

KANTOR

Nie/Obecność

Plik dla Encyklopedii Teatru Polskiego



Komitet redakcyjny

KATARZYNA FAZAN (*przewodnicząca*),

MARCIN KOŚCIELNIAK, AGNIESZKA MARSZAŁEK, GRZEGORZ NIZIOŁEK

Seria *Teatr | Konstelacje*

została powołana

przez Katedrę Teatru i Dramatu

Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego.

W różnych formach (od monografii do prac zbiorowych)

przedstawia ona tematykę teatru w oryginalnych konstelacjach

tematycznych i artystycznych, historycznych i współczesnych.

Konfigurację zagadnień związanych ze sztuką teatru i dramatu tworzą

zarówno krytyczne wydania i opracowania materiałów źródłowych,

jak i publikacje rejestrujące aktualne zjawiska.

Katarzyna Fazan

KANTOR

Nie/Obecność

Publikacja dofinansowana przez Uniwersytet Jagielloński ze środków Wydziału Polonistyki

RECENZENCI

prof. dr hab. Włodzimierz Szturc

prof. Michał Kobiółka

PROJEKT SERII

Piotr Lichwierowicz, firmaplus.eu

PROJEKT OKŁADKI

Agnieszka Kucharz-Gulis

Na okładce krzesło Tadeusza Kantora z przedstawienia *Niech szczeną artyści*. Fot. Ewa Kulka

WYBÓR IKONOGRAFII

Katarzyna Fazan

© Copyright by Katarzyna Fazan & Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Wydanie I, Kraków 2019

All rights reserved

Niniejszy utwór ani żaden jego fragment nie może być reprodukowany, przetwarzany i rozpowszechniany w jakikolwiek sposób za pomocą urządzeń elektronicznych, mechanicznych, kopiujących, nagrywających i innych oraz nie może być przechowywany w żadnym systemie informatycznym bez uprzedniej pisemnej zgody Wydawcy

ISBN 978-83-233-4694-4



WYDAWNICTWO
UNIwersytetu
JAGIELLOŃSKIEGO

www.wuj.pl

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83

Dystrybucja: tel. 12-631-01-97, tel./fax 12-631-01-98

tel. kom. 506-006-674, e-mail: sprzedaz@wuj.pl

Konto: PEKAO SA, nr 80 1240 4722 1111 0000 4856 3325

Moim bliskim – obecnym i nieobecnym

Spis treści

Wstęp

Powroty, powidoki, palimpsesty	13
1. Cricoteka: studium dzieła i projekt architektury	13
2. Eks-pozycje sztuki: między wystawą a wydarzeniem	24
3. Uniwersum pamięci i zapomnienia	42

Manifestacje

Forma jako pole walki	55
1. Polityczne odcienie autonomii	55
2. Sztuka jako strategia zaangażowana	60
3. Realność szoku	64
4. Państwo estetyczne istnienia poszczególnego	69
Teatralna ekspansja okrucieństwa	79
1. Teatr pułapka	79
2. Maszyny przemocy	82
3. Sadyzm, czyli poszerzenie świadomości twórczej	87
4. Relacja jako zasada okrucieństwa	91
5. Ekspozycje afektu	94
Moc melancholijnej aury	99
1. Dramaturgia żałoby	99
2. Umarła przeszłość w teatrze pamięci	104
3. Między ponowieniem a utratą	106

<i>Dziś są moje urodziny jako mise en abyme</i>	115
1. Teatralne próby: studia, szkice, przemalowania	115
2. Metody i gatunki malarskie na scenie	119
3. Obrazy wobec ram i próby jako <i>parergon</i>	125
4. Studio malarskie, wizyta obrazoburców i de(kon)strukcja śmierci	133
 Paradoksy Kantorowskiej oryginalności	137
1. Kondycja kameleona	137
2. Siła powtórzenia i regeneracji	149
3. Słabość silnego dziedzictwa	156
5. Kantor – re-aktywacje	160
 Konfrontacje	
 Wyspiański/Kantor. Dyptyk w dźwiękach <i>Requiem</i>	167
1. Introdukcja	167
2. Skrzydło pierwsze: Wyspiański – studium rozpadu i wskrzeszenia	168
3. Skrzydło drugie: Kantor – matryce śmierci i tworzenia	177
4. Predella: <i>Requiem</i> – w pętli rytmów	183
 Kantor/Wyspiański/Grzegorzewski. Wędrówki Odyseusza	189
1. Powtórzenie i kres	189
2. Powrót jako „niemożliwe”	191
3. Kreacja jako konfrontacja i relacja	194
4. Aura ponowienia	198
 Kantor/Schlemmer. Harmonie i dysonanse	205
1. Pokazać rytm	205
2. Antagonizmy i korespondencje	209
3. Odstony doświadczeń	213
4. Postscriptum ekspozycyjnej narracji	216
5. Postęp <i>versus</i> ewolucja wewnętrzna	220
6. Materialne/niematerialne jako teatralna mediacja	225
 Jaremianka/Kantor. Sztuka relacji	235
1. „Antycypujmy, antycypujmy”	235
2. „Kobieta Nowoczesna, Gioconda XX wieku”	242
3. Dwa teatry, dwie <i>Mątwy</i>	251
4. „Jedźmy razem, drogi mężczyzno”	256

Kantor kontra Bereś. Ambalaże i obnażenia	271
1. Happening: między formą a zdarzeniem	271
2. Kantor/Bereś – współobecność	276
3. Bereś – manifestacja, czyli polityka jawności	279
4. Kantor – ukryte, albo estetyka jako polityka	282
5. Różnica, pojednanie, rozejście	288

Fantom anatomii <i>versus</i> cielesność krytyczna	295
1. Ciało: zewnątrz wnętrza	295
2. Zastłony ciała	298
3. Ciało rozbite	305
4. Strategie tanatyczne: między symboliką a realnym	308

Martwe/żywe. Od marionety do symulakrum	319
1. Marioneta, śmiercionośna maszyna, robot	319
2. Lalka jako przedmiot i partner	323
3. Aktorska kreacja sztucznego ciała	329
4. Martwe ciało, cyfrowe wcielenie, organizm biotechnologiczny	335

Ślady

Scenografie „konformistyczne”, czyli śladem ręki innego „ja”	343
1. Powidoki odrzuconej scenografii	343
2. Formalizm twórczy jako poszukiwanie antyrealistyczne	348
3. W stronę kostiumu-rzeźby i przestrzeni autonomicznej	365
4. Scenografia konceptualno-mobilna	370
5. Uprzedmiotowany kostium i organiczna rewizja materialności	375
6. Kostium – powłoka aktorskiej metamorfozy	382

Maszyny i obiekty w przestrzeni muzeum	395
1. Przedmioty uśpione	395
2. Rzeczy i słowa	397
3. Bezduśne automaty i fantomy przeznaczenia	401
4. Maszyna pogrzebowa, antymaszyna i perwersyjna pułapka	407
5. Teatralne rekwizyty i ich sobowtóry	414

Archiwum fotografii. Maszyna Pamięci i Śmierci	419
1. Zdjęcia: obrazy (nie)pamięci	419
2. Paradoks przechowywania: szafa na <i>Umartą klasę</i>	421
3. <i>Umarła klasa</i> : od próby do tournée	429

4. <i>Dziś są moje urodziny</i> – próby, negatywy, wystawy	435
5. Pośmiertne życie fotografii	438
Twarz Kantora	443
1. Konieczność twarzy	443
2. Fotografia jako scena i autobiografia	445
3. Autoportret – maska i jej niema mowa	452
4. Teatr jako miejsce twarzy	461
5. Odzyskiwanie twarzy: między idolem a osobą	468
Silna (wszech)obecność i jej widma	475
1. Nieobecność: paradoksy i inspiracje	475
2. Powroty do obecności	480
3. Przemieszczenia „ja”: od obrazu do filmu	482
4. Koncepcje bycia sobą	487
5. Prywatyzacja obecności	492
(Dygresja: relacja quasi-erotyczna)	495
6. Tyrania obecności	497
7. Obecność jako rola	500
8. Nie/Obecność a ekspozycja	504
Nota wydawnicza	507
Podziękowania	509
Bibliografia	511
Spis ilustracji	525
Summary	537
Indeks osób	541

Wstęp

Powroty, powidoki, palimpsesty

Kantor jest ciągle wśród nas [...].

Jan Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*¹

1. Cricoteka: studium dzieła i projekt architektury

Z dzisiejszej perspektywy odejście Tadeusza Kantora odsłania się w silnych kontradycjach jako fenomen dramatyczny, ujęty w napięciach, uchwycony w sieć paradoksów i sprzeczności. Nie dziwi to, gdyż Kantor był artystą wyjątkowo wyczulonym na idee eschatologiczne. Przeczucie śmierci, a zarazem własnej nieobecności rozwijał dzięki transkrypcjom i wypełnieniom, operacjom mentalnym i wizualnym. Wierzył w wartości metafizyczne sztuki i przewidywał, że jego własny koniec może okazać się początkiem nowego życia. Tak też się stało: spuścizna Kantora trwa w przekazie żywym i martwym. Bywa atakowana przez działania twórcze i pasożytnicze, przez akty starć z przeszłością, dowodzące znaczenia rewindykacji, tak cenionych przez samego artystę – oraz ułomne próby naruszania czy negowania jego pozycji. Egzystencja twórczości i osoby *post mortem* staje się w związku z tym szczególnie wyzwaniem badawczym: uwikłanym w autorskie projekty, antycypacje, klisze oraz reinterpretowaną przez nowe znaczenia, nieuwzględnione w przewidywaniach ograniczonych indywidualną perspektywą intelektualną i czasową.

Punktem wyjścia zaproponowanych w niniejszym tomie heterogenicznych spotkań ze sztuką Kantora, prowadzonych z kilku perspektyw i pokazujących jej potencjał silny, konfrontacyjny, manifestacyjny – oraz słaby, obezwładniany upływem czasu i zmiennymi okolicznościami kulturowymi, stanie się analiza praktyki używania nazwy „Cricoteka” i imienia Kantora dla

¹ J. Kott, *Pamięć osobna*, [w:] tenże, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 1997, s. 50.

rozwijania różnych form pamięci w samym ośrodku dokumentacji. Jest to o tyle istotne dla moich badań, że sukcesywnie rozwijana refleksja dokonywała się m.in. przez powrót do archiwum artysty i jego współczesnych kontekstów w momencie zwrotnym dla Cricoteki: w czasie jej przeprowadzki z ul. Kanoniczej w Krakowie do nowej siedziby, wybudowanej przy ul. Nadwiślańskiej jako nowoczesne muzeum². Zastanowić się zatem warto na wstępie nad tym, czym było i czym stało się samo miejsce pamięci.

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, jako rozwijane w czasie zadanie twórcze i wyzwanie praktyczne, został pomyślany i zaprojektowany przez samego artystę. Gdy na początku lat osiemdziesiątych pojawiła się szansa na uzyskanie stałej siedziby dla teatru Cricot 2, Kantor wyznaczył przyszłemu ośrodkowi szereg funkcji, rozparcelowując sferę planowanego muzeum-archiwum na cztery działy. Myślał o nim jako o miejscu kumulującym przeszłość, a zarazem żywym, otwartym i ewoluującym. Pierwszy dział, przypisany sferze wizualnej, zaprojektowany jako teren gry z przeszłością, miał zawierać ekspozycję kolekcji oraz rekonstrukcję sytuacji scenicznych. Drugi, nie mniej ważny, został przypisany celom naukowo-archiwalnym: miał gromadzić zbiory dokumentalne układane według precyzyjnych wytycznych opracowanych przez Kantora i być czytelną gotową na indywidualne studia i współmyślenie. Kolejny przeznaczony został na cele dydaktyczne – odczyty, prace studyjne, dyskusje. Ostatni z wymienionych przez Kantora działów miał być przestrzenią dostępną dla wszystkich, otwartą na żywe wydarzenia kulturalne³.

Projekt, rozwijany w myśli i zapisie, a następnie w praktyce, w ciasnej i trudnej przestrzeni przy ul. Kanoniczej, kolejnej po Krzysztoforach siedzibie teatru Cricot 2, zmieniał się w czasie. Stopniowo obrastał nowoczesnie pomyślanymi zadaniami i funkcjami. Z licznych tekstów Kantora wynika, że centralnym miejscem jego wizji było archiwum. Koncepcja twórcy, ograniczona do własnego dzieła, w jakimś sensie uprzedziła i zapowiedziała artystyczne, historiograficzne i filozoficzne rozważania na temat idei przechowywania przeszłości w postaci materialnych i niematerialnych śladów. Wyrastała z własnych doświadczeń twórczych, z praktyki sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych dzielonej z innymi artystami (często efemerycznej i zostawiającej po sobie nie artefakty, lecz dokumentację), była zaczynem teorii i koncepcji ocalania form artystycznych i ich reminiscencji w stanie

² Używam określenia „muzeum” w sensie ogólnym: Cricoteka jako miejsce założone przez Kantora wykorzystywała różne nazwy – o czym wspominam dalej. Przekształcenie części Cricoteki w instytucjonalne muzeum nastąpiło w roku 2018.

³ Ten zespół oczekiwań oparty jest na tekście Kantora napisanym we Florencji na przełomie 1979 i 1980 roku. Tekst przekazany Cricotece przez Luigię Marinello, uwagi o celach Cricoteki za: *Katalog pokonkursowy*, red. N. Zarzecka, T. Tomaszewski, Kraków, b.d. b.s.

dynamicznym, ukształtowanym w związku ze świadomością oryginalnych znaczeń Teatru Śmierci, a także – jak będzie dodawał artysta – teatru pamięci. Kantor przypisywał archiwum zadania gromadzenia przeszłości i prokurowania w jego obrębie energii przyciągania tego, co przyszłe, nieprzewidywalne, scjencyczne i artystyczne:

Archiwum Ośrodka Teatru Cricot 2 spełnia podwójną rolę:

MUZEUM

i INSTYTUTU NAUKOWEGO.

Te dwie funkcje łączy główny dział Ośrodka: ARCHIWUM.

Archiwum jest najściślej i bezpośrednio związane z twórczością Teatru Cricot 2.

Jest jedynym gwarantem PRZETRWANIA TEJ TWÓRCZOŚCI, UTRWALENIA JEJ W ŚWIADOMOŚCI SPOŁECZNEJ,/

PRZEKAZANIA JEJ w STANIE DYNAMICZNYM NASTĘPNYM POKOLENIOM⁴.

Kilka lat po śmierci artysty, po nieudanej – z uwagi na kwestie prawne – próbie nadbudowania pawilonu przy ul. Jagiellońskiej 2 (na skrzyżowaniu z ul. Szczepańską)⁵, która miała na celu przywrócenie centrum miasta postaci Kantora i powiązanie planowanej siedziby Cricoteki z miejscem obciążonym tradycją (pawilon sąsiaduje z Krzysztoforami, gdzie długo działał Cricot 2)⁶, zdecydowano się na zaskakującą lokalizację:

W październiku 2005 ze strony Województwa Małopolskiego – organizatora Cricoteki, pojawiła się propozycja stworzenia nowej siedziby dla instytucji w dawnej Elektrowni Podgórskiej przy ul. Nadwiślańskiej w Krakowie. Plany zakładały zaadaptowanie na potrzeby Ośrodka zabytkowych budynków dawnej elektrowni oraz stworzenie zintegrowanego z nimi, nowoczesnego obiektu Muzeum Tadeusza Kantora⁷.

Istotą wyzwania postawionego przyszłej realizacji było napięcie między restytucją Kantorowskiego miejsca własnego a eksperymentem przypisania go przestrzeni odnalezionej, oddalonej od centrów kultury, nieidentyfikowanej jako miejsce sztuki. Okoliczności sprawiły, że po raz kolejny nomadyczne właściwości energii twórczej miały wypchnąć dziedzictwo Kantora z centrum

⁴ Tamże.

⁵ W 2004 roku w ramach X Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie ogłoszono konkurs na wykonanie nadbudowy pawilonu przy ul. Jagiellońskiej 2 w Krakowie. Na konkurs spłynęło 50 projektów. Ze względu na skomplikowaną sytuację prawną budynku oraz wymagania Wojewódzkiego Konserwatora Zabytków do realizacji nie doszło.

⁶ Pierwszą lokalizacją Cricot 2, na krótko, był Dom Plastyków przy ul. Łobzowskiej, gdzie w 1956 roku wystawiono *Mątwę* i *Cyrk*.

⁷ *Katalog pokonkursowy...*

miasta i sprokurować jego pośmiertną wędrówkę ku przestrzeni kojarzącej się historycznie z obszarem industrialnym⁸.

W 2006 roku ogłoszono konkurs architektoniczny, do którego zgłosiło się czterdzieści dziewięć zespołów z Polski i zagranicy; jury⁹ wybrało projekt zaproponowany przez krakowski zespół IQ2 Konsorcjum¹⁰. Trudny do realizacji pomysł, wyzwanie konstrukcyjne, determinowane m.in. kształtem wąskiej działki o ostrym zakończeniu oraz konkretem budynku elektrowni, został zaplanowany w duchu Kantorowskich idei, choć autorom zależało także na dosłownym i metaforycznym przeniesieniu ich w nowy obszar. Jak deklarowali: odnaleziona przestrzeń to *ready made* – miejsce gotowe, naznaczone historią i jej reminiscencjami w postaci industrialnej pozostałości, a także walorami pejzażowymi. Obiekt miał stać na brzegu Wisły, otwierać się na widok rzeki, mostów i zabytkowych budynków Kazimierza, piętrzących się w szerokiej perspektywie. W projekcie tym dzieło Kantora zostało gwałtownie przetransponowane z centrum na peryferie. Oba czynniki, związane z miejscem gotowym i przestrzenią „prowincjonalną”, na różne sposoby udało się wpisać w dawne i nowe horyzonty sztuki twórcy Teatru Śmierci. Autorzy zwycięskiego projektu na motto swych koncepcji wybrali słowa artysty o własnej praktyce:

Jeżeli udaje mi się zrobić coś rzeczywiście nowego, robię to z elementów znanych z otaczającej rzeczywistości. Fascynuje mnie to jako pewna perwersja, pewna nieuprawniona, niedopuszczalna operacja; i uważam, że tylko w ten sposób można znaleźć w sztuce coś rzeczywiście wyizolowanego¹¹.

Nadrzędną zasadą prac koncepcyjnych było przekonanie, że sztuka jest nieustannym spektaklem, włączającym do gry scenerię miasta, co prowadziło m.in. do zatarcia granic pomiędzy wnętrzem a zewnątrz, inspirowało do stworzenia przestrzeni płynnej i elastycznej, a zarazem monumentalnej i hieratycznej. Jak dowodzili twórcy projektu:

Budynek nie jest przeznaczony do statycznej prezentacji twórczego dorobku indywidualnego artysty, a raczej do kontynuacji jego dynamicznej wizji sztuki niszczącej

⁸ Jeszcze przed zadomowieniem się Kantora w budynku przy ulicy Kanoniczej jego teatr podróżował nie tylko z przedstawieniami gotowymi, lecz także poszukując miejsc zapewniających odpowiednie warunki do przygotowania premier. Artyści pracowali m.in. we Florencji, Norymberdze, Mediolanie, Tuluzie.

⁹ Konkurs rozstrzygnęło jury w składzie: Adam Budak, Przemysław Gawor, Ewa Kaczmarczyk, Krystyna Łyczakowska, Krzysztof Markiel, Marek Pabich, Anda Rottenberg, Andrzej Starmach, Marco de Michelis, Janusz Sepioł, Andrzej Wyżykowski, Katarzyna Tarchalska.

¹⁰ IQ2 Konsorcjum (Wizja Sp. z o.o. – Stanisław Deńko, nsMoonStudio Sp. z o.o. – Piotr Nawara, Agnieszka Szultk).

¹¹ *Opis zwycięskiego projektu*, [w:] *Katalog pokonkursowy...*

konwencje, upatrującej jej wartości nie tyle w autonomicznym charakterze formy, co w procesie twórczym dającym szansę rozwoju artysty i jego dzieła¹².

Projekt wpisywał się w otoczenie, a równocześnie kontrastowo odcinał się od niego: konflikt i spięcie stały się zasadą architektury wywiedzioną z idei Kantora. Do realizacji tego zadania użyto powidoku odnoszonego do wyobrażenia stworzonego przez artystę – bio-objektu: człowieka niosącego stół:

Przetworzenie charakterystycznego obrazu człowieka niosącego na plecach stół jest symbolem „spięcia” materii, przedmiotu z istotą ludzką, która wysiłkiem twórczym buduje nową formę, nadaje sens nowemu „utworowi”, jest sprzężeniem zwrotnym, jakie wynika z połączenia idei twórcy i wyboru „tworzywa”¹³.

Objekt miał mieć formę otwartą, wzbogaconą o system wejść łączących otoczenie z wnętrzem, a zarazem miał być ambalażem, czyli opakowaniem, i ukrywać nieprzewidziane wyglądem zewnętrznym przestrzenie użytkowe. Stał się labiryntem przejść łączących podziemie i parter z przerzuconym nad bryłą starej elektrowni masywnym przęsłem-mostem (a *de facto* rozdwojonym blatem stołu). Zawiera on w swej czeluści (paradoksalnie będącej płaską powierzchnią) rozwidloną przestrzeń ekspozycyjną, połączoną od frontu i od tyłu z fundamentami dwoma pylonami-klatkami schodowymi. Jeden z nich jest wyrazistym elementem konstrukcji i inicjuje pierwszy akord w rytmie struktury budynku, drugi, rozdwojony, ginie za dwiema trójkątnymi, bliźniaczymi fasadami elektrowni i domyka wolumen konstrukcji. Z tyłu, we wnętrzu drugiej nogi stołu, z konieczności sterczeć musiał relikw – zabytkowy komin elektrowni. Podobnie od ulicy Nadwiślańskiej zamknięciem odważnej, nowoczesnej architektury stała się reminiscencja przestrzeni zastanej: stara kamienica. Ponadto nad bocznym wejściem do elektrowni został zachowany i zrekonstruowany sztyld łaźni miejskiej.

Konstrukcyjne walory niebanalnej formy dopełnione zostały materiałami: do industrialnej powierzchni murowanych z cegły budynków dobrano wyrafinowaną nowoczesną strukturę, a typowe dla postmodernistycznej architektury tworzywa, stal, żelbet i szkło, zdecydowano się obłożyć ażurową blachą kortenowską, „zardzewiałą i pracującą” pod wpływem czynników atmosferycznych. Tym samym stabilne, prześwitujące elementy zostały dodatkowo opakowane, dostarczając wyraźnych bodźców – ukrycia i zaciemnienia tego, co we wnętrzu, a zarazem otwarcia go na szczeliny, fragmentaryczne widoki, przebłyski światła. Grę z widzeniem zaproponowano także na zewnątrz: „sufit” nad rozległym patio, lub inaczej mówiąc: rewers dachu,

¹² Tamże.

¹³ Tamże.

czyli blatu stołu, został wyłożony zwierciadlanymi płaszczyznami, co odzwierciedlającym Cricotekę daje możliwość spojrzenia na rzekę odbijającą się w lustrze u góry, przechwytyjącą na swą migotliwą powierzchnię odzwierciedlenie nieba. Ta gra zwielokrotnionych refleksów wprowadza światło i dysonanse poznawcze, kreuje iluzję i zmienia materialność w przeobrażone obrazy, włącza do sfer wodno-powietrznych to, co na ziemi – sylwetki przechadzających się osób.

Zrealizowanie trudnej idei budynku komplikowało techniczne sfinalizowanie projektu, który został oddany do użytku 12 września 2014 roku. Otwarcie nowej siedziby Cricoteki połączone było ze stopniowym wygaszaniem dawnej (zaprojektowanej przez Kantora przy ulicy Kanoniczej) i przenoszeniem zawartości archiwum oraz kolekcji obiektów przechowywanych w magazynie przy ul. Przemysłowej do przestrzeni podzielonej na kilka sektorów. Pierwszy z nich miał zostać przeznaczony na wystawę stałą z obiektami teatralnymi przekazanymi przez artystę, drugi stał się niezdefiniowanym ostatecznie uzupełnieniem muzeum-galerii, otwartym na potencjalne koncepcje wystawiennicze. Osobne miejsce zarezerwowano na archiwum, a w starej elektrowni zaaranżowano wielofunkcyjną salę teatralną dostępną i od strony patio, i z wnętrza budynku, z wejścia zanurzonego w podziemiu. Na górze, w sąsiedztwie sal wystawowych, zlokalizowano przestrzeń edukacyjną; na szczycie, czyli na ostatnim, czwartym poziomie przewidziano kawiarnię z widokiem na Wisłę. Obszar korytarzy, klatek schodowych, trudny i stawiający przeszkody, stopniowo stał się dodatkową strefą ekspozycyjną, dawał też możliwość kreowania działań performatywnych.

Przeniesienie materialne i ideowe Kantorowskiego dziedzictwa od początku było wyzwaniem, budziło emocje środowiska, a także zdystansowanych obserwatorów. Wiązało się to z dwiema zasadniczymi kwestiami: po pierwsze budynek o wyzywającej formie i problematycznej funkcjonalności nie mógł się wszystkim podobać, a na pewno nie zaspokajał powszechnych gustów i wyobrażeń o muzeum. Po drugie: naturalny, odruchowy sprzeciw budziło zacieranie pamięci o *genius loci* Cricoteki przy Kanoniczej, zagospodarowanej zgodnie z Kantorowskimi intencjami, miejsca nie tylko skupiającego reminiscencje sztuki, lecz naznaczonego jego ręką. Dawne pomieszczenia zapisały i utrwaliły praktyczne umiejętności artysty plastyka, który projektuje i wykonuje elementy wystroju i wyposażenia własnego archiwum, jak wytrawny kolekcjoner przeszłości czuwa nad jej właściwym umieszczeniem i opakowaniem, ochroną i ekspozycją. Sam Kantor przed laty wahał się, podejmując decyzję przeniesienia siedziby z Krzysztoforów na Kanoniczą. Wspominała o tym Anna Halczak w artykule *Cricoteka – „konieczność przekazywania”*. W przytoczonych przez nią słowach Kantor wyraził przekonanie, że tak jak istnieje geniusz w sztuce, tak jeszcze inaczej objawia się duch miejsca: „W Galerii Krzysztofory był *genius loci*, a obecnie

robię wszystko, żeby na Kanoniczej, gdzie są dobre archiwa teatru Cricot 2, też był”¹⁴. Artysta utworzył Muzeum Teatru Cricot 2 w 1988 roku i zainaugurował jego działalność wystawą pt. *Dalej już nic*.

Kolejne przenosiny, już po śmierci Kantora, wywoływały sprzeczne reakcje i stawiały pytania o charakter nowej przestrzeni. Nie były tylko i wyłącznie naznaczone sentymentalnym nastawieniem do utraconej przeszłości, ale stały się wyrazem świadomości definitywnego zwrotu, a zarazem wstrząsu związanego ze stratą. Wysoką stawką – bezzwrotnie utraconą – była aura spowijająca miejsce własne artysty. Auratyczność tego miejsca (w Benjaminowskim znaczeniu) wynikała z siły osobistych pamiątek, z dotknięcia przestrzeni i sprzętów ręką artysty. Emanowała z rozpoznawalnej stylistyki i estetyki. Była również efektem zespolenia form sztuki i archiwum z piękną, surową fasadą zabytkowej kamienicy, sienią i dwoma pomieszczeniami, piwnicą i ogrodem w podwórzu. Klimat owego miejsca u stóp Wawelu tworzyło swoiste połączenie historycznej architektury z kultywowaną przez Kantora „biedą” Teatru Śmierci, stylistyczną kreacją prostych sprzętów, drewnianych antycznych szaf, kufrów, zaprojektowanych przez niego mebli, czarnych, obitych płótnem parawanów służących i jako ścianki wydzielające miejsce, i jako płaszczyzny do ekspozycji plakatów, afiszy, zdjęć. Przestrzeń ta była kontaminacją prostoty, ascetycznej estetyki i kumulacji resztek, pozostałości po działaniach artystycznych ukrytych w schowkach i zakamarkach. Wizualna emanacja aury, utrwalana na zdjęciach i filmach, stanowiła oprawę wystaw, spotkań z odbiorcami sztuki i była śladem nie tylko historii teatru Cricot 2, lecz „historią historii”, miejscem włączonym przez Kantora w mechanizm stwarzania pamięci. Była związana z wizją artysty – uwiecznioną przez niego jako odbicie-sen-wydarzenie w *[Notatkach do spektaklu] Dziś są moje urodziny*, w obrazie ciemnej i zimnej piwnicy skupiającej przedmioty z minionych spektakli¹⁵, naznaczonej odcieniami melancholii. Była zatem przestrzenią konkretną i imaginacyjną, wiązała się z kultem przeszłości i jej reminiscencji materialnych, z rytualnym stosunkiem do własnej sztuki.

Przeniesienie na Nadwiślańską śladów sztuki Kantora okazało się zatem nie tyle prostym transferem rzeczy, ile głęboką przemianą historyczną, rupturą, po której obraz przeszłości przestaje należeć do „tego, co było”. „Bycie rzeczy na miejscu”, ich związek z umiejscowieniem pozwala na bezpieczne osadzenie się przeszłości, na relację z przewidywalnymi procesami i rezultatami. Ich wyrwanie i transpozycja może prokurować nieprzewidywalne

¹⁴ A. Halczak, *Cricoteka – „konieczność przekazywania”*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Meta-morfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014.

¹⁵ *[Notatki do spektaklu] Dziś są moje urodziny*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, opr. K. Pleśniarowicz, 2005, s. 252.

następstwa, pozbawienie „elementarnej «egzystencjalnej afordancji» rzeczy”¹⁶. „Wyłuskanie przedmiotu z łupiny, zburzenie aury”¹⁷ jest aktem inicjującym nowe trwanie poza rytmem powtórzenia jako odrodzenia.

Strukturę materialną owej przemiany tworzy kompozycja przestrzenna nieoczywistej, interpretowanej często wbrew intencji autorów-architektów, bryły nowej Cricoteki. Dla niektórych jasna i komunikatywna w swym przesłaniu i związkach z Kantorem, dla wielu tajemnicza, intrygująca bądź irytująca jako budynek-zagadka, miejsce nie do końca oznaczone, nowoczesne, a zarazem zrujnowane, zużyte poprzez estetykę skorodowanej skorupy rdzawej blachy i wychylone w przyszłość jako przęsło nierealnej konstrukcji, zawieszona nad powierzchnią ziemi. Niebagatelne znaczenie, jak się okazało, miał sam gest lokalizacji nowej Cricoteki, „która drażni, przyciąga i odpycha jednocześnie”¹⁸ – przeniesienie dziedzictwa Kantora z naznaczonych przez niego przestrzeni usytuowało nowe miejsce z nim związane w obszarze wycieczek turystycznych, między historycznym Kazimierzem a placem Bohaterów Getta z pomnikiem w postaci pustych krzeseł¹⁹, muzeum sztuki nowoczesnej MOCAK a Fabryką Schindlera, upamiętniającą tragedię krakowskich Żydów. Ta gęstwina punktów istotnych dla pamięci historycznej nadaje dodatkowy wymiar Cricotece, rozumianej od początku przez Kantora jako niekonwencjonalny sposób upamiętnienia przeszłości zorganizowany w rytmie przemieszczeń, przestrzeni metaforycznie nomadycznej, zmiennej, przepracowującej relację tego, co było, z tym, co jest do zobaczenia we wciąż nowych czy ponawianych aktach myślowych i twórczych²⁰. Bo choć, jak zauważyła Izabela Kowalczyk, „zainteresowanie sztuką jako «rozmową

¹⁶ Używam tu pojęć i obserwacji wprowadzonych przez Bjørnara Olsena, [w:] tegoż, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 245.

¹⁷ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 209.

¹⁸ To słowa z tytułu artykułu Filipa Springera *Kantor tkwi w szczegółach. Cricoteka drażni – odpycha i przyciąga jednocześnie*, http://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16772153,Kantor_tkwi_w_szczegolach__Cricoteka_drazni___odpycha.html, [dostęp: 20.12.2018]. Budynek Cricoteki zdobył wiele nagród i wyróżnień.

¹⁹ Krzesła te upamiętniają likwidację krakowskiego getta, usypisko sprzętów domowych pozostałych po wywóźce jego mieszkańców.

²⁰ Warto zauważyć, że nie było to miejsce neutralne w biografii Kantora. Jak informowano na stronie internetowej Cricoteki: „Wkrótce po ogłoszeniu wyników konkursu na przyszłe muzeum artysty, podczas inauguracji V Podgórskich Dni Otwartych Drzwi, 30 września 2006, na frontonie kamienicy przy ul. Węgierskiej 10, w której mieszkał Tadeusz Kantor w latach 1942–1945, i gdzie powstały wszystkie jego projekty do okupacyjnych spektakli, miało miejsce odsłonięcie tablicy pamiątkowej poświęconej artyście. Uroczystości towarzyszyła ekspozycja zrekonstruowanego przez Tadeusza Kantora w latach osiemdziesiątych XX w. fantomu Goplany ze spektaklu *Balladyna* (1943, Podziemny Teatr Niezależny)”. zob. Cricoteka 2006–2009: zob. <http://cricotekawbudowie.pl/pl/projekty-realizowane-na-nadwislanskiej:1> [dostęp 7.01.2019].

o przeszłości» pojawiło się u nas stosunkowo niedawno”, liczne ślady pamięciologicznych doświadczeń w dziedzictwie Kantora uprawniają do traktowania go jako prekursora wychodzenia z ram konwencjonalnych czy oficjalnych narracji historycznych²¹. Równocześnie przenośne znaczenie owej wędrówki musi być skontrastowane z ideą miejsca stałego, wpisanego w konkret pejzażu. Cricoteka przywołuje skojarzenie z zabudową fabryczną i jest nowoczesną rzeźbą w miejskiej przestrzeni, ambitnie rewaloryzowanej w duchu anektowania terenów industrialnych do nowych, kulturowych i społecznych funkcji. W koncepcji architektonicznej staje się widoczna oscylacja między dopasowaniem do okolicy a naruszeniem dawnej tkanki. Związek nowoczesnego obiektu z ideami Kantora traktowanymi jak hasła wyrwane z kontekstu może budzić wątpliwości. Niewątpliwie jednak otwarta została przestrzeń spotkania przeszłości i współczesnych tendencji artystycznych i kuratorskich. W znaczeniu ogólnym nowa siedziba przy Nadwiślańskiej jest wyzwaniem i zadaniem, ciemnym obszarem poszukiwań generalnych znaczeń sztuki w jej obecnych i dawnych przejawach.

Kantor nie zostawił swych następców w sytuacji komfortowej: z jednej strony konsekwentnie opracowywał koncepcję archiwum i naznaczał sztukę własną sygnaturą, z drugiej apelował do swobody i przypadkowych zetknięć z żywą tkanką doświadczenia i działania. Tworzył przesłanie i misję, a równocześnie operował strategiami przeczenia, niezgody, rozsadzania gotowych struktur dziedzictwa. Apelował o swobodę twórczą i domagał się wierności. Zapisał swe przesłanie także jako dyrektywę:

DOM NOSI DZIWNĄ NAZWĘ: CRICOT,
ODZIEDZICZONĄ PO OJCACH.

[...]

Gdy DOM kiedyś się zawali
pozostaną ARCHIWA-CRICOTEKA.
MUSZĄ POZOSTAĆ [...] ²².

Można przyjąć, że budowa nowego muzeum jest zarazem symbolicznym zniszczeniem starego domu. Z jego rozgałęzień, oprócz archiwum, w sensie materialnym pozostaje tylko to, co najbardziej intymne. Po pierwsze: prywatne mieszkanie Kantora przy ul. Siennej w centrum Krakowa, naznaczone przedśmiertną nocą artysty i pamiątkami po nim, już za jego życia funkcjonujące jako pracownia-galeria, udostępniane dziś jako miejsce osobiste i przestrzeń

²¹ Powołuję się tu m.in. na konstatacje Izabeli Kowalczyk z uwag wstępnych w jej pracy *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010, s. 21–25.

²² T. Kantor, *Créateur: le nécessité de la transmission*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 327.

sztuki²³. Następnym obiektem jest wciąż rewaloryzowany jako nowe odgałęzienie obszaru pamięci budynek starej plebanii w Wielopolu Skrzyńskim, miejsce narodzin Kantora, obiekt dowartościowany funkcją wspominania jednego spektaklu i jego historycznych kontekstów. Kolejnym locum jest „niemożliwa” willa Kantora z pomnikiem krzesła w Hucisku – zrealizowana utopijna wizja ostatecznego zakorzenienia w azylu prywatnego domu, symbolicznie nigdy niezamieszkanego, znak niezrealizowanego marzenia o zakotwiczeniu artystycznej egzystencji: ruchliwej i wymagającej ciągłych przemieszczeń. Te trzy przestrzenie zostały funkcjonalnie i oficjalnie (Sienna) oraz symbolicznie (Wielopole i Hucisko) powiązane z miejscem dziś (w jakimś sensie) najważniejszym: siedzibą nowej Cricoteki, obszarem powrotów, regeneracji oraz – nie ukrywajmy – charakterystycznej dla ponowoczesności dekonstrukcji dzieła Tadeusza Kantora.

Kantor, jeden z niewielu tak znaczących artystów krakowskich i polskich, wysoko ceniony w światowym obiegu sztuki, nie doczekał się własnego muzeum, jakie tworzy się w wielu miejscach Europy i świata, dowartościowując temat zakorzenienia artysty w rodzimym gruncie, spajając jego dziedzictwo z miejscem, z którego wyrasta siła działania twórczego. Projekty takie – co należy dziś podkreślić ze względu na okoliczności polityczno-kulturowe – nie kultywują (pseudo)romantycznej idei powrotu do etnicznych źródeł sztuki, albowiem nie tyle przekazują koncepcję kreacji jako regeneracji narodowej misji, ile podkreślają złożoność świadomości źródłowej – mikronarracji lokalnej. Kantor nie doczekał się własnego miejsca poświęconego tylko jego biografii i historii jego dzieła, podobnie jak nie doczekał się go inny *stricte* krakowski artysta – Stanisław Wyspiański. O ile jednak twórca *Wesela* nie zdążył zrealizować swych ostatnich planów, pozostawiając szkice wielu pomysłów, o tyle Kantor, dożywając stosunkowo późnego wieku, precyzyjnie gospodarował swym pośmiertnym wizerunkiem, traktowanym jako efekt pielęgnowania modernistycznej autonomii. Wizerunek ten nieuchronnie zostaje obecnie wpłątany w ciążenie tradycji silnej, osobowej sztuki oraz w osobliwe i wieloznaczne reprezentacje związane z logo sztuki i marką artysty. Jak zauważyła Anna Markowska, zmiany dokonujące się ekspansywnie po 1989 roku, a więc na chwilę przed śmiercią Kantora, związane z nowym sposobem zarządzania dobrami artystycznymi i kulturowymi, objęły cały szereg zjawisk muzealnych, ekspozycyjnych, a także wpłynęły na immanentne wybory kreacyjne samych twórców. „Proces zatracania się granicy pomiędzy sztuką a synergicznym produktem kulturalnym zauważyli nie tylko artyści, ale również kuratorzy”²⁴.

²³ Piękną publikację poświęconą temu miejscu i jego wpływie na wyobraźnię artysty opracowała A. Halczak, *Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora*, Kraków 2009.

²⁴ A. Markowska, *Pejzaż ometkowany: marka i sygnatura artysty w przestrzeni sztuki Europy Wschodniej po roku 1989*, http://bazhum.muzhp.pl/media/files/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Europe/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern_Eu

Można podejrzewać, że miejsce pozbawione aury, wystawione na potencjalne akty reprodukcji, powielenia i redystrybucji dóbr kulturowych może zmienić w sensie ontologicznym charakter Kantorowskiej kolekcji, wchodzącej w relacje z ponowoczesną formą ekspozycji i jej współczesnych kontekstów.

Charakter przesunięcia, jaki udaje się wyczytać obecnie, po paru latach działania nowej siedziby Cricoteki, między immanentnymi założeniami artysty a drogą – częściowo świadomie kontynuowaną przez jego różnoimiennych spadkobierców, często ograniczoną okolicznościami materialnymi lub skazaną na przypadek – każe myśleć o podjętej i reinterpretowanej idei jako transformacji i metamorfozie. Jeśli odrzucona została koncepcja „muzeum biograficznego”, jakiego doczekali się np. Pablo Picasso, René Magritte, Salvador Dali, Andy Warhol (by poprzestać na kilku przykładach), to równocześnie, ze względu na wpływ różnych okoliczności, zmienny i nie do końca precyzyjnie zdefiniowany charakter nowego miejsca, stworzone zostały warunki do mniej jednoznacznej ekspozycji, do cyrkulacji różnych założeń i idei niekoniecznie przewidzianych przez Kantora. Jest to siłą i słabością Cricoteki, stymuluje odradzającą się kreatywność, a zarazem prowokuje niedookreślony bieg rozwoju.

W koncepcję architektoniczną muzeum-archiwum Kantora wpisana została zasada przeobrażenia i potencjalności. Miała ona w założeniu wytwarzać napięcia i chronić dorobek artysty przed petryfikacją, generować oscylacje temporalne i prowokować do nowoczesnych rewizji. Tak przygotowany teren prezentacji i mutacji, czyli przestrzeń gotową do gry i działania, można widzieć w kategorii zaproponowanej przy innej okazji przez Jarosława Suchana jako czynnik „demontażu spektaklu”, rozumianego w kategorii ataku na wygodę społecznego, pasywnego konsumowania sztuki, jako okoliczność sprzyjającą wyzwaniu z jałowej i biernej komunikacji między dziełem a odbiorcą, prowadzącą do aktualizacji aktywnych powiązań z uwagą widza:

Ponieważ nie ma preegzystującego skryptu, który określałby treść przekazu, znaczenie rodzi się w wyniku aktywnej pracy odbiorcy i rodzi się w każdym jego spotkaniu z dziełem na nowo. Samo widzenie staje się zgodnie z intuicją Jacques'a Rancière'a, czynnością aktywną, widzeniem dokonującym samodzielnej selekcji, widzeniem interpretującym²⁵.

rope-r2014-t2/Sztuka_Europy_Wschodniej_B_Art_of_Eastern, s.506. [dostęp: 20.12.2018]. Autorka wśród licznych przykładów działań wchodzących w kontrowersyjne relacje ze sferą popkultury i przeszłości sztuki podaje anonimowych artystów spod szyldu The Krasnals. Warto w tym kontekście zauważyć, że zorganizowali oni także internetowy pokaz zatytułowany *Umarła Klasa/Koncert Malarski* z okazji rocznic: 1 kwietnia – 7. urodziny The Krasnals, 6 kwietnia – 100. urodziny Kantora. <http://the-krasnals.blogspot.com/2015/03/1-kwietnia-7-urodziny-krasnals-6.html> <https://www.youtube.com/watch?v=pA0sfyvv7bA>. [dostęp: 18.12.2018]

²⁵ J. Suchan, *Muzeum jako happening*, [w:] *Muzeum etyczne. Księga dedykowana Profesorowi Stanisławowi Waltosowi w 85. rocznicę urodzin*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2017, s. 107. Uwagi Suchana odnoszą się m.in. do jego autorskiego programu w łódzkim Muzeum Sztuki.

Przestrzeń budynku w funkcji publicznej jest organizacją złożoną, wypełnioną materią organiczną, wchodzącą w skład innych struktur topografii miejskiej. Cricoteka to miejsce materialne, a zarazem organizm – jest ona zespołem osób na stałe bądź czasowo występujących w imieniu Kantora. Równocześnie muzeum jako przestrzeń rzeczy z innego porządku niż czysto prezentacyjny wymyka się ostatecznym i zamkniętym formom ich przedstawiania i uzmysławiania w dawnych i nowych funkcjach. Cricoteka ma w swych zasobach archiwum i przedmioty teatralne, a nie obrazy i niezależne artefakty. To istotne, albowiem nie są one w pełni „autonomiczne” i auratyczne. Wszystkie one, nastawione na relacyjność i „pamiętające” swą przeszłość, mogą uaktywniać tworzenie obszarów gry z nowym doświadczeniem, zapowiadać eks-pozycję, czyli zmianę, trwać w nowym obiegu energetycznym. Mogą też pozostać nieme i martwe, skazane na „śmierć za życia”, na nieobecność w horyzoncie żywego odbioru.

2. Eks-pozycje sztuki: między wystawą a wydarzeniem

Już rok po śmierci artysty pojawiły się idee powołania nie tylko instytucji, lecz także Towarzystwa Przyjaciół Tadeusza Kantora, a za żywych depozytariuszy teatru uznano jego aktorów i najbliższych współpracowników. W listopadzie 1991 roku zadekretowano utworzenie izby pamięci i galerii przy ul. Siennej, a 8 grudnia tego roku po raz pierwszy stanęły na ul. Kanoniczej *Żywe Pomniki* – „Dwaj Chasydzi z deską ostatniego ratunku” (Wacław i Lesław Janiccy) oraz „Wędrowiec” (Jan Książek). (Nie udało się jednak wykonać pomnika Kantora, zaprojektowanego przez samego artystę z myślą ustawienia go przed siedzibą Cricoteki.) Zapoczątkowany wówczas zwyczaj upamiętnienia chwili odejścia artysty, związany ze wstrząsem, jaki wywołała wśród aktorów Teatru Śmierci i widzów jego nieobecność, trwa do dzisiaj. Z reguły zwyczaj ten wywołuje emocjonalne reakcje przypadkowych przechodniów, którzy 8 grudnia znajdują się na ul. Kanoniczej. Aktorzy Cricot 2 zdecydowali także o graniu jakiś czas po śmierci artysty ostatniego spektaklu, *Dziś są moje urodziny*, oraz reanimowaniu *Umarłej klasy*²⁶. Niektórzy postanowili na własną rękę rozwijać koncepcje teatralne, zarówno w postaci przedstawień we własnych zespołach artystycznych, jak i warsztatów aktorskich dla

²⁶ W latach 1991–1992 *Dziś są moje urodziny* pokazano w Tuluzie, Paryżu, Maubeuge, Nîmes, Berlinie, Mediolanie, Krakowie, Nowym Jorku, Wenecji, Monachium, Edynburgu, Madrycie, Breście, Antwerpii, Genui, Cagliari, Wrocławiu, Warszawie, Strasburgu, Zurychu, Toruniu, Poznaniu, Szczecinie. Ponadto zdecydowano się na powtórzenie *Umarłej klasy* w Pampelunie, Saragossie, Montrealu, Nowym Jorku, Wenecji, Krakowie, Pradze i Brnie. Zob. *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 207.

profesjonalistów i amatorów²⁷. Dzięki temu krążenie dorobku przynosiło cieleśne, performatywne kontynuacje oraz materialne przedłużenia: udane i krytykowane, dające wgląd w minione techniki Kantorowskiego tworzenia oraz prezentujące jałowy bieg niemożliwych powtórzeń. Osobny nurt działań wiązał się ze „spektaklem rzeczy”: artefaktów, materiałów teatralnych, dokumentacji działań plastycznych i scenicznych.

W 1992 roku zaplanowano utworzenie muzeum teatru Cricot 2 jako instytucji kultury podległej województwu małopolskiemu. Od tego czasu systematycznie organizowane były w różnych miejscach w Polsce i na świecie wystawy, pomyślane zarówno jako przekrojowe, plastyczno-teatralne prezentacje, jak i szczegółowe, wyłaniające z dziedzictwa Kantora detale, poszczególne gatunki twórczości, zapisy i reminiscencje jego wielorakiej aktywności twórczej. W czerwcu 1993 roku zmieniono nazwę Cricoteki na „Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka”, któremu przypisane zostały także inicjatywy edytorskie, uzupełnianie zbiorów i aktywne, twórcze gromadzenie nowych śladów obecności Kantora w świecie. Archiwum Kantora, prowadzone najpierw przez Annę Halczak, a po jej śmierci przez Małgorzatę Paluch-Cybulską, zbiera wszystkie informacje dotyczące ekspozycji, sympozjów, publikacji, żywych wydarzeń. Ważnym uzupełnieniem wydań jego prac plastycznych i teatralnych, a także pism stały się m.in. publikowane systematycznie w latach 2005–2013 przez Józefa Chrobaka i kierowany przez niego zespół kalendaria związane z Kantorem, Cricotem przedwojennym, Cricot 2, Drugą Grupą i jej artystami.

Najważniejsze fakty związane z Cricoteką znalazły czysto informacyjny zapis m.in. w publikacji *Cricoteka. Historia ośrodka i nowej siedziby*. W skrócie dokumentuje ona transfer pomiędzy dawnym a nowym miejscem oraz lakonicznie opisuje konstelację działalności środowiska związanego z ośrodkiem dokumentacji, artystów z kręgu Kantora, ludzi kultury i urzędników odpowiedzialnych za trwanie owej spuścizny. W dynamice, która odsłania się dzięki tej publikacji, a także dzięki archiwalnym zbiorom programów, afiszy, katalogów, kalendarzów wystaw, widać charakterystyczną regułę zadekretowaną przez artystę i rozwijaną przez indywidualnie i różnie pojętą misję spadkobierców ogromnego przedmiotowego i ideowego dziedzictwa. Wymaga ona przynajmniej wstępnego rozpoznania i określenia kierunków działań, zamienianych w struktury przemysłane, w zespół świadomych decyzji, podejmowanych ze znajomością założeń Kantora oraz projektów, które przyjmują kształt przez niego nieprzewidziany dzięki kreatywności twórców

²⁷ Na temat roli aktorów w procesie utrzymywania pamięci o Teatrze Cricot 2 zob. wypowiedzi: K. Miklaszewski, *Aktor w teatrze Kantora. Pytania wizjonera, odpowiedzi praktyka i współczesne postscriptum*. A. Welmiński, *Funkcja i znaczenie zespołu w procesie spektakli Teatru Cricot 2*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor!*...

przyciąganych przez Cricotekę. Niezależnie od materializacji siedziby Cricoteki przy Nadwiślańskiej, wcześniej, od początku 2000 roku, dokonało się i wciąż jest kontynuowane przewartościowanie relacji kulturowych spadkobierców z Kantorem. Odbywa się proces, który można nazwać burzliwym dialogiem z przeszłością, wyznaczającym spolaryzowane poglądy czy postawy²⁸. Z perspektywy niemal trzydziestu lat od śmierci artysty kultywowanie jego nie-obecności odsłania się jako układ złożony – celowy i sensowny, a zarazem przypadkowy, poddawany ciśnieniom społecznym, politycznym, artystycznym, psychologicznym. Niektóre aspekty funkcjonowania pamięci o Kantorze, a także konkretne przedsięwzięcia przyjmują postać amorficzną lub chaotyczną, która wdziera się do sposobów gospodarowania jego dziedzictwem. Racjonalne rejestry pamięci i celowe działania są równie interesującym polem refleksji jak te spontaniczne i przypadkowe.

Po pierwsze pojawia się nurt umocnienia silnej pozycji Kantora gwarantowanej wystawami, obchodami rocznic, rozległym, wciąż uzupełnianym dorobkiem kolejnych pokoleń badaczy, pobudzonym przez wydania prac artysty, upowszechnienie rejestracji, naukowe edycje jego pism. Ważnym aspektem tych działań jest nie tylko nowe ukontekstowanie myślowe – teoretyczne i filozoficzne – dzieła, lecz także poszukiwanie nieznanych źródeł i świadectw. Wciąż bowiem spuścizna ta ulega wzbogaceniu, a archiwum nie jest zastygłe²⁹. Po drugie Cricoteka inicjuje wydarzenia luźno związane z Kantorem, jest aktywnym organizatorem i pasywnym, „impresaryjnym”, odbiorcą wydarzeń niekoniecznie przylegających do spadku po artyście, do korpusu pamięci i tradycji.

Już w roku 2000 planowano Festiwal Tadeusza Kantora, który ostatecznie okazał się imprezą jednorazową, przynoszącą kilkanaście polskich i międzynarodowych wystaw³⁰. W tym też roku ukazał się zbiór pism, pięć lat

²⁸ Część z nich śledziłam. Na łamach „Didaskaliów” pisałam o inicjatywach związanych z powrotem do sztuki Kantora w tekstach „*Nieosiągalne powroty Tadeusza Kantora*”, „Didaskalia” 1999, nr 31/32, s. 121–126; w recenzji z wystaw *Kantor obecny – dla kogo?*, „Didaskalia” 2000, nr 40, s. 46–50; i recenzji *Pisma: Słowa autonomiczne Tadeusza Kantora*, „Didaskalia” 2006, nr 71, s. 15–18, recenzji publikacji Cricoteki: *Oficjalne scenografie Kantora, czyli śladem ręki innego „ja”*, „Didaskalia” 2007, nr 79/80, s. 143–146.

²⁹ Jako przykład takiej inicjatywy mogę wskazać wszechstronną, dwujęzyczną publikację „*Les Cordonniers de Tadeusz Kantor*”, „*Szewcy Tadeusza Kantora*”, pod red. K. Czerskiej, J. Chrobaka, J. Michalik, Kraków 2010, dokumentującą mniej znany do tej pory epizod zagranicznych podbojów Kantora.

³⁰ Odbyły się wówczas (od czerwca do grudnia 2000) rozproszone w miejscu i czasie wystawy pod wspólnym tytułem *Tadeusz Kantor – wędrówka*. Były to m.in.: *Tadeusz Kantor i Akademia*, *Tadeusz Kantor i teatr 1934–49*, *Tadeusz Kantor w Starym Teatrze*, *Tutaj zaczął się Cricot 2*, *Tadeusz Kantor – Ambalaże*, *Nieosiągalne wraz z Suplementem teatralnym*, *Od „Kurki Wodnej” do „Umarłej klasy”*, *Ambalaż „Hołdu pruskiego”*, *Wystawa byle czego*, *Mam wam coś do powiedzenia* – wystawa autoportretów, *Tadeusza Kantora rysunki z depozytu Muzeum Sztuki*

później reedytowany jako pierwszy tom trzytomowej edycji Cricoteki i Osolineum, pod redakcją Krzysztofa Pleśniarowicza. Od tego czasu każdy rok przynosił systematycznie działania kuratorskie i naukowe, często napędzane okolicznościami rocznicowymi – tak było w roku 2010 w dwudziestolecie śmierci artysty, obchodzone jeszcze w Krzysztoforach, w trakcie budowy nowego obiektu, oraz w roku 2015 – ogłoszonym przez UNESCO Rokiem Kantora z uwagi na stulecie jego urodzin, rocznicy, która przyniosła wiele inicjatyw związanych m.in. z możliwościami, jakie stworzył budynek Cricoteki rok po otwarciu. W ciągu tych lat potrzeby i możliwości wynikające z uruchomienia nowego ośrodka sztuki przyniosły wiele wydarzeń, rozmaicie sformatowanych i ocenianych. Ich znaczenie już teraz, z perspektywy paru lat działalności Cricoteki, odsłania się w znamiennych napięciach.

Inauguracja działalności pod hasłem *Nigdy tu już nie powrócę?* przez pytajnik reinterpretowała tytuł Kantorowskiej inscenizacji i osłabiała jego negatywne znaczenie. Retoryczne pytanie rozpropagowane w postaci wielkich billboardów, wychylające się z różnych miejsc (nie tylko w Krakowie), otwierało pole możliwych reakcji, zapowiadało potencjalny powrót artysty. Zdanie-formuła tytułowa było komunikatywne dla znających sztukę Kantora, dla innych mogło stać się elementem akcji reklamowej, sięgającej do strategii tworzenia serii rozwijanych stopniowo informacji, wtajemniczających konsumenta w ofertę poprzez manipulację uwagą i ciekawością. Ta dialektyka między znaczącym, semantycznie konkretnym, a niejasnym, odwołującym się do umykającego desygnatu jest symptomatycznym oznaczeniem drogi podjętej przez Cricotekę. Proponuję określić ją mianem krążenia między obecnością a nieobecnością, między „jawieniem się” Kantora w polu znaczeń a odnoszeniem się do jego gasnącej czy zanikającej pozycji. Także użycie zmodyfikowanej frazy *Nigdy tu już nie powrócę*, tytułu spektaklu wykorzystującego elitarystyczną reakcję Kantora na urzędnicze absurdy blokujące swobodę kreacji, w funkcji hasła reklamowego wydaje się znaczące. Jest związane z przemieszczaniem się misji muzeum-archiwum między pogłębianiem refleksji o twórczości a jej popularyzacją. Drogę tę jeszcze inaczej przyjdzie dookreślać ze względu na pierwsze projekty realizowane przy Nadwiślańskiej³¹.

Ostatnimi wydarzeniami łączącymi się ze starą siedzibą Ośrodka Tadeusza Kantora były pożegnalne wystawy i działania projektujące model

w Łodzi, wystawa fotografii Jacka Stokłosa *Mój Tadeusz Kantor*, ekspozycja w Hucisku *Wokół idei domu i krzesa*, w Rzeszowie „*Wielopole, Wielopole*” Tadeusza Kantora. Pojawiły się także wystawy traktowane jako międzynarodowe konteksty jego sztuki – Antoni Tàpies – *Certesens sentides* oraz w Krzysztoforach ekspozycja z instalacją Roberta Wilsona *Memory/Loss*.

³¹ Informacja dotycząca zrealizowanych projektów w trakcie budowy nowej Cricoteki 2006–2009: zob. <http://cricotekawbudowie.pl/pl/projekty-realizowane-na-nadwislanskiej>; 5 [dostęp: 18.12.2018]

przewartościowania myślenia o impulsach płynących ze sztuki Kantora. Przy Kanoniczej czynna była w 2014 roku ekspozycja „*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*”. *Obiekty i archiwalia ze zbiorów Cricoteki*, natomiast przy Siennej w Galerii-Pracowni *Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza Kantora* (otwarta w grudniu 2013). Na pierwszej wystawie zostały zaprezentowane przechowywane w Cricotece kostiumy i rekwizyty sceniczne, fotografie autorstwa Caroline Rose, Jacque Bablet i Romano Martinisa, szkice i rękopisy Tadeusza Kantora oraz inne, w większości nieeksponowane wcześniej, archiwalia związane z pracą nad cricotage’em. Jak informował anons jej kuratorów, Małgorzaty Paluch-Cybulskiej oraz Bogdana Renczyńskiego:

Oprócz funkcji poznawczej wystawie chcielibyśmy przypisać także funkcję badawczą i sprowokować widza do czynnego udziału w zwiedzaniu ekspozycji, proponując mu dyskusję na temat oddziaływania twórczości Tadeusza Kantora obecnie. Interesuje nas to, jakie reakcje cricotage *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* wywołuje po ponad 30 latach od premiery, do jakiego stopnia zawarty w nim ładunek emocjonalny jest wciąż aktywny i w jaki sposób napięcie budujące spektakl obecne jest w zachowanych po nim artefaktach – w obiektach scenicznych, kostiumach, fotografiach. Pragniemy również zainicjować rozmowę na temat specyfiki pracy nad *Śniegami* w kontekście zmian zachodzących w samym spektaklu³².

Charakterystyczna stała się podwójna rola ekspozycji: po pierwsze kończyła ona serię wydarzeń mających na celu zaznajomienie widzów z obiektami, którymi dysponuje Cricoteka (zgodnie z życzeniem i testamentem Kantora), zanim zostaną przeniesione do nowej siedziby. Po drugie jako punkt wyjścia do projekcji filmów, rozmów z aktorami, spotkań ze współczesnymi uczestnikami życia kulturalnego, rozpoczynała nie tylko akt upamiętnienia niegdysiejszego widowiska, lecz także proces uzmysłowienia istotnych zmian, jakie dokonują się w jego recepcji po latach.

Inne znaczenie miała przygotowana przez Józefa Chrobaka ekspozycja *Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza Kantora*, której kurator zaznaczył, że jest to:

[...] pierwsza tego typu wystawa, która skupiać się będzie na niezwykle istotnych motywach i wątkach pojawiających się w twórczości teatralnej Tadeusza Kantora, m.in. w spektaklu *Umarła klasa*, *Wielopole*, *Wielopole* i cricotage’u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*. Na wystawie zaprezentowane zostaną obiekty teatralne z wybranych spektakli ze zbiorów Cricoteki, rysunki Tadeusza Kantora, wybrane fotografie i najczęściej niepokazywane dotychczas materiały filmowe³³.

³² <http://www.cricoteka.pl/pl/gdzie-sa-niegdysiejsze-sniegi-obiekty-i-archiwalia-ze-zbiorow-cricoteki/> [dostęp 18.12.2018].

³³ <https://www.cricoteka.pl/pl/motywy-zydowskie-w-tworczosci-tadeusza-kantora/> [dostęp 17.12.2018].

Katalog wystawy uzupełniony kalendarium dotyczącym dziejów wielopolskich Żydów, tekst Andrzeja Węłmińskiego o motywach żydowskich w twórczości Kantora oraz informacje o filmie Davida Teitelbauma na temat przedwojennych mieszkańców Wielopola, który był pokazywany na ekspozycji, stały się dowodem, że nowe konteksty przeszłości, dzięki cyrkulacji pobudzanej przez motywy sztuki, mogą odkrywać niespodziewane kręgi wiedzy i znaczeń ściśle historycznych. Obie wystawy otwierały się na możliwość organizacji pamięci o Kantorze w bliskim z nim związku.

Jednak zanim dokonał się ostateczny transfer rzeczy do nowej siedziby Cricoteki, jej pracownicy i związani z nią kuratorzy zaczęli prokurować „odstępstwa”, rozluźniając związek planowanych wydarzeń z silną indywidualnością artysty. Dla zatrudnionej w Cricotece kuratorki Joanny Zielińskiej inspiracją do poszukiwania tematów przedsięwzięć wizualno-performatywnych była szeroko pojęta współczesna sztuka, a także zrealizowane kolejno w 2005 i 2007 roku wystawy *Teatr Niemożliwy* i *Teatr bez teatru*³⁴, na których sztuka Kantora jako inspiracja pojawiła się w szerokim horyzoncie współczesnych poszukiwań artystycznych.

Jak pisała w informatorze opisującym planowane przedsięwzięcia dyrektorka Cricoteki Natalia Zarzecka, nową funkcję muzeum-archiwum określić miały dwa projekty – *Radykalne języki* oraz *Muzeum migrujące*:

Jednym z największych wyzwań dla nowej odsłony Cricoteki staje się wpisanie twórczości artysty we współczesne dyskursy sztuki, otwarcie na nowe sposoby interpretacji i prezentacji. Projekt *Radykalne języki* mierzy się z tym zadaniem jako pierwszy. Na stworzony przez kuratorki Joannę Zielińską (Cricoteka) i Maaïke Gouwenberg program składają się rozmaite działania performatywne, wystawa i wydawnictwo. Wydarzenia w ramach projektu *Radykalne języki* odbywać się będą w gościnnych przestrzeniach Teatru Bagatela na ul. Sarego, gdzie przez wiele lat mieścił się magazyn kolekcji Cricoteki.

Działania performatywne realizowane w ramach projektów *Radykalne języki* i *Muzeum migrujące* obrazują kierunek programu, który rozwijany będzie w przestrzeni sali wielofunkcyjnej nowego budynku. Staną się one uzupełnieniem wystaw sztuki Tadeusza Kantora i wystaw czasowych, które będą eksponowane w budowanej obecnie, zawieszzonej na filarach, części nowej siedziby³⁵.

³⁴ Wystawa *The Impossible Theater* została zrealizowana przez wiedeńską Kunsthalle, Narodową Galerię Sztuki Zachęta i Barbican Center w Londynie w latach 2005–2006, kuratorkami były Hanna Wróblewska i Sabine Folie. Z kolei wystawa *A Theater without Theater* prezentowana była w 2007 i 2008 roku w MACBA Barcelona i Museu Berardo de Lisboa, kuratorami byli Bernard Blistene i Yann Chateigné Tytelman.

³⁵ *Radykalne Języki/ Radical Languages* 7–9.12.2012 Kraków http://www.cricoteka.pl/pl/wp-content/uploads/2013/05/Rad-Katalog-28_-WEB2.pdf, s.10. [dostęp 20.12.2018].

Idea otwarcia sztuki Kantora na współczesne narracje miała być radykalna i przynosić nie tylko „ugodową” wizję dziedzictwa jako tradycji pojętej pozytywnie i kanonicznie. Miała także przyjąć potencjały krytyczne i konfrontacyjne, stać się okazją do prezentacji nieprzewidzianych przez Kantora zwrotów w sztuce i kulturze. Ambicją projektodawców było po pierwsze oswojenie widzów z nowym kierunkiem rozwoju Cricoteki, przyzwyczajenie ich do skomplikowanych wyzwań percepcyjnych, a co najważniejsze – zadekretowanie zerwania z ideą statycznego muzeum i ustanowienie przestrzeni ruchliwej, skutecznej teatralnie, generującej wymianę na różnych poziomach przekazu. Współczesna sztuka relacji i partycypacji wyznaczyła nowe kierunki rozwoju starego miejsca. Zanim jeszcze znalazła odpowiednie zakorzenienie w przestrzeni, rozwidliła archiwum na zaanektowane teatralne miejsca gry, na muzeum migrujące, gotowe do prezentowania rozproszonych idei w nawiązaniu do sztuki lat sześćdziesiątych i współczesnych tendencji niedefiniujących aktu twórczego w sposób jednoznaczny i poszukujących złożonych form działania³⁶.

Następstwem poszerzania idei związku Kantora ze współczesnością była pierwsza edycja *Maszyny choreograficznej* w ramach ambitnego projektu *Kto inspiruje? Tadeusz Kantor!*, wymyślonego i opracowanego przez Annę Królicę. Mimo że koncepcja wyrastała z jej własnych studiów nad związkiem (nieświadomym, odruchowym) cielesności aktorów Cricot 2 z różnymi tradycjami teatru tańca, w tym także – co podkreślała – Piny Bausch, idea *Maszyny* miała się rozwijać w szereg spotkań z polskimi artystami rozkwitającej dziś nowoczesnej choreografii. Pierwsza edycja przyniosła ważną publikację wydaną przez Cricotekę (*Pokolenie solo*, Kraków 2013) i była kontynuowana przy Nadwiślańskiej. Promowała nowy taniec, stała się otwartą platformą dla jego często enigmatycznej ekspresji, dawała szansę zaprezentowania się artystom, których dostęp do oficjalnych scen bywa ograniczony. Idea ta przyniosła otwarcie Cricoteki na choreograficzne działania, swobodnie odnoszone do sztuki Kantora – bądź z nią niezwiązane – choć zamysł nie był czysto pretekstowy, wydawał się raczej próbą przekierowania uwagi uczestników przedstawień z widzenia Teatru Śmierci jako teatru plastycznego, teatru formy, na teatr cielesności. Idea rozwijała się w czasie – także poza programem kuratorki – anektując różne formy warsztatów i pokazów tanecznych: od znakomitego przedstawienia Raimunda Hoghe – *An Evening with Judy* (2015), przez lekcje tanga dla amatorów, warsztaty tarantelli i pizziki, do programu *Rollercoaster* z roku 2018, skupiającego różnorodne formy choreograficznych zmagania z problemami współczesności³⁷.

³⁶ <http://www.cricoteka.pl/pl/muzeum-migrujace/> [dostęp 20.12.2018].

³⁷ W czerwcu 2016 odbyły się warsztaty teatru tańca z Maristellą Martellą, poświęcone symbolicznym, ikonograficznym oraz literackim aspektom tarantyzmu – rytuału

Z podobnym pomysłem wiązały się *Polifonie*, czyli zapoczątkowana w roku 2013 seria koncertów, performansów i zdarzeń brzmieniowych. Jak pisała kuratorka Anna Sz wajgier, seria ta nawiązywała do polifonicznej idei współdziałania różnych głosów w ramach jednej całości, i była propozycją wielorakiego wyjścia poza kanonicznie traktowaną muzykę. Pojęcie polifonii, jak czytamy w programie, odnosiło się do „miejsca spotkania różnych rodzajów kreatywności”, miało być „polifonią postaw, gatunków, indywidualności”³⁸. Tematy zmieniały się w ramach poszczególnych edycji i były określane bardzo ogólnie. Ponad czasami i realizacjami łączyły się ze sztuką Kantora jako artysty uwrażliwionego słuchowo, któremu pojęcie przestrzeni rozumianej jako swoista scenografia dźwiękowa nie było obce, szczególnie jeśli odnieść je, jak chcieli artyści współcześni, nie tylko do muzyki, lecz do szeroko pojętych zjawisk akustycznych takich jak: „pogłos, szmery, różnego rodzaju odgłosy, czasem też kierunek i ruch dźwięku”³⁹.

W miarę rozwijania się obu cykli po 2014 roku, pole gry poszerzało się o kolejne sektory budynku i otoczenia nowej Cricoteki. Okazała się ona dogodnym terenem pokazów i eksperymentu performatywnego. Znalezione formy ruchu, działania choreograficzne, reakcje na wyzwania miejsc, dźwięczące przedmioty, nietypowe instrumentarium, nagrania i gotowe fragmenty rzeczywistości słyszalnej stanowiły elementy interakcji z audialnością, wizualnością, ekspresją taneczną. W obu projektach – tanecznym (*Maszyna choreograficzna*) oraz dźwiękowym (*Polifonie*) – budynek nowej Cricoteki pełnił ważne funkcje ekspozycyjne i akustyczne. Prezentacji sztuki i spotkań z widzami nie ograniczano do sali teatralnej, lecz proponowano różne miejsca odbioru, traktowanego także jako peregrynacja w przestrzeni. Zmiana przyzwyczajień i ruch stały się zasadą wykorzystywaną przy innych programach poszerzających grę z przestrzenią w Cricotece – niejednokrotnie dynamiczną, energetyczną, *stricte* relacyjną – i odbioru wyrywającego widzów z biernego uczestnictwa. Rzadko udawało się wprost wskazać na Kantorowską proveniencję tej praktyki, jednak w krytycznym oglądzie powinna się ona pojawić. Bardzo często można było odnieść wrażenie, że artyści drugiej dekady XXI wieku eksplorują zależności między ciałem, ruchem dźwiękiem i przestrzenią podobne do tych, jakie pojawiły się w Kantorowskich

taneczno-muzycznego z regionu włoskiego Salento, połączone z konferencją naukową *W rytualnym kręgu* w Instytucie Teatralnym im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie. *Rollercoaster. Kolekcjonerzy wrażeń* to prezentacja polskiego tańca, zrealizowana przez Cricotekę 6–27 października 2018 roku w ramach projektu „Scena dla Tańca 2018” Instytutu Muzyki i Tańca. Kuratorzy Paweł Łyskawa i Eryk Makohon nawiązali w nim do koncepcji człowieka ponowoczesnego Zygmunta Baumana, osadzonej na czterech wzorcach osobowości: spacerowicza, gracza, włóczęgi, turysty.

³⁸ *Polifonie*, red. B. Gawęł, Kraków 2014.

³⁹ Tamże.

eksperymentach w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Dzisiejsze praktyki, których źródła biją w różnych awangardowych i neoawangardowych przekroczeniach, spełniają się w nowej formie sztuki efemerycznej i słabej, minimalistycznej, ironicznej i autoironicznej. Wyrażają charakterystyczny światopogląd kultury ponowoczesnej, związany z nieufnością do kreacyjnej doskonałości, niewiarą w postęp i rozwój rozumiany w kategoriach poszerzania ekspansywnych działań ludzkich. Eksponują wolę tworzenia zadań ulotnych, często pozbawionych ambicji i perfekcji, wystawionych na przypadek, wrzuconych w interakcje z odbiorcą i materią⁴⁰. Niewykluczone też, że do poszukiwań ruchomej, energetycznej przestrzeni mobilizuje nieoczywisty kształt Cricoteki. Jego wartością jest wielofunkcyjna sala widowiskowa z ruchomą sceną i widownią, otwieraną od strony patio i od westybulu sąsiadującego z archiwum; osobne pole gry tworzy płatanina korytarzy schodowych. Mogą być one wykorzystane (i bywały używane w takiej funkcji) jako skuteczne przestrzenie celowo utrudnionej percepcji, angażującej fizycznie, a nie tylko poprzez zmysł wzroku.

Już w okresie przełomowym dla Ośrodka Dokumentacji, w trudnym momencie zawieszenia dziedzictwa po Kantorze „między starą a nową siedzibą”, pojawiły się i zostały zrealizowane koncepcje dwutorowego spełniania posłannictwa muzeum-archiwum. Oryginalne i ważne wydają się oba kierunki realizacji, w jakimś sensie zakorzenione w intencjach samego artysty, choć reinterpretowane w różnych konkretyzacjach, mogą prowadzić do burzliwego dialogu teraźniejszości z przeszłością. Jedna koncepcja wiąże się z ekspozycją oraz niezbędną reinterpretacją obiektów, materiałów i idei Kantora. Druga – z zewnętrznymi interwencjami sztuki bądź działaniami niekoniecznie łatwo dającymi zaadaptować się do tego, co ortodoksyjnie Kantorowskie. Cricoteka jako przechowalnia obiektów Kantora i jego archiwum stała się równocześnie teatrem-galerią, platformą nowoczesnego eksperymentu. Jak można się było przekonać, stylistyka i charakter anektowanych przedsięwzięć wyłamują się skonstruowanym przez artystę zasadom. Przemiany polityczno-społeczne generują nowe tematy, artyści sięgają po nieznane wcześniej formy i tworzywa, wchodzą w nieuchronny mariaż z kulturą popularną, a zatem w jakimś sensie odbiegają od testamentu Kantora i jego elitarniej postawy.

Dowodem koncepcji uruchomienia „maszyny pamięci i śmierci” – że użyję parafrazy tytułu przedstawienia-instalacji z 1987 roku⁴¹ – były wystawy na otwarcie nowego budynku. Warto przyjrzeć się zaproponowanej wówczas

⁴⁰ Niejednoznaczne przyjęcie pomysłów poszerzania pola kontekstów jeszcze przed otwarciem nowej Cricoteki dobrze odzwierciedla tekst: I. Zmyślony, *Kantor tu był*, „Dwutygodnik” 2013, nr 1, <https://www.dwutygodnik.com/artykul/4226-kantor-tu-byl.html> [dostęp 18.12.2018].

⁴¹ Chodzi o cricotage *Maszyna miłości i śmierci*, premiera w Kassel 13.06.1987.

relacji pomiędzy ekspozycją gromadzącą Kantorowskie obiekty i partnerującą jej wystawą współczesną. Joanna Zielińska reklamowała ją jako „pierwsze w Polsce wydarzenie [...] które na tak dużą skalę łączy w sobie wystawę z performansem”⁴². W projekcie zatytułowanym *Nic 2 razy*, do którego zaproszono współczesnych artystów, istotnym punktem wyjścia była idea obiektów użytych jako *ready made*, a także podjęcie takich tematów jak „archiwizacja, czy kolekcjonowanie tzw. sztuki żywej”⁴³. Motywem przewodnim były też materialność performansu, teatralizacja przestrzeni wystawienniczej oraz wykorzystanie przedmiotu teatralnego w różnych rolach.

U wejścia do sali wystaw, a zarazem w miejscu jej rozgałęzienia na dwa obszary (Kantorowski i nie-Kantorowski): stanęła Maszyna aneantyzacyjna, obiekt z *Wariata i zakonnicy* z roku 1963, częściowo zrekonstruowany przez artystę w latach osiemdziesiątych. Ta niezwykle spektakularna forma, polaryzująca wokół siebie przestrzeń, nie tyle należała do obu obszarów prezentacji i była ich łącznikiem (co zakładali kuratorzy), ile z obu została wykluczona. Stała się bohaterką i ofiarą dokonujących się w przestrzeni Cricoteki operacji polegających na redukcji i reinterpretacji, na aktach recepcji sztuki prowadzących do swobody, dysymilacji, odpodobnienia Kantorowskich obiektów przez ich izolację przestrzenną albo wręcz przeciwnie – przez ich nagromadzenie, mieszanie porządków pomiędzy kontekstami, jakie przywodzą na myśl.

W pierwszej odsłonie, zatytułowanej *Kolekcja*, zderzono ciemne, monochromatyczne Kantorowskie obiekty, silne i spektakularne, z wyrazistymi w barwach, należącymi do różnych koncepcji artystycznych dziełami słabymi, półproduktami, artefaktami i najzwyczajniejszymi przedmiotami – pokłosiem złożonych działań. Kontrast skali kolorystycznej oraz silnej i słabej sztuki był uderzający. Obie ekspozycje, przestrzennie rozdzielone, zaprojektowane w sensie architektonicznym przez Roberta Rumasa, stawaly się *mise-en-scène*, tyle że w przypadku *Nic 2 razy* użyto kolażu, przemieszania rekwizytów i elementów, które nie zawsze aspirowały do zdefiniowanego jasno artefaktu. Pokazane materiały były skutkiem wcześniejszych działań bądź odnosiły do przyszłych transformacji inscenizacyjnych. Z kolei w jednolitej w wyrazie i tonacji *Kolekcji* próbowano w sposób najmniej ingerujący w strukturę obiektów i ich autonomicznego świata dokonać pierwszej prezentacji przedmiotowego dziedzictwa Cricoteki, z wyznaczanymi porządkami przypisanymi chronologii. Kuratorzy użyli także idei artysty w formie komentarzy rozpisanych na ścianach i w katalogu-przewodniku. Pierwsza część ekspozycji stałej przedstawiała dążenie artysty do tego, by nawet przedmiotom teatralnym nadać kształt muzealny – gotowy do publicznej prezentacji.

⁴² *Nic 2 razy/Nothing Twice*, red. P. Soszyński, Ł. Wojtyśko, Kraków 2014, s. 7. Wystawa trwała od 12.09 do 23.11.2014.

⁴³ Tamże.

Na ekspozycji *Kolekcja*⁴⁴ mogliśmy zobaczyć makietę przestrzeni scenicznej *Powrotu Odysa* (1944), wykonaną przez Kantora w latach pięćdziesiątych XX wieku, szkice scenograficzne do *Cyrku*, pojedyncze przedmioty z przedstawień Cricot 2 i Teatru Śmierci, jednak całość zdeterminowana została przez *Przestrzeń sceniczną „Umarłej klasy”* z 1975 roku, zespół oryginalnych obiektów związanych z legendarnym przedstawieniem, z lalkami-manekinami dzieci siedzącymi w ławkach oraz przez *Klasę szkolną – dzieło zamknięte*, pracę przygotowaną przez Kantora w 1985 roku, uznaną przez artystę za formę definitywną, ostateczną, za „dom *Umarłej klasy*”. Opisane i skomentowane przedmioty miały wtajemniczać odbiorców w działania teatralne Kantora, być także samodzielnymi obiektami sztuki, przyciągającymi uwagę zagadkowym kształtem urządzeń, czasem poruszających się dzięki zamontowanym przez twórcę silniczkom (coraz mniej dzisiaj sprawnym), czasem wprawiających w konsternację czy nawet lęk, przez antropoidalne kształty manekinów. Charakterystyczne ustawienie wobec siebie autentycznych przedmiotów z *Umarłej klasy* i jej muzealnej reinterpretacji wykonanej przez Kantora po latach, stało się wyraźnym sygnałem montowania różnych porządków reprezentacji. Można było odnieść wrażenie, że oprócz gestu przywołania pamięciowego i materialnego ich kształtu doszło także do wyrwania ich z autentycznych kontekstów inscenizacyjnych. Zainicjowane zostało wytwarzanie nowej rzeczywistości, zacierające pierwotną moc przedmiotu jako składnika obrazu należącego do spektaklu Teatru Śmierci.

Z kolei na wystawie *Nic 2 razy*, zaprogramowanej przez Joannę Zielińską, znalazły się rzeczy i reminiscencje wpisane w zadania redefiniujące istotę teatralności. Były to między innymi kurtyna Ulli von Brandenburg, instalacja z horyzontem teatralnym Jima Shawa oraz rekwizyty z performansów Marvin Gaye Chetwynd i Guya de Cointeta. Wątki teatralne i biograficzne pojawiły się w pracach Pauliny Ołowskiej, Shany Moulton, Michaela Portnoya oraz braci Quay. Ślad wcześniejszych akcji widniejący w pracach współczesnych twórców wizualnych został powiązany z kontynuacjami – działaniami artystów zaproszonych na rozłożoną w czasie inaugurację. Znalazły się wśród nich: performans Oskara Dawickiego, koncert Jaapa Blonka, opera Shany Moulton i Nicka Halleeta oraz przedstawienie Catherine Sullivan powstałe we współpracy z warszawską grupą teatralną Opera Buffa⁴⁵. Przedmioty wystawione, oglądane na wystawie i w różnych miejscach budynku (np. przed Cricoteką, na patio, stanęła instalacja Pauliny Ołowskiej) były reminiscencjami działań lub zapowiedzią spektakli

⁴⁴ Scenariusz wystawy stałej został przygotowany przez zespół Cricoteki pod kierunkiem dyrektora Natalii Zarzeckiej, w składzie: Justyna Michalik, Małgorzata Paluch-Cybulska, Jan Raczkowski.

⁴⁵ *Nic 2 razy/Nothing Twice...*

i występów. Z kolei zaprezentowane w postaci instalacji kolektywne dzieło Pawła Althamera i artystów z Grupy Nowolipie ukazywało sztukę partycypacyjną jako pokłosie dialogicznej formuły pracy, a ślady twórczości Joanne Tatham i Toma O'Sullivana zostały włączone do tej heteronomicznej kolekcji jako wyraz stosunku do konserwowania zapisów i pozostałości po performansie. Użyte przedmioty, zaznaczone problemy, formy przekazu artystycznych treści w jakimś sensie podejmowały dialog i wchodziły w konflikt z Kantorowską wizją archiwum.

Obie wystawy stały się zadaniem poznawczym. Dla widzów mniej zapoznanych z przeszłością sztuki i dziedzictwem Cricot 2 oraz ze współczesnymi trendami sztuki efemerycznej czy krytycznej orientacja w dyskursach kuratorskich była wyzwaniem. Jak każda struktura heterogeniczna, złożona, otwarta na partycypację aktywnej świadomości, mogła inspirować do zrozumienia bądź pozostawiać w obojętności. Jednak w przypadkach obu wystaw – czasowej, inaugurującej nową Cricotekę i pierwszej odsłony stałej wystawy – przyjęta reguła konfrontacyjna została spełniona. Kontrapunktem dla obiektów Kantora stały się dzieła i działania z pozoru wyrastające z podobnych motywacji (co podkreślano w komentarzach kuratorskich), dyskretnie im pokrewne, albowiem ich wymiar estetyczny, siła oddziaływania, język przekazu, sposoby komunikowania się z odbiorcą były indywidualne, niepowtarzalne, wypracowane na gruncie autonomicznej praktyki. Były to zatem przedmioty sztuki wprowadzone w obszar Cricoteki niezależnie od prosto pojętego wpływu czy oddziaływania. Tytuł *Nic 2 razy*, fraza wiersza Wisławy Szymborskiej, dobitnie odnosił się zarówno do niepowrotnej przeszłości, jak i niemożności powtórzenia jakiegokolwiek gestu twórczego. Jeśli akt twórczy jest prawdziwym działaniem artystycznym, jego dynamika w nowym obszarze stwarzania może być tylko odrodzeniem, wywołanym przez pęd przemiany. Tak więc niepodobieństwo, niepowrotność, niesprowadzalność do tożsamyh procesów stały się istotnym wyznacznikiem aktu otwarcia Cricoteki jako przestrzeni ekspozycji. Statyczna prezentacja miała być polem rewizji, odnosiła się także do działań teatralnych. Koncepcja wzajemnej interwencji skutkowałą znamieną polaryzacją: to nie tylko działania współczesnych twórców odsłaniały dzisiejszy charakter sztuki Kantora – jej przemijanie, nieadekwatność wobec nowoczesnych wyzwań, proces degradacji i zanikania energii sprawczej. Także ona sama rzucała światło lub cień na poszukiwania aktywnych dziś twórców, odkrywała nieskuteczność czy nieporadność niektórych strategii, bądź przeciwnie: dowartościowywała dynamikę, odkrywającą inwencję, oryginalną stylistykę.

Punktem wspólnym obu ekspozycji, które – jak widać obecnie – wpłynęły także na późniejsze koncepcje prezentacji w Cricotece, stało się wypracowanie całej sieci powiązań „tego, co do zobaczenia” z „tym, co do doświadczenia”. Wystawy w takim formacie myślenia to dopiero początek, a zarazem akt

pierwszy, wyzwanie dla odbiorcy, któremu proponuje się niezwykle skomplikowaną ścieżkę odbioru, wyposażając go w przewodniki i komentarze, zapraszając do współudziału w przedstawieniach, odczytach, sympozjach. Idea migracji obiektów i znaczeń – ważna dla praktyki kuratorskiej i znajdująca dziś poparcie w teoriach⁴⁶ – często wykorzystywana w poszukiwaniach artystycznych, zarówno w przypadku stałej ekspozycji, której *Kolekcja* była pierwszą częścią i zapowiadała następne odsłony, zatytułowane *Dzieciństwo*, *Mariometa*, *Rzeźba*, jak i w przypadku niektórych wystaw zmiennych, proponuje wyzwania i tworzy zadania. Ich język domaga się rozwinięcia w obszarze myślenia, poszerzenia kompetencji, rozwijania świadomości złożonych i wymagających konstrukcji (re)prezentacji. Złożona praktyka performatywno-ekspozycyjna wymaga także sukcesywnego przyciągania odbiorców, którzy nie decydują się na łatwy, pasywny odbiór, lecz zdobędą się na akty „samodukacji”: przemyślenia przeszłości oraz na gotowość do aktywnej obecności „tu i teraz”. Wyizolowane z teatru Kantora obiekty przemawiają nowym wyrazem i usytuowaniem oddzielnym od pierwotnego użycia i mogą prowadzić odbiorcę do tego, że przypomni sobie lub skonstruuje na własną rękę Kantorowski teatr pamięci. Może się jednak zdarzyć, że obiekty te wywołają konsternację, pozostaną – mimo wysiłków kuratorskich, opisów, uzupełnień rejestracjami spektakli – nieme i martwe, nieprzynależne do żadnych skojarzeń, nierekonstruuujące niczego.

Zademonstrowana na otwarcie nowej siedziby zasada konfrontacji była kontynuowana, lecz nie stała się nieprzekraczalną regułą, i taką jej elastyczną postać uważam za skuteczną. Jej przedłużeniem okazały się przede wszystkim dwie kolejne ekspozycje: *Czytać jak książkę* Davida Moroto i Joanny Zielińskiej oraz (w mniejszym stopniu) *Kiedy znów będę mały?* Joanny Zielińskiej. Pierwsza z nich, realizowana w ramach szerszego projektu *The Book Lovers*, kontrapunktowała w jakimś sensie Kantorowskie zamiłowanie do pióra, charakterystyczne dla wielu twórców XX-wiecznej awangardy, nowoczesnymi strategiami narracyjnymi, literackimi i multimedialnymi takich artystów jak Jill Magid, Cheng Ran czy Lindsay Seers. Jak można się było przekonać, twórcy obrazu nie tyle piszą dziś manifesty, ile chętnie stosują zabiegi obfitujące w odniesienia powieściowe, wykorzystują złożone epickie podstawy i ich historyczne ewolucje do snucia wizualno-literacko-teatralnych opowieści⁴⁷.

⁴⁶ M. Bal, *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012; autorka stworzyła koncepcję niwelowania granic między nauką i sztuką oraz proklamowała krążenie pojęć między różnymi dyscyplinami.

⁴⁷ Wystawa trwała od 23.01.2015 do 15.03.2015. Towarzyszył jej performans Davida Moroto *Decide You Destiny* [Zdecyduj o swoim przeznaczeniu] oraz program performatywny *Powieść jako forma sztuki*, zrealizowany przy współpracy z warszawskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej.

Z kolei wystawa *Kiedy znów będę mały?* tworzyła krytyczny komentarz do kolejnej odsłony stałej kolekcji zatytułowanej *Dzieciństwo*. Inicjalny moment biografii, mitologizowany przez Kantora od premiery *Umarłej klasy*, przyjmował dzięki różnym reprezentacjom i praktykom współczesnych twórców wielorakie odcienie: od poważnych, psychoanalitycznych do ironicznych i zabawowych. Wystawa ukazywała w jaki sposób *coming-of-age story* rodziła się na przecięciu form teatrzysku marionetkowego i multimedialnych realizacji, wywodziła z bogatej tradycji *Bildungsroman* i przechodziła przez komiksowe odcieśnienia⁴⁸. Kolejne projekty nie tylko odbiegały od sztuki Kantora, lecz także poszerzały jej konteksty – pokazywały m.in. związki artysty z Rzymem i Nowym Jorkiem, komentowały jego kolekcję – rozwinięciem wątku związanego z poszczególnymi etapami twórczej biografii⁴⁹.

Przestrzeń ekspozycyjna w Cricotece nie jest duża; zasada podziału wymaga, by nawet obiekty Kantora były poddawane selekcji i pokazywane w zmiennych porządkach, w rozproszeniu, a sala wystaw zmiennych staje się dla artystów i kuratorów prawdziwym wyzwaniem. Wzbudza to niedosyt, prowokuje do krytyki i niezadowolenia z warunków ekspozycji. Wielokrotnie można było usłyszeć w reakcjach zwiedzających lub przeczytać w recenzjach, że przestrzeń wystawiennicza rozczarowuje, jest niewielka, mało spektakularna, że pokazana w niej kolekcja Kantorowskich obiektów nie wywołuje należytego wrażenia, a wystawy dobrane jako kontekst są enigmatyczne⁵⁰. Z drugiej strony ciasne, wąskie wnętrza stają się inspiracją do walki.

⁴⁸ Na wystawie (17.06.2016–18.09.2016) znalazły się prace Pawła Althamera, Guya Ben-Nera, Kariny Bisch, Christiana Boltanskiego, Braci, Anji Carr, Macieja Chorażego, Anety Grzeszykowskiej, Wiktora Gutta, Władysława Hasiora, Tony’ego Ourslera, Clausa Richtera, Franciszki Themerson, Adama Walnego i The Book Lovers.

⁴⁹ W latach 2016–2017 trwał w Cricotece złożony projekt *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2 oraz rzymskie i nowojorskie konteksty obecności Kantora* – połączony z wystawami, publikacjami i inscenizacjami oraz wykładami. Były to m.in. wystawa dokumentów *Teatr Cricot 2. Nowy Jork* zawierająca wypowiedzi Ellen Stewart i Kantora o wzajemnej współpracy, prapremiera *Trzynastu sztuk awangardowych* Kennetha Kocha w reż. Romana Siwulaka, zaproszony z Bydgoszczy spektakl *Kantor Downtown* Jolanty Janiczak, Joanny Krakowskiej i Wiktora Rubina, oparty na wspomnieniach artystów, którzy w 1979 roku uczestniczyli w nowojorskim pokazie *Umarłej klasy* w La MaMa.

⁵⁰ W jednej z pierwszych recenzji nowej Cricoteki i jej wystaw Katarzyna Tokarska-Stangret pisała: „Obiekty Kantora przy takim *entrée*, jakie miała na otwarciu sztuka nowoczesna, były bez szans. *Nic 2 razy* budowała niewidzialną linię dyskursu i działań między salą teatralną, gdzie odbywały się performanse, i wystawą przedmiotów na górze. I chociaż w założeniu pokazywała idee, które wcześniej praktykował i rozwijał Kantor, jego samego pozostawiono bez żadnych nitek. Nie powinien być on w Cricotece szeregowym artystą, a istniał gdzieś z boku, zepchnięty do przedpokoju, do biedy, o której mówił”, K. Tokarska-Stangret, *Budynki wielofunkcyjne*, „Teatr” 2015, nr 1, nieco przychylniej wypowiadała się Natalia Cieślak, *Ile Kantora w Cricotece?* <http://magazyn.o.pl/2014/natalia-cieslak-ile-kantora-w-cricotece/> [dostęp 18.12.2018].

Nieraz udawało się przełamywać ograniczenia, grać proporcjami, powiększać przestrzeń iluzją. Tak było np. na znakomitych wystawach *W mgnieniu oka*, *Cholernie spadam!*, *Schlemmer/Kantor*, *Druga Grupa. To, co mieliśmy zrobić, tośmy zrobili*, *Biel kolorem śniegu*, *Cricot idzie!*⁵¹. Wszystkie one były ciekawie wizualnie zaprojektowane. Rama estetyczna ożywiała kontakt z przeszłością, wpływała na energię spotkania jako zdarzenia emocjonalno-intelektualnego, a pamięć tych ekspozycji podkreślała walor projektu partycypacyjnego. Pobudzał on na różnych zasadach wrażliwość odbiorców na przekaz zmysłowy prowadzący do ludzkiego wnętrza. Tak było z ożywionym obrazem Christiana Boltanskiego *W mgnieniu oka*⁵². Z daleka, na tylnej ścianie wąskiej przestrzeni galerii oglądaliśmy wideo przedstawiające pustynię z dzwoneczkami symbolizującymi dusze zmarłych, włączone w żywe otoczenie: podłogę wyścieloną ściętą roślinnością poddaną procesom wysychania i gnicia. Rozwiązanie operowało lapidarną jak haiku formą uzupełnioną wyświetlonymi na ścianie (po przeciwnej stronie aktywnego obrazu) datami urodzenia żyjących aktorów *Umarłej klasy*, którym elektroniczne zegary odliczały czas na wspak: od dzisiaj do premiery przedstawienia. Przestrzeń zacieśniła się wówczas do kameralnego obszaru – centrum kontemplacji, mrok wnętrza otwierał się na widok na nadbrzeże w zmieniających się porach doby, w ruchomych refleksach światła, albowiem sala wystawowa została poddana działaniu obrazów pejzażu docierających przez przeszklenia budynku. Z kolei ekspozycja *Cholernie spadam!*, zaprojektowana przez Małgorzatę Paluch-Cybulską, prezentowała obrazy i obiekty z ostatniego etapu twórczości Kantora, wykorzystując lustrzane sfery przemieszczeń. Umieszczone we wnętrzu labiryntowego świata obrazy z serii *Dalej już nic* oraz *Cholernie spadam!*, dosłownie bądź umownie wychodzące z ram, uaktywniały przestrzeń, inicjowały grę z iluzją i deziluzją, dynamizowały obecność widzów. Dzięki zabiegom wizualnym wąski korytarz galerii nabierał oddechu, wypełniał się wrażeniami, twarde kontury ścian ulegały dematerializacji. Wymienione ekspozycje mniej lub bardziej integrowały się ze stałą kolekcją, pokazywaną w odcinkach i rekonfiguracjach, bywały jej komentarzem, uzupełnieniem, podważeniem. Pełniły funkcję powrotu przeszłości – bardziej tradycyjnego, utrwalanego jako rekonstrukcja bądź rewizja, czy oryginalnie kreacyjnego, materializowanego jako ślad, powidok czy palimpsest.

Symptomatyczna była pod tym względem *Biel kolorem śniegu*, ekspozycja zrealizowana według koncepcji kuratorskiej Małgorzaty Paluch-Cybulskiej, zorganizowana w roku obchodów stulecia awangardy w Polsce – powtarzająca „pokaz prac Tadeusza Kantora i Artystów z kręgu Cricot 2, który

⁵¹ Te wystawy pojawiają się w różnych kontekstach w dalszej części książki.

⁵² Christian Boltanski, *W mgnieniu oka/In the Blink of an Eye*, 3.06–4.10.2015, kurator: Joanna Zielińska.

odbył się w 1979 roku w Palazzo delle Esposizioni w Rzymie⁵³. Wtedy też Kantor stał się kuratorem, odsłonił swój zmysł porządku, wolę budowania sugestywnej reprezentacji sztuki. Objawił także autorytaryzm, skutkujący poszukiwaniem własnej autonomii w obrębie ekspozycji grupowej, oraz ambicję łączenia obrazu, dzieła sztuki plastycznej z przedstawieniem o niezdecydowanym konturze genetycznym – cricotage'em zatytułowanym *Gdzie są niegdyśjsze śniegi*, eksperymentalnej formie zdradzającej pociąg do narracji przełamywanej enigmatycznością zdarzeń i efemerycznością akcji. Wystawa powtórzona po latach była polem spekulacji organizacyjno-przestrzennej. Rozprowadzona po różnych miejscach Cricoteki, zaprezentowana w sali widowiskowej, gdzie przedstawiono „innych artystów z kręgu Cricot 2” i wyniesiona do głównej sali ekspozycyjnej na poziomie trzecim, gdzie zgromadzono znakomite prace konceptualne Kantora oraz rejestrację cricotage'u, odsłaniała zderzenie sztuki Kantora z pracami akolitów i współtowarzyszy wędrówki. Powtórzenie „nietożsamościowe” zostało skonfrontowane z makietą oryginalnego projektu, odzyskaną i zrekonstruowaną dzięki Achille Perillemu. Porównanie kształtu obu wystaw, obecnej i minionej, krakowskiej i rzymskiej, punktowało różnice, siłę niektórych konceptów i artefaktów, ale też starzenie się pojęć awangardowych, wyczerpywanie inwencji, wytracanie energii znaczeń. Ambicją katalogu wystawy – jak i innych katalogów, *de facto* zbioru naukowych artykułów i ciekawych materiałów ikonograficznych – był powrót do przeszłości i jej dzisiejsza rewizja.

Szereg działań prokurowanych przez artystów, środowisko Cricoteki, różnych reprezentantów krakowskiego życia kulturalnego, a także przez przyciąganych przez to miejsce twórców, badaczy, kuratorów z całego świata, wytworzyło nowy obieg Kantorowskich artefaktów, reminiscencji po artyście, tropów jego obecności i w końcu też pamięci bezpośredniej – traconej i zastępowanej postpamięcią, powidokami życia, śladami, nieobecnością. Usankcjonowana w praktyce (częściowo spontanicznej i niejednokrotnie bezwiednej) reguła linii mocnej i słabej sztuki konstruuje znamiennej fakturę pamięci⁵⁴. Obok spektakularnych decyzji przywoływania i upamiętniania dziedzictwa Kantora, drugim, komplementarnym nurtem praktyki wydaje się strategia wypierania Kantora, osłabiania jego pozycji, dowodzenia utraty

⁵³ *Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979*, Zbigniew Gostomski, Maria Jarema, Tadeusz Kantor, Kazimierz Mikulski, Roman Siwulak, Maria Stangret-Kantor, Andrzej Węłmiński, Kraków 2017, s. 4.

⁵⁴ Pojęcia „słabej sztuki” używam w relacji do filozoficznej koncepcji Gianniego Vattimo związanej ze słabą myślą, zob. G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006, a także *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma, A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2003, nr 5. Temat został opracowany na gruncie badań literackich przez Andrzeja Zawadzkiego w: *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010.

kontakty z substancjalnym centrum jego sztuki. Linię tę można nazwać stopniowym odchodzeniem od zasady upowszechniania i przypominania wiedzy o Kantorze, w kierunku włączania w projekty odbywające się w Cricotece coraz swobodniej dobieranych wydarzeń artystycznych, luźno skojarzonych z imieniem i dziełem twórcy *Umarłej klasy*. Obie strategie są nie tylko efektem świadomej linii programowej czy precyzyjnie opracowanej dystrybucji dóbr po artyście, lecz bywają także wynikiem kompilacyjnej działalności, otwartej na impulsy zewnętrzne, na analizę współczesnych potrzeb i anektowane przez działalność Cricoteki programy zewnętrzne: oferty kuratorów i artystów wprowadzających polifoniczną strukturę odpowiedzi-reakcji na dziedzictwo Tadeusza Kantora, ale też traktujących ideę autonomii w kategorii absolutyzowania własnych pomysłów i potrzeb artystycznych.

Połączone archiwum-galeria i teatr stają się obiektem *par excellence* hybrydycznym i performatywnym, dowodzącym potrzeb dramatyzacji i relacyjności jako sposobu komunikowania się kuratorów i artystów z widzami. Ogromna w tym zasługa twórców związanych z Teatrem Śmierci oraz wieloletnich i nowych pracowników tej placówki dbających o jej program, wychulonych na (czasem zaledwie kiełkujące) zjawiska kultury. Jednak przede wszystkim jest to efekt działania potencjału Kantorowskiej tradycji, stwarzającej zarówno pole napięć (w każdym tego słowa znaczeniu), jak i przestrzeń dialektyczną, uaktywniającą inkluzywno-eksplozywny potencjał. Z jednej bowiem strony schedy po Kantorze tworzą obszar „zamknięty i wsobny”, domagający się schodzenia w głąb, czerpania z pokładów tej spuścizny i wciąż niezbadanej do końca tektoniki wewnętrznej, która, niemal jak prawdziwe złoża geologiczne, trwa i ewoluuje. Z drugiej strony dziedzictwo to ma szczególną siłę przyciągania wszystkiego, co żywe i dynamiczne, aktów i działań rozwijających się niezależnym procesem poszukiwań artystycznych często zupełnie niezwiązanych z inspiracyjną wartością dzieł Kantora. Inicjalnym akordem w rytmach przejawiania się zasad funkcjonowania nowej Cricoteki jest moim zdaniem przemienność reaktywowania badań nad spełnioną w czasie sztuką twórcy Teatru Śmierci i kreowania nowego kontekstu dla jej współczesnego ujawniania się – czy wręcz przeciwnie: jej zanikania. Teren Cricoteki stwarza zatem możliwość odsłaniania rozmaitych konstelacji i relacji przewidzianych i zaprogramowanych przez Kantora – oraz tych nieoczekiwanych, wyzwalanych przez tempo i kierunek przemian współczesnej twórczości, porzucającej ślady tradycji, odzégnującej się od związków i powinowactw z przeszłością.

Trzeba jednak zauważyć, że oryginalna idea nowoczesnego muzeum stwarza także zagrożenia, wyprowadza na mielizny, skazuje na klęski. Zarówno bowiem zwracanie się ku przeszłości, jak i wielorakość nowoczesnych strategii zaanektowanych w przestrzeni Cricoteki wytwarza pole ryzyka. Kiloletnia działalność instytucji w nowym wcieleniu pokazuje, w jaki sposób

efektywność i atrakcyjność mieszają się tu działaniami „niższej rangi”, jałowymi próbami wskrzeszenia fermentu przez niemożliwe powtórzenia i reaktywację temperatury Kantorowskich poszukiwań oraz sięganie po efemeryczne najnowsze działania artystów. Ich śladowy charakter jest wymagający jako zadanie wystawiennicze i nie zawsze znajdował w Cricotece wystarczające ramy uzasadnień i eksplikacji, budząc w widzach konsternację czy poznawczą beznadziejność. Nie wszystkie pomysły od momentu otwarcia Cricoteki we wrześniu 2014 roku były udane w sensie wykorzystania trudnego potencjału muzeum przy Nadwiślańskiej. Niektóre, mimo ciekawego programu i założeń, blokowały go i unieruchamiały, zamieniały w jałowy ciąg sfer „do patrzenia” czy niefortunne pod względem proporcji układy wewnętrznych labiryntowych konstrukcji.

Kantorowski gest przekazania obiektów i dokumentów materialnych, wzbogaconych o zapis idei, miał na celu zakotwiczenie początków nowego stwarzania w źródłach, w oryginale. Równocześnie sam Kantor konstruował i rekonstruował formy owych przekazów, decydował się na falsyfikowanie i kopiowanie pierwotnych dzieł, na reinterpretowanie ich dawnych sensów. Sam dokonywał zapośredniczeń pamięci, umocowania swej pulsującej obecności w różnych mediach, zmieniających pierwotny status gatunku. Sam uczestniczył w transpozycji znaczeń własnej sztuki, a także rozsadał ramy muzealno-instytucjonalne – bądź przeciwnie: umacniał wykoncypowane przez siebie nośniki przekazu przeszłości.

Wydaje się, że najbardziej owocne i pobudzające wizję pamięci stają się nie tyle momenty odseparowania wspomnianych tu porządków, ile manifestacje ich zazębiania się, interakcji, która jest świadectwem rekultywacji przeszłości, a także dowodem dramatycznych starć. Konfrontację dwóch strategii ekspozycyjno-poznawczych można oświetlić jeszcze innym rozumieniem potencjalnych zwrotów i przewartościowań w sztuce eksponowania pamięci o wybitnym artyście. Jak zwracają uwagę dzisiejsze teorie obrazu i różnych form reprezentacji, w operowaniu znaczeniami symbolicznymi może dojść do sytuacji paradoksalnej – ikonofilii, która chroniąc dzieło w muzealnym porządku, narusza jego moc przedstawienia, albowiem wyrwa je z pierwotnych kontekstów i pozbawia organicznych znaczeń, oraz ikonoklazmu, który niszcząc obraz czy symbol, paradoksalnie utwierdza siłę jego działania⁵⁵. Jeśli w takiej perspektywie ustawić obie decyzje kuratorskie: jedną, która polega na manifestowaniu Kantorowskich znaczeń przez pokazywanie obiektów i oddawanie im należnej czci, oraz drugą, odchodzącą od bezpośredniego eksponowania Kantora, a nawet negującą jego znaczenia, wysuwającą inne praktyki

⁵⁵ Pisze o tym, korzystając z ustaleń Brunona Latoura, Andrzej Zawadzki w *Obraz i ślad*, Kraków 2014, s. 40. Pojęcie śladu będzie ważne dla niniejszej pracy, szczególnie w trzeciej części książki.

i działania na plan pierwszy⁵⁶, dochodzi między nimi do starcia – obiecującej funkcji dynamizowania obecności i nieobecności jako formy autonomicznych aktów kreacyjnych. Można zaryzykować tezę, że ochrona muzealnego statusu obiektów zyskuje na kontrapunktowaniu jej obrazoburstwem, albowiem efektem bezwzględnej rewizji, a nawet krytyki, staje się wówczas poważny namysł, który paradoksalnie chroni przed wynikającą z jałowej czci utratą istotnej więzi. Wszelka ciągłość tradycji, przekazywanie, rekreacja i rewizja dokonują się w takich momentach, w których przestrzeń sztuki staje się polem agonicznym, wirum stawania się, „zlewiskiem zapomnienia”, zapomnienia niezbędnego dla samej pamięci⁵⁷.

3. Uniwersum pamięci i zapomnienia

Nie miejsce tu na rekonstruowanie bogatej dziś i rozgałęzionej dziedziny dynamicznie rozwijanej wiedzy opartej na *memory studies*. Warto jednak w kontekście muzeum sztuki Kantora, w odsłonach proponowanych wystaw, wspomnieć o kilku narzucających się aspektach myślowych związanych z kategoriami historycznymi, co pozwoli oryginalne idee artysty mocniej zakorzenić w przestrzeni pośmiertnego widowiska. Ramy owego opartego na montażu spektaklu nie mają tylko i wyłącznie kolorytu żałobnego, który wynikałby z opłakiwania dotkliwej straty. Ustanawiają także złożoną grę różnych propozycji, anektują heteronomiczne intencje i działania: świadome i nieświadome, celowe, nakierowane na reinterpretację i przemyślenie przeszłości, i przypadkowe. Te ostatnie również istotnie świadczą o znaczącym układzie sił wyzwolonych przez kreacyjny i dyskusyjny potencjał sztuki Kantora oraz przez jego śmierć: trudnego dziedzictwa, wyzwania stawiającego wymagania, którym nie zawsze udaje się sprostać. Odejście artysty wytwarza ponadto obszar spekulacji i rewizji związany z wytworzeniem sił oporu:

⁵⁶ W takim porządku ułożyć można nie tylko wystawy sztuki współczesnej, ale też odnoszące się do historii, np. *Cricot idzie!* (12.05–19.08.2018, kurator: Karolina Czerska), próba odejścia od dominującej narracji – oceniania przedwojennego Cricot przez jego znaczenie jako źródła koncepcji Kantora; *Druga Grupa. To, co mieliśmy zrobić, tośmy zrobili* (8.07–1.10.2017, komisarze: Ania Batko, Aleksander Włodyka) eksponująca prace i działania happeningowe Jacka Marii Stokłosa oraz Lesława i Wacława Janickich, usuwająca na drugi plan obecność Kantora; indywidualną wystawę Gostomskiego – *Zbigniew Gostomski. Powroty* (18.11. 2017–25.03. 2018, na podstawie scenariusza samego artysty), oraz ekspozycję prac Marii Jaremy – *Jaremianka. Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu* (22.09.2018–17.02.2019, kuratorki: Ania Batko, Ada Grzelewska).

⁵⁷ Posługuję się tu koncepcją Georges’a Didi-Hubermana przedstawioną w jego krytycznym esej *Tragedia kultury: Warburg i Nietzsche*, przeł. K. Józwiak, „Kronos” 2015, nr 3, s. 288.

poczucia nie tyle bezradności wobec „masywu kolekcji”, ile sprzeciwu wobec autorytarnego podmiotu.

Ponieważ Cricoteka nie jest muzeum biograficznym, staje się partykularnie zorientowanym miejscem pamięci, w którym pojedyncza historia zostaje zakorzeniona w autobiografii zbiorowej. Wszelkie bowiem ruchy i decyzje przekształcania dziedzictwa Kantora nie tylko pełnią funkcję reprezentacyjno-ekspozycyjne, lecz także odsłaniają różne aspekty życia zbiorowości. Mówiąc w skrócie – świadczą o tym, kim staje się zbiorowość „tutaj i dziś” wobec spadku przeszłości. Kim jako zbiorowość jesteśmy, uczestnicząc – mniej lub bardziej aktywnie – w spektaklu upamiętnienia. W jaki sposób przekształcamy pamięć w wiedzę i jak nią siebie określamy. Jednym słowem, formując kształt miejsca pamięci na przecięciu z drogami współczesnej kultury, odsłaniamy działania, które nie tylko obramowują i wystawiają na pokaz przeszłość, ale które zarazem nas nazywają, określają krytycznie, a nawet obnażają.

Idąc za rozważaniami Astrid Erll, można wykorzystać w tym przypadku pojęcie *les lieux de mémoire* Pierre’a Nory jako przestrzeni historycznej, lokalizowanej głębiej niż narratywizacja autobiograficzna pojedynczego twórcy – a także przywołać pojęcie autobiograficznej zbiorowej pamięci grupy, która decyduje się na uczczenie i upamiętnienie wybitnej jednostki, by trwać wobec niej oraz by pod pojęciem semantycznej pamięci zbiorowej rozumieć kształtowaną przestrzeń poświęconą (w tym przypadku Kantorowi) jako zaczyn procesu organizacji i magazynowania wiedzy wywiedzionej z archiwów kulturowych, która, według Aleidy i Jana Assmannów, jest wynikiem ciągłych negocjacji⁵⁸. Kierunek synkretycznego myślenia o strategiach i metodach manifestowania przeszłości w działaniach współczesnych jest o tyle przydatny, że ujawnia zarówno sferę kontrolowaną, jak i niekontrolowaną różnych decyzji wobec tradycji, aktów niejednokrotnie wpisanych w chaotyczny układ czynników determinujących działania społeczno-kulturowe. Istnieją one w napięciu pomiędzy proceduralną pamięcią zbiorową, naznaczoną częstokroć odcieniami patosu (co cechuje w obecnej kulturze – nie tylko polskiej – formalne upamiętnianie rocznic), a niekontrolowanym powrotem wiedzy i nowych form jej ekspresji. Czasem akty te mogą przejawiać się w niezamierzonych kształtach pamięci, w formach palimpsestowych, nad którymi traci się kontrolę, które „wynikają nie tyle ze świadomych działań zbiorowości i chęci przekazywania określonej wersji przeszłości i zasobów wiedzy, co raczej z kontynuacji *en passant*”⁵⁹. Strategie takie przynoszą różnie dające się wartościować efekty, a w obrębie przywoływanej nie/obecności Tadeusza Kantora można je rozpatrywać jako składnik jego projektu sztuki wpisującej się w rozwijaną ideę przypadkowości, czyli pierwiastka twórczego.

⁵⁸ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2018, s. 172–173.

⁵⁹ Tamże, s. 173.

Skoro Kantor zwykł powtarzać: „każdy ma taki przypadek, na jaki zasługuje”, parafrazując jego dewizę można powiedzieć, że mamy takie miejsce pamięci artysty, na jakie zasłużyliśmy. W pozytywnym i negatywnym, krytycznie ujmowanym sensie: miejsce to ujawnia wszelkie spory związane z traktowaniem żywego dziedzictwa i żywego archiwum Kantora, interesy różnych grup społecznych, spadkobierców sztuki Kantora – bezpośrednich i związanych powinowactwem osobistym, a także pozostających z nim w relacjach kulturowych – artystycznych i intelektualnych dysponentów myśli o jego sztuce i pozycji, oraz – *last but not least* – decydentów przejmujących władanie nad dystrybucją śladów przeszłości w ramach (zawsze sprofilowanego politycznie) zarządzania dobrami kultury. Cricoteka jako miejsce przeszłości i współczesności uaktywnia i przedstawia także kierunki tworzonej obecnie sztuki teatralnej, choreograficznej, muzycznej, odsłania mody kuratorskie, obnaża różne aspekty dyskursów popularyzatorskich i naukowych⁶⁰. Twórca Teatru Śmierci, uwikłany w dzisiejsze czasy pełne starych i nowych konfliktów, nowych ruchów artystycznych i aktualnej estetyki, wchodzi w oryginalne, nieprzewidziane przez siebie role.

Ważnym narzędziem gromadzenia i transmitowania przeszłości (notabene brany pod uwagę przez Kantora) stają się różne formy zapośredniczenia (utrwalenia), nazywane dziś niejednokrotnie mediami. Idąc za Maurice'em Halbwachsem, Erll tworzy ich stratyfikację – w przydatnej tu skondensowanej postaci mówiąc o „medium magazynującym”, obarczonym zadaniem zbierania treści pamięci kulturowej, o „medium cyrkulacyjnym”, mającym na celu dynamizację i rozpowszechnienie pamięci kulturowej, i w końcu o medialnym *cue*, organizowanym w celu wywoływania odpowiedzi kulturowych⁶¹. Różne formy składające się na strukturę owych mediów – począwszy od architektury, poprzez obrazy, mowę, pismo, a skończywszy na działaniach teatralnych i pracach seminaryjno-naukowych – znalazły miejsce w nowej Cricotece. Kreacyjna i pamięciotwórcza ich funkcja oraz siła sprawcza są dialektyczne: stają się elementem złożonego komunikatu i projektem niejednoznacznego odbioru, albowiem:

Ekspozyty w muzeach, książki i filmy historyczne, codzienne opowieści i pomniki kształtują zapośredniczoną pamięć, której konstruktywna natura staje się widoczna dopiero, gdy dostrzeżemy sprzeczności lub świadomie przyjmujemy punkt obserwatora⁶².

⁶⁰ Osobnymi nurtami działalności Cricoteki były i są sympozja naukowe, oprowadzania kuratorskie przeznaczone dla różnych grup wiekowych a także dla osób niepełnosprawnych, odczyty i wykłady, zajęcia i warsztaty dla dzieci.

⁶¹ A. Erll, *Kultura pamięci. Wprowadzenie...*, s. 203.

⁶² Tamże, s. 205.

Założenia i realizacje programu udostępniania przeszłości związanej ze sztuką Kantora, a także przyszłe, niezrealizowane do tej pory cele owej pracy, można wiązać z wieloznacznie i szeroko dziś pojmowaną ideą „konstruowania przeszłości” podejmowaną z istotnym dla owego działania zacięciem historycznym, lecz także z uwzględnieniem form symbolicznych, artystycznych – inscenizowanych przez „słowo, obraz, taniec”⁶³. W ramach idei proponowanej na polskim gruncie w licznych pracach historycznych można odnieść się tu do koncepcji przekazu wiedzy *ex post*, do konstruowania pamięci czy wręcz tworzenia *post mortem* kreacyjnego wizerunku artysty. „Wiedza o przeszłości, historia, tradycja, pamięć indywidualna i zbiorowa – mają w ramach tego paradygmatu charakter wytworu działania człowieka, wielostronnie uwarunkowanego, zmiennego, nie zaś czegoś stabilnego, czego esencja określona jest raz na zawsze”⁶⁴. Jak się wobec tego wydaje, misja Cricoteki przebiega pomiędzy zadaniami negocjowania, konstruowania (rekonstruowania i przetwarzania) oraz uwalniania przeszłości w duchu redefiniowania pamiętanych treści. Słynne Kantorowskie przesłanie „o wszystkim zapomnieć i wszystko pamiętać”, zapisane w *Lekcjach mediolańskich*, doskonale mieści się w paradygmacie proponowanym przez Assmann z uwzględnianymi interakcjami, przepływami historycznej wiedzy i praktyki artystycznej, przy czym „sztuka może być rozpatrywana jako część symbolicznego uniwersum pamiętania i zapominania”⁶⁵.

W czasie otwarcia nowej Cricoteki Michał Kobiółka, przywołując serię wypowiedzi Kantora na temat gromadzenia i przechowywania przeszłości, jego własną wizję archiwum wiązał z wyobrażeniem biblioteki Borgesa: olbrzymich zbiorów, składających się z nieskończonej liczby eksponatów – także ulotnych form dokumentacji. Powracając do tematu archiwum w roku 2017, przywołał ponadto cały arsenał współczesnych koncepcji historiograficznych, które w chwili obecnej – można dodać – stają się niekończącym się katalogiem koncepcji kulturowego *residuum* pamięci. Zorganizowane z inicjatywy Cricoteki seminarium poświęcone problematyce archiwum uświadomiło, że własna koncepcja artysty zostaje dziś włączona w szerokie spektrum koncepcji filozoficznych i artystycznych⁶⁶. Od idei Michela de Certeau, Jacques’a Derridy

⁶³ J. Assmann, *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009, s. 88.

⁶⁴ M. Kobielska, *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa 2016, s. 14. We wstępie autorka przywołuje m.in. ważny głos reorientujący myślenie o historii powołujące termin konstruowania R. Traby, *Dwa wymiary historii. Szkic na otwarcie*, [w:] *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009, s. 14–16.

⁶⁵ A. Assmann, *Kultura pamięci*...

⁶⁶ 17.10.2017 odbyło się w Cricotece sympozjum *Kantor-Archiwum. Konteksty i transformacje*, wystąpienia i wypowiedzi dostępne online: <http://www.cricoteka.pl/pl/>

do Giorgia Agambena, poprzez idee Michela Foucaulta, obserwującego przekształcanie dokumentów w pomniki i pomników w dokumenty, poruszamy się w obszarach różnych typów wiedzy i praktyki – od apologii archiwum do doświadczania entropii jego form. Naukowa i filozoficzna gra z pojęciem przeszłości wiąże się z nowoczesną koncepcją archiwum jako instrumentu poznania – formowania i transformowania znaczeń⁶⁷. Przekonaniu o adekwatności archiwistycznego zwrotu do penetrowania Kantorowskiego dziedzictwa – kłęba czy labiryntu – może towarzyszyć niepokój związany z ryzykiem rozmycia jego autonomicznych idei. Dzisiejszy – często twórczy, a czasem fetyszystyczny – stosunek do archiwum wprowadza znaczące konteksty dla Kantorowskiego myślenia: każe przyjrzeć się jego „naiwnej”, niewyposażonej w instrumentaria teoretyczne pasji gromadzenia i rewidowania przeszłości oraz zastanowić się nad własną wobec nich pozycją/opozycją. Paradoks przesłania Tadeusza Kantora: „o wszystkim zapomnieć i o wszystkim pamiętać” (w celowo przeze mnie odwróconej kolejności) może stać się stać punktem wyjścia dla osadzenia pojęcia archiwum na skrzyżowaniu idei fenomenologicznych (Emmanuel Lévinas, Paul Ricoeur) oraz charakterystycznych dla późnej nowoczesności koncepcji śladowości (sformułowanej przez Gianniego Vattima, respektowanej w analizach kulturowych Jeana-Luca Nancy’ego, Georges’a Didi-Hubermana). Rozpięcie sposobów rozumienia pojęcia archiwum (nieniwelujące sprzeczności bliskich Kantorowi) pozwala uduktalizować jego znaczenie – umieścić funkcję przechowywania pomiędzy dwoma biegunami, pomiędzy rezerwuarem przeszłości (jako pojęcia bliskiego myśleniu twórcy szczególnie pod koniec życia i pojęcia znamienne dla koncepcji fenomenologicznych) oraz miejsca pustego, generującego nowe wyobrażenia i porządki pamięciowe, miejsca wyparcia i zacierania śladów przeszłości (co charakterystyczne dla strategii myślenia Jacques’a Derridy⁶⁸).

Mówiąc językiem artysty, przechodzimy tu od archiwum jako przestrzeni pamięci (miejsca realnego) do stanu zerowego poziomu sztuki: aneantyzacji jej immanentnych znaczeń (charakterystycznych na przykład dla Kantorowskich inscenizacji Witkacego). Tkwimy w trybach „maszyny pamięci i śmierci”, poświadczenia i obecności oraz śladu, negującego kryterium wierności czy prawdy, zakładającego nieobecność przekształcaną w nowe, odrębne (nie)istnienie. Wkraczamy w przestrzeń nostalgii jako powrotu do przeszłości

symposium-kantor-archiwum-konteksty-transformacje/. W programie udział wzięli: Małgorzata Paluch-Cybulska, *Archiwum Tadeusza Kantora. Wprowadzenie*, Michał Kobiółka, *A Challenge to the Archive/Wyzwanie dla Archiwum*, Jakub Momro, *Archiwum: narcyzm, wiedza, wzniosłość*, Iga Gańczarczyk, *Entropia w archiwum*, Katarzyna Waligóra, *Archiwum porażki/Porażka archiwum*, Katarzyna Fazan, *Archiwum: maszyna pamięci i śmierci*.

⁶⁷ M. Kobiółka, *Cricoteka: A Challenge to the Archive...*, s. 3.

⁶⁸ J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2017.

i w przestrzeń straty – punktu wejścia w obszary nieobecności. Można przy tej okazji zadać pytania: w jaki sposób dokonuje się tworzenie poprzez archiwum przestrzeni opozycyjnych reprezentacji? czym jest archiwum jako przestrzeń fantazmatycznego zniekształcenia? jak dzięki niemu ścierają się warianty sztuki rozumiane nie jako gotowe strategie (re)prezentacji, lecz jako procesualne ogniwa tworzenia?

Gra z czasem i przestrzenią to wyzwanie, jakie postawił sobie Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w nowej siedzibie. Stanowcza i intrygująca bryła muzeum, nad wyraz trudna jako przestrzeń ekspozycyjna, nadzwyczaj efektowna jako obiekt architektoniczny, oferowała zwiedzającym kilkanaście wystaw i wiele towarzyszących im imprez, rozpisanych na formy teatru, propozycje spotkań naukowych i popularyzatorskich, warsztatów artystycznych, seminariów dla różnych grup wiekowych, profesjonalnie zorganizowanych zajęć dla osób niepełnosprawnych. Opisanie ich i refleksja nad stwarzającą się na naszych oczach nowatorską koncepcją żywego archiwum sięgającego do zasad sformułowanych przez Tadeusza Kantora, rozwijanych zgodnie z rytmem współczesności, to zadanie towarzyszenia procesowi tworczemu przerzuconemu z obszaru bezpośredniej, indywidualnej kreacji w sferę działań instytucji. To wyzwanie złożone: kolejny zamiar poznawczy i badawczy. Nie będzie on jednak bezpośrednim celem moich rozpoznań, albowiem interesuje mnie raczej umieszczenie dziedzictwa Kantora w pozainstytucjonalnej perspektywie kulturowej i artystycznej.

W poszukiwaniu kontaktu z Kantorowskim archiwum chciałabym podjąć temat jego funkcji w zaznaczonej tu dynamice: jako wspomnienia silnej pozycji, a także osłabiania mocnej sztuki. Zamierzam także umieścić tradycję Kantorowskiego archiwum w sieci mniej spodziewanych relacji – oraz znaleźć dla niej perspektywę, w której dochodzi do „odpodmiotowienia” działań autorytarne go artysty, do osłabienia pamięci, rozproszenia śladów inscenizacji i innych praktyk artystycznych. Interesuje mnie archiwum jako przestrzeń biografii teatralizowanej, w której na specyficznej zasadzie dochodzi do podmiany spójnego obrazu zaprojektowanej przez Kantora przeszłości (j e go przeszłości) na szereg obrazów sygnalizujących bezpowrotne utracenie tego, co było. Takie archiwum – powiększone o różne strefy przemieszczeń punktu obserwacji, także na szerzej pojęte zjawiska dawnej i współczesnej kultury (kierujące poza obszar Cricoteki) – konstruuje modalną ramę dla dziedzictwa Kantora. Sztuka ta staje się maską przeszłości i wymaga nowej symulacji i dysymulacji. Jest przestrzenią resztek porzucających status świadectw.

Dynamiczne zderzenie konsekwentnego, realizowanego i zapisywanego bytu przedmiotowego, wyobrażonego i ideowego, z praktycznymi działaniami kontynuatorów, spadkobierców, wiernych i niewiernych następców, tworzy intrygujący splot doświadczeń, przemyśleń i działań. Silny kontestacyjny potencjał sztuki Kantora ujawnia swój nowy byt w kręgu kolejnych rewizji,

jest poddany transpozycjom czasowym i kulturowym, pozwala na kreowanie pamięciowego i postpamięciowego wizerunku artysty. Czasem prowadzi do zdegradowania, uświadamia, że nieobecność jest zagrożona nieistnieniem. Pewnym wątkom tego dialektycznego procesu będę chciała się przyjrzeć, budując przeszłą pomiędzy ideami Kantora a ich recepcją w czasie jego aktywności. Będę chciała także dotrzeć do pośmiertnych transpozycji jego sztuki i jego istnienia, obecności przekształcanej niejednokrotnie w nieobecność.

Ważnym impulsem dla mojej refleksji były dwa momenty rocznicowe – dwudziestolecie śmierci artysty (2010) oraz setna rocznica urodzin (2015). Niektóre teksty, których zmienione i rozbudowane wersje znalazły się w książce, powstały w związku z organizowanymi przy tych okazjach konferencjami i spotkaniami naukowymi, inne były wynikiem programów aranżowanych przez Cricotekę: przede wszystkim skupionych wokół takich tematów jak biografia w teatrze, teatr anatomiczny, marioneta, Cricot przedwojenny oraz sztuka Marii Jaremy⁶⁹. Ważnym horyzontem poznawczym stały się także wystawy na Nadwiślańskiej, proponowane jako jednorazowy fakt kulturowy, zamknięty i określony ideą kuratorską – i jako inspiracja do naukowej rewizji, wzbogacenia i przewartościowania dotychczasowej wiedzy na temat sztuki Kantora i jej kontekstów. Pojawiają się też pewne zjawiska teatralne i kuratorskie wskazane przez własne wybory i skojarzenia, co w jeszcze inny sposób rozwija ważną dla Cricoteki ideę konfrontacji Kantora ze sztuką współczesną. Teksty w książce dokumentują również moje własne przemieszczenie – od pozycji widza przedstawień Teatru Śmierci, istniejących w pamięci osobistej jako wspomnienia, resztki, rekreowane i zaciemnione obrazy, do pozycji użytkownika archiwum i wystaw oraz żywej świadomości, która reorganizuje znaczenie spadku Kantora zgodnie z rytmem poznawania nowych aktywności plastycznych i teatralnych.

W trzech częściach tomu pojawią się trzy konfiguracje znaczeń organizowane wokół tego, co silne i manifestacyjne w sztuce Kantora (część I), co poddaje się zamierzonym i nieoczekiwanym konfrontacjom, a przez porównanie osłabia dominującą pozycję autorytarnego artysty (część II). Część ostatnia to seria rozdziałów pozwalających na myślenie o sztuce Kantora w kategorii śladu. W poszczególnych tekstach próbuję konstruować wieloaspektowy ogląd sytuacji Kantora między obecnością a nieobecnością. *Manifestacje* to

⁶⁹ *Biografie w teatrze* (pomysł i realizacja: Łucja Iwanczewska) powstały w ramach projektu *Kto inspirował? Tadeusz Kantor*; *Teatr anatomiczny* to seria wydarzeń zaproponowanych przez Annę R. Burzyńską. Konferencje *Marioneta* oraz *Odbicia*, zorganizowane przez Małgorzatę Paluch-Cybulską, towarzyszyły wystawie *Cholernie spadam!..* Zostałam także poproszona o napisanie artykułów w katalogach towarzyszących wystawom *Cholernie spadam!* oraz *Cricot idzie!*. Pierwszy z nich zamieszczam w niniejszym tomie (*Twarz Kantora*), ustalenia drugiego wykorzystuję w rozdziale *Jaremianka/Kantor. Sztuka relacji*.

powrót do Kantorowskiej idei odpornej formy jako metody budowania znaczeń artystycznych i społecznych (*Forma jako pole walki*), refleksja nad teatrem okrucieństwa i melancholii – zasadniczego w moim pojęciu aspektu sztuki Kantora w jej silnym przekazie (*Teatralna skuteczność okrucieństwa, Siła melancholijnej aury*⁷⁰). Z kolei interpretacja filmowego zapisu pracy nad ostatnim spektaklem Teatru Śmierci – *Dziś są moje urodziny* – dowodzi konstruowania przedstawienia jako formy rozrachunku ze sobą oraz opracowania w jego performatywnej strukturze archiwum sztuki. W rozdziale ostatnim tej części postawione zostanie pytanie o oryginalność działań Kantora, widzianych jako zespół aktywnych poszukiwań teatralno-plastycznych oraz jako dziedzictwo zamkniętej tradycji. Podjęta tu droga myślenia z założenia ma mieć charakter negocjacji: między przeszłością a chwilą obecną, między pamięcią życia a utrwaloną momentem śmierci, między archiwum w jego stabilnej funkcji a archiwum jako przestrzenią migrującą i dynamiczną. I w końcu między Kantorem a „innym”, albowiem środkowa część książki, zatytułowana *Konfrontacje*, przyniesie szereg spotkań artysty z „drugim”, którym staje się świadomie przez niego wyznaczony partner-sojusznik w grze z tradycją i współczesnością (Wyspiański, Witkacy, Schlemmer, Jaremińska, Bereś), a także nieprzewidziany jako konkretna osoba następca-przeciwnik (Grzegorzewski, artyści krytyczni, współcześni reżyserzy teatralni). W części tej pojawiają się i inne tematyczne porządki: w dwóch tekstach zajmę się rytmem (*Kantor/Wyspiański. Dyptyk w brzmieniach „Requiem”, Kantor/Schlemmer. Harmonie i dysonanse*), w trzech obrazem-przedstawieniem oraz jego złożonymi funkcjami pamięciowymi: osobistymi i politycznymi (*Kantor/Wyspiański/Grzegorzewski. Powroty Odyseusza, Jaremińska/Kantor: sztuka relacji, Kantor kontra Bereś. Ambalaże i obnażenia*). W dwóch ostatnich rozdziałach tej części proponuję refleksję nad cielesnością – obnażaną, poddawaną zabiegom anatomicznym – oraz sztuczną, falsyfikowaną. Analiza porównawcza pozwoli zestawić Kantorowską praktykę ze współczesnymi spektaklami i wystawami (*Fantom anatomii versus cielesność krytyczna, Martwe/żywe. Od marionety do symulakrum*). Można wierzyć, że zaproponowany w tej części książki rodzaj weryfikacji poprzez konfrontację Kantora z indywidualnością innego twórcy osłabia jego dominującą pozycję, a także pozwala odejść od narzuconej przez niego strategii autoprezentacji. Aczkolwiek zdaję sobie sprawę z tego, że – tak czy inaczej – to on wysuwa się na plan pierwszy, jako manifestacyjny przykład artystycznej osobowości totalnej.

Pierwszy, z konieczności rozbudowany rozdział ostatniej części książki, zatytułowanej *Ślady*, rozwinie temat „wszechobecności” i siły Kantora w innym jeszcze kierunku, niejako przeciwko niemu samemu: stanie się propozycją

⁷⁰ Rozwinięte tu rozpoznania były ważną częścią jednej z trzech części mojej rozprawy *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.

przywrócenia należytej pozycji scenografii tworzonej dla scen repertuarowych, świadomie przez niego bagatelizowanej i lekceważonej. Odrzucenie opinii samego artysty o drugorzędnej, służebnej funkcji dekoracji teatralnej, pozwala poprzez historyczną rekonstrukcję ocenić jej wartości autonomiczne. Znaczenie prac dla teatrów instytucjonalnych uświadamia, jak ważne było to doświadczenie twórcze – wykorzystane nie tylko w sposobach obcowania z materia i rekwizytem lecz także w dochodzeniu poprzez funkcję kostiumu do idei aktora. Jako jeszcze inaczej rozumiane ślady w części tej pojawiają się także obiekty Kantorowskiego muzeum, włączone do szerzej pojętej sztuki pamięci (*Maszyny i obiekty w przestrzeni muzeum*), liczne i wprowadzone w różne konteksty fotografie (*Archiwum fotografii: maszyna pamięci i śmierci; Twarz Kantora*). Zamknięciem tomu jest rekapitulacja fenomenu obecności Kantora w różnych aspektach jego projekcji i jej dzisiejszych transmisji, widzianych od aktywności twórcy po rejestracje filmowe i dokumentalne, obecności przechodzącej – zgodnie z tytułem tomu – w nieobecność, obecności uwikłanej w reakcje na żywą sztukę i na jej status archiwalny.

A zatem decyzja o migracji archiwum Kantora wyrывa je z jednorodnej przestrzeni architektonicznej, dotyczy także przemieszczania się ognisk wiedzy, reorganizowania obszarów znaczeń przeszłości, włączania do nich miejsc wcześniej nieprzewidzianych. Doświadczenie wytwarzane przez mechanizm pamięciowo-interpretacyjny widzę z jednej strony jako konsekwencję labilności pomiędzy ideą wiernej transkrypcji modelu zaprogramowanego przez Kantora a sprostaniem wyzwaniom postępowego miejsca kultury i upamiętnień respektujących przemiany czasu w przestrzeni mentalnej. W tym horyzoncie rozumienia dzisiejsza sfera przebywania ech, śladów, tropów sztuki Kantora jest hybrydycznym spięciem nostalgii i nowoczesności, co odpowiada poniekąd jego autorskim powrotom do przeszłości, mocno zakotwiczonym w sensualnym i intelektualnym „tu i teraz”, a zarazem jest propozycją nieliniowego modelu czasowości – nachodzących na siebie kręgów konstelacyjnych (wg terminologii Waltera Benjamina), wytwarzających dialektyczne napięcia i spotkania pomiędzy przeszłością a przyszłością. Jak wiadomo, osobiste miejsce pamięci może w szczególny sposób proponować współlistnienie i nakładanie się różnego rodzaju czasów⁷¹. Nie zamierzam Kantorowi przypisywać miana artysty nowoczesnego, choć pragnę docenić jego intuicje nowoczesne i uniwersalny geniusz.

Śmierć artysty bywa aktem twórczym. Może generować napięcia związane z pamięcią i niepamięcią. Prowokować do dowodów wierności i inicjować

⁷¹ Propozycję taką formułuje m.in. Svetlana Boym, przypominając *Aniola historii* Waltera Benjamina. Autorka odwołuje się do rewizji pojęcia sztuki jako postępu i wskazuje: „Pozanowoczesna [off-modern] sztuka i sposób życia bada hybrydy przeszłości i teraźniejszości”. Zob. S. Boym, *Aniol historii. Nostalgia i nowoczesność*, przeł. K. Rychter, „Kronos” 2015, nr 3, s. 200.

anarchiczne obrazoburstwo. Wytwarzać potrzebę śledzenia tropów obecności oraz zachęcać do zacierania śladów po życiu. Może mieć konsekwencje oficjalne i następstwa nieprzewidywalne, nieformalne. Stanować punkt zwrotny dla kolejnych pokoleń i inicjować proces redukcji, zanikania, przewartościowania składników dzieła oraz wizerunków osoby. Śmierć artysty jest niepowetowaną stratą oraz punktem zwrotnym twórczości, tamuje wszelkie działania poczuciem rozpacz i niezdolnością reakcji na dojmujący i definitywny brak. I przeciwnie: mobilizuje do działań, kontynuacji, przewartościowań. Gdy Kantor zainscenizował w cricotage'u frazę „gdzie są niegdysiejsze śniegi” z wiersza François Villona, nie przywołał go dosłownie, nie posłużył się też czytelną aluzją do jego nostalgicznej formuły pytania o niepowrotną przeszłość, która rozbrzmiewa co najwyżej w echu: niematerialnym i bezcielesnym. Topos literacko-artystyczny „ubi sunt qui ante nos fuerunt” („gdzie są ci, którzy byli przed nami”), do którego odniesienie znajdujemy w przewrotnie wykorzystanym przez Kantora wierszu, kieruje ku przeszłości, nakazuje się wsłuchiwać w echa, tropić ślady, lecz także pytać o nowe pole historycznego poznania, recepcji tradycji oraz rozumienia własnego doświadczenia. Jak podkreśliła Ewa Domańska: „To, czego szukamy w przeszłości, zależy od tego, co gnębi współczesność”⁷². Kantorowskie zmaganie z przemijalnością własnej sztuki i własnej osoby może stać się pytaniem zarówno o jej aktualność, jak i o skuteczność naszej relacji z jej dzisiejszym widzeniem/widmem. Może prowadzić także do odkrywania i pogłębiania naszej obecności w jego nieobecności.

⁷² E. Domańska, *Sztuka jako przyszłość historii*, [w:] *Historia w sztuce/History in Art*, pod red. M.A. Potockiej, Kraków, 2011, s. 79.

Manifestacje

Forma jako pole walki

1. Polityczne odcienie autonomii

Tadeusz Kantor w słownych komentarzach do działań artystycznych, w określaniu projektów i celów sztuki nad wyraz często wykorzystywał okazje do wyrażania wybuchowych, niebezpiecznych intencji. Wystarczy przewertować pisma artysty z różnych lat, by natknąć się na serię „zapalnych cytatów”. Udaje się z nich ułożyć, na przykład taką, niejednoznaczną konstelację¹:

Uparcie wracam do mojego Infernum, aby rzucić ostatnie
spojrzenie na to «pole walki» (t. 1, 2005, s. 19)

Sztuka jest protestem.
Nikt mi nie wmówi, że Katedry Gotyckie są formą modlitwy.
Jeżeli mam użyć słownika tamtych czasów,
powiem, że są protestem iście szatańskim. (t. 1, 2005, s. 102)

Środki wyrazu musiały być ostre, irytujące, obrażające i protestujące. (t. 1, 2005 s. 132)

Działanie pierwszych spektakli teatru Cricot 2 miało siłę eksplozji. (t. 1, 2005, s. 159)

Fascynacja teatru informel
leży w metodzie, która posługuje się
ryzykiem,
negacją
i destrukcją. (t. 1, 2005, s. 215)

¹ Cytaty pochodzą z *Pism* Tadeusza Kantora, przy cytacie podano tom i numer strony. T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków, 2005; T. Kantor *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków, 2004; T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.

Gra aktorska [...] otwarła się ku widzowi, przejęła wszelkie cechy ataku na widza. (t. 2, 2004, s. 376)

Do Europy nie trzeba wchodzić po prośbie, tylko trzeba wchodzić atakiem. Atakować, bo jest co atakować. (t. 3, 2005, s. 154)

Podobne frazy można mnożyć. Agresywne nacechowanie wypowiedzi jest znamienne nie tylko dla manifestów i tekstów programowych Tadeusza Kantora, pojawia się także w partyturach i wywiadach. Stosowanie zaprzeczeń albo słów oznaczających destrukcję i występki tworzy emocjonalny koloryt pism twórcy Cricot 2. Jeśli przyjmiemy, że takie wyrażenia należą do semantyki batalii, wchodzimy w centrum Kantorowskiej prowokacji, ekspresji i samoświadomości. Ta autodeskrypcja sztuki Kantora niewątpliwie świadczy o ogromnej pasji artystycznej i... trywialnej megalomanii. Jest rysem osobowości twórczej oraz składnikiem kreacji. Skutkuje prowokacją i narzuca recepcję. Wyostreza intencje nadawcy i determinuje horyzont odbiorcy. Już na tej podstawie można powiedzieć, że Tadeusz Kantor, nieodrodny potomek europejskich awangard, w gruncie rzeczy uprawiał nie sztukę, lecz walkę, albo inaczej: sztukę jako walkę permanentną. Walka jako strategia artystyczna wiązała się z rysem jego osobowości: twórcy poszukującego wolności i autonomii, a zarazem osoby o trudnym charakterze, nieustannie dążącej do konfliktu, osadzającej na sporze i antagonizmie zasady tak egzystencji, jak i kreacji. Innej formy bycia nie uznawał.

Gdy myślę o stałych cechach jego zmieniającej się twórczości, to właśnie walka określa i definiuje jego działania od pierwszej do ostatniej inscenizacji w teatrze. Od użycia abstrakcji w malarstwie po wojnie, do powrotu ku figuracji i do ożywianych obrazów na scenie w latach osiemdziesiątych. Od pokazania w manierze konstruktywistycznej romantycznego dramatu o władzy i walce (*Balladyna* Słowackiego, lata czterdzieste) poprzez przywołanie postaci tyrana Hyrkana (*Młot* Witkacego, lata pięćdziesiąte), torturowanie aktorów i postaci Maszyną aneantyzacyjną w *Wariacie i zakonnicy* (lata sześćdziesiąte), do zaproszenia na scenę wojsk i organów władzy w *Wielkim ambalażu* w Bazylei (lata siedemdziesiąte), *Wielopolu*, *Wielopolu*, *Niech szczerzą artyści*, *Nigdy tu już nie powrócę* (lata osiemdziesiąte) oraz w *Dziś są moje urodziny* (1991). W tym ostatnim spektaklu Kantor wprowadził siły niszczycielskie, oddziały szturmowe i reżimowych funkcjonariuszy, by pokazać ich obrazoburczą działalność, zademonstrować, jak unicestwiają sztukę, w jaki sposób współdziałają z „tą Panią” – śmiercią, likwidatorką i jedyną antagonistką wartą, by uczynić z niej głównego wroga, przeciwniczkę i rywalkę ostateczną.

Nie działo się to w próżni: Kantor był twórcą reagującym na sytuacje polityczne. Okopami jego buntu i oporu można by nazwać założenie Teatru

Niezależnego w czasie okupacji, „w lekceważeniu faszyzmu i śmierci”², zorganizowanie Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie, jedynej tużpowojennej manifestacji awangardowych eksperymentów, „wielkie dzieło Kantora z czasów stalinowskich”³, wystąpienia i wypowiedzi w Nieborowie na chwilę przed zadekretowaniem socrealizmu, zainicjowanie Cricot 2 jako niezależnego teatru pozainstytucjonalnego⁴. Strategiami wojennymi Kantora w powojennym świecie można by określić zarówno permanentną, dosłowną walkę z wszelkimi instytucjami i osobami głoszącymi „niech szczeną artyści”, jak i symboliczne budowanie barykad i linii frontów na scenie.

Batalie te nie zawsze oznaczały aktywność zwycięską: tocenie bitew i walk podjazdowych, szczególnie w rzeczywistości PRL-u, skazane było też na partyzantkę, dwuznaczną kolaborację i porażki. Jako form autokompromitacji Kantor w jakimś sensie się ich nie lękał, „to nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nieustraszoną, jak nas poucza konwencjonalna legenda” – pisał w *Małym manifestcie*⁵. Mówił: „jestem zagrożony, dlatego muszę być groźny”. Wszedł w spór z Jerzym Beresiem, akcjonistą totalnym, wystawiającym własne nagie ciało jak tarczę przeciwko władzom, wyrzucił politycznie niewygodnych hipisów z Krzysztoforów, prowadził dialogi z organizacją partyjną (PZPR), walcząc o wystawy i premiery. W Paryżu w czasie wiosny '68 ukrył się pod kawiarnianym stolikiem, przerażony protestami⁶. Nie wierzył – jak sam wyznał – w upadek komunizmu, zaprzestał w pewnym momencie form opozycyjnych, osadzając się na wygodnej, przez wielu dziś lustrowanej, pozycji artysty występującego w ramach Teatru Rzeczypospolitej, instytucji koniunkturalnej wobec władzy po stanie wojennym, promującej sztukę jako uległość reżimowi⁷. Zaskakujące mogą być też dla wielu interwencje w czasie konferencji „Sztuka i wolność” na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1990 roku, kiedy Kantor uznał, że przełomy w sztuce nie powstają na fali

² K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 43.

³ Tamże, s. 83.

⁴ Na temat uwikłania Kantora i Grupy Krakowskiej w kulturę PRL zob.: J. Mróz, *Efemeryczność teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora w latach 1956–1971. Nowe spojrzenie na fałszywe dobrodziejstwa partii*, [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS. Kraków 8–10 XI 2007*, red. D. Nowacki, Kraków 2008; K. Czerni, *Spacer po linie. Tadeusz Kantor i artyści Grupy Krakowskiej wobec PRL*, [w:] też, *Tadeusz Kantor. Spacer po linie*, Kraków 2015.

⁵ Zob. T. Kantor *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci...*, s. 23.

⁶ „W maju 1968 roku Kantor był w Paryżu, przeżył tamtą rewolucję, nawet raz musiał chować się pod stół w kawiarni, gdy na ulicy wybuchła strzelanina”, zob. „Sztuka wysokich napięć”, z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe/Impossible*, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 189.

⁷ Na temat złożonych i politycznie podejrzanych decyzji Kantora z lat osiemdziesiątych zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku...*, s. 236–242; K. Świącicki, *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Poznań 2007.

przeobrażeń politycznych, a sam określił się jako tradycjonalista, wybierając (niby? naprawdę?) kondycję paseistyczną jako kolejne wcielenie swego „ja”, nieznoszącego przyszpileń i etykiet. Po raz kolejny krnąbrne ego Kantora chciało decydować o tym, co jest dywersją i odwagą w sztuce, kiedy potrzebna jest postępowość, a kiedy wsteczność programowe może się okazać formą dysydencką... „Mnie od pewnego czasu nazywają akademikiem. I ja się na to godzę. Niech ta, jak mówił Witkacy”⁸.

Być może artyście nieznosnie autorytarnemu należał się gest twórców urodzonych kilkanaście lat po wojnie, którzy postanowili Kantora unieważnić, ominąć czy wprost „zlikwidować”. Jacek Kryszkowski mierzył do Kantora z korkowca w roku 1983, a jedną z prowokacji artystycznych Zbigniewa Libery była praca przedstawiająca strony „Trybuny Ludu” ze scenką „zastrzelenia” Tadeusza Kantora z pistoletu korkowego. Artyści weszli tym samym w relację z dziedzictwem autora *Lekcji anatomii*, happeningu, w trakcie którego Kantor udowodnił, że podstawowym wyposażeniem człowieka – obok biletów tramwajowych, dokumentów, zdjęć pornograficznych i chustki do nosa – jest pistolet, z którego istota ludzka jest skłonna w dowolnym momencie oddać strzał. Zastanawiając się nad reakcją na sztukę Kantora artystów w praktyce z lat dziewięćdziesiątych, Hanna Wróblewska zauważyła: „A jednak kryje się tu również jakiś rodzaj silnego resentymentu związane go z doświadczeniem Kantorowskiego rozmachu i gigantyzmu form wyrazu. Działa tu zapewne także tajony lęk przed pokrewieństwem, obawa przed afiliacją i rodzajem podrzędnego kuzynostwa”⁹.

A zatem, przyglądając się całej drodze twórczej Kantora pełnej artystycznych poszukiwań, zmian, projektowanych przez niego metamorfoz, można zauważyć, że dominującą cechą jego strategii była walka pojmowana w kategoriach artystycznych, społecznych, politycznych, personalnych, wewnętrznych: nawet zepchnięta na margines życia kulturalnego, dla niego samego była istotą twórczej obecności w świecie. Na temat marginalizacji i lekceważenia Kantora przez prasę kulturalną dobitnie wypowiedział się Zbigniew Warpechowski:

Kantor był pierwszym, który się narażał na śmieszność, na chamstwo, na głupotę dziennikarzy, takich jak Stwora, Miecugow, Natanson – to były autorytety trzęsące Krakowem. Ci wszyscy dranie z komunistycznych gazet traktowali Kantora

⁸ T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 154.

⁹ O całej serii działań odrzucających Kantorowską tradycję pisze Hanna Wróblewska w *Nie Tadeusz Kantor*, wspominając m.in. o projekcie Zbigniewa Libery *Mistrzowie*. W katalogu do niego umieszczono zdjęcie Jacka Kryszkowskiego strzelającego do Kantora z korkowca. Zob. *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozzry, Roberta Kuśmierowskiego i Artura Żmijewskiego*, Wien–Warszawa 2006, s. 13.

jako nieszkodliwego idiotę, którym można się pobawić, ale którego w żadnym razie nie można poważnie traktować¹⁰.

Paradoksalnie zatem można widzieć go jako artystę stale zaangażowanego w manifestowanie własnej postawy, artystę wojującego, a jednocześnie wpisywanego w niegroźną figurę „formalisty”, twórcę skupionego tylko na sztuce, estetycznie aktywnego i społecznie pasywnego, przyjmującego wygodną pozycję outsidera. Tej wewnętrznej sprzeczności w postawie Kantora chciałabym się przyjrzeć, podważając – dzięki wykorzystaniu kontekstu myśli Jacques’a Rancière’a – kilka przeświadczeń związanych z (a)politycznością jego dziedzictwa. Problem wydaje się o tyle istotny, że kwestia zaangażowania sztuki, jej powinności krytycznych, a także oddziaływania społecznego powróciła z niezwykłą siłą w Polsce w ostatnim czasie, m.in. pod hasłem „zwrotu politycznego”¹¹. Parametry zwrotu politycznego wyznaczył między innymi tom Igora Stokfiszewskiego, w którym autor pisze o bezprecedensowym geście „zespolenia partykularyzmów estetyki, egzystencji i polityki w jeden spłot fenomenu wspólnotowego życia” w teatrze Jan Klaty, Przemysław Wojcieszka, Mai Kleczewskiej, Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego i innych, ujawnionym w „tąpnięciu” w sztukach wizualnych za sprawą manifestu Artura Żmijewskiego. Głoszą go krytycy, badacze i artyści – wśród nich Żmijewski, który postulował, by sztuka zrezygnowała z bezpiecznej autonomii, a nawet więcej: by odzyskała partnerską pozycję wobec nauki i polityki w wypowiedziach na temat rzeczywistości¹². Tekst Żmijewskiego otwiera jeden z numerów „Krytyki Politycznej”, poświęcony między innymi apologii antagonizmu i obnażenia iluzji projektu kulturowego opartej na konsensie¹³. Można by zatem zastanowić się nad rolą Kantorowskiej tradycji w nowym polu odczytań, redefiniujących zasadę autonomii, która w moim pojęciu ani nie była wygodna, ani nie stworzyła warunków bezpiecznej alienacji. Pozwoliła natomiast artystom opracować strategię „opornej formy” oraz uprawiać sztukę „stającą się życiem”, która nie może być opisywana w kategoriach tylko i wyłącznie estetycznych, albowiem autonomia – jak podkreślił Paweł Mościcki – „nie oznacza wcale sztuki dla sztuki, odwrócenia się od świata społecznego, lecz konieczność odróżniania się od języków władzy. Tylko wówczas sztuka ma możliwość modyfikowania sfery zmysłowości, ponownego jej dzielenia, a nie tylko brania udziału

¹⁰ Zob. *Tadeusz Kantor. Niemożliwe/Impossible...*, s. 142.

¹¹ I. Stokfiszewski, *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009, s. 9.

¹² M. Pustola, *Nie zakochuj się we władzy*, [w:] Jacques Rancière. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007, s. 9.

¹³ Zob. A. Żmijewski, *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.

w porządkowaniu jej według reguł konsensusu”¹⁴. W przypadku Kantora najwcześniejszą podstawą i siłą owej odróżnialności była precyzyjnie przez niego definiowana i redefiniowana forma, złożony wysiłek, by wyobraźnia, myśl, idea jako energie autonomii i wolności uzyskały konkretną materializację – zmienną i ewoluującą.

2. Sztuka jako strategia zaangażowana

Kreśląc meandryczną drogę rozwoju Tadeusza Kantora, trzeba powiedzieć, że jeszcze przed wojną artysta odkrywa w sobie i swoim środowisku silny instynkt buntu przeciwko instytucjom (w tym akademii), przeciwko konserwatyzmowi odrzucającemu nowe kierunki w sztuce, przeciwko społecznym autorytetom. Kantor przeżywa wojnę jako realny atak na awangardę i abstrakcję. Dobrze pamięta, że sztuka postępową, nowoczesną, antyakademicką była zagrożona, nielegalna, niebezpieczna dla władz i wodzów. „Era *Tintagilesa*”, czas pierwszej inscenizacji dramatu Maeterlincka, do którego wróci w 1987 roku, stanie się dla niego zapowiedzią strasznych czasów prześladowań, gdy „apostołowie abstrakcji rozproszeni po całej ziemi / [byli] ścigani przez znanych zbrodniarzy”¹⁵. Z tego punktu widzenia ważny okaże się tekst *Ulysses 44* (opracowany w latach osiemdziesiątych), w którym Kantor jednoznacznie mówi o tym, że radykalizm charakterystyczny dla rewolucji odśłania właściwą stronę sztuki, a dzięki zagrożeniu wojennemu działanie twórcy wkracza na stronę protestu, destrukcji, ryzyka, nonkonformizmu. Z perspektywy lat, w wojennej konieczności widzi odśłonięte i ujawnione procesy stymulujące kreację w jej silnym związku z rzeczywistością. Ten akt protestacyjny lokuje w roku 1944, roku inscenizacji *Powrotu Odysa* Stanisława Wyspiańskiego.

Artysta u samego siebie obserwuje uległość, przyzwyczajenie, łatwość oraz nawyki, które zwalcza. Jeśli abstrakcja czy geometria tracą „uroki radykalizmu”¹⁶, podsyca uprawianie odstępstwa, stymuluje odchodzenie od dostępnych strategii, praktykuje wkraczanie w sferę nieprawdopodobnego, w obszar wolności i niepewności. Oczywiście jest to, że silne zespolenie paradygmatu artystycznego z politycznym, ogłoszenie sztuki nowoczesnej wrogiem publicznym przez dwa totalitaryzmy (faszizm i komunizm), zderza postawę Kantora. Paradoksalnie, realne zagrożenie, lęk przed eks-terminacją wzmoże uprawianie artyzmu poszukującego jako formy życia. W czasie okupacji doświadczanie grozy wytworzy napięcia, potęgujące

¹⁴ P. Mościcki, *Jacques Rancière i polityka estetyki*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2226>, [dostęp: 2.03.2016], s. 3.

¹⁵ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 45.

¹⁶ Tamże, s. 119.

siły wewnętrznego widzenia. Stan, w którym wyobraźnia zostanie utożsamiona ze śmiercią, okaże się poszukiwanym rodzajem twórczego napięcia. Od tego czasu polem kreacji stanie się dla Kantora pole batalii: nie będzie uważał innej rzeczywistości niż ta rozorana konfliktami, wewnętrznie sprzeczna, zantagonizowana, *stricte* dramatyczna. Ten rodzaj projektu nakazuje mu kultywować poczucie zagrożenia mobilizujące do zebrania sił, zdobywających nowe przyczółki sztuki, co pozwala utrzymać silny i skupiony stan wyobraźni.

Pojęcie progresji, definicja sztuki jako zdobyczy należy niewątpliwie do języka modernistycznych forpoczt. One określają działania Kantora aż do *Umarłej klasy*, do momentu, kiedy sam zadekretuje opuszczenie autostrady awangardy i zejście w rejony Teatru Śmierci i Pamięci, nazywając nowy rodzaj napięć, jeszcze inaczej pojętych i projektowanych, których ofiarą, podmiotem i przedmiotem stanie się „on sam”. Intymna batalia będzie w moim pojęciu nie mniej „krwawa” niż wojny wydawane światu. Hasło *Cholernie spadam!*, pełniące funkcję tytułu w serii autodestrukcyjnych przedstawień autoportretowych, objawiających wizję upadku odwróconego ciała artysty poddanego procesom rozpadu, staje się alternacją stylistyki deprecyjnej i dysocjacyjnej, wykorzystanej w *Nigdy tu już nie powrócę*. Określi ona pozycję Kantora jako definitywnego outsidera, nomady zepchniętego „na dno” nie tylko w strukturze społeczno-politycznej, ale także w obszarze sztuki. Z jednej strony, można ten rodzaj autokreacji wobec ugruntowanej w latach osiemdziesiątych pozycji Kantora odczytywać z dystansem, podejrzewać w nim odcień minoderii. Z drugiej – jak sądzę – alienacja wynikała z bezwzględnej, pogłębianej introspekcji, dowodziła wewnętrznego lęku wywołanego poczuciem ludzkiej niemocy, artystycznej bezsilności w obliczu ostatecznej samotności i śmierci, w zagrożeniu nienadążania za kulturowymi i cywilizacyjnymi przemianami. Pojmowanie sztuki awangardowej jako tej, której niezależność związana jest z upadkiem i poniżeniem, stosunkowo szybko pojawiło się np. w diagnozie sformułowanej przez Marka Rostworowskiego w odniesieniu do postawy Kantora: „Ta kondycja każe odrzucać wszystkie pomniejsze satysfakcje i sięgać dna. «Szczęśliwi» są tylko ci, którzy żyją w pół drogi, zaś ekstermizm nie jest stanem harmonii i nie harmonia jest kondycją artysty wieku, który się kończy”¹⁷. Najistotniejszy w tym wypadku okazał się zapis wyobcowania wobec własnej sztuki, która niczego nie ocala, oraz kultywowanie w zespole teatralnym aury ryzyka, niepewności i zagrożenia; pasja przejawiająca się w utrzymywaniu na próbach relacji obnażających często skrajny autorytaryzm, w ramach którego Kantor do końca, do śmierci, balansował pomiędzy rolą skompromitowanego artysty-błazna, niełękającego się skrajnych emocji, wystawiającego swe groteskowe stany na widok

¹⁷ M. Rostworowski, *Rozmowa o Kantorze*, „Teatr” 1990, nr 7, s. 32.

publiczny, a agresora wyzwalającego sytuacje konfliktowe, rodzące upokorzenie czy wręcz stany lękowe. Twórca Teatru Śmierci niepewnie dryfował wówczas między odwieczną wiarą, że sztuka niesie ocalenie i unieśmiertelnienie, uaktualnia byt artysty w swych uniwersalnych wymiarach, a zwątpieniem i lękiem przed ostatecznym rozproszeniem. Ścieranie się „aktualności i późności”, jak twierdzi Edward W. Said (cytując Rose Subotnik), prowadzi w obliczu nadchodzącej śmierci do odkrycia, że „synteza jest nie do pomyślenia, [pozostają wyłącznie] resztki syntezy, ślady pojedynczej istoty ludzkiej, boleśnie świadomej, że szansa na jedność, a więc i przetrwanie, wymknęła się jej na zawsze”¹⁸. Lęk przed zanikaniem autonomii sztuki i jej wymiarem trwałym mobilizował artystę do aktów upamiętnienia nie tylko artefaktów, lecz także procesów twórczych jako istotnego pulsu życia¹⁹.

Przez całe twórcze życie zaangażowanie Kantora w działalność artystyczną, rozumianą jako akt społeczny, przechodziło różne etapy i wcielenia. Nieusuwalnym tłem walki o niezależność twórczą stanie się skomplikowana rzeczywistość Polski powojennej do roku 1990. W tekście dotyczącym opresji politycznej, zatytułowanym *Socrealizm*, Kantor uznaje, że wszelka doktryna, niszcząc wolną sztukę, atakuje człowieka i jego inicjatywę. „Nie mogę się godzić na scholastyczne uznanie sztuki jako dodatku czy nadbudowy”²⁰ – podkreśla. Widzi w socrealizmie projekt stworzenia sztucznego konfliktu (a taki go nie interesuje) między abstrakcją a realizmem, w czym dostrzega pozorowanie wojny twórczej czy rewolucji. A więc nie tylko uprawia walkę, ale też tropi jej obecność (bądź symulację) w innych rejonach rzeczywistości kulturowej. O socrealizmie mówi:

Ale nie był to spór postaw, walka dwu obozów, jak np. romantyków z klasykami. [...] To nie artyści walczyli. To władza państwowa niszczyła i eksterminowała bezwzględnie tendencje „abstrakcji”, postulując, popierając, gwarantując pełne bezpieczeństwo „realistom”, korumpując, demoralizując, powołując i mobilizując całe zastępy miernych i gorliwych konformistów i karierowiczów²¹.

O tym, że Kantor „wyskakiwał ze skóry”, gdy proponowano mu działalność społeczną, twierdząc, że największym czynem jest dzieło (jakby w duchu Stanisława Brzozowskiego, autora *Legendy Młodej Polski*, tropiącego

¹⁸ R.R. Subotnik, *Adorno's Diagnosis of Beethoven's Late Style: Early Symptom of a Fatal Condition*, „Journal of the American Musicological Society” 1976, nr 2, s. 270, cyt. za: E.W. Said, *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wrocław 2017, s. 15.

¹⁹ Temat zapisywania formuł tworzenia w strukturach spektakli podejmę w dalszej części książki, przede wszystkim w rozdziale „*Dziś są moje urodziny*” jako *mise en abyme*.

²⁰ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 120.

²¹ Tamże.

społeczne i narodowe obowiązki czynu twórczego, sztuki zaangażowanej, czyli wielkiej), wspomina w liście prywatnym Janina Kraupe. Równocześnie w liście tym, adresowanym do Lili Krasickiej, padają także zarzuty wobec bezkompromisowej postawy Kantora przed I Wystawą Sztuki Nowoczesnej „Kantor właściwie żyje na księżycu i wyobraża sobie, że rząd będzie popierał klub egocentryków”²².

Osobisty gest Kantora walczącego o niezależność ekspresji artystycznej bardzo szybko, tuż po wojnie, Mieczysław Porębski wiąże z postawą pełną rewolucyjnego niepokoju²³. Już wówczas ważny dla niego postulat spotęgowania rzeczywistości (w czym istotny udział miały zabiegi formalne) szybko związane z eksperymentatorstwem, raz wrogim wobec postulatu zaangażowania w rzeczywistość, kiedy indziej stającym się „twórczą nadwyżką”, gestem parnastowskim, uprawianiem „sztuki dla sztuki”. Od razu zresztą zarzucano mu bezideowość (z wielu stron), jego sztukę uznawano za pozbawioną tematów lub niejasną problemowo. Zarzuty te będą powracać właściwie przez całe życie Kantora. Będą go też stwarzać jako cegły muru, w który – co lubił powtarzać – „trzeba walić głową”. Wśród jego wypowiedzi z różnych okresów widać wyraźnie, że forma jest dla niego sposobem odnoszenia się do rzeczywistości, wiąże się nie tylko z doświadczeniem artystycznym, ale i z odpowiedzialnym historycznie i cywilizacyjnie postrzeganiem świata.

Już w roku 1948 Jan Alfred Szczepański wspominał wystąpienie Kantora, szkicując jego gest, wyrazistość wypowiedzi i skoncentrowanie się na jednym słowie: „Forma! Forma!”²⁴. Upór, z jakim Kantor (podobnie zresztą jak Gombrowicz) powraca do tej kwestii, jest zastanawiający. Podczas gdy adwersarze Kantora widzą w formie nieważną powierzchnię, „skorupę” sztuki, on czyni z niej łuskę naboju, którym celuje w rzeczywistość. To dzięki przemianie środków artystycznych udaje się w latach pięćdziesiątych (oficjalnie dekretnujących sztukę jako komentarz rzeczywistości) przekroczyć próg „widzialnego”, co staje się – w mniemaniu Kantora – największą manifestacją wolności i najradykałniejszą rewolucją od czasów kubizmu: narodzinami abstrakcji lirycznej ze wszystkimi jej późniejszymi odcieniami. Szok ontologiczny, wejście do wnętrza materii artysta widzi jako akt polityczny: świadomie miesza pojęcia, określające rzeczywistość społeczną, z frazeologią z kręgu terminów bliskich malarzowi i twórcy teatru. Forma ściśle łączy się u niego z ideą sztuki, przeciwstawioną trywialnej ideologii. Nie ma dla niego innej rzeczywistości niż ta pączkująca działaniami artystycznymi: one stanowią swoistą rekultywację świata, modyfikują jego genotyp. Już po latach będzie miał świadomość, że „obrona wolności myśli

²² List z 29.11.1948, zob. *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 137.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże, s. 10.

i wyobraźni”, szczególnie poprzez pobudzenie świadomości, zostanie oceniona z pobłażaniem jako naiwne *veto*, niezdolność do zrozumienia obiektywizmu historii. Ale o obiektywizmie historii mówią zazwyczaj doktrynerzy i wyznawcy politycznych ideologii, podczas gdy twórcy i ludzie kultury w swej praktyce propagują ruchy dywersyjne i subwersyjne, rozsadzające wszystko to, co zbiorowe, podporządkowane emocjom stadnym, opierające się na nawykach, konwenansach, przyzwyczajeniach, psychicznych nałogach. Jako zmarginalizowani, próbują zaprzeczyć swemu wykluczeniu, wprowadzając wewnątrz porządku narzuconego mechanizmy „rozchyłeń” w tym, co zmysłowe, a wtedy udaje się dostrzec coś, „czego wcześniej nie mogliśmy widzieć”²⁵.

3. Realność szoku

Niezwykłe ważne stało się dla Kantora wprowadzenie w roku 1956, w momencie powołania Cricot 2, praw nowoczesnego eksperymentu na grunt teatru, który – jego zdaniem – zdołał sobie w tym czasie wyrobić fałszywy pogląd, że awangarda go nie dotyczy.

Po stłumieniu teatralnej awangardy lat 20. i 30. (co było skądinąd na rękę światowemu konformizmowi) zapanowała reakcyjna opinia, że w teatrze, instytucji masowego odbioru i złożonych, licznych zależności – awangarda, która z natury swojej ma wąski zasięg działania, jest zjawiskiem efemerycznym i sztucznym²⁶.

Zwłaszcza w teatrze wytwarzanie snobizmu na awangardę, a zarazem formę staje się dla Kantora zadaniem wprost politycznym. Powołanie teatralnego pola anektowania rzeczywistości (a nie opisywanie jej) łączy Cricot 2 z przedwojennym teatrem plastyków i stanie się aktem kontestacji. Już samo przeniesienie teatru ze sfery instytucji w pole działań twórczych i życiowych miało wymowę kulturowego radykalizmu. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych idea powołania autonomii teatru, poszukiwanie czystej, nieskażonej mimetyzmem żywiołowej sfery bycia sztuki, okazało się czynem społecznym. Służyła temu gra z „Witkacym i tylko Witkacym”, która dała Kantorowi „wielość w jedności” i umożliwiła odejście od teatru repertuarowego, opartego na różnorodności i spełnianiu potrzeb widza czy uprawianiu polityki tworzenia programu tendencyjnie sprofilowanych idei i wyselekcjonowanych tekstów dramatycznych. Teatr taki dobrze poznał, pracując przez lata jako scenograf w instytucjach oficjalnych. Sam wybór materii dramatycznej i problematyki nie był i nie mógł być neutralny ani przypadkowy:

²⁵ J. Franczak, *Jacques Rancière: historia literatury i polityka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3, s. 188.

²⁶ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 125.

to przecież Stanisław Ignacy Witkiewicz w *Mątwie*, *Szewcach*, *Wariacie i zakonnicy* (tekstach inscenizowanych przez Kantora) pokazywał upolitycznienie realności, demaskował los jednostki, skazanej na permanentne konflikty ze strukturami władzy i przemocą społeczną, zaznaczał rozmaite odcienie pesymistycznych diagnoz kultury wydanej albo na atak totalitarnej przemocy, albo na przemienienie przez „miasto, masę, maszynę”, by użyć idiomu Peipera. Osobnym polem walki Kantora staje się zatem jego szczególne zainteresowanie twórcą *Pożegnania jesieni*. Indywidualnie podejmuje wysiłek – jakiego domagał się Konstanty Puzyna – przywrócenia Witkacego polskiej kulturze. Wprowadza zatem swoje walczące „ja” w centrum myślenia katastroficznego, staje się wyznawcą Witkacowskich teorii estetycznych jako krytyki społecznej, pociąga go w nim „teoria destrukcji, powszechnej negacji i nienasyceń”²⁷.

Jednak Kantor, co dostrzegamy w ewolucji inscenizacji utworów Witkacego, nie powtarzał jego tez, nie trzymał się kanonicznej formy dramatów, nie ilustrował scenicznie politycznego dyskursu zawartego w sztukach i pismach twórcy Czystej Formy, lecz reaktywował w nowych warunkach konfrontację z tekstem jako dramaturgię społecznego zdarzenia. Przede wszystkim zależało mu bowiem na wyprowadzaniu realności teatru z realności widowni: „Jest to coś o wiele więcej niż powierzchowna, mechaniczna partycypacja widza uzyskiwana za pomocą wytartego sposobu, wklinowania przestrzeni scenicznej w przestrzeń widowni”²⁸. Powiązanie dwóch sfer miało sens prowokacyjny, podobnie jak zanegowanie prezentacyjnej i ilustracyjnej funkcji inscenizacji wobec tekstu dramatycznego, co po latach okazało się prorocze dla idei teatru postdramatycznego. Zaanektowanie żywiołu życia nie oznaczało poddania się konwencjom społecznym: przeciwnie, Kantor podkreślał, że koncepcja teatru sprawia, iż staje się on przedłużeniem ulicy w jej alternatywnym statusie, obnażającym ukrywane i kamuflowane zazwyczaj problemy i emocje. Dlatego „środkie wyrazu”, jak mówi, muszą być ostre, manifestacyjne, prowokacyjne, a doświadczenie zostaje wyzwolone w przestrzeni podziemia: wciąż redefiniowanej przez Kantora piwnicy Krzysztoforów, stwarzającej pole twórczych poszukiwań, w gruncie rzeczy wolnych od nacisków i przymusów instytucjonalnych zasad czy rutynowych konwencji. Z perspektywy czasu Anda Rottenberg pisała, że od lat pięćdziesiątych częste interwencje z zewnątrz „wybijały naszą sztukę z rytmu”, „zakłócały proces wyczerpywania inicjatyw i doprowadzania do dojrzałych rezultatów raz podjętego eksperymentu. [...] Od tamtych lat właśnie nabrzmiewała legenda Kantora jako nieugiętego bojownika o autonomię sztuki”²⁹.

²⁷ P. Stangret, *Kantor pisarz. „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Warszawa 2014, s. 11.

²⁸ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 131.

²⁹ A. Rottenberg, *Pokolenie '80, [w:] Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80*. Warszawa 2009, s. 55.

Kantor przez całe życie twórcze dysponuje niezwykłą energią stwarzania. Nie wierzy w śmierć sztuki, powołuje jej reanimacje i niepodobne do wcześniejszych form kontynuacje. Ważnym składnikiem stylistycznym jego „programotwórstwa” jest ogłaszanie kresu bądź żywotności jakiejś ekspresji artystycznej, ale to on jako podmiot twórczy decyduje o jej fluktuacjach i przemianie. Przypomnieć tu warto chociażby hasło tytułowe: *„Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja”*. O sztuce *informel*³⁰ bądź powołać się na jego koncepcję, by po okresie formy otwartej i akcji przypadkowej powrócić do stosowania wyraźnych reguł konstrukcyjnych, czy by po etapie awangardowej formy happeningowej powołać się na konkretną, biograficzną genezę twórczości.

Kantor sam staje się dysponentem artystycznych praw stwarzających rzeczywistość sztuki, obcując z wszelkimi formami obumierania materii, z której czyni źródło nowego stwarzania (zob. np. *Litania*³¹). W tekście *Moja idea teatru. Z programu teatralnego do „Nosorożca”*³² łączy nowoczesność z wolnością, z działaniem nieznaną kresu wyobraźni, wybiegającą poza granice codziennej praktyki życiowej, a jednak egzystencjalnie istotnej. Artysta jest przekonany, że poszukiwanie metafor, które mają znaczenie społeczne, potęguje emocjonalność ludzką i wzbogaca apetyt poznawczy, kreuje pole namysłu i samodzielnej eksploracji ważnych problemów egzystencjalnych. Ważnym elementem jego rewolucyjnego myślenia jest przejście ze sfery instytucji na stronę idei i wcielenie koncepcji myślowej w konkretny akt twórczy, który sprawi, że jej efemeryczny byt ucieleśni się i utrwali. Raz będzie to Teatr Cricot 2, czyli składnik kulturowego organizmu: konkretna przestrzeń Krzysztoforów jako sceny, kawiarni i galerii, miejsca istotnych spotkań artystów i publiczności, wystaw i seansów teatralnych, performansów dysponujących transgresywną energią. Innym razem – Teatr Śmierci, twór nomadyczny, peregrynujący już nie tylko po terytorium Polski, ale zdobywający kolejne punkty mapy świata, teatr jako sfera pozwalająca jego uczestnikom na przejście z rzeczywistości trywialnej w realność istotną, we wciąż odnawiane przez artystę odczytywanie tematów politycznych i historycznych w perspektywie uniwersalnej, dla wielu odbiorców – metafizycznej.

Kantor usiłuje stworzyć język sztuki, rozsadzający własną autonomią narzucone przez reżim polityczny strategie estetyczne. Estetyzacja sięgająca do języka awangardy była w sztuce uprawianej wówczas przez artystów w Polsce przeciwstawiona estetyzacji socjalistycznej, zmierzającej do stworzenia wspólnotowych form, nadających jednolitą „płaską” powierzchnię ceremoniom życia zbiorowego, jednoznacznie określających gry wspólnoty. Jednak twórca Cricot 2 nie stosował chwytów typowych dla teatru-mównicy, sztuki

³⁰ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 167.

³¹ Tamże, s. 176.

³² Tamże, s. 216.

zaangażowania ideologicznego, opowiadania się po stronie szeleszczących tez; nigdy nie uprawiał też teatru w stylu brechtowskim, a ten rodzaj ekspresji nawet i dzisiaj wielu twórcom i krytykom wydaje się jedyną formą polityczności teatru. Uprawiał szok w znaczeniu bliskim temu, co pod pojęciem „Stoss” wprowadził do swej refleksji Gianni Vattimo w analizie Heideggerowskich odcieni w myśli Waltera Benjamina³³. Twórca Cricot 2 używa szoku „jako realnego środka”, atakującego przytłumioną sferę wyobraźni³⁴. Niespodzianka, skandal, „strzał w percepcję” stają się dla Kantora istotnym, poszukiwanym horyzontem odbioru: od teatru happeningowego do teatru skonstruowanego wzruszenia, który ma sens polityczny przez to, że staje się partykularny, istotnie osobisty, naznaczony misją przeciwstawienia się regułom masowym świata, podejmuje bunt przeciwko zasadom rzeczywistości „odgórnie administrowanej i przemysłowi kulturowemu”³⁵.

Tadeusz Kantor z reguły traktuje swoją misję jako zadanie wystawiające na próbę wykoncypowane strategie estetyczne, własne, silnie „sprywatyzowane” formy i konwencje. Zajmuje go poszukiwanie dotkliwości środków, przechodzenie od gry i zabawy do aktów okrucieństwa i sadyzmu jako energii reprezentacji artystycznej, albowiem to estetyka pełni funkcję kreowania obszarów wymiany, dialogu, dotknięcia zmysłowego, zaanektowania odbiorcy. Krakowski artysta (wpierw lokalny i prowincjonalny, a potem uniwersalny) przedłużenie życia znajduje w sztuce, poszukuje istotnych połączeń pomiędzy reprezentacją a realnością. Wierzy, że zasada zaskoczenia i szoku może, jeśli nie oddziaływać „masowo”, to udzielać się, pozyskiwać entuzjastów, być społeczną epidemią ogarniającą ludzi zaangażowanych w sztukę, jednoczyć tych, którym bliskie są kwestie kultury jako formy nie tylko pojedynczego przeżycia, ale życia w ogóle.

Artysta w latach sześćdziesiątych – na fali powojennej awangardy – podejmował radykalną krytykę polityki. Okazał się spadkobiercą myśli, która łączyła pojęcie nowoczesności z innowacją artystyczną oraz stwarzała pole społecznej i politycznej emancypacji. Bardzo ważne będzie dla niego przejście poprzez poszczególne etapy Cricot 2, aż do teatru happeningowego, powołującego działanie jako rozpisany na żywe wydarzenie akt partycypacji. Twórca Cricot 2 narażał się wówczas na oskarżenia o brak treści, przesłania, wyrażnej idei, na zarzuty o uprawianie formalistycznego eksperymentatorstwa. Czasem zapisywano to w postaci ataków, czasem diagnoz. W takim trybie, doceniając artystyczny profil poszukiwań artysty, a obniżając rangę przesłania, pisał

³³ G. Vattimo, *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.

³⁴ T. Kantor, *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci...*, s. 428.

³⁵ Pojęcia, na które powołuje się Said, pojawiły się u M. Horkheimera i T.W. Adorna, [w:] *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994, zob. E.W. Said, *O stylu późnym...*, s. 30–31.

o Kantorowskich awangardowych happeningach Stefan Morawski na łamach „Dialogu”³⁶. Twórca Cricot 2 stronił od dyktowania gotowych tez, od lekcji ideologii. Podejrzewał, że sztuka może zostać zarażona dyskursem społeczno-politycznym, nawet jeśli jej intencja powstaje w dyskusji, konkurencji, w następstwie oficjalnej doktryny. Ponieważ rzadko odczytywano w jego aktywności kryptokomentarze polityczne, lekceważono język artystycznie wyszukany, widząc w nim wyalienowaną formę samozwrotnego przekazu: model ekspresji skoncentrowanej na sobie. Łatwo zatem przedostawał się przez sito cenzury. Mógł prowadzić swą walkę o społeczne zaangażowanie jako atak na zmysły, wtargnięcie w świat wewnętrzny odbiorcy i wpłynięcie na jego świadomość.

Kantor świadomie postępuje inaczej niż artyści jawnie uprawiający aktywność polityczną: wyznacza miejsce swojej sztuce poprzez „linię podziału”, z jednej strony oznacza to zdolność dialektycznego umysłu twórcy do tworzenia opozycji, powoływania sfer antagonizowanych, przeciwstawnych. Z drugiej – stwarza możliwość ustawienia się po przeciwnej stronie barykady, bycia w okopie, osadzenia się w obrębie „miejsca własnego”. Tym samym Kantor opowiada się – jak wielu twórców zaangażowanych na całym świecie w tym czasie – po stronie aktywnego działania, przekazu komponowanego bez ostatecznych obrysów, dzieła wibrującego na styku z rzeczywistością i odbiorcą, w pętli feedbacku. Kantor, uwewnętrzniający świadomość teoretyczną wybranych pojęć socjologiczno-filozoficznych, staje w centrum (jako artysta aktywny) zwrotu performatywnego silnie związanego ze sztuką jako konkretem działania w środowisku ludzkim.

W przeświadczeniu Kantora teatr autonomiczny to teatr polityczny w najistotniejszym tego słowa pojęciu. *Manifest teatru zerowego* wydaje batalię inscenizacji tradycyjnej, popadającej w rutynę, skażonej pragmatyzmem, uprawiającej reprodukcję w grze i reżyserii. Jego zdaniem tylko innowacja i zaskoczenie mogą rozsądzić banal ludzkich przyzwyczajęń: ogromną siłę widzi w pobudzaniu świadomości poprzez zmysłowość, w poszukiwaniu niemożliwego³⁷, w wytrącaniu percepcji z nawyku i rutyny, w poszukiwaniu nowego kształtu zarówno bycia, jak i tworzenia. Romantyczna idea wzbicia się ponad przyziemną egzystencję materialną w paradoksalny sposób łączy się u niego z racjonalnym projektem awangardy, głoszącej konstrukcję, konkretyzującą duchowość w poszukiwaniach estetycznych i w osadzaniu idei w materialności. Można by rzec, że stylistyka sztuczna, wyrazista, „formalna” ma dla Kantora szczególne znaczenie, albowiem jest manifestacją opozycji przechodzącej w konkretny stan fizyczny. Przedmiotowy aspekt działań twórczych okazuje się dla niego równie ważny, jak zapis ulotnych idei, jak utrwalanie efemerycznych stanów i refleksji. Przez ostatnie lata swej działalności artysta

³⁶ Zob. S. Morawski, *List otwarty do Tadeusza Kantora*, „Dialog” 1973, nr 8, s.161–164.

³⁷ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 216.

obmyśla dla nich wspólną przestrzeń żywego archiwum: powołuje instytucję Cricoteki jako przedłużenie skończonej, cielesnej biografii, jako materialny kontener pamięci.

Kantor zdaje się doskonale pojmować, jakbyśmy to dziś powiedzieli, „subwersywny charakter performansu i jego kontestacyjną energię”³⁸. Twórca Cricot 2 poddawał szczególnemu oglądowi w swoim Teatrze Happeningowym i Niemożliwym formy kontroli społecznej, rozsadzał je od wewnątrz bądź demaskował. Przeciwestawiał sztukę władzy, co było gestem politycznym. Zawsze podważał zasadę, że to władza decyduje o tym, co jest sztuką. Jego autonomia polityczna jest pokrewna tej wynikającej z postawy Stanisława Wyspiańskiego głoszącego ideę wysokiego, ambitnego arcyzmu jako formy oporu, a zarazem całkowicie od niej odrębna. Bliska zaangażowanym poszukiwaniom Grotowskiego, Swinarskiego, Beresia, Hasiora, Grzegorzewskiego, a zarazem całkowicie od nich inna w swej wyrazistej autonomii i indywidualnej stylistyce.

4. Państwo estetyczne istnienia poszczególnego

Jon McKenzie, doceniając siłę zaangażowanej sztuki, twierdzi: „Zaiste, w obrębie performatyki, performans nabrał szczególnego znaczenia politycznego: stopniowo coraz wyraźniej zaczęto go określać jako proces «liminalny», jako transgresję struktur społecznych”³⁹. W oświetleniu praktyk Kantora bliższy jest mi jednak dyskurs Jacques’a Rancière’a niż patrona polityczności performansu, albowiem to Rancière podkreślił, że istnieje sztuka rozumiana jako działanie estetyczne, będące konfiguracją doświadczenia, projektującego nowe skale odczuwania i powołujące nowe sposoby kształtowania „podmiotowości politycznej”⁴⁰. Stanowisko Rancière’a jest wyjątkowe, filozof nie oddziela bowiem estetyki od polityki, krytykuje charakterystyczne podziały na sztukę autonomiczną i zaangażowaną.

Jego zdaniem sztuka zaangażowana może operować estetyką, nie musi uprawiać tendencyjnego komentarza do rzeczywistości. To on – jak zauważa Magda Pustoła – próbuje udzielić odpowiedzi na pytanie związane z tym, że zaangażowanie postrzega się tylko przez pryzmat radykalizmu

³⁸ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 256.

³⁹ Zob. J. McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2011.

⁴⁰ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, Warszawa 2007, s. 65.

i konfrontacji⁴¹. Sukcesywnie wypracowuje reakcję na „lament nad końcem awangardowego i emancypacyjnego powołania sztuki, kryzysem reprezentacji i generalną porażką politycznego projektu nowoczesności, rozkłada na czynniki pierwsze sens pojęcia artystycznej autonomii”⁴². Rancière dowodzi, że pojęcia takie jak awangarda i nowoczesność nie mają uniwersalnego charakteru. „Sposób, w jaki się nimi posługujemy, zazwyczaj przesłania historyczność właściwą danemu reżimowi sztuki i polityki oraz utrudnia rozumienie, że decyzje zerwania lub antycypacji dokonują się wewnątrz każdego porządku i są swoiste dla niego”⁴³. Podkreśla wielokrotnie, że sztuka, rozstrzygając kwestie formalne, niekoniecznie skupia się tylko na samej sobie i odrywa się od rzeczywistości, eksplorując „swoje wewnętrzne napięcia formalne”⁴⁴. Polityczna okazuje się zatem strategią poszukiwania nowych rozwiązań formalnych. Rancière mówi o występujących współcześnie nieradykalnych taktykach krytycznych, do których należą: „szmugiel, przesączenie, zakazanie, tworzenie nieformalnych przestrzeni widoczności [...]”⁴⁵. Ale filozof zaznacza, że należy zastanowić się nad dostępnymi artystom sposobami mówienia – ważne jest, co w określonym czasie dane jest wspólnocie, formom jej widzialności i organizacji.

Myśląc o spuściźnie Kantora, nie sposób abstrahować od tego, co dziś w niej widzimy, czym ona jest w żywej, aktualizującej recepcji. Proponuję jednak (za Rancière’em) uczynienie gestu „dzielenia postrzegalnego”, który wiąże się z nieprzypisywaniem sztuce przeszłości jednoznacznych pojęć i klasyfikacji dzisiejszej świadomości kulturowej i politycznej. Taki akt interpretacji jest krążeniem wraz z nią od kontekstu, w którym powstawała, do znaczenia osadzającego się w nowym czasie jej trwania. Dzielenie postrzegalnego to rozbieranie widzenia i doznawania na części: „Dzielenie postrzegalnego uwidacznia, kto może brać udział w tym, co wspólne, w zależności od tego, co robi, oraz od czasu i miejsca, w których ta czynność jest wykonywana”⁴⁶. Można zatem – wchodząc w takie rozumienie zaangażowania – zauważyć, że Kantor nie odpowiadał wprost na rzeczywistość, nie komentował jej, ale poszukiwał szczelin działania, które pozwalały mu uaktywniać nowe sfery postrzegania – próbował wzmocnić strategie artystyczne przez potencjał upodmiotowienia sztuki, co pozwalało mu „robić coś innego, być gdzie indziej i inaczej”. W ostatnim etapie tworzenia odszedł także od typowej dla

⁴¹ M. Pustoła, *Nie zakochuj się we władzy*, [w:] Jacques Rancière. *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.

⁴² Tamże, s. 14.

⁴³ Tamże, s. 18.

⁴⁴ Tamże, s. 18.

⁴⁵ Tamże, s. 21.

⁴⁶ J. Rancière, *Estetyka jako polityka...*, s. 69.

awangardy spolaryzowanej wizji sztuki autonomicznej – elitarnej, sprzeciwiającej się formom życia stadnego i kulturowej przemocy związanej z popularyzacją sztuki i komercjalizacją życia artystycznego, szukając form i wyrazów, które pozwoliłyby komunikować się ze zbiorowością. Niekoniecznie chodziło mu jednak o konkretną wspólnotę etniczną. Bliższe stawiało się myślenie, spełniane poprzez inscenizacje Teatru Śmierci pokazywane na całym świecie, o warunkach głębokiego porozumienia, zdobywanego w sytuacji uniwersalizacji kontaktu między spektaklem i jego zaangażowanymi emocjonalnie odbiorcami.

Kantor nigdy właściwie nie komentował wprost rzeczywistości politycznej, obce były mu aluzje, kryptokomentarze, formuły krytyczne. Jednak zawsze posługiwał się obrazami i sytuacjami multiplikującymi asocjacje z realnością bądź realności wydzieranymi (np. poprzez zasadę *ready made* czy własną koncepcję „biednego przedmiotu” i rzeczywistości najniższej rangi). Jak podkreśliłam, ważne dla niego będą pojęcia takie jak „autonomia” oraz „linia podziału”. Do określenia tego rodzaju negocjacji politycznej, budowanej na negacji, przydatne byłyby idee Rancière’a, który wskazuje, że relacje polityki i sztuki cechuje nierozstrzygalność. Polityka i estetyka, twierdzi filozof, mieszają się, tak czy inaczej: „Nie istnieje jednak wzór na ich właściwą korelację”⁴⁷. Widzialne odnosi się do sztuki abstrakcyjnej. Autonomia jest drugą stroną heteronomii. „Aby dokonywać przekroczenia granic sztuki, trzeba jednak skupić się na jej formach, aby sztuka mogła zakwestionować samą siebie, musi być tym bardziej sztuką”⁴⁸. Czy *ta* sztuka jest dla filozofa ekspresją życia społeczno-politycznego. Czysta sztuka jako pojęcie historyczne odnosi nas wprost do Witkacego, który, jak uważał Kantor, był jedynym godnym uwagi nowoczesnym artystą w polskiej tradycji myślowej, bo połączył filozofię, malarstwo, teorię teatru i praktykę sztuki dramatycznej, krótko mówiąc: stworzył spójną i konsekwentną ideę twórczą, opartą na manifestowaniu istotnych dla niej rozstrzygnięć formalnych, żywo reagujących na konkretne aspekty politycznej i społecznej rzeczywistości.

Zdaniem Rancière’a, termin „estetyka” nie odsyła do teorii wrażliwości, gustu czy przyjemności w odbiorze sztuki, ale raczej do tego, co szczególne w dziełach sztuki, „do ich sposobu istnienia”⁴⁹. Produkowanie siły osobnej, autonomicznej, sprzeciwiającej się reżimowi politycznemu to działanie w obrębie sztuki definiowanej przez procesy obce rzeczywistości ustanawianej i zarządzanej przez instytucje ustrojowe: to dążenie do ustanowienia estetycznego państwa, poszukiwanie dla sztuki jej świadomego miejsca w społeczeństwie.

⁴⁷ Tamże, s. 166–167.

⁴⁸ P. Mościcki, *Jacques Rancière i polityka estetyki*, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2226>, s. 2 [dostęp: 2.03.2016].

⁴⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka...*, s. 83.

Aby wypracować reżim własnej sztuki aktywnej politycznie w wyrazistym formacie estetycznym, musiał Kantor stworzyć ideę tego, co pojedyncze, uwolnione od wszelkich reguł. Musiał zniszczyć mimetyczną kliszę, oddalić się od rzeczywistości, odrzucić teatr aluzji, politycznego sporu, poszukiwać sztuki jako formy alternatywnej, jako strategii poszerzenia doznań egzystencjalnych, uprawiać politykę (własnej) pamięci jako wariantu nie tylko rozpamiętywania, ale także tworzenia kulturowej formy, reorganizującej sposób doświadczania rzeczywistości „tu i teraz”.

Kantor funkcjonował na przecięciu dwóch strategii. Z jednej strony nieustannie uaktywniała się w nim wola awangardowego zmieniania oblicza rzeczywistości przez powoływanie i odrzucanie koncepcji estetycznych, przez dynamikę i ewolucję form. Z drugiej odzywała się potrzeba zaznaczenia i utrwalenia konkretnych, jednostkowych doświadczeń. Prowadziło to do uzyskania po 1975 roku nowego wymiaru awangardowego wcielenia „realności duchowej”, sceny intymnej, wewnętrznej, skutkującej organizacją Teatru Śmierci i Pamięci oraz inscenizacją „seansów spirytualnych”, reaktywujących i uobecniających przeszłość jako realność inkorporowaną w struktury żywego teatru, przywołującego to, co martwe, w formie aktualizującego, aktorskiego wcielenia. Ale nie tylko od *Umarłej klasy* dokonał się w dziele Kantora oryginalny akt powtórzeniowy „powrotu sceny pamięci”, związanej z aktem upolitycznienia własnego doświadczenia zagrożenia/grozy likwidacji ludzkiego indywiduum: symptomy doświadczeń traumatycznych rozsiane były w wielu wcześniejszych przedstawieniach i działaniach Cricot 2, a także w indywidualnych, plastycznych pracach twórcy *Wszystko wisi na włosku*. Stworzenie wariantu historycznego myślenia, opierającego się na „opłakiwaniu zmarłych”, prowadzącego do wskrzeszania funeralnego porządku reprezentacji, prowadziło do projektów uniwersalizujących własną pamięć. Można by rzec, że najpierw Kantor dokonywał rewolucyjnych zmian związanych z formami estetyki będącymi formą polityki, reorganizował zdolność postrzegania rzeczywistości, uprawiał antyestetykę, antysztukę, następnie stał się wciąż awangardowym twórcą uprawiającym gry z pamięcią, której nadawał indywidualne formy, abstrahujące od oficjalnych przekazów historycznych. Mimo obcości i szoku, okrutne obrazy świata Teatru Śmierci dla wielu odbiorców stały się pejzażami intymnymi, należąc równocześnie do silnie zindywidualizowanego przekazu jednego artysty.

Rancière mówi o jednostkowym głosie sztuki, dzięki któremu staje się ona autonomiczna i zyskuje jedność z formami życia. Powołuje się tu na państwo estetyczne Fryderyka Schillera – formułę stworzoną na granicy oświeceniowej koncepcji demokratyzacyjnej i romantycznej utopii – apologii rewolucji społecznej, która stała się poligonem kształtowania specyficznie rozumianego człowieczeństwa: aktywnego, postrzegającego inaczej, rodzącego w formach kreacji egzystencjalne znaczenia. Z drugiej strony, biorąc pod uwagę przewrót

dokonany przez ruchy awangardowe, proponuje nieoczywistą koncepcję polityczności sztuki. Jak zauważył Jakub Banasiak:

Myśl Rancièrè'a wiąże się zatem z wieloma implikacjami, które mogą okazać się trudne do zaakceptowania. Filozof proponuje bowiem coś na kształt przewrotu kopernikańskiego: nie egalitaryzm, a elitaryzm, nie relatywizm, a obiektywizm, nie radykalizm, a dystans, i nie ludyczność, a autonomiczność⁵⁰.

Rancièrè tak rozumiany zdaje się wprost komentować działania Kantora, skupionego na wypracowaniu własnej formuły osobności, autonomii, wyszukanych strategii komunikacyjnych.

Rancièrè apologizuje romantyczną poetykę spojrzenia, która może odżywać w różnych momentach historycznych i sprawia, że np. „prozaiczne przedmioty stają się znakami historii”, a artysta zagłębia się w ciemną, nieświadomą stronę społeczeństwa, by rozszyfrowywać to, co ukryte, by badać mowę zwykłych rzeczy i odkrywać w niej nadwyżkę surreálną: duchowość poświadczającą doznania metafizyczne. Tym były np. Kantorowskie deska, krzesło, parasol i koperta, jako formy wyrwane realności i opanowane w ich dialektycznym bycie w obrębie sztuki, w obszarze nadawania im nowych znaczeń i zadań, w dynamice funkcji i sensów – między obnażeniem, kompromitacją odsłaniającą ich pospolitą kondycję a zaambalowaniem, czyli uchronieniem przez opakowanie i ukrycie, sugerujące nadzwyczajną wartość: wyraz ponadzmysłowy.

Rancièrè ponadto (podobnie jak Kantor), nie zrywa z przekonaniem o użyteczności tradycji, nie myśli też w kategorii końca sztuki. W jego koncepcjach odnajdujemy propozycję takiego otwarcia się na przeszłość, które uaktualni byt historycznych artefaktów, w przekonaniu że dzieła dawne mogą być traktowane jako kontenery dla nowych treści – co jest istotne dla sztuk plastycznych – jednak przede wszystkim ustanawia regułę powtórzeniową teatru. Tradycyjne ekspresje „mogą podlegać ponownemu spojrzeniu, ponownemu umieszczeniu w ramach, ponownemu odczytaniu, ponownemu wykonaniu”⁵¹. Istotne dla Kantora staje się przebudzanie dzieł, walka o to, by „nie zapadły w sen”, włączenie ich w nowy korpus przekazu, podejmujący batalię o wyrażenie współczesności. Do orszaku jego politycznych postaci należą tyrani i postaci autorytarne, wyrwane z historycznych klisz, oderwane od reguł podobieństwa i prawdopodobieństwa (Himmler, Piłsudski), buntownicy i artyści prześladowani, często o nieczystym sumieniu (Odys, François Villon, Wit Stwosz), zdekapitowany Ludwik XVI, poddany reżimowi społecznemu Meyerhold, zakatowany przez władze bolszewickie, ale też

⁵⁰ J. Banasiak, *Estetyka głupcze!*, „Obieg”, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2226>, s. 7 [dostęp: 2.03.2016].

⁵¹ J. Rancièrè, *Estetyka jako polityka...*, s. 134.

niecierpliwa sprywatyzowana Infantka, reprezentantka dworu w mało szlachetnej konfraterni przedmiotów niskiej rangi i aktorów budy jarmarcznej.

Autor *Dzielenia postrzegalnego* wcale nie uznaje, by formowanie się nowego porządku poza realizmem ten realizm obalało. Realizm jest dla niego ostatnim etapem rozpadu sztuki, jako procesu zmierzającego do form abstrakcyjnych. Moment odejścia od figuracji, który stał się zazwyczaj sygnałem antymimetycznie nastawionej nowoczesności, jest zdaniem Rancière'a skokiem „poza *mimesis*, i w żadnym stopniu nie musi oznaczać ostatecznej odmowy figuracji”⁵². W związku z tym można by uznać, że dla Kantora powrót do realności i figuracji w sztuce staje się... eksperymentem formalnym. Zaprzestanie gier z Witkacym, po okresie teatru happeningowego i niemożliwego, wyznacza etap poszukiwań w rejonach odchodzących od abstrakcji, a zmierzających do obrazowania i narracji ułożonych w obszarach fikcjonalizacji biograficznej oraz pamięci historycznej. W tym sensie niby-tradycyjny reżim jego późnej sztuki nie przeciwstawia się neoawangardowemu, lecz jest jego indywidualną i podmiotową kontynuacją.

Kantor postulował: „każdy człowiek musi się ratować”. W czasie wojny mówił, że „do teatru nie wchodzi się bezkarnie” – ale równocześnie to teatr, jako przestrzeń politycznego działania osób zniewolonych, poszukujących minimalnego obszaru wolności, stał się miejscem unikania opresji i rozpacz. Kantor wierzył w siłę sztuki – jak powiedziałby Rancière – jako formy samoorganizującego się życia. Życia otwierającego się na wartości estetyczne jako sposoby autonomicznego osadzania się w systemie politycznego reżimu, od którego nie ma ucieczki. W praktyce udowodnił, że ludzie muszą dzięki sztuce uzyskiwać umiejętność życia w konkretnym systemie politycznym – czy będzie on się wiązał z totalitaryzmem (faszyzmem i komunizmem), czy z formami demokracji. Autonomia awangardowego dzieła staje się zatem napięciem między różnymi heteronomiami, „między więzami” – jak pisze Rancière – „które utrzymują Odyseusza przy maszcie, i pieśnią syren, przed którą bronił się, zatykając sobie uszy”⁵³.

Kantor przekonuje, że w obrębie działania artystycznego podmiot twórczy nie może mówić wprost, a powinien poszukiwać wyrafinowanych formalnie środków estetycznych, co stało się, jak sądzę, formułą wolności bliską projektowi Stanisława Wyspiańskiego wyrażonemu w *Wyzwoleniu*, postulującemu sztukę postępową, poszukującą abstrakcyjnego języka słów i symboli zakorzenionych w eksperymencie artystycznym, „prorokowania” formy, jakiej jeszcze nie było. Ta wyzwolona forma staje się przestrzenią najwyższej niezależności sztuki i ludzkiej osoby, będącej estetyczną ramą przeżycia historyczno-politycznego. „Forma ta – jak podkreśliła Barbara Markowska

⁵² Tamże, s. 85.

⁵³ Tamże, s. 141.

w trop za uwagami Rancière'a – oznaczająca sposób produkcji i wytwarzania granicy między sztuką a niesztuką, ma bezpośredni wpływ na materialne ukształtowanie świata społecznego⁵⁴. Niewątpliwie Kantor (podobnie jak Wyspiański) pojmował życie sztuki jako rozwój serii kształtów, w których „życie staje się sztuką”⁵⁵. Był w pełni świadom tego, że „sztuka jest żywa, póki wyraża myśl niejasną dla niej samej w materii, która się jej opiera. Żyje o tyle, o ile jest czymś innym niż sztuką, o ile jest przekonaniem i sposobem życia”⁵⁶. Do końca życia wierzył w wolność dzieła jako wolność absolutną, nieprzypisaną pojęciom osobnym, oscylującą między tym, co estetyczne, etyczne, prywatne i wspólnotowe. Do końca życia pozostał wierny awangardzie. Przywołał ją, w *Dziś są moje urodziny*, w osobie bliskiej mu Marii Jaremy, perwersyjnie przeobrażonej w ludowego komisarza komunistycznego reżimu: w takiej postaci przypisana jej została funkcja zarządzania sztuką poza granicami widzialności.

Kantor, można by rzec w konkluzji, scalał się dzięki uaktywnianiu sprzeczności, sam był polem bitwy, uprawiał trudną sztukę życia jako formę przeczenia. Próbował afirmować dezaprobatę jako akt samoakceptacji. Pole bitwy oznacza, w jego przypadku, nieustanne powoływanie sytuacji spod znaku *coincidentia oppositorum*: interesowały go stany niemożliwe, np. związane z politycznym byciem przeciwko polityce, opozycyjnym byciem przeciwko sztuce. Był skoncentrowany na negowaniu przyjętych schematów myślenia, na własnym podążaniu od antyestetyki do postsztuki, od zanegowania śmierci sztuki do poszukiwania śmierci w sztuce. We własnej drodze intuicyjnej Kantor przewidział zwrot performatywny, upolitycznienie estetyki i reorientację ku poetyce doświadczenia. Anna Burzyńska zwraca uwagę na charakterystyczny rozwój myśli politycznej w refleksji nad kulturą w świecie zachodnim: w latach osiemdziesiątych przeważa etyka działania, każdy akt estetyczny jest etyczny i może mieć znaczenie polityczne. Postawa taka jest bliska Kantorowi, co dziś nie ulega wątpliwości. Co charakterystyczne, on sam dokonuje przemiany w nurcie rozwijających się praktyk. Przechodzi (podobnie jak humanistyka z przełomu XX i XXI wieku) od sztuki jako estetyki o ewidentnym odcieniu zaangażowanym społecznie do poetyki doświadczenia, upolityczniając wymiar pamięci indywidualnej, czyniąc z własnej biografii i pamięci powtórzenie niewierne, twórcze i kontrowersyjne.

⁵⁴ B. Markowska, *Sztuka jako pole walki*, „Kronos” 2015, nr 3, s. 209.

⁵⁵ J. Rancière, *Estetyka jako polityka...*, s. 129.

⁵⁶ Tamże, s. 131. Na temat „napięcia między polityką swobodnej formy (sztuki stającej się życiem) a polityką opornej formy (życia stającego się sztuką)” w ujęciu Rancière'a dyskutującego z różnymi koncepcjami filozoficznymi, m.in. Schillera, Adorna, Habermasa, Lyotarda, pisze J. Franczak w rozdziale *Państwo estetyczne*, [w:] tegoż, *Błądzące słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017.

Ale też Kantor, podobnie jak Rancière, nie wierzy, że rewolucja estetyczna otworzy drzwi do rewolucji politycznej. Twórcy zaangażowanemu jedynie dostępna jest rewolucja indywidualna, walka osobna, autonomia społeczna, a takie stanowisko z punktu widzenia współczesnej sztuki krytycznej może być podejrzane. Rancière mówi: „W czasach Benjamina, Duchampa i Rodczenki” przeświadczenie, że sztuka uwalnia awangardowe myślenie, towarzyszyło „wierze w siłę elektryczności, maszyny, żelaza, szkła i betonu. Wraz z tzw. zwrotem «postmodernistycznym» przyświeca ono powrotowi do ikony, która czyni z chusty Weroniki istotę malarstwa, kina i fotografii”⁵⁷. Ikoną w ostatnich dziełach Kantora jest dla mnie autoportret i maska życia, rozumiane w duchu antropologii Hansa Beltinga: jako materia artystyczna przywierająca wprost do ciała żyjącego, którego ostatni refleks i tchnienie zachowuje w zapisie inscenizacji i malarstwa⁵⁸. W latach osiemdziesiątych Kantor przeszedł charakterystyczną ewolucję w stronę sztuki bezpośrednio doświadczenia egzystencjalnego, przemówił wprost do widzów, obnażając się i określając mianem aktu kreacyjnego realność własnego przeżycia. Ten z gruntu nieekshibicjonistyczny proceder, którego nie należy mylić ze szczerością wyznania, pozwolił artyście skonstruować (dzięki przeciągnięciu konstruktywizmu na stronę ponowoczesnego ekspresywizmu) model zapisu podmiotowego doświadczenia śmierci. „Ikoną” staje się jego twarz w różnych wariantach portretów i autoportretów (także scenicznych), przekazana nam w kulturowej pamięci, „wyrzeźbiona” w tworzywie konkretnym, utrwalona w materii dzieł i dokumentów. Fizjonomia Kantora jest wyrazista i wymowna, „lunarna”, ukształtowana w swym wyrazie symbolicznym jako przeciwieństwo solarnych wizerunków propagandowych⁵⁹, przeciwstawiana przez samego artystę w strategiach autokreacyjnych portretom „tych panów”, przywódców reżimowych i partyjnych notabli⁶⁰.

Pozostawiony przez niego trop prowadzi do zaproponowania koncepcji sztuki odradzającej się – jej podmiotem jest *Kantor redivivus* – w takiej formule personalnej staje się tym, kto przypomina o powinności artysty jako kreatora świata: jest on zaangażowany, jednak odrzuca artystyczną tendencję i polityczny komentarz do rzeczywistości, nie szuka łatwych aktualizacji, niejednokrotnie szokuje i uderza wprost, jednak często wybiera nieoczywisty język formy jako złożonego kodu, szyfrowania przekazu. Jest dysydem, ma przeciw sobie „wszystkich”: staje w szranki z władzami, poddaje się im, odwracając od nich spojrzenie, „patrzac gdzie indziej”, myśląc inaczej. Uaktywnia go „lęk przed wpływem”, ale też nie lęka się wpływu, jest czujny, atakuje

⁵⁷ Tamże, s. 96.

⁵⁸ Więcej na ten temat piszę w rozdziale *Twarz Kantora*.

⁵⁹ Zob. E. Kuryluk, *Magia „prawdziwej twarzy”*, [w:] *Twarz*, „Punkt po Punkcie” 2000, z. 1.

⁶⁰ Mam na myśli serię rysunkową z początku lat osiemdziesiątych, *Ci poważni panowie*.

świadomość i zmysły odbiorcy, wchodzi z nim w bezpośrednie, krytyczne zware, zagarniając wrażliwość w perwersyjnej koncepcji Teatru Śmierci i Miłości. Czasem ponosi klęskę, skazuje się na autokompromitację. Zostaje zastrzelony po śmierci z „korkowca” przez artystę nowego pokolenia. Być może ocala się i powraca. Jak Odys⁶¹.

Kantor, jako twórca aktywnego autoportretu, zostawił nam ślad/trop swego egzystującego ciała i jego wnętrza, ciała noszącego ślady tylko własnej i nie tylko własnej historii; biografii artysty, a także historii w ogóle. Jest to przekaz silny, mogący stanowić wymowną i poważną konkurencję dla oficjalnych konstrukcji politycznych, świadczących o przeszłości. Jest to przekaz słaby, uwikłany w ambiwalencję obecności i nieobecności, akceptowany i odrzucany, archiwizowany i ulegający rozproszeniu. Do końca życia artysta manipulował swoją obecnością, nawet wówczas, gdy zmierzał ku nieobecności, eksperymentował na przeczuciu śmierci i wyrokowaniu, czym stanie się po niej. Wiele przewidział, ale też niejednokrotnie się mylił.

⁶¹ Odwołuję się tu do funkcji symbolicznej postaci Odysa w twórczości Kantora i o idei powrotu jako figury artystycznie aktywnej, temat ten podejmę w rozdziale *Kantor/Wyspiański/Grzegorzewski. Wędrowki Odysusza*.

Teatralna ekspansja okrucieństwa

1. Teatr pułapka

Od pierwszych inscenizacji w teatrze Tadeusza Kantora pojawiały się tematy związane z zagrożeniem, niebezpieczeństwem, opresją. Działo się tak zarówno w czasie okupacji przy okazji realizacji *Balladyny* (1943) i *Powrotu Odysa* (1944), w okresie inscenizacji dramatów Witkacego w Cricot 2, oraz w trakcie poszukiwań form przestrzeni Teatru Śmierci, zamkniętych kodą przedstawienia *Dziś są moje urodziny* (1991), spełniającego się w aurze nadchodzącej ostateczności.

Pod koniec życia ponowna bliskość śmierci stwarzała – jak uważał Kantor – szczególne warunki rozwoju sztuki w cieniu niebezpieczeństwa i lęku wzmagającego skrajne emocje:

Ostatnio to, co robię,
robię w gorączce,
w rozterce,
w bólu,
raz krzyk rozpaczny,
a po nim cisza przerażająca,
szukanie po omacku,
idzie się na oślep,
a potem lodowata refleksja,
bezzadność i beznadzieja...¹

Można podejrzewać, że natężenie zagrożenia, re-kreowanie agresji wiązało się z uzyskiwaniem napięć nieustannie przez artystę prokurowanych. Twórca Teatru Śmierci utrwalał je także w słowach, poprzez które manifestował, że „sztuka jest przestępstwem”, „trzeba być na dnie”, „artysta musi mieć swój mur”. W tym kontekście nieco mylące mogą się wydawać określenia

¹ [Nie bardzo mi odpowiada rola „terapeutyczna” teatru], [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, 2005, s. 408.

wprowadzane przez Kantora do projektowanej sfery percepcji, tzn. włączenie słowa „miłość” do Teatru Śmierci (Teatr Miłości i Śmierci), już bowiem stosowana przez niego frazeologia – „teatr skonstruowanego wzruszenia” – sugeruje manipulacyjne intencje: programowaną emocjonalność teatru daleką od czułościowości i sentymentalnych akcentów. Podobnie włączone w konstelację zapisów do *Dziś są moje urodziny* zdrobnienie „biedny pokoik wyobraźni”, odnoszone do świata przedstawionego inscenizacji, przynosi mylny trop. Pod nazwą kojarzącą się z *Gemütlichkeit* kryje się obszar grozy, ludzkiego i historycznego horroru. W ostatnim przedstawieniu Kantora na scenę, przedstawiającą skromne atelier artysty, wpadają bandy żołdaków, gwałcą i niszczą. Pracownia malarska przekształca się w terytorium tortur, obszar zniewoleń; pod pretekstem ochrony pod kocami-ambalażami leżą zagrzebani w ciemności aktorzy. Meyerhold zakatowany zostaje na ruchomej mechanicznej podłodze, a żołnierzy, krzyczących jak dzikie zwierzęta, obwozi się w kłatkach. Przestroga: „do teatru nie wchodzi się bezkarnie”, towarzysząca wystawieniu wojennego *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, którą najczęściej kojarzy się z bezpośrednim zagrożeniem czasu okupacji, ewoluowała i wpływała na kształt późniejszych terenów akcji: niepokojących, rozrywanych napięciami, rozoranych scenami przemocy. Teatr ten nie podejmował jednak idei naśladowczych, nie stosował reguły prawdopodobieństwa. Sceny okrucieństwa były w intencji artysty nie tylko historycznymi ilustracjami: terror i horror istniały w nim jako immanentna cecha tworzenia, choć jak podkreślał:

Nie pokazuję
KRWI
w moim teatrze².

Kantor odżegnywał się, jak zaznaczał dobitnie, i od terapeutycznej roli teatru, i od teatru podchodzącego do grozy w sposób mimetyczny. Stosował cały arsenał środków i mechanizmów twórczych służących wzmocnieniu aury niespokojnej, wybuchowej i gwałtownej; często prowokował agresję własną wobec aktorów, aktorów-postaci wobec siebie nawzajem, artystów wobec publiczności.

Można zaryzykować wstępną tezę, że z jednej strony artysta, doświadczając scen przemocy w czasie II wojny światowej, traktował swój teatr i działania malarskie jako obszar reprezentacji obnażający nagie instynkty fizycznej agresji i okrucieństwa, jako że masakra historyczna „dobitnie świadczy o tym, że w każdym człowieku drzemie potencjalny morderca”³. Z drugiej jednak strony cenił „pozytywne” okrucieństwo sztuki i identyfikował jej działania

² Tamże, s. 414.

³ Tamże, s. 75.

z energią buntu, formą nieprzestrzegania praw społecznych i religijnych oraz uwalniania potencji twórczych w rejonach destrukcji i zniszczenia, ataku na fasadowe wyobrażenia zbiorowości i na siebie samego, na własną jaźń artysty.

Kantorowskie poszukiwania w obszarze przemocy podzieliłabym w związku z tym na dwa nurty: z jednej strony twórca Teatru Śmierci wprowadzał wyobrażenia i urządzenia elektryzujące pole gry, wzmacniał napięcia, stosował bogaty repertuar rekwizytów przypominających obiekty z muzeum tortur, będących najczęściej jego autorskimi wynalazkami. Z drugiej strony rozpraszal w obszarach teatralnych różnie aranżowane sytuacje wciągające aktorów i widzów do teatru-pułapki, teatru perfidnie aranżowanego spotkania, wyzwającego atmosferę „dobrowolnego przymusu”, wywołującego ukryte i zróżnicowane emocje. Służyły temu projektowane przez Kantora formy przestrzenne i przedmiotowe, obnażone mechanizmy terroru. Jednak przede wszystkim twórca Teatru Śmierci obmyślał wykoncypowaną sieć relacji i percepcji, krążących między doznaniem trwogi i szoku a estetycznymi rozładowaniami wyzyskującymi dowcip i niepowagę, stylistykę ekspresji kamuflującą radykalność środków.

Wyobraźnię grozy i terroru kontrapunktowaną humorem i zabawą wspomagała uprawiana w teatrze Cricot 2 gra z Witkacym. W jego dramaturgii Kantor znajdował impulsy sadomasochistycznych rojeń rozwijanych w awangardowych strategiach teatru poszukującego. Piwnica Krzysztoforów, gdzie grane były spektakle Kantora, pozwalała na atmosferę nieformalną, rodzącą poczucie swobody i wolności. Z drugiej jednak strony zejście do podziemi, przebywanie w ciasnych pomieszczeniach wytwarzało dodatkowe emocje, stwarzało okazje, by operować cielesnym zagęszczeniem i rozproszeniem sfer dramatycznej akcji kondensującej napięcia. Piwnice zapewniały spektakularne odczucia: tworzenie odbywało się w rejonach sugerujących świat osób ukrytych czy wręcz zagrożonych, a zarazem osobnych i autonomicznych⁴. Akt twórczy mógł przywoływać pamięć schronów i kryjówek oraz kreować skojarzenia z symbolicznymi przestrzeniami skrytek podświadomości. Dzięki tak wykorzystanej przestrzeni urealnieniu uległa zarówno skłonność Kantora do modernistycznej symboliki, jak i jego własna pamięć historyczno-biograficzna. Patronem „lochów podświadomości” mógłby być zarówno Maurice Maeterlinck, poeta podziemnych labiryntów, autor inscenizowanego przez Kantora w latach przedwojennych dramatu *Śmierć Tintagilesa*, do którego artysta wróci w 1987 w *Maszyne miłości i śmierci*, jak i Stanisław Wyspiański penetrujący w *Wyzwoleniu* krypty katedry wawelskiej jako miejsce utajonych

⁴ Krzysztof Pleśniarowicz przypomina, że przy przebudowie Krzysztoforów po 1945 roku (lokal oddano po remoncie jako Galerię Krzysztoforów 21.06.1958) przywrócono piwnicom gotycki wygląd, likwidując m.in. pozostałości poniemieckiego schronu. K. Pleśniarowicz, *Kantor*, Warszawa 2018, s. 130.

narodowych lęków i widziadeł. Nie można jednak zapomnieć, że piwnica pałacu Krzysztofory (podobnie jak działająca w tym samym czasie Piwnica pod Baranami) otwierała obszar rozwoju sztuki nieformalnej, opierającej się doktrynie i instytucjom reżimowym. Kantor znakomicie wykorzystywał ową grę między ukryciem a wyzwoleniem, nadając teatralnym strategiom znamiona przechodzenia przez najniższe rejony ludzkiego bytowania w jamach, schronach, kryjówkach. Jego „teatr-pułapka” zyskiwał dzięki temu energię przestrzeni subwersywnej, przemieniającej status zagrożenia w stan wyzwolenia od lęku. Podziemia służyły psycho-dramatycznym strategiom odrodzenia po doświadczeniu zagrożenia ostateczną likwidacją, stwarzały równocześnie nowe tereny swobodnie rozwijającej się sztuki nowoczesnej: poza instytucją, władzą i ideologicznym przymusem.

2. Maszyny przemocy

Od inscenizacji *W małym dworku* Kantor rozsiewał funeralne akcenty wśród kawiarnianych stolików, aczkolwiek trumna jako przedmiot teatralny pojawiła się już w *Mątwie* wystawionej w Domu Plastyków przy ulicy Łobzowskiej. I choć znaki i symbole śmierci bywały łagodzone absurdalnością odciętych od prawdopodobieństwa wydarzeń, nieustannie sygnalizowały zagrożenie ostatecznością. Na rytmy akcji Kantor narzucał silną kliszę aktorских zachowań, budowanych w związku z aktywnymi przedmiotami, często przypominającymi mechaniczne twory czy wręcz maszyny wojenne. Ich użycie budziło nowe skojarzenia: związane z fizycznym niebezpieczeństwem, z przyparciem do muru, z opresją, z mechanizacją egzystencji. W kolejnych inscenizacjach twórca wprowadza cały korowód urządzeń metamorficznych dokonujących różnych aktów terroru.

Do *W małym dworku* projektuje „młynek do kawy”, nazywany też „maszynką do mielenia mięsa”. Na maszynę pogrzebową w czasie spektaklu wchodził Factotum (agent śmierci), a Matka wepchnięta do owego makabrycznego urządzenia przeżywała nieujawnione bezpośrednio katusze. Kantor sugerował wewnętrzne istnienie trybów uśmiercających, a proces przemienienia miał sprawić, że aktorka ostatecznie znajdowała się w szufladzie – prezentowana jak eksponat. Okrutny zamach na życie został jednak zaaranżowany jak scena cyrkowa, co widać w krótkim fragmencie zarejestrowanym przez Polską Kronikę Filmową⁵. W teatrze Kantora seria aktów dramatycznych stawała się korowodem gagów i tricków. Jednocześnie cyrkowo-kabaretowe strategie neutralizowały poczucie, że „wszystko wisi na włosku”. Zwrot ten nawiązuje

⁵ Film ten użyty został na wystawie stałej kolekcji Kantora jako komentarz do obiektów związanych z przedstawieniem *W małym dworku*.

do wystawy, którą Kantor pokazał w Galerii Foksal w 1973 roku⁶, oscylując między obrazem a przedmiotem, ironizując na temat własnego powrotu do malarstwa. Użycie utartej frazy sygnalizującej zagrożenie jest grą z niebezpieczeństwem jako decyzją w sztuce. Rozwijając ten koncept wcześniej, w pracy nad *W małym dworku*, w działaniach happeningowych za granicą, zarejestrowanych na filmie, Kantor wprowadza „przemoc” przedmiotów, siłę działania martwej materii wobec aktorów – zapewniając szafę, będącą miejscem akcji, zbitą masą wypchanych worków, wypadających z jej wnętrza na ziemię⁷. We wspomnianej inscenizacji obok maszyny pogrzebowej znalazła się szafa, w której gnieździł się stłoczeni aktorzy, oraz więzący dziewczynki wózek na śmieci z plandeką. Tym samym ansambl Witkacowskich postaci został pogrupowany w przestrzeniach nie do życia. Usadowieni w szafie aktorzy niby kulturalnie konwersowali, jednak byli zawieszani na wieszakach jak marionetki. Ich ruchy stały się ograniczone, a ciała uwięzione w określonej formie ekspresji. W jednej ze scen mężczyzna (Ojciec-Nibek) maltretował aktorkę, rozcinając jej suknię wielkimi nożycami, co wywoływało u obojga wrażenie niebezpiecznej rozkoszy, podkreślając zwroty od grozy i lęku do erotycznego podniecenia. Znaleźć można dowody, że forma śmierci za-inscenizowana przez Kantora nie była w przerysowaniu i umowności tylko zabawna. Kiedy w marcu 1966 roku w Baden-Baden pokazywano *Szafę* – jako wersję *W małym dworku* Witkacego – jeden z recenzentów zarejestrował pomieszenie widowni: „Przenikliwe gwizdy i okrzyki niezadowolnienia na końcu trwających około 90 minut bolesnych tortur były zasłużonym skwitowaniem tych podłości”⁸.

Kantor stronił od jednoznaczności, bliskie mu były sytuacje i urządzenia metamorficzne, wywołujące sprzeczne emocje u widzów: pozwalające krążyć między doznaniem lęku i karnawałowego rozładowania, cyrkowych sztuczek, teatrzyku spod znaku Grand Guignol. Jednak prokurował równocześnie poszukiwania w rejonach destrukcyjnych, co sprawiało, że mechanizmy i tricki

⁶ *Wszystko wisi na włosku*, wystawa ośmiu obrazów Kantora z roku 1973 w Galerii Foksal w Warszawie.

⁷ Widać to wyraźnie w filmie Dietricha Mahlowa *Worki, szafa i parasol* [*Säcke, Schrank und Schrim*] zrealizowanym w 1969 roku jako dokumentacja całej serii akcji happeningowych, które Kantor nazwał Teatrem „I”. Punktem wyjścia dla rejestracji było powtórzenie *W małym dworku* według Witkacego z międzynarodową obsadą aktorów. Warto zauważyć, że wymieszaniem materii posłużył się Kantor wcześniej, realizując w 1966 roku w ramach Teatru Całkowitego w Baden-Baden spektakl-instalację pod tytułem *Szafa* [*Der Schrank*].

⁸ D. Schnabel, *Szokujący, wyuzdanie kompleksowy teatr. Gwałtowna bitwa na sienniki z polskiej „Szafy”*, cyt. za: *Sztuka jest przestępstwem: Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia, dokumenty, eseje, filmy na DVD*, red. U. Schorlemmer, Kraków 2007, s. 195; M. Paluch-Cybulska, *Kantor-Schlemmer: zdrada*, [w:] *Schlemmer/Kantor*, red. M. Leyko, Kraków 2016, s. 195.

nabierały nowego znaczenia. Penetrował niskie stany sztuki, sprawdzając jej moce niszczyielskie. Niejednokrotnie urządzenia i mechanizmy nie służyły do konstruowania, lecz dekonstruowania. Oprócz zadań związanych z atakiem na ludzką kondycję, artysta przypisywał im znaczenia wprost odwołujące się do procesów twórczych, poddawanych demontażom. Na scenie w sposób bezwzględny (okrutny dla samych aktorów) ukazane zostało ryzyko działania twórczego atakowanego przez bezformie, przypadek, nieudolność. W *W małym dworku* Kantora interesuje wywoływanie informelowej strategii, wymieszania ciał i przedmiotów. Artysta poszukuje napięć, atakując fizycznie materię.

Kolejnym urządzeniem, wariantem *machine infernale* jest Maszyna aneantyzacyjna w *Wariacie i zakonnicy*. Jej nazwa na plan pierwszy wysuwa niszczenie i unicestwianie, wiąże się z Sartre'owską filozofią egzystencjalno-nihilistyczną. Staje się głównym totemem widowiska, centrum gry w formie ołtarzowo-pomnikowej. Wyrafinowanym pomysłem Kantora jest już to, że na podium staje maszyna śmierci – nie przypominająca tradycyjnych pomników, lecz do nich nawiązująca. Pamięć zmaterIALIZEDOWANA i triumfująca staje się maszyną destrukcji ludzkich organizmów. Maszyna-pomnik odślania swój energetyczny potencjał: nie jest bierna, lecz agresywnie aktywna. W tym przypadku szczególnej formuły nabiera układ instalacji i prezentacji, pole napięć pomiędzy przedmiotem a człowiekiem, rodzaj napiętych relacji komplikujących sytuacje postaci. Aktor ustawiony przed Maszyną aneantyzacyjną staje – jak uważał Kantor – przed widzem bezbronny, „bez ochrony/fałszywych/osłon”⁹. Machina przestrzenna działa tu jako niemożliwe – rodzaj anarchicznego skoku wyobraźni: ten typ operacji obezwładnia konwencje sceniczne – wszelkie protezy teatralnego formowania postaci, czyli wychodzenia zza kulis w gotowości do udawania i gry. Równocześnie dzięki formule aktorsko-przestrzennej wykonawcy nie utożsamiają się z tekstem, lecz wytwarza się „młyn mielący tekst”. Egzystencja na obrzeżach przestrzeni, okupowanej przez wznoszącą się i opadającą maszynę, jest nieznośna i niemożliwa; staje się resztką uporczywego przetrwania utrzymującą ludzki ansambl w stanie chwilowej egzystencji, a równocześnie prokuruje nowe formy twórczości, pozwalające utrzymać się przy życiu. Walka o przeżycie postaci, próba ocalenia kondycji aktorskiej, heroiczne starania o to, by być słyszalnym i by utrzymać się na podeście, stają się jedyną dostępną formą statusu scenicznego.

Wariat i zakonnica jest punktem zerowym i zwrotnym. W inscenizacji tej dokonuje się obnażanie mechanizmów nie-przedstawienia, którym jednak służą rozmontowywane na zasadzie szoku strategie prezentacyjne. Pojęcie szoku odnoszą zarówno do zadziwiających konieczności przymusu scenicznego

⁹ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 238.

determinujących grę aktorską, jak i do sfery komunikacji: efektu zaskoczenia, konfrontacji z widzem. W komentarzach Kantora wokół tego spektaklu pojawia się bogata leksyka opisująca stany artystyczne służące deprecjacji, dezintegracji, dekompozycji, sięgania ku temu, co dysocjacyjne i poddawane rozpadowi. Dzięki maszynie niedoskonałej, aczkolwiek scenicznie skutecznej, Kantor rozpoznaje, ważne dla jego sztuki, kalekie i uszkodzone formy kreacji. Wśród strategii scenicznych znajdują się: wymazywanie, dekonstruowanie, ujawnianie procesów anihilacji¹⁰. Wobec materii twórczej, do której włącza cielesność aktorów, Kantor bywa okrutny i bezwzględny: jego strategia reżyserska niejednokrotnie ujawnia brutalność, terror.

Maszyna jest zmaterializowaną siłą obnażającą Kantorowskie preferencje twórcze zmierzające ku eksponowaniu okrucieństwa jako siły ambiwalentnej przemocy związanej z historyczną pamięcią, wojenną traumą – oraz siły twórczej, która jest zarazem mocą niszczącą. Przypomnieć warto, że Grzegorz Niziołek odczytuje znaki przemocy w teatrze Kantora jako akty przenoszone z obszaru realności, obwarowane zakazem – zakazem rozpoznania jego źródeł i historycznych podstaw związanych z Zagładą. „Maszyna aneantyzacyjna”, pisze Niziołek, „była w twórczości Kantora przedmiotem paradoksalnym i modelowo traumatycznym”¹¹. Dodajmy jednak, że maszyna jest równocześnie narzędziem terroru – ujawnia głupie mechanizmy przystosowawcze człowieka, między innymi kompromitujący go fakt, że niezwykle łatwo, często pod jej wpływem albo pod naciskiem mechanizmów społeczno-politycznych, zamienia się w zbira, oprawcę, w „bezmyślny automat”, tępe narzędzie, sadystyczny instrument – raz mordu, kiedy indziej „tępego moralizatorstwa”¹². Maszyna aneantyzacyjna jako element *Wariata i zakonnicy* może być odczytywana jako Foucaultowski instrument nacisku, jest też psychiczną projekcją wewnętrznych nawyków i przymusów. Równocześnie należy ją widzieć jako ważny element wynalazczego procesu twórczego: wytwarza dodatkowe ciśnienie dekonstruujące strupieszale procesy reprezentacyjne, albowiem pozwala atakować nawyki teatralne i konwencje. Zastosowane w *Wariacie i zakonnicy* urządzenie umożliwia sceniczną grę pod przymusem, co wiąże się z istotą pracy w teatrze. Jest ona kojarzona przez Kantora z działaniem nudnym, powtarzalnym, mechanicznym, a zarazem wymuszającym reakcje nieprawdopodobne: twórcze, szczególnie gdy z zagrożenia wynika niespodziewane ocalenie, a pasywne powtarzanie przeobraża się w niespodziewaną reakcję.

W rzeczywistości komunistycznej, społecznej i politycznej presji w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, Witkacowskie struktury dramatyczne zaadaptowane zostały przez Kantora do artystycznego przetworzenia doświadczeń

¹⁰ Tamże, s. 369.

¹¹ Zob. G. Niziołek, *Publiczność zgnieciona*, [w:] tenże, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

¹² T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 255.

totalitarnego państwa. Strategie zagłuszające monologi wewnętrzne, rozbijające relacje, obezwładniające intymne sytuacje, stały się wcieleniem milicyjnego państwa, ale też uwewnętrznionej represji. Siła okrutnych urządzeń polegała na bezwzględny dekonstruowaniu znaczeń. Dzięki maszynie scenicznej organizującej relacje osobowe przenoszone z dramaturgii Witkacego Kantor sygnalizuje monadyzację świata. Z drugiej jednak strony maszyna jako urządzenie sceniczne służy do wzmagania napięć interpersonalnych i aktorskich, kulminujących w walce i wzajemnym unicestwianiu, ale też – co charakterystyczne i paradoksalne – „przymus” życia w zagrożeniu mechanizacji wywołuje kontrreakcję, prowokuje do poszukiwania nowych dróg dla egzystencji i sztuki. Jedną z niewielu kwestii, jaka zostaje z oryginalnego dramatu Witkacego *Wariat i zakonnica* w inscenizacji Kantora, to zdanie wypowiedziane przez Walpurga, odnoszone do postaci inżyniera: „Zazdroszczę mu tylko./Był jednym z kółek w maszynie,/a nie zabłąkanym kamykiem/wśród zębatach, stalowych kół”¹³. Ta wypowiedź jest wielokrotnie powtarzana przez aktorów, mylona, rozmontowywana. Można podejrzewać, że to maszyna dokonuje jej deformacji, stając się bezdusznym instrumentem, zagrażającym ludzkiej świadomości oraz podstawowej komunikacji. Jej obecność wpływa na samoświadomość Walpurga, który jako jeden z ostatnich nie przystosował się do konstrukcji maszyny i stał się „błędym ogniwem” cywilizacyjnej ewolucji, kamieniem, który wciągnięty w jej tryby może zostać przemielony, ale może też być jej zagrożeniem, to znaczy źródłem defektu. Walpurg jest tu – podobnie jak Kantor – wyrazicielem przekonania, że elementy destrukcji i dewastacji bywają twórcze, a okrucieństwo w sztuce i życiu może być zarówno pozytywne, jak i niszczące. Jego maszyna rozbijająca jedność akcji sama jest „egzemplifikacją kondycji wraku”¹⁴. Właściwie wszystkie spektakle Kantora posługują się systemem represji, maszynami tortur i anihilacji, niejednoznaczными przedmiotami towarzyszącymi agresji rozgrywanej i rozbrajanej w obrębie świata przedstawionego. W ramach szczególnie pojętej akcji budowanej przez aktorów i obiekty dochodzi do „koszmarnego stopienia się ciał ludzkich z przedmiotami”¹⁵. Z jednej strony formy te obnażają surrealistyczne skłonności wyobraźni Kantora, z drugiej zajmuje go wytwarzanie formy „organiczno-przedmiotowej”, reprezentującej swoisty cywilizacyjny „regres w postępie” – cofnięcie się do prymitywnego stanu masy sprzed wyodrębnienia się *principium individuationis*.

¹³ Tamże, s. 263.

¹⁴ Zob. uwagi P. Polita, „Aneantyzacje” i matryce śmierci, [w:] T. Kantor. *Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa 2005, s. 87.

¹⁵ Tamże, s. 324.

3. Sadyzm, czyli poszerzenie świadomości twórczej

Najsilniej – jak się dziś wydaje – teatr opresyjno-represyjny z całą galerią elementów przedmiotowo-ludzkich zademonstrowany został w inscenizacji *Nadobniś i kockodanów* (1973). Już pierwszą „maszyną” niszczącą przyzwyczajenia widzów była szatnia-jatka, do której Kantor przenosi akcję dramatu Witkacego, czyli zautomatyzowane przez bezdusznych szatniarzy-oprawców miejsce introdukcji przedstawienia. Ponadto w inscenizacji tej pojawia się kurnik z Księżną, gdzie wedle deklaracji Kantora ma się odbywać bezwstydną orgia klas wyższych sprowadzona do dzikich zwierzęcych aktów, raczej insynuowanych niż teatralnie odgrywanych, podglądanych przez zachęcanych do tego widzów. Oprócz tego w polu gry pojawia się łapka na szczury obsługiwana przez postać nazwaną Bestia Domestica, ze szczurem: nagim mężczyzną z doprawionym fallusem. Zostaje wyodrębniona także łaźnia – obszar zorganizowanego cywilizacyjnie mordu, wnoszącego jednoznaczne konotacje z obozami Zagłady¹⁶. Warto jednak zwrócić uwagę na inne możliwe asocjacje, ważne dla problematyki przemocy i teatru okrucieństwa.

Ponieważ tematem dramatu Witkacego jest chuć, a jego ansamblem banda libertynów, można mówić o skojarzeniach z repertuarem sadomasochistycznych aktów. W końcówce spektaklu banda czterdziestu Mandelbaumów (rekrutowanych spośród widzów), opanowanych żądzą i zazdrością, zdeptuje Księżnę. Tym samym kres swój znajduje zdeprawowana uczestniczka orgii, nienasycona w poszukiwaniu „orgazmicznego” wymiaru egzystencji, której konsumenci wymyślonej przez Witkacego zielonej pigułki, wzmagającej potencję, nie są w stanie zaspokoić. W finale, w tańcu żywych i umarłych, Kantor konstruuje na scenie obraz końca świata i spektaklu: połączenie zbiorowego aktu seksualnego z dziejową Apokalipsą. Ansambl ludzki – demokratycznie wymieszany, składający się z aktorów i publiczności – staje się sprawną maszyną, wynalezioną przez Kantora i uruchomioną w trakcie spektaklu, dowodzącą, że przyjemność łączy się z przemocą, a opresja przyjmuje formy zbiorowo akceptowanej rozrywki.

Ta maszyna, jak ożywiony mechanizm gabinetu tortur, dowodzi, że z ludzką osobą można zrobić wszystko: przekształcić ją w zwierzę bądź martwą materię. Jak podkreśla Jean-Nöel Vuarnet, libertyńska dusza dzięki wynalazczej wyobraźni de Sade’a była szczególnie upojona mechaniką i sztucznym organizmem¹⁷. Ciało i jego instrumentalne przedłużenia stają się obszarem represji i rozkoszy. Równocześnie myśl libertyńska szczególnie chętnie

¹⁶ Tematem tym w odniesieniu do *Nadobniś i kockodanów* wnikliwie zajął się Grzegorz Niziołek, zob. G. Niziołek, *Publiczność zgnieciona...*

¹⁷ J.-N. Vuarnet, *Filozof-artysta*, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2000.

korzysta z teatralności, albowiem tworzy kompleksowe sceny, „na których grane są liczne spektakle zagrażające samemu porządkowi przedstawienia [representation]”¹⁸. Libertynizm, jak zauważano niejednokrotnie, udaje się przełożyć na przemoc totalitarną: także on zakłada panów i niewolników, nieusuwalny podział na klasy, na ofiary i reprezentantów porządków determinowanych przez dominację. Pisał o tym Roland Barthes w swych uwagach o stylu de Sade’a. Temat ten z porażającą siłą pokazał Pier Paolo Pasolini, albowiem jego adaptacja *120 dni Sodomy* „umieszcza widza w samym środku «obozu koncentracyjnego teraźniejszości», pokazując, że wbrew atrakcyjnym pozorom rządzi się ona prawami bezwzględnych tortur opisanych i skatalogowanych przez Sade’a”¹⁹. De Sade uświadomił, że ludzka wolność jest związana z poszukiwaniem nieskończoności w procesach reprezentacji. Tropy niekonwencjonalnych eksperymentów, które angażują artystów poszerzających pole obrazowości drastycznej, atakującej wrażliwość, przekraczającej konwencjonalne rejestry, można odnaleźć w różnych aktach twórczej odwagi, czasem twórczej bezwzględności.

Skojarzenie z wyobraźnią de Sade’a nie jest przypadkowe: wśród niepublikowanych prac plastycznych Kantora (pozostawionych w mieszkaniu na Siennej), w cyklu figurującym pod tytułem *Ilustracje do Marquis de Sade* znaleźć można maszyny zbiorowych orgii, liczne studia pokawałkowanych części ciała. Grą z odważnie i okrutnie przedstawianą seksualnością przesyczone są także libertyńskie wariacje z teczki z napisem *Moje intymne*, obrazoburcze trawestacje różnych motywów artystycznych – także własnych. Raz będzie to szkic postaci Marii Magdaleny opierającej się na czaszce kojarzącej się z penisem, kiedy indziej rysunek *Cholernie spadam!*, w którym męska postać przypominająca falliczny pocisk kieruje się z góry ku ciału nagiej kobiety rozpostartej na ziemi, a także liczne przedstawienia onanizujących się mężczyzn (jeden rysunek z napisem „odkryć to wszystko”), oraz szkicowe wyobrażenia chłopców z uniesionymi penisami w aktach autoerotyzmu w scenarii przypominającej *Umarłą klasę*. Można znaleźć jeszcze inne dowody, że wyobraźnia Kantora penetrowała w pracach plastycznych obszary sadomasochistycznych wizji, w których pojawiała się urządzenie służące erotycznym eksperymentom. W cyklu rysunków z lat siedemdziesiątych, przedstawiających *Maszyny i przedmioty*²⁰, znajdujemy serię *Maszyna erotyczna* odnoszącą się do całej grupy urządzeń i wyobrażeń (przede wszystkich z *Szewców*, *Kurki Wodnej*, *Nadobniś* i *koczkodanów*) służących wyuzdanym rozrywkom

¹⁸ Tamże, s. 61.

¹⁹ P. Mościcki, *Dwa ciała historii*, [w:] *Ciała zdruzgotane, ciała oporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. A. Lipszyc i M. Zaleski, Warszawa 2015, s. 167.

²⁰ Zob. T. Kantor, *Od „Małego dworku” do „Umarłej klasy”*, Kraków–Wrocław 2010, s. 135, publikacja towarzysząca wystawie pod tym samym tytułem (26.04–13.06.2010).

seksualnym. Imaginacja artysty rozwinięta w owych projektach ma źródło w monstualnej wyobraźni Witkacego, przenoszącego do dramatów sceny żądź i nienasyceń, prowadzi też swobodną grę z surreálnymi koncepcjami. Zainteresowanie Kantora maszynami erotycznymi, rozwinięte w kierunku szczególnego skoncentrowania na ciele poddawany deformacjom i aktom terroru nosi ślady traumatycznego doświadczenia okupacyjnego, ale wiąże się z wczesną tradycją surrealizmu – twórczością Hansa Bellmera oraz Louisa Aragona i Antonina Artauda. Odpowiada, „związanej z pojęciem *jouissance* powojennej tradycji erotyzmu Bataille’a i literackiej rehabilitacji markiza de Sade”²¹. Przypomnijmy, że „element przypadku, stłumionego pożądania i jego rozładowania był jednym z głównych motywów projektu surrealistycznego”²². Stosując akty symulujące przemoc i rozkosz, Kantor umiejętnie dryfuje między doznaniem przyjemności (zabawy) i szoku. „Miłość i okrucieństwo, jako wzajemnie zależne od siebie permutacje wyobraźni i ciała, wydają się zatem nierozdzielne”²³. Najsilniejszą kulminację tych zabiegów przyniesie *Umarła klasa*, pozwalająca przemieszczać się konkretyzacji percepcyjnym między kliszami historycznymi a podświadomymi obrazami rojeń erotyczno-fizjologicznych, przeniesionych w rejony sztubackich wybryków, zainspirowanych wyobrażeniami Brunona Schulza. Koncepcje prezentacji cielesności, także te związane z odsłanianą nagością kontrapunktowaną sztuczną fizycznością manekina, oraz maszyna i mechanizmy erotycznych gier będą obsługiwać w repertuarze Kantorowskim koncepcje groźne: rejony śmierci i przemoc, wojennej destrukcji i skłonności człowieka do sadomasochistycznych zachowań. Będą ujawniać świadome i podświadome pokłady psychicznych napięć, erotycznych popędów i historycznych kolizji. W Teatrze Śmierci, zainicjowanym poszukiwaniami w obszarach swobodnej reinterpretacji dramaturgii Witkacego, niebezpieczeństwo, okrucieństwo i celebrowanie rozkoszy łączą się w splotach perwersyjnych scen i sytuacji międzyludzkich.

Erotyzacja i brutalizacja myślenia, połączenie sygnałów obscenicznych z tanatycznymi sprawia, że wyobraźnia dopuszcza się niemożliwego – pojęcia niezwykle bliskiego Kantorowi, sprzyjającego jego koncepcji teatru. „Zamknięty i prześladowany libertyn” z dramatu Witkacego „sam staje się prześladowcą i więziennym nadzorcą”²⁴. Dwie dostępne rejestracje pozwalają zauważyć skrajne aspekty aury *Nadobniś i koczkodanów*: zabawową w przypadku nagrania dokonanego w Krakowie przez Krzysztofa Miklaszewskiego oraz okrutno-sadystyczną w przypadku filmu Kena McMullena *Lovelies and*

²¹ A. Mahon, *Śmiać się pod nożem. Hans Bellmer i ciało jako anagram*, przeł. P. Polit, [w:] S. Rosiek, *Gry Lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975*, Gdańsk 1998, s. 149.

²² Tamże, s. 155.

²³ Tamże, s. 158.

²⁴ Tamże, s. 63.

Dowdies z 1974 roku, zrealizowanego podczas pobytu Kantora w Edynburgu na zaproszenie Richarda Demarco. W nagraniu krakowskim dominuje wrażenie zabawy i przyjemności jako doświadczenia odbioru, podczas gdy w reakcji widzów *Nadobniś i kockodanów* w Edynburgu wyczuwalna jest atmosfera zaskoczenia, lęku i niepewności. McMullen w zapisie filmowym powiązał sceny spektaklu ze scenami z prawdziwej rzeźni, kontrapunktował obrazy teatralnej cielesności, w których grająca Księżną Zofia Kalińska, rozebrana do naga, zostaje wepchnięta do klatki-kurnika, kadrami prezentującymi zawieszone na hakach tusze zwierząt. Pejzaże opuszczonego Poor House, gdzie grane było przedstawienie, sąsiadującego z cmentarzem Greyfriars, niegdysiejszego domu dla ubogich, zestawione z ujęciami nakręconymi na targu mięsnym Smithfield w Londynie, budzą makabryczne skojarzenia: życie ludzkie jako horror rozgrywa się w cieniu biologicznej śmierci²⁵.

Kantor w teatrze happeningowym, używając szatni jako maszyny antypredstawienia, konstruuje rzeczywistość w teatrze okrucieństwa, scalającym doświadczenia okupacji i uniwersalnie traktowane skłonności sadomasochistyczne, ważne dla XX-wiecznego teatru okrucieństwa, teatru zniszczenia i wyzwolenia. Jego scena „teatru happeningowego i mechanicznego” łączy libertyńskie obrazy przeszłości (rodem z Witkacego), traumatyczny teatr pamięci (wnoszący silne wspomnienie Zagłady) z hipisowską dezynwolturą lat siedemdziesiątych, poszukiwaniem (także w komunistycznym PRL-u) obszarów społecznej anarchii i artystycznej odwagi. Sprzyja temu problematyka dramatu Witkacego, w którym nie ma świata prawa, jest za to rzeczywistość najpierw towarzysko, a potem społecznie sprawdzanej transgresji. Kantor konstruuje na scenie rzeczywistość, w której panuje przemoc, immoralność i permanentna rewolucja; są tu napięcia zamieniane w obrazy międzyludzkiego horroru, ale też wolności. Już mechanizmy stworzone w wyobraźni de Sade’a, oprócz ewokowania seksualnej transgresji, służyły do produkcji społecznego nieładu, co Kantor wykorzystuje nieustannie w swej anarchicznej sztuce²⁶. W *Nadobnisiach i kockodanach*, teatrze antykomunistycznej perwersji zwróconej ku Witkacowskim tematom nienasycenia, żądzy i nieustannej psychicznej kreacji, tworzy teatr wymykający się jednoznacznej przedstawienowości. Odsłania kulisy sztuki i proces powstawania sytuacji i napięć

²⁵ Pierwszy pokaz filmu w Polsce, po wielu latach od jego realizacji odbył się w czasie sympozjum *Dziś Tadeusz Kantor!* zorganizowanego w dwudziestolecie śmierci artysty. W czasie dyskusji koncepcja angielskiego reżysera została natychmiast skojarzona z ideą Andrzeja Wajdy, by miejscem rejestracji *Umarłej klasy* był budynek dawnej jatki przy placu Wolnica na krakowskim Kazimierzu, przed wojną zamieszkanym przez Żydów.

²⁶ Na temat sztuki perwersji i okrucieństwa zob. A. Le Brun, *Sade. Attaquer le soleil*, Musée D’Orsay/Gallimard 2014, katalog towarzyszący paryskiej wystawie na przełomie 2014 i 2015 roku.

międzyludzkich, ożywia maszyny obrządku teatralnego, służącego kreowaniu sytuacji angażujących publiczność wedle zinstrumentalizowanych, zmechanizowanych wytycznych służących do rozbijania cywilizacyjnych struktur rygoru i tworzenia nowych struktur bycia: absurdałnych i umownych, jednak związanych z kreacją.

4. Relacja jako zasada okrucieństwa

Od *Cricotage'u* poprzez *Kurkę Wodną* oraz *Nadobnie i koczokodany* Kantor eksperymentuje z polem gry, w którym rozprasza działania sceniczne, a także reorganizuje przestrzeń. Odchodzi od oczywistej teatralnie formy ekspozycji, miesza postaci grane przez aktorów z widzami, których sadza w niewygodnej pozycji, blisko wydarzeń. Czasem, jak w *Cricotage'u*, zamyka ich we wspólnej przestrzeni, sygnalizuje zniewolenia na czas trwania sztuki. Ten dosłownie rozumiany status teatru-pułapki pozwala mu na sprawdzanie różnych sposobów zaangażowania publiczności, poszerzania pola działań aktorów, wykorzystywania aktów realnych i fizycznych, afektów i intuicji. Do premiery *Umarłej klasy* operuje strategiami, które wpisują go w szeroki i zróżnicowany nurt happeningowy, wyrastający z praktyki fluxusu. Obejmował on działania: od inscenizowania codzienności i operowania nagim doświadczeniem niepodlegającym strategiom estetycznym, do szokujących występów pobudzających doświadczenia zmysłowe, rytuałów i orgii quasi-misteryjnych. Mimo różnorodności poszukiwań artystycznych, tworzone wówczas inscenizacje okrucieństwa łączyły się na wspólnym poziomie z dwiema zasadami: z porzuceniem teatru ilustracyjnego na rzecz teatru wydarzenia oraz z przejściem „od zasady przyjemności do zasady rzeczywistości”. Jak pisał Rudolf Schwarzkogler: „Przejście od zasady przyjemności do zasady rzeczywistości zostawia po sobie ranę, blizna po tej ranie wskazuje rzeczywistość, której się już doświadczyło”²⁷. Niewątpliwie ta bezwzględność reprezentacji dysponuje mocą poznawczą i jest radykalnym eksperymentem człowieczeństwa. Pierre Klossowski zwraca uwagę na związek integralnej potworności de Sade’a z „dionizyjskością” Nietzschego²⁸. Autor książki *Sade mój bliźni* podkreśla, że kategoria pozoru, platońskiego terminu *simulacrum* określającego przedstawienie, które jest pozorem, kieruje ku poszukiwaniu alternatywnego widoku, zdzierającego wszelkie maski i zasłony bytu, niewahającego się przed rozdarciem zasłony i rozdarcie ciała. Kantorowi w radykalnym nurcie owych poszukiwań bliskie było tropienie i znajdowanie kontrowersyjnych,

²⁷ Zob. R. Schwarzkogler, *Akcja szósta (bez tytułu) wiosna 1966 roku*, [w:] *Akcyjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, Kraków 2011, s. 116–117.

²⁸ P. Klossowski, *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1992.

odważnych środków, zawsze jednak wzbierał się (inaczej niż akcyoniści wiekańscy) przed dosłownością aktów związanych z atakiem na ludzkie bądź zwierzęce ciało. Oskubywanie zawieszonego martwego ptaka w *Linii podziału* jak każdy wyjątek potwierdza ową regułę, podobnie jak *Małe operacje kosmetyczne* – przygotowane i sfilmowane w Bled w 1969 roku (pokazywane wcześniej w Galerii Foksal jako część *Assemblage'u zimowego*), najbardziej zbliżające się do form „chirurgicznego ataku” na bezbronną, nagą cielesność. Manifestacja sztuki jako rany interesowała Kantora na poziomie wyobraźni i metafory, co nie niwelowało jej drastyczności, ale prowadziło w rejony teatralnej maski jako formy symulacji rzeczywistości, przenoszonej w sferę indywidualnego afektu widza.

W *Kurce Wodnej* (w której pojawia się hiszpańska maszyna tortur) i w *Nadobnisiach* (w przejściu przez szatnię-jatkę) artystę bardziej zajmują ambivalentne mechanizmy urządzeń oraz scen pokazujących uwikłanie postaci w działania sadomasochistyczne, niż wyobrażenia konstrukcyjne, do których powróci dopiero w ramach Teatru Śmierci, obmyślając całą serię instrumentów przypominających prymitywne narzędzia tortur: wynalazki sceniczne wyposażające inscenizacje w kolekcje jak z muzeum okropności. Wśród narzędzi Kantorowskiego teatrzyku spod znaku Grand Guignol znajdują się, oprócz wymienionych do tej pory: Maszyna rodzinna z *Umarłej klasy*, Aparat Fotograficzny/Wynalazek Pana Daguerre'a, Golgota i krzyże z *Wielopola*, *Wielopola*, Szubienica-klozet czy Pręgierze postaci z *Niech szczerzą artyści*, Podest Wsiewołoda Meyerholda z *Dziś są moje urodziny* służący do umęczania artysty przez enkawudzistów. Wszystkie one – mniej lub bardziej dosłownie – pokazują możliwości zadawania bólu, każda z nich wprowadza dodatkowe pole gry i napięcie. Ich działanie będzie rozpięte od prezentowania powszednich mąk trywialnej egzystencji, przywiązującej człowieka do przedmiotu tortur związanych z pracą, czynnościami codziennymi czy fizjologią, do wynalazków wyprowadzonych z historycznego konkretności czasów wojny.

Wielopole, *Wielopole* wprowadza przedmioty tortur w obszar intymny. Kantor na urządzeniu nazwanym Golgota osadza manekina Matki Helki, sponiewieranego w aktach wojennych gwałtów. Od uniwersalizacji sytuacji historycznych i egzystencjalnych, znamionujących powiązanie pamięci historycznej i własnej pamięci okupacji, przechodzi do odległej biograficznej przeszłości sytuowanej w czasach I wojny światowej. Dokonuje szczególnej operacji na pamięci o własnej rodzinie. Uprawia teatr okrucieństwa wobec najbliższych, reaktywując ich w postaciach niegodnych, podrobionych i fałszyfikowanych, oddanych w kreacjach aktorskich podporządkowanych rygorom antywerystycznym. W sposobie przywoływania kondycji najbliższych Kantorowi osób pojawia się okrucieństwo karykatury, przerysowania – a także mordu. Artysta ze szczególną pasją podkreśla status postaci jako tych, którzy podlegają na scenie wielokrotnej śmierci. Sztuka inscenizacji według niego

nie służy wskrzeszaniu. Przeciwnie: staje się energią aktu „niemożliwego”: powoływania umarłych do gry w świecie żywych, na ich warunkach.

W teatralnej rewii *Niech szczerzą artyści* Kantor dokonuje charakterystycznego zwrotu, łącząc tematy historyczne, związane z I wojną światową oraz postacią marszałka Piłsudskiego, z obrazami bohemy w stanie upadku i rozkładu. Sam zaszczerpia aktorom emanacje swego „ja”, rozpisując je na różne stadia cierpienia, chorowania, umierania, kreując odwzorowania własnej osoby w różnych umęczonych wariantach. Otwierająca spektakl scena ożywienia Osobnika świętej pamięci – Wita Stwosza jest radykalnym aktem uaktywnienia trupa, zainscenizowania przymusu scalającego cud zmartwychwstania z aktorskim powtórzeniem przedrzeźniającym żywą, aktywną kondycję. Okrucieństwo związane z koniecznością bycia ucieleśnionym wiąże Kantor z bezwzględny przymusem tworzenia artefaktu. Aktor (Bogdan Renczyński) cieleśnie przeżywa ową transformację: oddaje swą psychofizyczną konstrukcję we władanie scenicznej kreacji personalnej. Ostatecznym uzmysłowieniem owego aktu, zapisującym ponadto formę przechodzenia żywej inscenizacji w materialny zapis konstruktu pamięci, będzie zaaranżowanie w *Niech szczerzą artyści* pódz z ołtarza Wita Stwosza, które przyjmują aktorzy, niczym dawni złoczyńcy przymocowani do pręgierzy, wystawiających ich karkołomne przymusowe upozowanie na widok publiczny. Zainscenizowany swobodnie na scenie ołtarz mariacki zniewala swą ostateczną formą: jest gabinetem tortur odbywających się za cenę unieśmiertelnienia. Ołtarz-dzieło sztuki staje się równocześnie „cełą kaźni”, miejsce sakralne przypomina dobitnie o rytuale ofiarniczym związanym ze śmiercią Boga, w której symbolikę Kantor na zasadzie swobody twórczej wpisuje aktywność swych postaci ucieleśnionych przez aktorów. Operując umieraniem jako aktem rozpisany na całość działań inscenizacyjnych, rezygnuje z niego jako aktu jednorazowego i gwałtownego, kreuje sferę śmierci:

To ta SFERA ŚMIERCI sprawia, że na obraz DZIEŁA SZTUKI,
[...] nasuwa się bezlitośnie
klisza WIEZIENIA I KAŻNI²⁹

Osobny aspekt tematu okrucieństwa Kantorowskiej wyobraźni, ważny dla podstaw teatralnych, ustanawia także ewolucja praktyki malarskiej. Warto przypomnieć, że uprawiana przez Kantora pod koniec lat pięćdziesiątych sztuka spod znaku *action painting*, obok aktywności à la Jackson Pollock, polegającej na rozlewaniu farb i automatyzmie twórczości, przynosiła spektakularne akty przypominające biczowanie. Kantor sznurem zanurzonym

²⁹ T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 12.

w farbie okładał płaszczyznę szyby, na której rozpryskiwały się ciecze. Film *Uwaga!... Malarstwo*, już w tytule zawiera ostrzeżenie, sugestię niebezpieczeństwa związanego z procesem kreacji³⁰. W ten sposób ukazany zostaje istotny aspekt tworzenia związany z przemocą, z działaniem charakterystycznym dla pracy plastyka oraz twórcy teatralnego, używających siły fizycznej bądź przymusu, by przekształcić jeden stan materii w inny. Dla Kantora ta metamorfoza niejednokrotnie będzie przyjmowała formę niszczenia. Szczególnie w okresie happeningowym artysta eksperymentuje bowiem z darcim, rozcinaniem, targaniem materiałów. Nie tylko posługuje się formą ambalażu, która – wedle jego zapewnień – ma chronić ukrytą zawartość (także ludzkie ciało), ale też gwałtownie odziera z ubrań, opakowań wprowadzone do happeningów postaci (*Lekcja anatomii*), zachęca publiczność do współudziału w niszczeniu, do aktów wandalizmu i gwałtu (*Barbują erotyczny, Hommage à Maria Jarema*)³¹. Obok wspomnianych już informelowych aktów, będących dla artysty szczególnym sposobem wydobywania się „wydzieliny wnętrza”, należałoby wspomnieć o jego szczególnej predylekcji do ćwiartowania przedstawień cielesnych (wtórnie ambalowanych, czyli osłanianych) oraz o zabiegach autodeformacyjnych, pojawiających się przede wszystkim w serii *Cholernie spadam!*, w której artysta prowadzi atak na własną fizjonomię i cielesność. W ostatnich pracach malarskich wraca do niego okrucieństwo historii pod postacią nawiedzającego jego pracownię zdekapitowanego Ludwika XVI; także dla siebie samego Kantor tworzy znamienne kreacje w postaci „autoportretu zgilotynowanego”, wiążąc własną śmierć z projekcją fizycznej karności i przemocy, znamienne kontrastowanej ironią. Przygotowane do cięcia ostrzem nagie ciało wymyka się patosowi śmierci: gilotynowany artysta wypala bowiem ostatniego papierosa³².

5. Ekspozycje afektu

Teren gry w teatrze Kantora jako przestrzeń ludzkiego (zbiorowego i indywidualnego) okrucieństwa, ujawnianego w procesie kreacji, stwarza warunki, by pojęcie to traktować dosłownie. Wyraża ono wówczas ludzką skłonność

³⁰ *Uwaga!... Malarstwo* to film krótkometrażowy zrealizowany w Łodzi w zespole filmowym „Kadr” w reż. Mieczysława Waśkowskiego. Film otrzymał wyróżnienie na I Międzynarodowym Festiwalu Filmów o Sztuce, w ramach XXIX Biennale w Wenecji.

³¹ Odwołuję się tu poprzez tytuły do różnych akcji Tadeusza Kantora realizowanych w ramach teatru happeningowego: *Barbują erotyczny*, będący częścią *Panoramicznego happeningu morskiego* (1967), *Hommage à Maria Jarema* (1968), *Lekcji anatomii według Rembrandta* (1968).

³² Na ten temat pisze Zofia Gołubiew: „*Mam wam coś do powiedzenia*”. Tadeusz Kantor – *autoportrety*, [w:] Tadeusz Kantor. *Cholernie spadam!*, red. M. Paluch-Cybulska, Kraków 2015.

do zadawania bólu, mnożenia fizycznych i psychicznych katuszy, politycznego represjonowania jednostek i zbiorowości. Jest to jednak ponadto – jak zapisał sam Kantor – przestrzeń, w której rozlega się „krzyk”, czyli rozmowa artysty z samym sobą³³, przestrzeń cierpienia rozumianego jako pochodna intensywności doświadczenia towarzyszącego procesom twórczym, angażującym podmiotowość reżysera (czy raczej „sprawcy tego wszystkiego”) oraz innych uczestników teatralnego aktu: aktorów i widzów. Ten *modus* operowania okrucieństwem wydaje się szczególnie istotny, taki jego aspekt ułożyć można w refleksji Antonina Artauda, patrona Teatru Okrucieństwa, który skonstatawał: „Można sobie doskonale wyobrazić okrucieństwo czyste, bez cielesnego rozdarcia. [...] Z punktu widzenia umysłu okrucieństwo oznacza surowość, rygor, staranność oraz nieodwołalną decyzję, bezwzględne, absolutne zdecydowanie”³⁴. I dalej: „świadomość właśnie daje każdemu czynowi, który wykonujemy w życiu, barwę krwi, odcień okrucieństwa, ponieważ wiadomo, że życie jest zawsze czyjąś śmiercią”³⁵.

Okrutna jest zatem konieczność tworzenia, wszelki wysiłek rozumiany jako akt nieuchronny, wyzwolony pod presją tanatycznego wezwania, teatralne powoływanie bytów, „gestyczne sięganie po rzeczywistość”. To sformułowanie Adorna, zaznaczającego ponadto, że „przerażenie i ból” jest wpisane w samą istotę teatru, przypomina Hans-Thies Lehmann, opisując mechanizmy teatru postdramatycznego, będącego antymimetycznym centrum kreacji: domaga się on nie iluzji i naśladowania, ale aktów realnych, a jak wiadomo, taki teatr Kantora interesował najbardziej³⁶. Artysta do końca, do ostatniego spektaklu zaangażowany był w poszukiwanie realności jako zaprzeczenia iluzji, w wyzwalanie sił twórczych w obszarze Teatru Śmierci. Teatr Kantora przez niego samego, a także krytyków nazywany był często Teatrem Pamięci – jednak sam twórca podkreślał, że funkcją sztuki nie jest odtworzenie przeszłości, lecz uczynienie jej na nowo, co niejednokrotnie wiąże się ze zdobyciem bolesnego dystansu do siebie, własnych przeżyć i swoich bliskich. Pojęcie to wiąże się z Artaudowskim rozumieniem sztuki scenicznej jako zmagającej się z ostatecznością. „Zgodnie z nią inscenizacja przestaje być naśladowaniem życia, albowiem to życie jest naśladowaniem pewnej transcendentnej idei, z którą sztuka nas komunikuje”³⁷. Kantor,

³³ T. Kantor, *Mój Biedny Pokoik i samotność*, 1990, rękopis, zbiory Cricoteki, nr inw. I/000136.

³⁴ A. Artaud, *Listy o okrucieństwie*, [w:] tenże, *Teatr i jego sobowtór*, przeł., wstęp J. Błóński, Warszawa 1978, s. 117.

³⁵ Tamże, s. 118.

³⁶ Cyt. za: H.-T. Lehmann, *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004, s. 45.

³⁷ J. Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] tenże, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004, s. 409.

komentując swe działania – szczególnie od osobliwej pracy nad *Wielopole*, *Wielopole* – podkreśla, że pamięć w teatrze staje się *materiae brute*; jej działanie jest zabójcze i szczególnie wykalkulowane: zakłada wielokrotne umartwianie, niszczenie, perfidię, proceder upokorzenia siebie, swoich krewnych i uczestników aktu teatralnego. Decyzja, by stworzyć obraz przeszłości poniżający jej bohaterów, przynosiła efektywne procesy twórcze i choć artysta wahał się przed rozdarciem zwierząt na scenie czy profanowaniem dosłownych obrazów śmierci, to jednak atakował ich reprezentacje, podobnie jak podnosił rękę na symbole religijne i narodowe, czyniąc z nich żywe, „krwawiące” kody wypełniane własną treścią.

Kantor tworzył wydzieraną w aktach przemocy przestrzeń, która jest intymna, czyli wyprowadzona gwałtem z własnego wnętrza. Zgodnie z interpretacją Artauda zaproponowaną przez Jacques’a Derridę tworzył „Zamkniętą przestrzeń, czyli przestrzeń wytworzoną z własnego wnętrza i już nie zorganizowaną z jakiegoś innego, nieobecnego miejsca, z pewnej nielokalizacji, z pewnego alibi czy pewnej niewidzialnej utopii”³⁸. Bliska Kantorowi idea wywyższenia przez poniżenie miała łączyć się z poczuciem nieograniczonej wolności, dla której polem poszukiwania jest teatr przemocy. Znaczenie tych działań można odnieść do „wolności rozumianej jako ustanowienie władzy wyobraźni nad realnością agresji”, gdy przyjąć, że realnością agresji jest nieuchronność praw biologii oraz dramat historycznego trwania, a teatr funduje okrucieństwo mierzące się z siłą owej niezbywalnej konieczności³⁹. Artysta pisząc o kliszy pamięci mówi o niemożliwej identyfikacji ze zmarłymi – z obrazem martwego ciała, z którym w procesie teatralnym, mimo poczucia wstrząsu, obcości, odrazy, trzeba się połączyć⁴⁰. Sztuka staje się dla niego, zgodnie z postulatami Artauda, miejscem destrukcji idei naśladowania.

Tadeusz Kantor obmyślił swój świat sceniczny jako maszynę tortur: „teatr skonstruowanego wzruszenia”, jak go nazwał. Był to specyficznie rozumiany mechanizm, doskonalony i przekształcany. Przestrzeń owego precyzyjnie wypracowywanego modelu, jako konteneru żywego doświadczenia, problematyzuje relacje człowieka z tym, co wynajduje i materializuje. Niwelując neutralną instrumentalność konceptów i wynalazków, pokazuje, że kreacja teatralna ujawnia i odsłania poznanie, albowiem instaluje jego prawdę w obszarach procesualnych i dynamicznych, w obszarach antagonizmu, walki, zmagania. Mimo że artysta stopniowo odszedł od teatru współuczestnictwa i umieścił widzów za progiem reprezentacji, poszukiwał sytuacji aktywnych, działających, wchodzących w relację z percepcją. Idąc za tropami refleksji

³⁸ Tamże, s. 413.

³⁹ D. Bablet, *Tadeusz Kantor – istota wolna czy więzień samego siebie*, [w:] *Hommage à Tadeusz Kantor*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1999, s. 103.

⁴⁰ T. Kantor, *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci...*, s. 217.

Susan Sontag z jej *Widoku cudzego cierpienia*⁴¹ oraz W.J.T. Mitchella w *Czego chcą obrazy*⁴² można rzec, że samo przedstawienie jako obraz czy scena jest ambiwalentne: martwe i żywe. Odsyła do nieobecnego, lecz zaczyna dysponować fizyczną mocą naruszania bezpieczeństwa: przemocą swego zmysłowego oddziaływania wdzierając się nie tylko w wewnętrzny, mentalny świat odbiorcy, lecz także zagraża mu fizycznie. „Wrażenie zmysłowe oznacza aktywność neurobiologiczną, będącą po prostu zdarzeniem cielesnym”⁴³. Współczesne teorie kulturowe podkreślają, że przekazanie stanów afektywnych, do jakich niewątpliwie można zaliczyć okrucieństwo i jego następstwa psychiczne, skuteczniej odbywa się przez środki wizualne, do których Kantor jako malarz miał wyjątkową słabość. Z kolei performatywna moc obrazu bywa często porównywana do działania scenicznego, angażującego bezpośrednią obecność i aktywność psychofizyczną widza. Marek Zaleski zauważa: „Obraz radzi sobie z tym lepiej niż słowo: bardziej bezpośrednio transmituje owo poruszenie, pośrednictwo języka poddaje je bardziej skomplikowanemu kognitywnie kodowaniu, i w tym przekładzie sprowadza do jakiejś sygnatury”⁴⁴. „Afekt, jak podkreślają wszyscy badacze zajmujący się teorią afektów, skutkuje rzeczywistymi doświadczeniami somatycznymi, uchylającymi się często reprezentacji. [...] Materialność dzieła sztuki jest więc przedmiotem zainteresowania estetyki afektywnej”⁴⁵. Autor wprowadzenia do tomu *Ciała zdruzgotane, ciała oporne* podąża za Mieke Bal, która nazywa afekt „semantycznie pustą intensywnością”. Jak pisze:

Bal podkreśla również, że estetyka afektywna nie tyle zrywa z porządkiem reprezentacji, ile nie czyni owego porządku porządkiem prymarnym. O artefaktach, jakimi są dzieła kultury, chce mówić nie tyle jako o formach ekspresji, w których do głosu dochodzą powszechnie znane uczucia, ile jako o mediach „figuracji” uczuć, w której afekt nierozdzielnie współistnieje z porządkiem swego przedstawienia. Pojęcie figuracji zastępuje w analizie kulturowej reprezentację. Figuracja zdaje się w tym wypadku lepszym terminem o tyle, że wydobywa dynamiczny, performatywny charakter tego, co afektywne. Owa performatywność to sprawczość, której nie sposób zredukować do znaczenia zawartego w reprezentacji⁴⁶.

⁴¹ W pracy tej Sontag m.in. pisze o fotografii jako o akcie gwałtu i agresji, a czynienie widzialnym postrzega jako formę przemocy. Zob. S. Sontag, *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, Kraków 2010.

⁴² W.J.T. Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013. To fundamentalna praca sugerująca gest rewersyjny, związany z obdarzeniem obrazów mocą sprawczą i uaktywnieniem ich potencjału nie tyle symbolicznego, ile performatywnego.

⁴³ A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2010, s. 55–56.

⁴⁴ M. Zaleski, *Wstęp*, [w:] *Ciała zdruzgotane, ciała oporne...*, Warszawa 2015, s. 9.

⁴⁵ Tamże, s. 14.

⁴⁶ Tamże, s. 8–9.

Ponieważ afekt – podobnie jak wydarzenie – nie może być przedstawiony, bliższe jest mu odegranie, skonstruowanie warunków paradoksalnego udziału odbiorcy, aktu współuczestnictwa. „Sama reprezentacja może jednak przechowywać w sobie afekt albo zawierać jego ślad”⁴⁷. Taki cel sztuki prowokuje do poszukiwania silnych, drastycznych pobudzeń jako bezpośrednich bodźców do tego, by nie tyle przekazać komunikat, ile wywołać psychofizyczne doznanie. Dla Tadeusza Kantora okrucieństwo staje się dogmatem twórczym: rodzi ono figuratywny aspekt obrazów scenicznych i pozwala wytworzyć przestrzeń sceniczną z własnego „ja”, albowiem „teatr okrucieństwa nie jest jakimś *przedstawieniem*. Jest to życie samo w tym, co w nim nieprzedstawialne. Życie jest tym nieprzedstawialnym źródłem przedstawienia”⁴⁸. Życie jest okrucieństwem *par excellence* (tworzącym i niszczącym), sztuka jest twórczym wykreowaniem tej zasady w nowych warunkach nieredukowalnej do biologii egzystencji, jest obrazem aktywnym, żądającym przetrwania „mimo wszystko”.

⁴⁷ Tamże, s. 8.

⁴⁸ J. Derrida, *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] tenże, *Pismo i różnica*, s. 406.

Moc melancholijnej aury

1. Dramaturgia żałoby

Teatr Tadeusza Kantora od premiery *Umarłej klasy* w 1975 roku, pierwszego przedstawienia Teatru Śmierci, przez niego samego, a także przez krytyków i odbiorców, nazywany był teatrem pamięci. Od tego bowiem czasu artysta zaczął posługiwać się własnym systemem wyobrażeń tworzącym spójną, rozpoznawalną stylistykę, dla której fundamentalne stało się przywoływanie nieobecnych osób, używanie staroświeckich przedmiotów i archaicznych komponentów przestrzennych, przechodzenie w rejony niegdyśszego świata, naznaczone żałobnymi akcentami. Akcenty te, w rozproszeniu i formie zacierającej niejednokrotnie ich wanitacyjny charakter, pojawiały się już wcześniej. W związku z tym Kantor od momentu powstania koncepcji Teatru Śmierci projektował jego obszar jako przestrzeń kumulacji swej artystycznej przeszłości, zakładając różne transpozycje pomiędzy pamięcią teatru Cricot 2, sceny z założenia cyrkowo-kabaretowej, a pejzażami Teatru Śmierci. Przechwycenie fragmentów i mechanizmów dawniejszego teatru prowadziło ku kreacji w mrokach nowego procesu: siła melancholii jako depresyjne poczucie umykającego bytu prowokowała do przebywania w obszarze tanatycznego laboratorium, świata jednolitego w estetycznym i myślowym odcieniu, paradoksalnie niezwykle przyciągającego uwagę i emocje widzów.

O przestrzeni w *Umarłej klasie*, silnie naznaczonej poczuciem melancholii, napisano wiele. Od niej zaczyna się konstruowanie w teatrze Kantora światów pamięci zanurzonych w aurze rezygnacji, w dojmującym doświadczeniu utraty konkretnego wymiaru egzystencji, a także w historyczno-biblijnym poczuciu, że „postać świata przemija”. Na interpretacje tego spektaklu wpłynęły refleksje Kantora, który mówił o wstrząsającym wrażeniu, jakie zrobiła na nim pusta, uboga klasa szkolna przypadkowo obejrzana przez okno. Obraz ten (często mitologizowany i nadużywany w narracji o Kantorze) wskrzesił pamięć dzieciństwa i przywołał szereg wspomnień osobistych, lekturowych

odniesień, historycznych ech¹. Artysta nadał mu charakter negatywnej epifanii, świadomie manipulując źródłem inwencji: chciał podkreślić wymiar jednorazowego „oślnienia mrokiem”, które wiąże się z gwałtownym objawieniem depresyjnego poczucia straty przesywającej rzeczywistość. Podobny motyw biograficzno-kreacyjny o innej wymowie symbolicznej pojawi się u kresu drogi Kantora, w notatkach wokół *Dziś są moje urodziny*, konkretyzowany wyobrażeniem „biednej dziewczyny” siedzącej na progu u wejścia do piwnicy przy Kanoniczej, gdzie zgromadzone zostały resztki przedstawień – jak napisze artysta: „mojego muzeum”, wśród których na końcu wyliczenia znajdzie się „maszyna do rodzenia” z *Umarłej klasy*. Dziewczyna, „KTÓREJ NIE MA/ I KTÓRA WAM NIE POWIE /JUŻ NIC O SWOIM PŁACZU”², uosabia między innymi melancholijne wspomnienie początków stwarzania, płacz, o który „nie należy pytać”, inicjuje proces budowania spektaklu. Współczucie dla nieznamomej staje się istotą początku jako przepracowania momentu zapaści, smutku, niemocy i lęku. „W istocie, smutek prowadzi do ponownego scalenia uczuciowej spójności «ja», które ponownie dąży do jedności pod osłoną uczucia”³. Smutek i melancholia są dla wielu myślicieli nieodłącznymi towarzyszami wyobraźni.

Kantor, komponując ostatnie przedstawienie, *Dziś są moje urodziny*, wchodzi poprzez własne atelier (nazywane zdrobniale: „mój pokój wyobraźni”) ponownie w labirynty innych scen i innych przedstawień. Przez różne rozproszone sygnały powraca do *Umarłej klasy*, gdzie dla sugerowania zróżnicowanych wariantów – klisz (jak mówił sam artysta) świata osadzonego „W KĄCIE,/ na drewnianej podłodze”⁴ znalazło się kilka prymitywnych ławek szkolnych, a jako depozytariusze przeszłości niezbędni okazali się aktorzy – to oni wprowadzali modyfikacje w obszarach gry. Klasa istniała poprzez konkret sprzętów stapiających się z wykonawcami wyposażonymi w manekiny uczniów – materialne wspomnienie dzieciństwa. Kantor odkrywa w inscenizacji z 1975 roku mistykę manekinów niosących śmierć, grozę i horror, skutecznie użytych jako oręż w walce o uwagę widza, o koncentrację jego emocji i składnik energetycznego obrazu, poprzez który dokonuje się zarządzanie afektami, rodzaj zawłaszczenia zbiorowego przeżycia. Przypomnijmy: pierwszy obraz *Umarłej klasy* zderzał publiczność z nieruchomymi

¹ Zob. K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie Tadeusza Kantora. The Spaces of Tadeusz Kantor*, [w:] *Labirynt zwany Teatr/The Labyrinth called Theatre*, red. A. Litak, G. Niziołek, Kraków 1994, s. 32–37.

² T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, 2005, s. 253.

³ J. Kristeva, *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski i R. Rzyziński, Kraków 2007, s. 23.

⁴ T. Kantor, *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, 2005, s. 46.

aktorami-staruszkami wyglądającymi jak kukły, patrzącymi wprost na widzów spoza granicy świata realnego, na której usytuowany był Kantor, reżyser i demiurg. W jego komentarzu byli oni „umarli jak na ławkach-katafalkach”, „zastygli tak samo jak ich woskowe sobowtóry z przeszłości”⁵. Stan ten był jednak chwilowy – zatrzymany obraz natychmiast rozpryskiwał się w nadaktywność scenicznych działań. Aktorzy, nazywani przez Kantora wędrowną grupą kuglarzy François Villona, manipulując przedmiotowymi wyobrażeniami przeszłości, kreowali zróżnicowane i chwilowe światy. Stali się *spiritus movens* teatru pamięci, wyposażeni w prymitywne, naruszone zębem czasu urządzenia. Był wśród nich stary rowerek, pryzma zetłanych książek, miotła usuwająca resztki, kojarząca się z kosą – atrybutem alegorii śmierci, krzyże cmentarne, klepsydry, a także budząca lęk maszyna rodzinna: prymitywny ginekologiczny fotel. Służył on rodzeniu w połączeniu z kołyską-trumienką, która w rytm mechanicznego ruchu przetaczała w swym wnętrzu ołowianą kulę. Narodziny i śmierć stawały się jednym aktem.

Urealnione bądź zamarkowane zostało w *Umarłej klasie* uniwersalne wspomnienie staroświeckiej szkoły, z którego w trakcie spektaklu wyłonił się obraz żydowskiego chederu, góry Synaj, wojennej barykady, wraku miasta, pejzażu ożywionego wiosną, bezskutecznie pobudzającą postarzałych uczniów do odrodzenia. Członkowie „trupcy wędrownej” w rytmie *Walca François* prowadzili publiczność ku nadrealnym wizjom rodzącym przecucie dziejowej katastrofy, związanej z I wojną światową, w którą wślizgiwała się zapowiedź Holokaustu, połączonego z wielkim finałem: z apokaliptycznym obrazem końca czasu. Melancholia jako aura tego spektaklu pozwalała doświadczyć niepowetowanej utraty świata unicestwionego przez XX-wieczne totalitaryzmy, a równocześnie jako stan rozpamiętywania przeszłości przyjęła w teatralnym akcie formę ruchliwą i dynamiczną. Odczucie nostalgii za utraconym czasem zostało scalone z kategorią tworzenia. Doszło do połączenia zapamiętanych detali z ich nową kondycją w świecie przedstawionym dzieła. W Teatrze Śmierci można zatem mówić o osobistej przestrzeni przeszłości przeżywanej, konstruowanej, zamieszkiwanej i porzucanej. Doświadczenie śmierci i pamięć zyskiwały ekwiwalenty indywidualnej wyobraźni, transmitowane jako wspólne znaczenie wywiedzione z przeszłości. Trwająca wiele lat siła tego spektaklu, związana także z mocą scenicznej atmosfery, polegała nie tyle na opanowaniu poczucia straty, ile na chwilowym zapanowaniu nad nieobecną przeszłością, na uruchomieniu procesu, dzięki któremu zbiorowa trauma uzyskiwała katartyczne rozładowanie w scenicznym tu i teraz.

Nie tylko to jedno przedstawienie świadczy o wykorzystywaniu rytualno-cmentarnych znaków jako sygnału zrównania teatru z obszarem pochówku,

⁵ Tamże, s. 48–49.

o wprowadzeniu do widowiska zbiorowego aktu opłakiwania przeszłości, która w zdarzeniu scenicznym powraca jako chwilowy obraz. W tym sensie późne inscenizacje Kantora, tworzone po 1975 roku, zbliżają się do kategorii dramatu żałobnego w ujęciu Waltera Benjamina, w którym przenikają się metafizyczne zasady ponowienia, tworząc uniwersalny ład sztuki oparty na cykliczności i powtórzeniu. Benjamin pisze:

W dramacie żałobnym smutek sam siebie przyzywa, lecz także sam siebie zbawia. Takie napięcie i rozładowanie uczucia w jego własnej domenie to gra. Smutek stanowi w niej jedynie pewien ton na skali uczuć, nie istnieje więc, by tak rzec, czysty dramat żałobny, ponieważ rozmaite uczucia – związane z tym, co komiczne, przerażające, wywołujące dreszcz i wiele innych – wspólnie tworzą korowód⁶.

Benjamin zauważył, że znaczenie w sztuce jest wprost proporcjonalne do natężenia sił śmierci i rozkładu⁷. Równocześnie zwracał uwagę na nowożytną heterogenię dramatu żałobnego, związaną z formami tragikomicznymi. Rozładowanie smutku elementami groteskowymi stanie się charakterystyczne dla praktyki Kantora. Melancholijny obraz przeszłości zabarwi się w jego inscenizacjach odcieniami humorystycznymi, tragizm rozładowywany będzie konwencją teatru jarmarcznego, strategiami rodem z *dell'arte*. Smutkowi towarzyszy sztubacki żart i niestosowny śmiech. W horyzoncie indywidualnych zmagających ze wspomnieniem czasu minionego rysuje się w praktyce artystycznej Kantora także pragnienie pamięci integralnej, determinowanej ideą historii zbiorowej. Przestrzeń *Umarłej klasy* z jednym chłopcem oraz ławki z lalkami dzieci i manekinami – reminiscencja przedstawienia i obiekt archiwalny – staną się w latach osiemdziesiątych rzeczą: fetyszem utraconej kondycji spektaklu. *Umarła klasa* zostanie przeniesiona ze sfery gwarantującej żywy odbiór teatralny w sferę muzealnej kontemplacji – jednostkowej, osobnej, skupionej na indywidualnych konotacjach. Ta forma resztkowa utraci siłę reprezentacji, rozproszeniu ulegnie moc jej skondensowanego działania, stanie się wrakiem zanikającym w falach niepamięci. Jak pisze Julia Kristeva: rozszczepienie podmiotowe, fragmentaryzacja sensów jest istotnym procesem dotyczącym istnienia pogrążonego w melancholii, istnienia przypisanego i przypisującego się do tego, co bezpowrotnie utracone⁸.

Kantor w partyturach następnych spektakli i komentarzach do nich mówił o nakładaniu zróżnicowanych klisz na materializowane obrazowo wyobrażenia świata przedstawionego. Tytuły tych przedstawień, nawiązujących do

⁶ W. Benjamin, *Znaczenie języka w dramacie żałobnym i tragedii*, [w:] tenże, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 21–22.

⁷ Benjamin rozwija ten temat w monografii: *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013.

⁸ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 55.

biografii artysty i do burzliwych dziejów zamieszkiwanej przez niego części Europy, to: *Wielopole, Wielopole* (1980), *Niech szczepną artyści* (1985), *Nigdy tu już nie powrócę* (1988), *Dziś są moje urodziny* (1991). Występujące w nich (w kolejności) przestrzenie: „pokój dzieciństwa”, „wspólny pokój”, „nędzna knajpa”, „mój biedny pokój wyobraźni”, wzbogacone zostały heterotopiami, wśród których obsesyjnie powtarza się cmentarz. Dostrzegając nośność powiązań teatru z obszarem funeralnym (kontekstem znanym najstarszej tradycji teatru) twórca Teatru Śmierci wskazuje na różne metaforyczne odniesienia tego miejsca. W tekście *Z tamtej strony Iluzji, czyli Buda Jarman* artysta mówi o teatrze jako o sferze smutku i opuszczenia, o obrazie-antycypacji kresu: „Być może zdarzy się, że jeszcze raz zechcemy wędrować po scenie jak po cmentarzu, szukając śladów życia, które jeszcze kilka chwil temu tutaj nas wzruszało”⁹.

Artystę pociąga status cmentarza jako obszaru ukrytych i odkrywanych tropów, jako terytorium „chowania” i „wydobycia”. Kategorię sceny-cmentarza tak rozumianą można rozciągnąć na całą serię jego przedstawień, a także na koncepcję Żywego Archiwum, tworzonego od lat osiemdziesiątych. Żywe Archiwum jako przestrzeń funeralna służy chowaniu i ekshumacji, ukrywaniu dawnych znaczeń i okrutnym operacjom wydobywaniu szczątków, resztek, powidoków. Rozkładają się one, jak w Kantorowskiej *Lekcji anatomii*, jako zamienniki utraconej obecności, tworząc skupisko reminiscencji niezdolnych do reanimacji, otoczenie domniemyanych zwłok. Akty te zarysowują procesy ważne dla tematów Teatru Śmierci, czyli teatru pamięci, wiążą się z emocjonalnym rozpięciem pomiędzy kontemplowaniem przeszłości jako bezpowrotnie utraconej, a możliwością jej teatralnego przywoływania, przepracowywania i wskrzeszania. Kategorię tę można odnieść do pojęcia melancholii, w znaczeniu psychologicznym i kulturowym, myśląc o charakterystycznych dla niej biegunach. Zgodnie z sugestiami Sigmunda Freuda pierwszy oznacza zanurzenie się w stracie, drugi wiąże się z pojęciem żałoby po odebranych nam istnieniu, możliwością przepracowania żalu za utraconym obiektem, poszukiwania go w nowej formie kreacyjnej własnego życia¹⁰. Ogromną rolę w przywróceniu tego, co bezpowrotnie utracone, odegra mechanizm teatru dysponujący szczególną siłą strategii powtórzeniowej oraz archiwum wraz ze swą mocą mnemotechniczną. Oscyluje ona między obecnością a nieobecnością.

⁹ Tekst przytacza m.in. L. Stangret w: *Wystawa kostiumów teatralnych Tadeusza Kantora. Wstęp*, [w:] *Tadeusz Kantor. Fantomy realności*, Kraków 1996, s. 5.

¹⁰ S. Freud, *Żałoba i melancholia*, [w:] tenże, *Dzieła*, t. VIII: *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.

2. Umarła przeszłość w teatrze pamięci

Rozwijając temat powiązania idei melancholii z Kantorowskim teatrem pamięci, warto zwrócić uwagę, że w ujęciu Paula Ricoeura sama problematyka pamięci ma cechy teatralne, osadzone w najstarszej, arystotelejskiej tradycji¹¹. Zmysłowa warstwa teatru pozwala Ricoeurowi snuć analogie: kształt wizualny widowiska scenicznego zmierza do unaocznienia, pokazania, uwidocznienia, podobnie jak wspomnianie podporządkowane mechanizmom umysłowym nastawionym na przywołanie przeszłości, którą chce się widzieć. W różnych koncepcjach filozoficznych przysługiwały pamięci nie tylko pojęciowość, lecz także obrazowość ujęcia tego, co przywracane, choć już nieobecne. Zdaniem Henri Bergsona – co komentuje Ricoeur w *Pamięci, historii, zapomnieniu* – czynna rola wspominania pozwala odejść od schematu do obrazu i przedstawienia, odsłanianych jako indywidualny akt tworzenia¹². W takim porządku myślenia przywoływanie przeszłości, oparte na doświadczeniu straty, to jej ożywianie, które – jak zastrzega Ricoeur – może prowadzić do „rozkoszowania się zmartwychwstałą przeszłością”, ale może także prowadzić do odczucia „niepokojącej obcości”, albowiem „cud rozpoznania polega na tym, że teraźniejszość zostaje «spowita innością» tego, co minione”¹³. Powstaje reprezentacja, która odsyła wstecz i tworzy na nowo. Dzięki owej obrazowości, która jest szczególną domeną widowiska teatralnego, przeszłość ulega rekreacji i dramatyzacji, może być doświadczona na nowo. Taka koncepcja teatru – jak się wydaje – odpowiada Kantorowskim ideom realizowanym scenicznie, zapisywanym w komentarzach i przechowywanym w archiwum.

Michał Kobiółka, zwracając uwagę na „pamięć ocalałą z niebytu”, występującą w Teatrze Śmierci w postaci klisz, fetyszy oraz kategorii czasu i przestrzeni, przypomina o koncepcjach retorycznych odnajdowanych między innymi w *De oratore* Cyserona, a także *Institutio oratoria* Kwintyliana. W źródłach tych zapisana została legenda mówiąca o greckim poecie Symonidesie – autorze sztuki pamięci – który stworzył system mnemotechniczny. Kobiółka podkreśla, że sztuka pamięci zrodziła się „w konsekwencji przypadkowej przemocy w akcie upamiętnienia ofiar”¹⁴. Cytuje wypowiedź Horacja

¹¹ Ricoeur pyta, włączając w swe rozmyślenia poglądy Arystotelesa z jego *Poetyki*: „Czy stosunek do przeszłości nie może być odmianą *mimesis*”. Zob. P. Ricoeur, *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006, s. 24.

¹² Tamże, s. 72.

¹³ Tamże.

¹⁴ M. Kobiółka, *O teatrze pamięci ocalałej z niebytu*, [w:] Tadeusz Kantor. *Interior imaginacji*, pod red. M. Świcy, J. Suchana, Kraków–Warszawa 2005, s. 140.

z Szekspirowskiego *Hamleta*, którego opowieść o tragicznych dziejach duńskiego księcia, melancholika przytłoczonego przeszłością i zawartym w niej obrazem śmierci ojca, miała nieść pomoc w zmaganiu ze „zjadliwością czasu”, stawiać opór bezwzględności przemijania. I choć – zaznacza badacz – współcześnie odczuwamy bezsens mnemotechniki w związku z „erą przemocy”, która sprawia, że samo istnienie jest czymś zbędnym i zagrożonym, twórca Teatru Śmierci podejmował w swej sztuce kwestie związane z aporią pamięci. Temat mnemotechniczny, determinowany koniecznością pamiętania i rozpamiętywania śmierci-straty, zaistniał w wypowiedzi Kantora *Cicha noc*, w której artysta nazwał genezę własnych wyobrażeń związanych z przestrzenią widowiska, z potrzebą przywoływania nieistniejących osób i rzeczy. Początek *Cichej nocy* to „rejestracja” wspomnienia:

W mojej wyobraźni,
a może w mojej naturze
tkwił najwyraźniej
obraz końca,
końca życia,
śmierci,
katastrofy,
końca świata¹⁵.

W *Cichej nocy* mowa także o Platonie i jego raporcie o zatopieniu Atlantydy. Własny archetyp widzenia przeszłości został zakorzeniony w tekście klasycznym.

Z jeszcze innym źródłem zapisującym melancholijny stosunek do rzeczywistości wiąże się Kantorowski stosunek do materii swego teatru związanej z pojęciem „biednego przedmiotu”. Kantor, opracowując formę plastyczną Teatru Śmierci, dba o wygląd rekwizytu – zwyczajny, często staroświecki, związany z epoką, do której należał. Czasem jest to *ready-made*, przedmiot zdegradowany działaniem czasu, częściej jednak rzecz teatralnie „podrasowana”, jakby poddana działaniu przemijania. Poprzez teksty Kantora przedmioty są włączone we frazeologię odsłaniającą poezję sprzętów porzuconych. Dzięki autorskim opisom i metaforom stan materii naruszonej i zetłalej wprowadza nastrój nostalgicznych obrazów, prowadzi do ewokowania prawdy o odchodzeniu kształtów świata. Metaforyzowane w tekstach i grach scenicznych znaczenie przedmiotów „najniższej rangi” takich jak deski, cebrzyki, zlewy, kłozety, wanny, stołki, walizki, szafki, łóżka, nacechowanych bezpretensjonalnym urokiem staroświeckich obiektów, wykonanych z ocynkowanej blachy,

¹⁵ T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 172. Temat ten w podobnym kontekście podjęłam w rozdziale *Teatr śmierci jako zapis i obraz*, [w:] K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.

zużytego drewna, tektury, sznurków i szmat, sprzyja uzyskiwaniu melancholijnej aury. Personalizowanie rzeczy, nadawanie im funkcji ubogiej materii należącej do rzeczywistości, która bezpowrotnie minęła, opalizuje w Kantorowskiej refleksji znaczeniem przywołującym Wergiliański topos „płaczącego przedmiotu” (*sunt lacrimae rerum*).

Tadeusz Kantor mówił: „Moja ostatnia rada: «o wszystkim pamiętać/ i wszystko zapomnieć...»”¹⁶. Sprzeczność tej dewizy rodzi wiele skojarzeń, także niezależnie od kontekstu, jaki tworzą *Lekcje mediolańskie*, skąd pochodzi. Artysta utwierdza w potrzebie kultywowania pamięci oraz zaznacza – tylko pozornie sprzeczną z nią – psychiczną konieczność oczyszczenia duchowej egzystencji z traumy historycznych wspomnień, a także przeszłości jako bagażu tradycji. W antynomii brzmi woła momentalnego pojednania wprowadzonych przez kulturę antyczną (bliską Kantorowi) kontradykcji wyrażonych przez imiona: Mnemosyne i Lesmosyne. Jest to także paradoks zawierający prorocze przesłanie dotyczące stosunku do historii, który rodzi się w łonie myśli i sztuki XX i XXI wieku w związku ze sprzecznością pomiędzy kulturą pamięci a kulturą zapomnienia, między pojęciem historyzmu jako pamięci fortunnej, niosącej nadzieję ocalenia przemijającego świata, a ahistorycznością odsuwającą traumatyczny wymiar wydarzeń dziejowych albo wprost lekceważącą czas przeszły.

3. Między ponowieniem a utratą

Melancholijny namysł nad przeszłością, rozdarty pomiędzy poczuciem straty a możliwością rekreacji, jest przypisany w twórczości Kantora nie tylko problematyce przeszłości jednostkowego istnienia oraz historycznego losu zbiorowości. Melancholia jako odczucie i złożone doświadczenie wyzwalana jest także w kręgu zjawisk związanych ze sztuką. Kantor liczył na strategię powtórzeniową, czyli siłę scenicznej kreacji, zdawał sobie jednak sprawę z tego, że teatr – jako najbardziej ulotna ze sztuk – staje się obszarem wcielającym ten aspekt melancholii, który przekonuje o rozwiewaniu się w nicłość wszelkich ludzkich działań i usiłowań. Wiedział także, że żadna sztuka osobna i autonomiczna nie znajdzie kontynuacji ponad czasami i ponad pokoleniami.

W *Nigdy tu już nie powrócę*, spektaklu, który nawet przez formułę tytułową gra z pojęciem powrotu, Kantor podejmuje trud scenicznego przywrócenia życia postaciom, motywom, tematom swych wcześniejszych spektakli, także tym związanym z działalnością Cricot 2, poprzedzającym *Umarłą klasę*. Wśród interesujących go przedstawień – źródeł własnej tradycji – będzie

¹⁶ Tamże, s. 95.

Kurka Wodna (1967) według sztuki Witkacego, *Nadobnie i koczodany* (1973), cricotage *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1979), *Umarła klasa*, a także *Wielopole, Wielopole*. Powrotowi podlegać miały także stworzone przez Kantora konwencje teatralne, przefiltrowane przez niego idee teatru symbolicznego, subiektywnego, konstruktywistycznego, awangardowego. Powrócić miał Odys z wojennej inscenizacji z 1944 roku, zrealizowanej przez Kantora w Teatrze Niezależnym w Krakowie, adaptacji dramatu *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego z 1907 roku. Tytuł spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* z jednej strony manifestował „niepowrotność” przeszłości, z drugiej był przewrotną strategią, związaną z podjętym procesem twórczym – zakreślonym analogicznie do *Odysei* Homera – jako wędrówka do domu, do źródeł. Zamyśl opierał się na przywoływaniu w obszary teatralnej kreacji resztek dawnych spektakli. *Nigdy tu już nie powrócę* miało być utkane z pamięci, ponowień, z materii recyklingowej, motywów wcześniej użytych. Kantor stosuje awangardową technikę korzystania z obiektu porzuconego, materii śmieciowej, rozpadającej się w mgławice wspomnień własnej sztuki, ale też wraca – w charakterystyczny dla siebie sposób – do romantyczno-modernistycznej koncepcji sztuki jako przestrzeni „seansu wewnętrznego”, ekspansji obszaru duchowego, w który włączone zostają składniki tradycyjnej wyobraźni artystycznej, uosabiane i personalizowane, do którego przybywają bohaterowie dawnych produkcji teatralnych. Na scenę – przestrzeń intymną – przybędą: Kurka Wodna, dwaj Chasydzi z deską ostatniego ratunku, Ksiądz z Wielopola, Gracz w karty, Kobieta z łapką na szczury, Apasz, Księżna Kremlńska i inni. Wejdą oni w nieoczekiwane relacje z nowymi twórcami wyobraźni artysty – Karczmazem, Dziewką do wszelkich posług, demonicznymi Wiolinistami, przywodzącymi na myśl faszystowskie oddziały śmierci. Z głębi czasu przybyć miały widma – elementy wcześniejszych dzieł uobecnione w swych teatralnych funkcjach, dawnych i odnowionych. Zadanie to określiło także gest przywracania różnych kształtów własnego „ja” artysty. Oprócz tego Kantor sięga do narodowej tradycji artystycznej: awangardowo gra (podjmując ryzyko dekonstrukcji) między innymi z II częścią *Dziadów* Adama Mickiewicza, w której opisany jest obrzęd przywoływania dusz zmarłych. Jako źródło inspiracji przywołane zostają także dwa ważne dzieła polskiego modernizmu: *Wesele* Wyspiańskiego i *Melancholia* Jacka Malczewskiego. Kantor w procesie twórczym wykorzystuje środkową część dramatu Wyspiańskiego, w którym realni bohaterowie spotykają się z widmami przeszłości, oraz koncepcję przestrzeni symbolicznego malowidła Jacka Malczewskiego. W obrazie tym urealniony został akt kreacji, zaludniający artystyczne atelier postaciami należącymi do zespolonych kręgów sztuki i rzeczywistości historycznej. Obraz wprowadzał, między innymi, symboliczne rozumienie paradoksu: życie „czas od urodzin do śmierci, to segmenty cyklu, który musi się ustawicznie wypełniać; życie powstaje jedynie przez śmierć będącą tyleż końcem, co

początkiem”¹⁷. Temat ten zostaje w *Nigdy tu już nie powrócę* swobodnie podjęty i oryginalnie rozwinięty.

W przedostatniej inscenizacji Kantora powtórzenie to oczekiwanie na tych, którzy powracają wywołani aktem wspomnienia, a Kantor obecny na scenie (jako reżyser i postać) spotyka się ze swoimi tworam. Strzępy własnego życia artystycznego z przeszłości to fragmenty „ja”, nieodwołalnie należące do sfery śmierci. Operowanie ową martwą rzeczywistością minionej sztuki ukazane jest jako obcowanie z formami własnego umierania, które – paradoksalnie – zostaje rozpisane na akty stwarzania. W *Nigdy tu już nie powrócę* scenicznie uzmysłowiona zostaje esencja kreacji traktowana jako powtórzenie, które wpływa na istotę rzeczy, na nowe znaczenie sztuki¹⁸. Miejsce akcji, które na próbach Kantor nazywał *café l'enfer*, wyłania się z grobowej pustki, stoliki kawiarniane są jak „wypożyczone z lodowej kostnicy”, przybywają do niego bohaterowie wcześniejszych sztuk, łącznie z Odysem, który zmienia się między innymi – bo wcieleń będzie miał kilka – w „manekina” przypominającego ojca Tadeusza Kantora zgładzonego w czasie II wojny światowej w Auschwitz. Kantor w spektaklu, zastanawiając się melancholijnie nad sztuką jako działaniem odchodzącym w niebyt, przywołuje ją ponownie i odradza. Próbuje dowieść, że esencja wyobraźni staje się silniejsza od przemijania, zwraca się przeciwko destrukcyjnym mocom czasu oraz horrorowi wojny, ale czyni to w obszarze sztuki, która rozgrywa się na scenie i przemija...

W Teatrze Śmierci zarówno rzeczy i osoby, jak i sceny jako obrazy zanurzone są w niepokojącej aurze. Czym jest aura w tym przypadku? Osobliwym połączeniem przestrzeni i czasu: oddaje ona „niepowtarzalne zjawisko pewnej dali, choćby była najbliżej”¹⁹ – pisze Walter Benjamin. Aura ta (zarazem wykoncypowana i „objawiona” przez Kantora) stwarza się jako efekt dotknięcia bezpośredniego, dosłownego, teatralnego wywołanego przez obecność i cielesność tego, co oddalone i nieosiągalne, zagarnięte poprzez śmierć. „W pismach Benjamina – zauważa Paweł Mościcki – można odnaleźć dwa zasadnicze sposoby rozumienia aury: jako pewnej dali, dystansu pojawiającego się mimo bliskości i przyswojenia, oraz jako przysługującej rzeczom zdolności odwzajemniania naszego spojrzenia”²⁰. Szczególnie dwa ostatnie spektakle Kantora, *Nigdy tu już nie powrócę* oraz *Dziś są moje urodziny*, są polem gry z melancholijnym poczuciem odchodzenia w niebyt składników sztuki i podjętą w związku z tym walką o ich przetrwanie: ponowne ich uobecnienie w silnym

¹⁷ P. Piotrowski, *Od „Melancholii” do „Żniwiarek”*, [w:] tenże, *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Kraków 2007, s. 124.

¹⁸ Szczegółowo na temat tego spektaklu pisałam w: K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wypiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.

¹⁹ W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tenże, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, wyb. i opr. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 210.

²⁰ P. Mościcki, *Odrodzenie aury z ducha fotogenii*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 90.

imadłe teatralnej wzajemności. Oba spektakle można uznać za wykreowane w teatrze żywe archiwum-przechowalnię, w których Kantor może gromadzić własne dokonania artystyczne z przeszłości i w funkcji ponowionej kreacji nadawać im nowe interaktywne życie. Oba spektakle w charakterystyczny sposób wchodzi w dyskurs związany z pojęciem „śmierci sztuki” w warunkach późnej nowoczesności, sztuki obciążonej doświadczeniem traumatycznej przeszłości historycznej, pozostającej wciąż w kręgu pytań postawionych m.in. przez Theodora W. Adorna – czy przeżyje ona „śmierć” metafizyki²¹.

Benjamin widzi auratyczność w dawnych dziełach sztuki, traktowanych jako przedmiot kultu. Paweł Mościcki interpretuje to jako poczucie charakterystycznego przemieszczenia, oddalenia. Uważa, że według autora *Anioła historii* definicja aury jako „niepowtarzalnego zjawiska pewnego oddalenia, choćby miało być minimalne” jest niczym innym jak sformułowaniem wartości kultowej dzieła sztuki w kategoriach przestrzenno-czasowego postrzegania. Oddalenie jest przeciwieństwem bliskości. Rzeczy istotnie odległe nie dadzą się przybliżyć. „Niezbliżalność” [*Unnahbarkeit*] jest rzeczywiście główną jakością obrazu kultowego. Zgodnie ze swoją naturą pozostaje on w wiecznym „oddaleniu, choćby miało ono być najmniejsze”. Jego materialne zbliżenie w niczym nie umniejsza naturalnego dystansu²².

Oddalenie, a zarazem współobecność w obrębie kulturowo zakazanej sfery śmierci było największą siłą Kantorowskiej idei teatralnej. Sprowadzenie na teren działań scenicznych wyobrażeń funeralnych: zwłok, trumien, krzyży cementarnych, zdestruowanych ciał, a także widm i ożywionych cieni wydobywało istotę auratycznej ambiwalencji, określanej jako współbycie bliskości, a zarazem obcości. Jednak przechowywanie dzieł sztuki, szczególnie tych obdarzonych niepowtarzalną aurą, okazuje się utopią, a nawet klęską. Spektakle te odeszły w niebyt, zachowane jako rejestracje na taśmie, niewiernie zapisujące, przekłamujące żywy teatr. (Na marginesie zauważyć warto efekt jeszcze inaczej pojętej obcości, która nie będzie miała nic wspólnego z Benjaminowską aurą. Niezwykle silne poczucie oddalenia wywołuje poddana cyfrowej obróbce *Umarła klasa* w rejestracji Andrzeja Wajdy: wyczyszczenie obrazu i ścieżki dźwiękowej skutkuje poczuciem obcości, razi sterylnością. Dawna rejestracja filmowa w nowej wersji jest sobowtorem-maszyną, technologicznym efektem wskrzeszenia przeszłości w jej komputerowym symulakrum)²³.

²¹ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 621. Na ten temat zob. A. Zeidler-Janiszewska, *Między melancholią a żałobą. Estetyka wobec przemian w kulturze współczesnej*, Warszawa 1996, s. 70–71.

²² W. Benjamin, *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej...*, s. 210.

²³ Rejestracja Wajdy została zrekonstruowana cyfrowo i wydana na DVD przez NInA we współpracy z krakowskim Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”. Premiera odbyła się w Cricotece 6 kwietnia 2016, w 101. rocznicę urodzin Kantora.

Kantor jako autor Teatru Śmierci przedstawia się jako twórca jednego przedstawienia scalającego kreację z egzystencją: wcześniejsze spektakle traktuje jak serie podsumowane kodą *Nigdy tu już nie powrócę* i *Dziś są moje urodziny*. Można na ten aspekt praktyki inscenizacyjnej spojrzeć przez pryzmat ustaleń Georges'a Didi-Hubermana, który zauważył, że tworzenie sztuki cyklicznej jest charakterystyczne dla wyobraźni przepojonej grozą:

Każde stworzenie obrazu wyrwane jest z niemożliwości opisanie rzeczywistości. Zwłaszcza artyści nie chcą ulec nieprzedstawialności, której w oczywisty sposób doświadczyli – jak każdy, kto zetknął się ze zniszczeniem człowieka przez człowieka. Wtedy tworzą *serie*, montaże *mimo wszystko* – wiedzą również, że katastrofy są pomnażane w nieskończoność. Callot, Goya, czy Picasso – ale również Miró, Fautrier, Strzemiński lub Gerhard Richter – „przerobili” nieprzedstawialność na wszystkie możliwe sposoby, by wydobyć z niej cokolwiek poza samym milczeniem²⁴.

Ta cykliczność to zarazem fragmentaryczność dzieła naznaczonego melancholijnym doświadczeniem utraty metafizycznej jedności świata, rozbicia porządków religijnych i duchowych. Jak zauważył László F. Földényi, autor monografii poświęconej melancholii, jej nowożytny rozwój:

[...] przebiega równolegle do procesu rozkładu boskiego porządku: z tła pojęcia rzeczywistości zniknął zamknięty homogeniczny ład, zniknęło poczucie ostateczności, a fragmentaryczność współczesnego czasu zmodyfikowało nawet pojęcie samej rzeczywistości; rzeczywistość tworzy się w trakcie pewnego procesu, nie jest zaś jego rezultatem, to znaczy nie jest domknięta i nie można jej ująć jako przedmiot²⁵.

Kantor wielokrotnie wracał do subiektywnej wartości teatru jako przestrzeni rekonstrukcji struktur minionego czasu. Przy okazji pracy nad ostatnim swoim spektaklem, *Dziś są moje urodziny*, którego premiera odbyła się w Tuluzie w 1991 roku, już po śmierci artysty, wspominał o konieczności zebrania rozproszonych w przeszłości emocji własnego życia i jego twórczych emanacji, którymi można się będzie od nowa pożywić. W inscenizacji tej po raz kolejny zwracał się ku przeszłości, do swoich losów i dokonań artystycznych, rozpamiętywał historyczne konotacje własnej biografii. Na scenie nazywanej „moim biednym pokoikiem wyobraźni” zakorzeniła się przeszłość rodzinna, wydobyta przez artystę z pamięci i konkretnego zdjęcia z własnego albumu, przedstawiającego ojca i matkę. Pojawili się także jego nieżyjący bliscy z kręgu sztuki – przyjaciele artyści Maria Jarema i Jonasz Stern – przynoszący swe dramatyczne losy uwikłane w II wojnę światową. Przywołana została postać Wsiewołoda Meyerholda, twórcy bliskiego Kantorowi w sensie duchowym

²⁴ G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko*, przeł. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, s. 157.

²⁵ L.F. Földényi, *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011, s. 197.

i artystycznym, zamordowanego przez aparatczyków stalinowskiego reżimu w 1940 roku. W *Dziś są moje urodziny* postaci realne i historyczne wejść w relacje z postaciami z malarskich dzieł Kantora. O ile wcześniejsze *Nigdy tu już nie powrócę* rekreowało składniki prac scenicznych, w ostatnim swoim dziele Kantor gromadzi i ożywia dokonania plastyczne, cytując postaci z obrazów, np. Infantkę z własnych persyflaży dzieła Velázquez, kreując własny autoportret jako kreację aktorską, powołując postać nazwaną „mój cień”. Używa dla celów teatralnych technik plastycznych: ambalaży, działań informelowych, praktyk tworzenia obrazu w obrazie i obrazu na scenie, związanych z przekraczaniem ram i projekcjami personalnymi ważnymi dla ostatniego etapu swego malarstwa.

Dla obrazów scenicznych kreowanych sygnałami pamięci, zanurzonych w szczególnej aurze nostalgii, ważną funkcję będzie miała – wspomniana już – Biedna Dziewczyna, postać wyłonią z wspomnienia, zakorzenionego (być może) w realnym doświadczeniu. W zapiskach Kantora czytamy, że Biedna Dziewczyna na scenie to imaginacyjny portret rejestrujący spotkanie artysty w Krakowie przy ulicy Kanoniczej, w muzeum-archiwum teatru Cricot 2, z melancholijną nieznajomą, która dostrzegła w resztkach spektakli biedę i smutek. Wypowiadany przez nią na scenie tekst o marności sztuki wywołuje pozostałości, ruiny oraz szczątki dawnych spektakli. Od samego początku postać ta jest powołana na „opiekunkę tworzenia”, wyraża nostalgię za odchodzącym w niepamięć dziełem. Pojawienie się Biednej Dziewczyny w obszarze Teatru Śmierci zdaje się dowodzić prawdziwości sentencji Waltera Benjamina, przekonującego, że pamięć nie jest instrumentem badania przeszłości, lecz jej sceną. Zderzona z nią zostaje postać nazywana Posługaczką i krytyczką w jednej osobie. Reprezentuje ona praktyczny i aktywny stosunek do rzeczywistości. Obie bohaterki zdają się uosabiać napięcie pomiędzy *vita activa* i *vita contemplativa*, odnoszą do praktyki działania twórcy, prowadzącej zarówno do konstruowania konkretnych przedmiotów i obiektów sztuki, jak i do skupionego namysłu nad fenomenem procesu twórczego, zmierzającego do poznania metafizycznych tajemnic. Pojęcie *vita contemplativa* od najdawniejszej tradycji renesansowej, korzystającej z neoplatonickich źródeł myślenia, miało ambiwalentny sens. Z jednej strony przypisane było jednostce wybitnej, wiązało się z ideą twórczej melancholii. Z drugiej strony kontemplacja zagrożonej była zatrzymaniem i wahaniem. Stan artystycznej apatii rozumiany był w kategorii dojmującego przeżycia niewiary w sens dzieła jako potwierdzenia nieśmiertelności. Równocześnie dla melancholii charakterystyczna jest ekstaza – stan wyjścia z siebie w szerszym sensie tego słowa, stworzenie nowych praw bycia, zbliżenie się do tajemnic. Nie dokonuje się to bez strat: „ofiara stanę się ja sam”, mówił Tadeusz Kantor, pracując do ostatniej chwili, do śmierci. Twórca teatru pamięci opracowywał złożony program *Dziś są moje urodziny* – inscenizacji będącej projektem jaźni odradzającej w swych obszarach umarłą przeszłość.

Teatr Śmierci jest związany z szczególnie pojętą biografią artysty: rekreowaną, falsyfikowaną, poddawaną aktom twórczym. Jest także naznaczony „furorem epoki”: wynika z doświadczenia szczególnej brutalności człowieka-bestii XX wieku, o czym twórca mówił w swym słynnym zapisie w *Lekcjach mediolańskich*, poprzestając na symptomatycznym wyliczeniu:

Druga Wojna Światowa.
Ludobójstwo,
Obozy koncentracyjne,
Krematoria,
Dzikie bestie,
Śmierć,
Tortury,
Rodzaj ludzki zamieniony w błoto, mydło i dym,
Upodlenie,
Czas pogardy...²⁶.

Ten ciąg wyliczeń staje się uzasadnieniem artystycznego wyboru, wyrażonego wprost: nie ma dzieła sztuki jako „świętej iluzji i świętego przedstawiania”. Bezsens śmierci, a także obsesyjne spotkania z ostatecznością zyskują cechy osobistej straty i powszechnej grozy związanej z II wojną światową, przeżycia indywidualnego i dziejowej konieczności; równocześnie Kantor mówi po wielokroć: śmierć jest przestrzenią teatru. Bycie po stronie śmierci to poszukiwanie innego wymiaru świata, obieranie nowych racji dla zagrożonej egzystencji i duchowości. Śmierć jako fenomen ludzkiego losu oraz cmentarz jako teren gry należą do pojęć kluczowych jego inscenizacji. Jednak typ funeralnej przestrzeni, utrzymanej w jednostajnym kolorycie z dominantą czerni, brązów, szarości, nie będąc mimetycznym odbiciem rzeczywistości, staje się jej „aktywną” negacją, jest jak fotograficzny negatyw. A zatem sfera śmierci, rozpościerająca się w dziedzinach nieprzedstawialności, paradoksalnie zmusza do tworzenia obrazów „mimo wszystko”, prowadzi do negatywnej epifanii, „nowoczesnego prototypu objawienia”. Pojęciem tym, zapożyczonym od Susan Sontag, posłużył się Georges Didi-Huberman, mówiąc o ambiwalentnej konieczności przedstawienia śmierci i jej okrucieństwa, które dociera do obszarów „niewyobrażalnego”²⁷. Kantor w swym Teatrze Śmierci nieustannie nawiązywał więź ze sobą, z własnym wnętrzem i biografią, a także z archetypem rytualnych działań: pozwalał powracać na scenę zmarłym. Oni to – jak w ateńskich antesteriach – żywili się karmą regeneracji, pochodząc z różnych światów i kręgów tradycji, byli traktowani jak część dzieła, w którym wpływ został poddany rewizji, powtórzeniu poprzez różnicę. Według Harolda Blooma pojęcie *apophrades* wiąże się z silną

²⁶ T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 88.

²⁷ Zob. G. Didi-Huberman, *Obrazy mimo wszystko...*, s. 107.

twórczością, pozwalającą przezwyciężyć wpływ tradycji poprzez jej inkorporację i odnowienie²⁸.

László F. Földényi zwraca uwagę, że w historycznym rozwoju refleksji nad melancholią pojawia się stopniowo odważny pogląd, przekonujący, że umożliwiała ona nie tylko nowe rozumienie bycia, lecz jest także autonomiczna, samodzielna, niepodważalna. Zostaje ponadto uwolniona od wcześniejszych chrześcijańskich konotacji łączących ją z formą acedii, konsekwencją grzechu pierworodnego. W kulturze współczesnej pojawia się idea znana od czasów arystotelejskich, przekonująca, że melancholia to stan wzniosły, w którym doznający jej „jest zdolny do dzieł przerastających czyny ludzi zdrowych, przeżywających ducha czasu, porywających wszystkich”²⁹. Równocześnie: „To, co z zewnątrz jawi się jako twórczość, wewnątrz polega na zadręczaniu się sobą. Prawdziwa genialność niszczy samą siebie – nie pozostaje jej nic innego, jak tylko zawrzeć przymierze ze śmiercią. [...] Genialność to przejaw napięcia między twórczością artystyczną a śmiercią – bez tego napięcia nie istniałyby żadne bieguny”³⁰.

Kategoria pamięci wpłynęła na estetyczne i myślowe wymiary Teatru Śmierci, wiązała się z osobowością jego twórcy, do której można odnieść słowa Susan Sontag z jej tekstu o Walterze Benjaminie: „Oznaką temperamentu saturnicznego jest świadomy i bezlitosny stosunek do własnego «ja», którego natury nigdy nie uznaje się za oczywistą. [...] Jaźń jest projektem, konstrukcją, którą trzeba zbudować”³¹. Procesowi urealniania owej jaźni w Teatrze Śmierci towarzyszyła silna aura melancholii, a raczej melancholia stająca się siłą twórczej egzystencji, pozbawiona zarazem optymistycznego odcienia nadziei. Kantor, szczególnie w ostatniej fazie swego życia, powtarzał słowa o lęku, powracał do idei *Małego Manifestu* związanego z ludzką bezbronnością, „szukając po omacku”, zapisał niewiarę w uzdrowicielską moc teatru³². Siła Kantorskiej melancholii polegała zatem na auratyczności dzieła oraz uczynienia z głębi melancholijnego uczucia świata rzeczy – silnie naznaczonych tym, co trupie, odpadkowe, śladowe. Melancholia – jak zauważyła Kristeva, pisząc, że wszelka wyobraźnia nosi w sobie odcień melancholiczny – nie ma w sobie nic z „osłupienia”: „[...] jeśli utrata, żaloba, nieobecność umożliwiając pracę wyobraźni, którą tyleż nieprzerwanie podsycają, co jej zagrażają i ją niszczą, znamienne jest również, że to na nieuznaniu tego uruchamiającego smutku

²⁸ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 181–183.

²⁹ L.F. Földényi, *Melancholia...*, s. 15.

³⁰ Tamże, s. 113–114.

³¹ S. Sontag, *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2014, s. 124.

³² Zob. [Nie bardzo mi odpowiada rola «terapeutyczna» teatru], [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 408.

wznosi się fetysz dzieła”³³. Siłą melancholii w przypadku sztuki Kantora staje się też włączenie ryzyka „rozbicia formy” ostatniego przedstawienia, przecucie wydziedziczenia siebie z jego finalnego kształtu, złączenie jego żałobnej formuły z próbą uczynienia z niego alegorii własnej nieobecności, a równocześnie utrzymania „wszechmocy prowizorycznej subiektywności: tej, która mówi, aż do śmierci”³⁴.

³³ J. Kristeva, *Czarne słońce...*, s. 11.

³⁴ Tamże, s. 106.

Dziś są moje urodziny jako mise en abyme

1. Teatralne próby: studia, szkice, przemalowania

Kres, ostateczność, „dalej już nic...”, późny styl: to słowa, które w sposób szczególny przypisane są Kantorowskiej inscenizacji *Dziś są moje urodziny* (1991)¹. Próba generalna, która miała być pierwszym pełnym przebiegiem ostatniego przedstawienia Teatru Śmierci, nie doszła do skutku. Kantor odszedł w nocy z 7 na 8 grudnia. Fragmenty, które pozostawił, istniały wobec osobowego, podmiotowego centrum, po jego odejściu nastąpił ich rozpad, co pojmuję szczególnie: przedstawienie mimo wysiłków utrzymania w stanie gotowym do prezentacji stało się pośmiertną premierą Teatru Śmierci, i choć aktorzy grali wspomnieniem prób, celebrowali także nieobecność Tadeusza Kantora². Tak sformułowane konstatacje nie deprecjonują *Dziś są moje urodziny*, albowiem jest to spektakl wyjątkowy w swej niespełnionej postaci, w której nie dane było artyście zawrzeć swej obecności – jak do tej pory – lecz poprzez który zamanifestował swą nieobecność. Finalne przedstawienie Kantora nie zaistniało w zasadzie jako wersja ostateczna. Prapremiera światowa odbyła się w Tuluzie 10 stycznia 1991 roku, na afiszach umieszczono wówczas podtytuł *Ostatnia próba*.

¹ Zob. M. Kobiąłka, *Epilog. Teatr Osobistego Wyznania Tadeusza Kantora: uwagi o późnym stylu*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, pod red. M. Bryś, A.R. Burzyńskiej, K. Fazan, Kraków 2014. Analizę tego spektaklu czytanego w różnych kontekstach teoretycznych i eschatologicznych zapisuje monografia M. Pieniążka, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.

² Już ok. 1988 roku, po premierze *Nigdy tu już nie powrócę*, Kantor myślał o kolejnym spektaklu, który „tak jak obecny, byłby kontynuacją tego co robi, ale... już bez niego”. Zob. *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990*, Kraków 2013, s. 160. Kiedy indziej wypowiedział się, że myśli o spektaklu, „w którym będzie nieobecny a wszyscy będą go oczekiwać”, co miało być także „takim czekaniem na Godota”, tamże s. 172–173.

Równocześnie, mimo żałobnej aury towarzyszącej wystawieniu *Dziś są moje urodziny*, przedstawienie to nie tylko poprzez tytuł związało się z pojęciem „urodzin” – odrodzenia uaktywnianego, paradoksalnie, wbrew psychologiczno-biologicznym zasadom, w kręgu tanatycznego cienia. Szczególny dostęp do ostatniej inscenizacji mamy dzięki filmowym zapisom prób³. Nagrania rejestrujące temperaturę poszukiwań i przygotowań, narodzin nowego dzieła, rozpoczęto 13 października 1989 roku w Cricotece przy Kanonicej. Trwały do lutego 1990 roku, potem nastąpiła przerwa, wyjazd do Tuluzy. W tym czasie oprócz innych prac Kantor zrealizował cricotage *Cicha noc*, ostatnie skończone i wystawione za jego życia dzieło. Ponowne nagrania obejmują czas od 7 listopada do 7 grudnia, kończą się na dzień przed śmiercią Kantora. Zapisy prób dają nam zatem obrazy rozproszone, w tym sensie, że pozostały w stadium niegotowym przez niedopełnienie, albowiem nie są całkowicie ukształtowane jako elementy zamkniętej narracji, formowanej przez scalającą obecność artysty. Jednak to, co pogrążone w niedorozwoju strukturalnej całości, może być – powtórzyć należy – szczególnie istotne. Otwarta forma ostatniego spektaklu Kantora wciąż narzuca szereg zagadek związanych z artystycznymi intencjami, prowokuje do powtórnych refleksji nad drogą, jaką zakresił filmowy zapis poszukiwań, a także zbiór rysunków i notatek związanych z pracą nad spektaklem⁴. W podjętym tu studium ostatniego dzieła teatralnego Tadeusza Kantora nie chodzi o to, aby z zapisu prób, z owych szkiców czy brulionów dokonać (re)konstrukcji dzieła, ale aby pogrążyć się w jego zdekonstruowanej formie. Zależy mi zatem nie na tym, by opisać niedopełnione ostatecznie przedstawienie (co zakładałoby budowanie całości przez połączenie części), lecz by skupić się na wybranych elementach czy raczej procesach, na poszukiwaniach, na niestabilnej, rozwijającej się w różnych kierunkach formie, zapowiedzi nowoczesnych procesów myślenia o sztuce. Na widzenie sztuki Kantora w ramach postmodernistycznego dyskursu jako pierwszy zwracał uwagę Krzysztof Pleśniarowicz, mówiąc o zachodnich badaniach nad jego teatrem i podkreślając, że „cała derridiańska koncepcja poaktorskiego teatru jako przestrzeni niepewności i niezdecydowania jest właściwie idealną charakterystyką teatru Kantora”⁵. Wątek ten warto rozwinąć.

³ Scyfryzowane rejestracje prób do *Dziś są moje urodziny*, Archiwum Cricoteki KWZ 42/2018/21-60.

⁴ Zachowany został przeszło pięćdziesięciogodzinny zapis wideo wszystkich prób ostatniego spektaklu, z czego Andrzej Sapija zmontował godzinny film *Próby tylko próby*. W Cricotece przechowywane są także rysunki Kantora do spektaklu i jego notatki, na których opieram różne uwagi. Wypowiedzi Kantora, które przytaczam bądź parafrazuję, pochodzą z zapisów wideo.

⁵ Zob. *Dyskusja*, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Kraków 1996, s. 167.

Wydaje się, że przede wszystkim należałoby się zastanowić nad obrazową koncepcją spektaklu, paradoksami, jakie uaktywnia Kantorowskie podkreślenie filiacji między sceną a pracownią malarską i przy tej okazji podjąć, nie do końca wyczerpane w refleksjach nad *Dziś są moje urodziny*, pytania o to, dlaczego artysta powrócił do obrazu i teatralnej obrazowości jako chwytu inscenizacyjnego zakorzenionego w plastyce. Dlaczego wprowadził do spektaklu niemal malarską koncepcję rzeczywistości, kreując scenę z obrazami na sztalugach, operował efektem ożywionego obrazu oraz uruchomionej przestrzeni fotografii? Znamienne może się wydać, że w tym samym czasie, gdy Jean Baudrillard⁶ nazywa obrazy „mordercami realnego”, mając na myśli rozwój obrazowości medialnej oraz wirtualnej, Kantor chce zbadać siłę obrazu jako takiego, obrazu jako przedstawienia. Chce zbadać – by użyć sformułowań Jacques’a Derridy – jego prawdę nie jako przekaz jednoznaczny, lecz jako procesualne ujawnianie się treści wewnętrznych w nieustającej grze pomiędzy iluzją i realnością. Derrida podkreśla ten sens pojęcia „prawdy” w malarstwie, którą należy „wypowiedzieć” (wedle formuły Cézanne’a) i odchodzi w labiryncie polemik i przewartościowań od Kantowskiej idei skończonego dzieła sztuki zamkniętego w ramach estetycznych reguł. Ta nowa koncepcja prawdy, którą będę chciała powiązać z kategorią realności wedle idei Kantora, wskazuje na samą siebie, przypomina samą siebie, „uniemożliwia wszelką pomyłkę, wszelką iluzję, a nawet reprezentację”⁷.

Na wstępie zwrócić należy uwagę na generalną zasadę Kantorowskiej kreacji, stosowaną już wcześniej. Kantor od początku pracy nad *Dziś są moje urodziny* wprowadza metodę addytywną – rozwijania i dodawania scen-obrazów. Nawet w stanie zaawansowanych przygotowań zaczynały się one od „poziomu zero”, który w różnych momentach powracał. (Ten rodzaj ryzykownej kreacji bez podstaw dramaturgicznych został zainicjowany przy okazji prób do *Wielopola, Wielopola*). W trakcie poszukiwań często pojawiały się swego rodzaju momenty bezradności, czego artysta nie ukrywał i co dynamicznie wykorzystywał. Na przykład: „nie wiem co robić dalej, właśnie tu zaczyna się moja niewiedza” powie 14 listopada 1990 roku, prowokując siebie i aktorów w końcowej fazie prac do intensywnych poszukiwań. Kantor łącząc ze sobą sceny (jak obrazy) opiera się na metodzie rapsodycznej, na fragmentaryzacji, bez jednoznacznej kulminacji. Tworzy malarskie serie i teatralno-obrazowe polifonie. Przyjmuje też rozmaite punkty obserwacji: próbuje się lokować wewnątrz przedstawienia, w miejscu granicy z widownią oraz poza

⁶ Francuskie wydanie *Symulakrów i symulacji* (*Simulacres et simulation*) ukazało się w 1981 roku.

⁷ Zob. J. Derrida, *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 11. Do uwag Derridy odwołuję się w dalszej części rozdziału.

nią. Przypadkowe dotknięcia materii, a także niszczenie, wymazywanie wariantu, uzyskiwanie nowej wersji obrazu, stają się istotnym zabiegiem pracy twórczej⁸.

Niewątpliwe znaczenie dla rozwoju akcji dramatycznej i komponowania scen-obrazów miało filmowanie pracy. W różnych momentach widoczne staje się to, że aktorzy i reżyser grają, czy nawet pozują w obrębie rejestracji próby. Świadomość zapisu filmowego podnosiła temperaturę poszukiwań i intensyfikowała napięcia kreacyjne. Dzięki technice rejestracji pojawia się punkt percepcji, wewnętrzny horyzont poznawczy dający ogłód wysiłków i zmagania. Ta obserwacja oka kamery skierowana na artystę patrzącego i studiującego własne projekty – krystalizacje teatralnych obrazów, przypomina cykl rysunków Tadeusza Kantora, w których pojawiła się przestrzeń wypełniona obrazami z kamerą wewnątrz terenu przedstawienia. Oprócz filmu *Uwaga!... Malarstwo* z 1957 roku powstała bowiem cała seria rysunków pod tym samym tytułem (część z nich należy do *Kolekcji „A”*)⁹. Przedstawiają one różne relacje pomiędzy obrazami, blejtrami a postacią malującego i kamerą, co w pewnym sensie odpowiada sytuacji prób do *Dziś są moje urodziny*. Na temat tej serii pisze Jarosław Suchan, zwracając uwagę na nieustającą skłonność artysty do balansowania na „granicy podmiotu i przedmiotu działań twórczych”, na to, że „jego prerogatywy są ciągle podważane, a *copyright* gubi się w splocie wzajemnych oddziaływań autorskiego «ja» i materii”¹⁰. Za kulminację tych działań Suchan uznaje cykl obrazów *Dalej już nic...*, a więc plastyczny kontekst bardzo istotny dla ostatniego dzieła teatralnego. W pewnym sensie *Dziś są moje urodziny* są powrotem, w nowych warunkach inscenizacyjnych, do eksperymentu malarsko-filmowego. W inscenizacji tej scen-obrazów, a także sposobów ich kwalifikowania stopniowo będzie się pojawiać coraz więcej, wypełnią one teren gry nawiązaniami do różnych konwencji i technik obrazowych, są filmowane i utrwalane w zapisie prób.

Ważną ideą kreacyjną stanie się wielowarstwowe dookreślanie przestrzeni, technika, którą, używając terminu Michela Foucaulta, można nazwać poszukiwaniem wymiaru heterotopii¹¹. Kantor zastanawia się: „trzeba urządzić

⁸ Na temat wymazania w inscenizacji i tekście zob. P. Dobrowolski, *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Poznań 2011. W pracy pojawiają się kategorie ważne dla podjętej tu refleksji analitycznej: odpychanie, odrywanie, wyrzucanie, detrakcja, skreślenia, korekta jako nazwy metody pracy twórczej, równoprawne techniki tworzenia w aktach performatywnych.

⁹ Zob. T. Kantor, *Kolekcja „A”*, Kraków 2003, s. 86–87.

¹⁰ J. Suchan, *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J. Suchan, M. Świca, Warszawa-Kraków 2005, s. 63.

¹¹ M. Foucault, *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 2 (16). Tekst *Des Espaces Autres* ukazał się po raz pierwszy w „Architecture/Mouvement/Continuité” w październiku 1984.

muzeum jako cmentarz, albo jeszcze lepiej cmentarz jako muzeum”. Stopniowo ciąg kolejnych odniesień wydłuża się i nawarstwia, tak jak rozwidlają się artystyczne skojarzenia wyrывая miejsce akcji z jednoznacznego terenu gry. Mamy tu podsunięte przez artystę nakładające się wyobrażenia: tłumoków ambalaży rozrzuconych w nieładzie, resztek dawnego teatru – przedmiotowo-przestrzennych reminiscencji minionych spektakli, zaistnieje także archiwum, w końcu pojawi się idea własnej pracowni: nędznego pokoiku wyobraźni. Ostatecznie obszar własnego atelier, jego formy „iluzyjnej” ma ulec dzięki akcji scenicznej regeneracji: urealnieniu. Najpierw rodzi się jednak koncepcja naśladowania różnych nakładanych na siebie klisz, a nie rzeczywistości. Dopiero proces teatralny i artystyczny, angażujący mechanizmy sztuk plastycznych, ma pozwolić imitacji odzyskać przedmiotowo-bytową realność.

2. Metody i gatunki malarskie na scenie

Dzięki rejestracjom prób przekonujemy się, że odczytywanie tekstu, rozdawanie ról, formowanie sytuacji teatralnych odbywało się jednocześnie. Obok obrazów, jako konkretyzacji scenicznych wyobrażeń, oraz tematyzowania w materii dramaturgicznej problemów teoretyczno-artystycznych, sens plastyczny miał tu także wybór metod. Pierwsze intuicje artysty związane były z rolą *materiae primae* – amorficznych początków tworzenia, chaotycznej masy, z której stopniowo „coś” miało się wyłonić. Funkcje tę pełnili aktorzy rozrzućeni na ziemi jak ambalaże, rozłożeni na siennikach i ukryci pod szarymi kocami. Reżyserowi zależało na uzyskaniu wrażenia ruchów cząsteczek, mrowienia się tworzywa fizycznego – z którego może stopniowo uformować się teatralne zdarzenie. Ta technika (gdzie nie ma postaci, a jest bezkształtna masa) kojarzy się z Kantorowską zasadą informelu anektowaną do działań teatralnych. W przedstawieniu, w którym ważny stanie się paradoksalny, anachroniczny powrót do tradycyjnego malarstwa, na wstępie ożywa technika, bliska Kantorowi w okresie abstrakcyjnym.

Najważniejsza obok koncepcji przestrzeni (muzeum-noclegowni) i szkicu tematu wypowiedziane hasło: „dziś są moje urodziny” związane z rodziną fotografią, staje się na próbach praca nad postaciami z kręgu wspomnień i historii, rozumiana także jako eksperyment malarski. Obrazy osób pojawiających się w inscenizacji to także szkice i rysunki prezentowane aktorom w różnych momentach prób. Stają się źródłem inwencji, uderza w nich konkretny wyraz formy i znaczenie indywidualności, czasem obrazują gest, podsuwają koncepcję wyglądu i kostiumu. Niektóre są wręcz portretowymi studiami. Te szkicowe koncepcje „do wypełnienia” powstają etapami. Sugestie reżysera są uzupełniane aktorskimi improwizacjami: „zawsze jest dobrze, jak sami wymyślacie – a nie ja” – powie do wykonawców Kantor.

Szczególny ansambl tego spektaklu stanowią, jak ich nazwie reżyser, „umarłaki”. Będą to trzy postaci – Jonasza Sterna, Marii Jaremy, a następnie Wsiewołoda Meyerholda – występujące jako trupa artystów nieżyjących. Kantor widzi w nich bohaterów obrazów o „wysokim pułapie”, które będą skonstrastowane z obrazami niskimi, z wizerunkami prostej, zwykłej rodziny samego artysty, z kręgu wyobrażeń inspirowanych próbą ożywienia fotografii z prywatnego albumu. Kantor żongluje gatunkami malarskimi oraz wprowadza (nie do końca serio) znamienne dla tradycyjnej sztuki rozróżnienie na styl niski i wysoki.

Jaremiankę widzi od razu jako „rewolucjonistkę-abstrakcjonistkę”, Sterna jako „Żyda-malarza”, obarczonego dramatyczną historią przeżycia własnej śmierci w zbiorowym grobie w czasie masowego rozstrzelania we Lwowie w 1941 roku, Meyerholda jako „tragicznego geniusza naszej epoki” zamęczonego przez stalinowski reżim. Poszukuje adekwatnych wyobrażeń, chce wykonać maski – które mają być jak „rękawiczki” zakładane na twarz. Są więc to w fazie wyjściowej maski pośmiertne, można by rzec konterfekty trumienne, zachowujące statycznie utrwalone podobieństwo. Artysta rezygnuje jednak z tego: bardziej zajmie go kształtowanie tych ról jako nieoczekiwanych funkcji portretowych. Przechodzi więc od wizerunku mimetycznego do portretu kreacyjnego, wyzwolonego od obowiązku podobieństwa i wierności. Do portretu (ponownie gatunku znanego tradycji), w którym postać wyrażona jest przez przydaną jej rolę¹².

Wyobrażenie Jaremianki radykalizuje się i uwyrażnia w trakcie prób. Postać ma strzelać do wrogów abstrakcji, głosić hasła Majakowskiego z czasów rewolucji. Kantor tworzy dzięki temu portret imaginacyjno-kreacyjny, ubierając artystkę w kostium rewolucjonisty. Reprezentacja sięga po prawdę kreacji, a dyskurs artystyczny rozpisany zostaje jako wypełnienie teatralnej roli. Jaremianka w swym uporze i zdecydowaniu poszukiwania czystej abstrakcji jest nie tylko osobą: jest także określonym aspektem sztuki. Temat, jaki stwarza jej szczególnie pojęte *characteri*, będące ważnym aspektem kreacji portretowej, rozwija się w „myślenie bezprzedmiotowe”, ewokację czystej wyobraźni, proces twórczy, który na scenie wygląda jak rytmiczna, matematyczna gimnastyka. Jaremianka w koncepcji Kantora ma dosłownie wyrażać „kryzys *mimesis*”, kryzys reprezentacji – pewna w swych poszukiwaniach konstrukcji i abstrakcji¹³. Zerwanie z malarstwem jako naśladowaniem zostaje

¹² Ten typ portretu, doskonale znany od wczesnego malarstwa renesansowego (np. twórczości Jana Van Eycka), w szczególnie sposób rozwinął Diego Velázquez, używając do kreowania konterfektów „postaci w rolach” zarówno pozujących mu modeli ze środowiska dworskiego, jak i błaznów, karłów, aktorów.

¹³ W tym czasie Kantor wypowie ryzykowną tezę, że sztuka abstrakcyjna znakomicie odpowiada systemom totalitarnym.

zademonstrowane sytuacyjnie, w konflikcie pomiędzy Jaremiąnką a znajdującą się w pracowni Infantką – następną postacią ucieleśniającą zarówno klasyczną tradycję malarską, zakorzenioną w dziele Velázqueza, jak i kolejny wariant Kantorowskiej *Infantki*, czyli malarskiej alternacji jego rozłożonej na lata, seryjnej pracy nad muzealnymi persyflażami¹⁴. Jaremiąka uosabia kryzys reprezentacji, odrzuca „twarzyczki jak na fotografii”, będzie mówić z pogardą o obrazach z pracowni – zarówno o Infantce, jak i o Autoportrecie (o kolejnej, nieokreślonej na tym etapie prób postaci). Z kolei w konflikcie między Kantorem a Jaremiąnką zrodzi się plastyczno-teatralne zobrazowanie burzliwego stosunku awangardy do tradycji malarskiej, i równocześnie autotematyczne uwikłanie skonfliktowanej natury samego Kantora, oscylującego między *abstract pure* a malarstwem osobowo-przedmiotowym, do którego od 1987 artysta intensywnie powraca. Coraz silniej w trakcie prób będzie brzmiało wystąpienie Jaremiąki przeciwko sztuce obrazowej, przeciwko wyrażaniu cielesności. Sztuka nie jest kwestią „podobania się”, dowodzi malarzka, każe wyrzucić te wszystkie „uda, piersi, łydki, nogi”, rysy twarzy, atrybuty konkretnej fizjonomii. Abstrakcyjny temat teoretyczny ulega przekształceniu w rywalizację dwóch postaci kobiecych. Dyskurs abstrakcjonistki ujawni się w środkach aktorskich: przez samodyscyplinowanie się „portretu” artystki wzdłuż linii poziomych i pionowych myślenia, czystej gimnastyki umysłowej, którą jest dla niej sztuka. W obrazie teatralnym charakterystyczne jest jednak, że gimnastyczne zachowania „portretu” Marii Jaremy (czyli sceniczna gra Ewy Janickiej) uruchamiają znamienne wyobrażenia – przypominają studia i grafiki służące do ćwiczenia perspektywy, gdzie linie zbieżne prowadzą do centrum i do postaci, a także te późniejsze, związane na przykład z teatrem konstruktywistycznym Oskara Schlemmera, wrzucające postać w sieć geometryczno-architektonicznych rytmów. Tym bardziej że w tyle sceny już niedługo ustawiona zostanie centralnie rama, a za nią symetrycznie drzwi, tworzące „okno w oknie”. Mimo że postać ta mówi o abstrakcji, sama staje się jak najbardziej ludzka i cielesna, buduje centrum kompozycji. Taka jej poza zostanie zderzona z realną cielesnością Jonasza Sterna – z nagim ciałem tego, który wychodzi z grobu.

Stopniowo w scenach spotkania dwojga artystów zaistnieje kolejny konflikt. Jeśli przyjąć, że pierwszym jest zderzenie sztuki klasycznej i awangardy (*Infantki* i Jaremiąki), drugi (Marii Jaremy i Jonasza Sterna) prowadzi nas do konfrontacji sztuki zdesakralizowanej z jej wariantem religijnym. Jednak to Jaremiąka, jako uosobienie świeckiej, racjonalnej abstrakcji, wniesie do centrum, poprzez ramę głównego obrazu, skrzynię – która jest zarówno pudłem prestidigitatora, bagażem podróжным, jak i trumną. Zderzenie koncepcji

¹⁴ Na temat tego cyklu zob. studium M. Paluch-Cybulskiej, *Tadeusz Kantor: „...Infantki Velázqueza jak relikwie lub madonny”*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor!*...

sztuki nieprzedstawiającej z obrazem o ciężarze sakralnego Zmartwychwstania jest kontrastowe i prowokacyjne religijnie: ze skrzyni jak z grobu wyjdzie ocalony Żyd. Wspomnienie o Jonaszu Sternie i Marii Jaremiance, dwojgu artystach bliskich Kantorowi, zyskuje rangę przepracowania zagadnień historycznych i artystycznych, prywatnych i światopoglądowych.

Kantor uzurpuje sobie prawo do radykalnych przeobrażeń pamięci o bliskich osobach. Niby uważa, że „nie wypada tak z nimi postępować”, a jednak okalecza „wierność wspomnienia” wobec wyższej racji sztuki. Niedokładność pamięci staje się tu wartością, wspiera zabiegi celowe i wartościowe artystyczne, jest związana z przestępstwem kreacji, która niszczy nie tyle prawdę, ile zależność od pewnych wzorów rzeczywistości, wznosząc się na inny poziom – niemimetycznej realności. Jest ona uzyskiwana w procesie przechodzenia od prawdopodobnego, realnego bytu do artystycznej fikcjonalizacji: artysta tworzy dzięki temu portret imaginacyjno-kreacyjny, ubierający malarzkę w kostium rewolucjonisty. Reprezentacja sięga tym samym po prawdę kreacji, efekt jest tym silniejszy, że dyskurs artystyczny rozpisany zostaje na zadanie wypełnienia teatralnej roli związanej z teorią sztuki. Stern i Jaremianka zaistnieją w spektaklu jako osoby wnoszące jedność sztuki, życia i historii, nieustanne oscylowanie Kantora między modernistycznym symbolizmem a praktyką neoawangardową, między uwikłaniem w racjonalność projektu modernistycznej kultury a skłonnością do mistycznej duchowości o nieortodoksyjnym konturze religijnym.

Następnie pojawią się inne wcielenia osobowych relacji i teatralnych sytuacji: za każdym razem w związku z pewną formą obrazową. Ich źródłem stanie się: wspomnienie rodzinnej uroczystości – uwiecznionej na zdjęciu, a więc pamięć o ojcu i matce, do których dołączy ksiądz Śmietana jako sygnatariusz związku pomiędzy rodzinnym Wielopolem (powrotem do dzieciństwa) a *Wielopolem, Wielopolem*, wielkim międzynarodowym sukcesem spektaklu rozstawiającego „biedną galicyjską miłość”. Do tej grupy dołączy postać Posługaczki (kreacja Ludmiły Ryby) – reminiscencja dawnych przedstawień, bosa dziewczka, „wycieruch” z *Nigdy tu już nie powrócę*, „pomagierka” i „nieznośna krytyczka sztuki” w jednej osobie. Z nią skonfrontuje Kantor Biedną Dziewczynę (w tej roli Marie Vayssière) od samego początku kreowaną jako „opiekunkę tworzenia”, wyrażającą nostalgię za odchodzącym w niepamięć dziełem.

Biedna Dziewczyna to imaginacyjny portret nieznajomej, spotkanej podobno przez Kantora w Cricotece, która dostrzegła w resztkach spektakli biedę i smutek. Wprowadzona na scenę Biedna Dziewczyna okazywała się bezradna – wizja teatru, który powraca we wspomnieniu, nakładała się na trywialną noclegownię zbudowaną z ambalazy, ukrywających niski stan egzystencji, cielesności sprowadzonej do bezruchu. Ambalaze jako zdepersonalizowany obraz to dzieła sztuki, odnoszą one do praktyki plastycznej i malarskiej

Kantora. Przypomnieć jednak warto, że artysta nie tylko wykonywał ambalaże jako rzeczy czy osoby dosłownie opakowywane, lecz także malował je, niemal seryjnie (zwłaszcza w latach osiemdziesiątych). W ostatniej inscenizacji chciał, aby na scenie zostały przywołane: w sposób umowny i realny równocześnie. Ambalaże jako formy przestrzenne, wnoszące także pozaartystyczne skojarzenia ciał-tłumoków, bezdomnych, trupów na polu bitwy, „cadavrów”, to równocześnie serie obrazów z ambalazami. Biedna Dziewczyna miała być wobec nich trochę jak markietanka, miała zaglądać pod koce, przytulać się do bezdomnych, bezimiennych ciał, jednym słowem krążyć między ich bytem-konstrukcją artystyczną i obrazową, a zwykłym życiowym i historycznym znaczeniem związanym z pamięcią wojny. Jej byt był pomyślany ponownie jako uosobienie napięcia między iluzją sztuki a realnością.

Równocześnie obie postaci (Biedna Dziewczyna i Posługaczka-Kytyczka) zdają się uosabiać kontrast pomiędzy *vita activa* i *vita contemplativa*, między działaniem a zadumą, ucieleśniać twórcze rozbiecie, odnosić się do praktyki twórcy, prowadzącej do konstruowania konkretnych przedmiotów i obiektów, a także ucieleśniać skoncentrowany namysł sztuki zmierzającej do duchowego skupienia i poznania metafizycznych tajemnic. Pochodzą z rejestrów rozmaitych koncepcji artystycznych, jednak z uwagi na to, że ważnym elementem spektaklu stanie się tu malarska tradycja, szczególnie mocno akcentująca dzieło bliskiego Kantorowi Velázquezowi, zdają się odnosić także do jego twórczości. Myślę tutaj przede wszystkim o dwóch przedstawieniach: pierwszym jest *Scena kuchenna z Emaus*, drugim *Dziewczyna kuchenna ze sceną wieczerzy Emaus w tle*. W obu, obok tematu konfrontacji kontemplacji i codziennych czynności, pojawia się intrygująca gra z przestrzenią, z obrazem w obrazie, przestrzenią wewnętrzną, wyjściem spoza kadru przedstawienia realnego w rzeczywistość zdarzenia sakralnego, które może być wizją malarza bądź widokiem na świat tajemnicy. Przywołanie tych dzieł malarskich w kontekście *Dziś są moje urodziny* nie jest przypadkowe, przemawia za tym fakt, że Kantor zajmując wówczas formy ramowania przestrzeni malarskiej i scenicznej, zagadnienia zderzania różnych układów miejsc w jednej przestrzeni reprezentacji. Świadczą o tym nagrania prób oraz rysunki i obrazy. Interesują go też podwojenia: ukazywanie sytuacji bądź postaci w zdublowanych inkarnacjach.

Zastanawiając się (23 października 1990) nad efektami dotychczasowej pracy, Kantor zauważa, że wychodzi mu „dziwna struktura sceniczna” – wypełniona „podwójnymi postaciami”. Dotyczy to także jego własnych reprezentacji. W spektaklu istnieją dwie osoby ściśle związane z Kantorem: jego Cień (grany przez Lorianą Della Rocca) oraz Autoportret (rola Andrzeja Węmińskiego). Cień jako koncepcja postaci jest założeniem efemerycznym, aktor długo nie zna podstaw swej roli, wydaje się zagubiony na scenie, przemyka zgarbiony i strwożony. Dzięki sytuacji zagrożenia i niepewności znakomicie

realizuje enigmatyczny projekt postaci. Cień staje się niewygodnym sobowtórem i zarazem malarskim konceptem związanym z tematyką funeralną i ze szczególną postacią automimetyzmu. Taka forma użycia cienia jako formy powtórzenia „ja” i umieszczenia siebie w konturze mroku, być może w przeżuciu śmierci, występuje często w malarstwie i fotografii. Według Victora I. Stoichity idea ta była znana tradycji dawnej i jest obecna we współczesnych praktykach artystycznych, by przywołać liczne przykłady sztuki sakralnej, jak i nazwiska Picassa, Warhola, Boltanskiego, eksperymentujących z cieniem¹⁵.

Z kolei Autoportret Kantora to postać slapstikowa: nie radzi sobie z rzeczywistością, w którą wpada, opuszczając ramy swego „piktoralnego” stanowiska. Kantorowi zależy na niemożliwym efekcie związanym z tym, że jego autoportret jako postać sceniczna to figura namalowana. Dzięki temu staje się „tragiczną atrapą” – „ośmieszoną”, co ma być efektem uzyskania na scenie wrażenia osoby zdegradowanej, a zarazem upokorzonej swym staroświeckim statusem malowidła realistycznego, poddanego zabiegom deformacyjnym. Ponownie można powiązać ten typ opracowania tematu autoportretu z Kantorowską praktyką malarską, z jego powrotem do figuracji i jednocześnie skłonnością do operowania przerysowaniem, wykoślawieniem, groteskowo-karykaturalnym obnażeniem. W pewnym sensie tak pomyślany autoportret jest także „powierzchnią do przemalowania” i wówczas można w nim odnaleźć nowe rysy. Albowiem to Andrzej Węłmiński jako Autoportret ma przyjąć na siebie rolę Wsiewołoda Meyerholda. Dokonuje się tym samym nałożenie kolejnej kliszy, albo inaczej: potraktowanie autoportretu jako palimpsestu – po jego wymazaniu następuje naniesienie modyfikacji obrazowej zmienionej w konkretyzację. Autoportret staje się portretem rosyjskiego twórcy teatru. Ostatecznie Autoportret zostanie „przemalowany” poprzez użycie wzorców tradycyjnej ikonografii związanej z przedstawieniem umęczonego ciała Chrystusa, z silnie obecnym wzorcem Andrei Mantegni – jego mediolańskiego *Oplakiwania*. Kantor nawiązuje do starej tradycji realizowanej w sztuce malarskiej – a tym razem przeniesionej na scenę – dostrajania rysów autoportretowych do nobilitującego obrazu Zbawiciela, co pojawia się w malarstwie od renesansu do sztuki modernistycznej, od Albrechta Dürera do Jacka Malczewskiego, szczególnie bliskiego Kantorowi. W zabiegach takich wyraźny jest odcień ironii i przemocy artystycznej, jako że klisza sakralnego malowidła zostaje nadana postaci Meyerholda manifestującego swój materialistyczny światopogląd. Można w tym widzieć zarówno gest przemocy, jak i inny trop związany z nobilitacją roli twórcy do roli boga w świeckiej, racjonalnej ramie nowoczesnego światopoglądu.

¹⁵ V.I. Stoichita, *W cieniu wiecznego powrotu*, [w:] tegoż, *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001.

Pracownia coraz szczelniej wypełnia się przedstawieniami różnorodnymi w tematach, nastrojach, kolorytach. Wydaje się, że jeden z zabiegów reżyserских polegał na tym, że w punkcie wyjścia nie było ról, lecz obrazy, portrety osób, którym scena nadawała nową dynamikę, uwalnianą od powtarzalnej kliszy – lub od śmierci jako siły unicestwienia. Na wiele sposobów w trakcie prób dochodziło do zademonstrowania tego, że „obrazy wcielające zmarłych”: rodziców artysty, Sterna, Jaremiankę, Meyerholda, w końcu samego Kanta (jako przedstawienie puste, pozbawione obecności osoby) stają się przeciwieństwem owego innego obrazu, który prezentują martwe ciała¹⁶. Obraz występuje tu w imieniu i w miejscu ciała – jak mówi Hans Belting – równocześnie jednak na swe medium wybiera aktora. Kantor wykorzystuje moc kreowanych obrazów jako aktywności skupiającej siły twórcze przeciw śmierci.

3. Obrazy wobec ram i próby jako *parergon*

13 lutego 1990 roku krystalizuje się pomysł pierwszej ramy jako obiektu scenicznego, który ma zamykać zdjęcie. Drewnianą formę zainstalowano w tyle sceny, w nią przerzucone zostały ambalaże. Początkowo scena-obraz ma być zademonstrowana bardzo dosłownie: na odległym planie pojawia się sugestia obrazu w pustej ramie, która tkwi w białym prześcieradle, tak jakby była oknem w ścianie i realizowała znane od Alberta dawne metaforyczne określenie obrazu. Jednak trop ten, po sprawdzeniu go w konkretnie materii scenograficznej, zostaje odrzucony. Ostatecznie pierwsza rama, ulokowana jak prospekt, będąca ramą fotografii – rodzinnego zdjęcia, na którym widać artystę, a które w trakcie prób było umieszczone na jego stoliku – to miejsce przejścia i przekroczenia. Obraz zdjęcia jest tu sobowtórem rzeczywistości. Jednak, jak już zostało powiedziane, artysta wprowadza swoistą anarchię składników powtórzonych, pozwala, by wymykały się pierwowzorowi, albowiem nowe dzieło ma być uwolnione od rygorów modelowej konstrukcji. Zdjęcie jako rozwiązanie teatralne odbiega od fotografii z rodzinnego albumu, jego pusta rama gotowa na nowe wypełnienia tkwi w tyle sceny.

Od początku Kantor wiedział, że będzie chciał wprowadzić do inscenizacji „osoby z fotografii”. Parokrotnie przeżywał dylematy: jak sceniczenie odróżnić zwykłego człowieka od postaci, mającej swe źródło w zdjęciu. Już na pierwszej próbie artysta zastanawiając się nad tym korzysta z własnego trywialnego doświadczenia. Jak mówi na próbie: przyszło mu ono do głowy, „gdy stał rano w gaciach przed lustrem”, ubierając się i szykując do wyjścia. Ostatecznie osobnicy z fotografii będą wystylizowani, „wysztafrowani”, ubrani

¹⁶ Zob. H. Belting, *Obraz ciała jako obraz człowieka. Reprezentacja w kryzysie*, [w:] *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.

uroczyście. Wszyscy inni zostaną wprowadzeni, jakby wstali prosto z łóżka lub „wyszli ze szpitala”, w białiznie. Scena nieustannie przekształca się, uzyskuje wciąż nowe dookreślenia – będzie to „trochę szpital, trochę kostnica”, trochę miejsce, w którym „będzie trzeba stworzyć świat na nowo”.

Ważne dla Kantora stanie się przedstawianie najbliższych – poszukiwanie źródła scenicznej kreacji w ich wywołanej scenicznie obecności. Od razu wie, że podwoi postać ojca. Wspomina jego chorobę psychiczną, mówi o tym wstrzemięźliwie, ale ze świadomością konfliktu scenicznego, jaki prowokuje biograficzna okoliczność: ojców będzie dwóch. Będą prowadzili osobliwą grę sobowótrową, goniąc się i konkurując do „bycia tym prawdziwym”. Bracia bliźniacy (Wacław i Lesław Janiccy) mają zagrać Ojca i jego replikę-prześladowcę. Ma to wносить efekt komiczny i schizofreniczny, być namacalnym, scenicznym dowodem rozbicia ludzkiej tożsamości. W poszukiwaniach rozwiązań ważnych dla owej relacji powraca tu w innym rejestrze temat fizjonomii, portretu jako ludzkiego umiejscowienia w świecie. Ojciec, widząc swe odbicie – inne „ja” – czuje się okradziony z twarzy. Chodzi o rabunek, który narusza ludzką integralność, albowiem twarz to podstawowe, pierwsze czy odruchowe zakorzenienie w obszarze tożsamości, przestrzeń identyfikacji, która przez powtórzenie w innym osobniku staje się niepewna. Cała relacja pomiędzy braćmi Janickimi/ojcami ma się dokonywać na linii zadziwienia obecnością innego „ja”, lękiem, że ów inny odebrał temu właściwemu twarz. Następnie zostaje zaaranżowana pogoń za twarzą, improwizowana w trakcie prób zarówno jako ruch w przestrzeni, jak i jako dialog – wypowiedany i modyfikowany przez aktorów w rytmie powtórzeń: „Pan ma moją twarz, reszta mnie nie obchodzi”, „Do pana mówię, do pana, pan ma moją twarz, reszta mnie nie obchodzi”. Scena staje się beznadziejną próbą polowania na własnego sobowtóra, prowokowana wolą odzyskania oblicza. Kantor w rozdwojeniu buduje charakterystyczną jedność dwóch połówek. Postaci nazywa w pewnym momencie „ojcem legalnym i nielegalnym”. Na próbach gonitwa za własną twarzą intensyfikuje się coraz bardziej w taki sposób, że nie wiadomo, kto kogo ściga. Rodzi się wrażenie powtarzalności, w której najważniejszym sensem jest walka o ludzką identyczność. Między postaciami zdublowanymi dochodzi do interakcji, do szamotania. Temat osobisty ponownie oscyluje w kierunku teorii widzenia, malarskiej koncepcji powtórzenia wiarygodnego oblicza, relacji między wyobrażeniem a prawdą, i w końcu staje się dynamiką gonitwy sztuki: między realnością a iluzją.

Osoby realne w inscenizacji Kantora zostają „wyzwolone”, zaczynają nie tyle układać nowe historie, ile budować autonomiczne tożsamości. Dokonuje się „wydłubywanie” postaci ze zdjęcia czy obrazu i nadanie im jakiejś przedłużonej egzystencji teatralnej. Fotografia jako rzecz przeniesiona na scenę ulega deformacji. Bardzo dobrze widać to we fragmentach gry Andrzeja Welmińskiego, rozwijanej na próbach w różnych kierunkach. On

jako obraz (Autoportret) – a równocześnie fikcyjny *porte parole* Kantora miał korygować zdjęcie, dążyć do wzoru umieszczonego na reżyserskim stole. Ten prototyp sceny był martwy, nieruchomy, ostatecznie zafiksowany. Nad tym miało czuwać Kantorowskie realistyczno-racjonalne „ja” – Autoportret. Z kolei bohaterowie fotografii samowolnie (jako aktorzy inscenizacji) dokonywali rewolucji, przekształcając dane z fotografii. Pojawia się tym samym znamienne napięcie przeciwieństw: obraz, zdjęcie jako płaszczyzna zniewolenia – praktyka teatralna/performatywna jako sfera wolności, zdjęcie jako iluzja – improwizacja sceniczna jako realność. Dynamiczne, ożywione składniki inscenizacji żywo dyskutują o obrazach i przedstawieniach, postaci jako uczestnicy procesu twórczego prowadzą nieustający dyskurs z wizją fotograficzną czy malarską. Kantor gesty, które znajduje na fotografii, chce przełożyć na język teatralny. Wpada na myśl, że sposobem, by to uczynić, stanie się powtarzalność, powrotność utrwalonego na fotografii wyrazu. Powtarzają się gesty, a mina, ekspresja może na moment zastygać. Pracując nad sceną „rodzina przy stole jak na fotografii”, Kantor stara się skonstruować obraz płaski, sztywny i zmechanizowany. Równocześnie nie zależy mu na dosłownej wierności. Powstaje ujęcie wzbogacone, powtórzenie zaznacza swą różnicę: postaci z fotografii mają wylaniać się z przestrzeni określonej ramą. Jednak ojciec nielegalny jako „doczepiony” do zdjęcia, a także wprowadzony dodatkowo w kadr kliszy książd Śmietana (nie ma go na fotografii) mają wydostawać się spod koców. Są częścią prymarnej materii, gotowej do tego, by się wyzwolić spod przykrycia w aktach tworzenia i wtargnąć w obszar gry – powtarzać fotografię i manipulować jej przekazem.

Można przypomnieć w tym miejscu, że klasyczna już dziś refleksja nad fotografią Rolanda Barthes’a bywa przywoływana w kontekście teatralnych zabiegów Kantora, jako że jego operacje na wynalazku Daguerre’a w *Wielopolu*, *Wielopolu* i utożsamienie fotografii ze śmiercią przypadły na moment pierwszego wydania *Światła obrazu*. Podjęty na próbach do *Dziś są moje urodziny* sposób formułowania zależności między zdjęciem a jego scenicznym powtórzeniem każe i tym razem wrócić do kategorii *studium* i *punctum*: pierwsze pojęcie czyni z fotografii materiał do odszyfrowania i wyjaśnienia, natomiast drugie – *punctum* – uderza widza bezpośrednio z efektywną siłą „tego-co-było”¹⁷. Można powiedzieć, że Kantora w teatrze interesuje jedno i drugie. Uderzony *punctum* fotografii przenosi ją do teatru jako swego rodzaju *studium*, nie zacierając różnic między obrazem jako surową obecnością zmysłową a obrazem-dyskursem szyfrującym odmiennie i niezależnie przywoływaną przez zdjęcie historię. Studiuje i rozwija scenicznie parametry fotografii, nadając jej nowe ukonkretnienia.

¹⁷ R. Barthes, *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996, s. 49–50.

Kantor uzyskuje wrażenie, że sama materia nie chce poddać się formowaniu. W powtórzeniu znajduje obszar wolności, jego działania reżyserskie i improwizacje aktorów wymykają się tyranii pierwowzorów i odbiegają od nich. Tak więc obraz-okno na świat (sfotografowany) zostanie zastąpiony ramą o parametrach dość tajemniczych. Ostatecznie pusty drewniany blejtram ustawiono na słabo widocznych nóżkach. W niektórych scenach rama wyglądała jak kadr zawieszony w powietrzu. Stanowiła rodzaj umownej granicy: postaci bywały przez nią wykrajane, „rozrywane”, ale też przebijały ramę, używały jej jak przejścia, usuwały na boczny plan. Rama stała się granicą, którą można swobodnie przekraczać czy obchodzić.

Na kolejnej próbie pojawi się pomysł drugiej ramy – artysta decyduje, że także jego alter ego, Andrzej Wełmiński, będzie usadowiony w obrazie i będzie go w różnych momentach opuszczał, włączając się do akcji scenicznej. Jeszcze później pojawi się trzecia rama z Infantką. Najpierw na zasadzie gry różnymi formatami obrazowymi zaistnieje tak, by Infantka mogła w niej ulokować się w pozycji leżącej: obraz-rama będzie bardzo rozciągnięty, a Infantka swym ułożeniem upodobni się do Mai z obrazu Goi. Potem wykonana zostanie rama odpowiadająca symetrycznie tej z Autopretertem. Obie będą budowały rodzaj przestrzeni wewnętrznej, wyposażonej w podłogi umożliwiające ustawienie krzeseł. Zauważmy, że umeblowanie przestrzeni pustymi blejtrami-ramami pojawi się w zaawansowanej fazie pracy nad spektaklem, lecz właśnie ich sceniczne zainstalowanie pozwoli w całej pełni celebrować temat pracowni w przedstawieniu, okaże się kluczowe dla rozstrzygnięcia tego, czym może być powrót do malarstwa na scenie. W obszarze inscenizacji dwie wojny światowe, pamięć hitleryzmu i stalinizmu zostaną zderzone z prywatnymi dziejami konkretnego domu, ze wspomnieniem przyjaciół artystów, w końcu z obrazem uniwersalnego męczeństwa twórcy, z „pasją Wsiewołoda Meyerholda”, z którym Kantor w jakimś sensie się identyfikuje. W spektaklu *Dziś są moje urodziny* pojawi się także on sam, jako twórca, jako własny autoportret i jako cień, który uzyska niezależność i stanie się autonomiczną rolą. Ponadto pesymistyczne obrazy zmagania się artysty z destrukcyjnymi siłami otoczenia (i tego bliskiego mu: zdublowanego ojca, matki, księdza, i tego historycznego: dyktatorów, dozorców, oprawców, żołnierzy), zostaną skontrastowane z jasnymi wizjami stworzenia i zmartwychwstania, z kreacją po katastrofie bądź z kreacją *ex nihilo*. Taki akcent wprowadzą sceny z Bogiem Stwórcą – doktorem Kleinem, autentycznym lekarzem Kantora, przeobrażonym w Jehowę. W warstwie kolorystycznej obrazów artysta operuje kontrastowymi barwami, zderza jasność i ciemność.

Jehowa jest następnym elementem sakralnym wniesionym jako gotowy pomysł, rozwijany w trakcie prób, skontrastowany przez jasny ubiór z resztą postaci. Od początku wiadomo, że będzie go grała Mira Rychlicka, i że będzie

mówiła tekstem biblijnym, nawiązującym do sentencji o równości ludzkiego stworzenia. Jak zakładał Kantor, miała to być scena pełna ambiwalencji: na pograniczu Apokalipsy i stwarzania. Pojawi się w niej fraza biblijna – powtarzana i ważna dla problemu mimetyzmu malarskiego: aktorka dotykając kalekich osobników słuchawką lekarską nadaje im życie, wypowiadając kwestię: „na obraz i podobieństwo”. Temat naśladowania artystycznego łączy się tu z kreacją boską, pokazaną jako cud uzdrowienia ludzi ułomnych.

Kalektwo zostaje wprowadzone jako temat obrazu związanego z Jehową, który jest połączeniem różnych klisz realnych i symbolicznych. Postać ta „wychodzi” z ikonografii klasycznej, łączy się z prywatnym doświadczeniem Kantora, zostaje wprowadzona w zdjęcie razem z uczestnikami obdukcji na trupach-kalekach, wskrzeszonych czy też stworzonych. Korowód chromych wchodzi do obrazu-zdjęcia, dokonuje się odwrócenie „ożywienia”: przejście od wiwifikacji stwarzanej sytuacji do obrazu balsamującego kulminacyjny moment pozowania jak do fotografii (od realnego do iluzji). W czasie prób widać kształtowanie się obszaru wzajemności, którą daje teatr. W *Dziś są moje urodziny* obraz, skrupulatnie przez Kantora formowany, tak aby ostatecznie uzyskać efekt Jehowy na szczycie w centrum, ze wspinającymi się doń ułomnymi ciałami, kształtowany jest od rozproszenia w przestrzeni scenicznej, do skoncentrowania i unieruchomienia w ramie zdjęcia-obrazu. Twórca Teatru Śmierci jest niezwykle szczegółowy, nieustannie powtarza pewne fragmenty, dopracowuje improwizowane momenty, poszukując sposobu organicznego ich utrwalenia. Wprowadza także taniec Kleina z Nosiwodą z Wielopola, który staje się płaszcem nawiedzonego proroka. Kształtuje się biblijny rytuał, w którym Kantor podkreśla odrodzenie bądź wskrzeszenie rodzaju ludzkiego po katastrofie. Na obraz ten nakłada także kliszę triumfu życia, proklamowanej radości „jak u chasydów”. Konsekwencją powołania do życia kalekich ciał, obandażowanych „świeckich ambalaży”, stanie się – jak mówi Kantor – „jakaś wielka cyrkowa msza”. Jest to, dodaje, próba uwznioślenia „mojej biednej dziury” „mojej biedy”, „biednego pokoiku i mojej rodziny”. Pracownia coraz szczelniej wypełnia się obrazami różnorodnymi w tematach, nastrojach, kolorystach.

Mamy tu do czynienia z inscenizacją, która swym tematem czyni sposób przedstawiania, budowania i dekonstruowania obrazów. Kantor, posługując się obrazami i przedstawieniami w ramach, zadaje pytanie, „do którego ze światów należy rama”, na które można wedle historyków sztuki udzielić odpowiedzi: albo do obu, albo do żadnego¹⁸. Przeniesienie ramy do przestrzeni wyobrażenia i w pole widzenia – wzbogaca je. Równocześnie rama dokonuje

¹⁸ Ciekawe uwagi na ten temat zob. M. Smolińska, *Wciąż o obrazie: rama i „passe-partout”*. Pomiędzy *paregonem* i *ergonem*, [w:] też, *De(Kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.

rozdzielenia, a „rozdzielenie jest wszak zasadniczym elementem każdego mechanizmu rozdawania wyobrażenia”¹⁹. Akt opuszczania ram przez postaci to stary techniczny trick stosowany w malarstwie, sugerujący ożywienie przedstawienia. Kantora interesuje zarówno obraz w obrazie, jak i obraz poza obrazem. Artysta wyprowadza iluzję w stronę pobudzenia jej ku realnemu bytowi: „Przestrzeń obudowująca nie «przedstawia» innego wyobrażenia, lecz przejmuje je do środka w całej jego fizycznej rzeczywistości”²⁰. Powołując topos pracowni, artysta odwołuje się do starego tropu tradycji: zależeć mu będzie jednak na odpowiedniej estetycznej aranżacji miejsca, na uzyskaniu wrażenia „biednej”, „nędznej pracowni” artysty malarza, z porożkładanymi ramami, prostymi blejtramami, które łączą się ze sobą. Obrazy jednak – jak podkreśla – nie mogą sprawiać wrażenia kulis. Nie jest to zatem jakiś regres inscenizacyjny, powrót do sceny obrazowej, malarskiej, a przywrócenie nowej rangi i pozycji obrazu na scenie.

Na owe niskie skojarzenia z „nędzną dziurą” przestrzeni rodzinnej nałożą się wysokie toposy artystyczne. Będą nimi: przestrzeń kolekcji, obszar muzeum, a w końcu najważniejszy – studio artystyczne. Choć Kantor wybierze inne wyrażenie, obsesyjnie powtarzane: „biedny pokój wyobraźni”, czasem z epitetami podkreślającymi jego kształt nędzny, prymitywny, obskurny. Zauważmy, że wszystkie te przestrzenie obdarzone tradycyjną rangą artystyczną kojarzą się zdecydowanie ze światem sztuk plastycznych, a nie ze sceną. W pewnym sensie teren gry staje się tu obrazem, niosącym w swym wnętrzu inne obrazy: portretowe przedstawienia quasi-malarskie, zdjęcie uruchomione przez ożywione środki teatralne, zamarkowane scenicznie studia zbiorowe i sceny historyczne. Stopniowo ukształtowane zostaną bowiem obrazy z Nosiwodą z Wielopola, Jehową wskrzeszającym kaleki, wtargnięcie żołnierzy, atak organów władzy. Pojawią się wyobrażenia sakralne: „pasja”, „zmarłychwstanie”, „stworzenie”, „apokalipsa”. Pojawią się też informelowe abstrakcje, scenicznie zademonstrowana zostanie idea ambalaży. Można by rzec, że gatunki malarskie będą na scenie bogato reprezentowane. Gdyby zostały wprowadzone jednocześnie, odkryć moglibyśmy pokazną kolekcję dzieł sztuki. Ta koncepcja przypomina nurtującą w tym czasie Kantora ideę archiwizowania swego dorobku, zderzoną z przeświadczeniem, że idea tradycyjnego muzeum w kulturze się wyczerpała. Zamyśl ostatniego spektaklu zbliżał się do projektu pojemnej przechowalni dzieł sztuki: gromadzi ona artefakty jak muzeum, czy raczej prywatna kolekcja, jednocześnie staje się terenem gry scenicznej, a wszystkie uzmysławiane w jej przestrzeni wyobrażenia malarskie konkretyzują się na moment i na sposób teatralny uzyskują byt efemeryczny,

¹⁹ V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011, s. 46.

²⁰ Tamże, s. 91.

chwilowy. Archiwum sztuki staje się tym samym przestrzenią widm, symulakrów, a równocześnie przekształca się w cielesność aktorską. Przedstawienie teatralne jest jak *passe-partout* okalające przedstawienia malarskie: mrowiące się działania jako rama raz za razem zastygają w formy scalonych obrazów. Środki teatralne wspomagają zatem poczucie, że zebrane dzieła sztuki poruszają się, a dynamika tworzenia nadaje obrazom plastycznym wymiar żywy, czy – by jeszcze inaczej to ująć – esencja sztuki przeobraża się w egzystencję, forma plastyczna wprowadzona zostaje w cielesność. Finalnie – o czym warto wspomnieć już teraz – owej bezpośredniej cielesności pozbawiona zostanie jedynie osoba Kantora, jego portret stanie się „pustym” wizerunkiem, „plamą” nieobecności.

Wszystkie obrazy pojawiające się w spektaklu obdarzone są autonomią. Ostatecznie Kantor użyje układu symetrycznego: trzy ramy staną się tryptykiem dość swobodnie skojarzonym w tematyczną całość, co okaże się ważnym sposobem wykorzystania ramy jako elementu scalającego rozproszone obrazy. Pojawia się jako tło ołtarz i choć będzie on istotny dla misteryjno-metafizycznych konotacji inscenizacji – zmartwychwstania Sterna i męczeństwa Meyerholda – nie wniesie do przedstawienia jednoznacznych religijnych odniesień.

W kontekście relacji obrazu plastycznego i teatru warto zauważyć, że zanim pojawiła się idea wystawienia *Dziś są moje urodziny*, Kantor powrócił do malarstwa sztalugowego, tworząc serię niezwykle obrazów. Chwyt wprowadzenia artefaktów jest więc ściśle powiązany z wątkami autobiograficznymi, choć scena nie pełni funkcji zwierciadła, pokazującego krakowską pracownię Kantora przy ulicy Siennej: staje się raczej twórczą transpozycją idei pracowni malarskiej. Jednak przeniesienie na scenę atelier artysty dokonuje się z pełną konsekwencją kreacji i transformacji zachodzących w sztuce, związanych z Kantorowskim malarstwem autoportretowym: wizyjnym, tajemniczym, niejednoznacznym. Wcześniej, w seriach malarskich z cyklu *Dalej już nic...*, związanych z deklaracją „mam dość, wychodzę z obrazu”, pojawiła się idea „a jednak wrócić do obrazu” czy przecucie ostateczności zawarte we frazie „z tego obrazu już nie wyjdę”. Tytuł ten – bo owe deklaracje mają funkcje tytułowe – w jakimś sensie można potraktować jak dewizę teatralnego przedsięwzięcia, jeśli przyjąć, że stanie się ono znakiem, synonimem śmierci, nieobecności Tadeusza Kantora. Choć – jak mi się wydaje – bardziej adekwatny dla inscenizacji wyraz znajdziemy w autoportrecie z 1988 roku, zatytułowanym *Mam wam coś do powiedzenia*, gdzie dobitnie pojawia się, by tak rzec, Derridiańska formuła prawdy, owego naddatku czy znaczenia w malarstwie, które należy wypowiedzieć, czy też przeobrazić w urealnione myślenie dyskursywne. W wizerunku tym intrygująca wydaje się gra z cielesnością i tradycją autoportretu uwikłanego w metafizyczne odniesienia. Autoportret pokazuje artystę z papierosem, z dłońmi opartymi na linii-granicy pomiędzy obrazem a jego otoczeniem, przedstawia nagie ciało, które odbija

się (być może zgodnie z zasadą sztuki autoportretowej) w lustrze (reprezentacji) i wychyla ku odbiorcy, rozrywając granicę między odbiciem a rzeczywistością. Wydaje się, że autoportret ten poprzez specyficzne wykadrowanie ciała jest szczególną grą z tradycją *imago pietatis*. Równocześnie jest znamienym przedstawieniem osoby artysty prawdopodobnie odzwierciedlonej w lustrze, przez co twórca przerzuca swoje „ja” na stronę widza i ingeruje w jego przestrzeń. Ten chwyt jest bardzo ważny – bo związany z otwieraniem sfer wokół widza i dzieła sztuki, operacji malarskich charakterystycznych m.in. dla *Las Meninas* – dzieła, z którym złożoną grę podejmuje dyskurs tworzony w spektaklu *Dziś są moje urodziny*.

Jak już zostało powiedziane, w drugiej połowie lat osiemdziesiątych w twórczości plastycznej Kantor szczególnie intensywnie eksperymentuje z ramami – przerywa ich ciągłość, przekracza ich granice. Właśnie ów akt powoduje destabilizację obrazu jako formy definitywnej i zamkniętej. Prowadzi do poszukiwania nowych połączeń pomiędzy obrazem a sferą wokół niego, sprawia, że na nowych warunkach zaczyna on uczestniczyć w żywej, realnej przestrzeni. Ta penetracja możliwości stwarzanych przez obrzeża, obszary „powyżej”, „poniżej” czy „pomiędzy”, które są wciągane do dzieła, oferuje przesunięcia sfer percepcji poza centrum, projektuje obrazowe miejsca scalenia na marginesy, w rejony rozproszeń. Gra z przestrzenią decentralizowaną prowokuje do przytoczenia definicji Derridy:

Miejsce, które zajmuje parergon, znajduje się naprzeciw, obok ergonu i ponad nim. To znaczy, że lokuje się on naprzeciw, obok, powyżej wykonanej pracy, czyli tego co zdziałane: dzieła. Ale parergon nie odpada gdzieś na bok, gdyż dotyka i współdziała, wychodząc z pewnego zewnątrz i kierując się do wnętrza operacji. Ani po prostu na zewnątrz, ani po prostu wewnątrz. Jest akcesorium, które zmuszeni jesteśmy przyjąć u brzegu, na brzegu, a nawet już na pokładzie. Nade wszystko jest pomostem na pokład, dostępem [*Il este d'abord l'à-bord*]²¹.

Zainteresowanie artysty obrzeżami wyobrażeń zostaje przeniesione także do teatru. Na scenie wypełnienie ramy centralnej, odsuniętej w obszar „prospektu”, stanowi obraz – fotografia rodzinnej uroczystości, z kolei skrzydła boczne to autoportret oraz portret Infantki. Tym samym będziemy mieli tu jeszcze do czynienia z jedną ramą nie zaznaczoną materialnie, ale obecną jako granica, na której przebywa sam artysta, oddzielającą świat pracowni-sceny od świata widowni. Antycypując późniejsze uwagi, zaryzykuję już teraz tezę, że rama ta ulegnie dekonstrukcji z uwagi na śmierć Kantora i nie będzie pełniła ostatecznie funkcji scalającej przedstawienie. Sprawi to, że obrazy ulegną rozproszeniu (co zaznaczyłam już na wstępie) i będą dostępne

²¹ J. Derrida, *Prawda w malarstwie...*, s. 65.

tylko poza nią – to znaczy w rejestracjach prób. Nawet jeśli był to przypadek, artysta przeakcentuje ostatecznie wartość inscenizacji, kładąc nacisk na wyjątkowe znaczenie próby, a nie na kształt końcowy, premierowy. Zwróci uwagę, że twórczość to niewygasający proces – nagrania prób demonstrują wyrażenie ową dynamikę, angażując oko widza w nieskończone trwanie poszukiwań, a nie w domknięte i spełnione wypowiedzenie. Kantor stworzył dzieło otwarte, jakby na przekór swym wcześniejszym (powtarzanym od czasów *Umarłej klasy*) oświadczeniom, wyrażającym niechęć do takiej formuły. A tym samym próby (zapisy marginalne, niescentralizowane w skończonym dziele) to, co należy do sfery *parergonu* (istnieje poza ramą sceniczną), stanie się właściwym przekazem spektaklu. Rama byłaby sygnałem spektaklu-jednolitej całości, potwierdzałaby iluzję, jej ostateczne unicestwienie przez śmierć Kantora zamienia iluzję w realne²². Akt ten każe powracać do prób, a nie do premiery, zapis prób, a więc *parergon* jako margines dzieła staje się dziełem *par excellence*.

4. Studio malarskie, wizyta obrazoburców i de(kon)strukcja śmierci

Temat prywatnej galerii w dziejach sztuki na ogół sugerował pewien porządek pamięciowy lub myślowy, stał się rodzajem katalogu ikonograficznych motywów, tematów, narracji. Równocześnie rozwój tradycji tego toposu wprowadzał sygnały zagrożenia: od wizyty dyletantów do ingerencji obrazoburców; mógł być także związany ze zbrojnym zajęciem kolekcji. W inscenizacji Kantora obrazoburcy pojawiają się jako organa władzy, wyposażone w adekwatne atrybuty oraz broń. Pojawia się zatem z „z jednej strony organizacja wyobrażeń w system wiedzy, z drugiej strony ich unicestwienie”²³. Jak zauważył Stoichita: „ustanowieniu systemu wyobrażeń, zarówno w malarstwie, jak i retoryce, towarzyszy silna dramatyzacja, w której obrazoburstwo, wewnętrzne bądź zewnętrzne, stanowi element destrukcyjny”²⁴. Można by rzec, że w *Dziś są moje urodziny* obrona malarstwa staje się sprawą osobistą i polityczną. W przypadku spektaklu Kantora kolekcja jest zbiorem

²² Tym realnym stanie się m.in. brak, nieobecność, puste miejsce traktowane także jako swoista eliminacja, „wyjście” Kantora na peryferia właściwej inscenizacji. Warto zauważyć, że analiza prób pozwala na wrywanie fragmentów i rozumienie szczegółów, które w interpretacji obrazu umożliwiają obcowanie z symptomem (we Freudowskim znaczeniu), szczegółem rozrywającym całość reprezentacji. Zob. G. Didi-Huberman, *Pytanie o szczegół, pytanie o połączyć*, [w:] tegoż, *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.

²³ V.I. Stoichita, *Ustanowienie obrazu...*, s. 147

²⁴ Tamże, s. 151.

autocytatów – a także ich scenicznego przyswojenia. Jednak artysta sam dla siebie zostawia (z konieczności) puste wyobrażenie – jak się okaże na premierze już po jego śmierci, pojawić się może tylko *in imagine*. Tym samym największą siłą niszczycielską będzie dysponować, zaproszona do owej pracowni, „Ta Pani”, śmierć. Wyjątkowo też w ostatnim przedstawieniu Kantora nie uzyska ona formy alegorycznej bądź symbolicznej. Jej forma ingerencji jest, jak myślę, nie tylko zagrożeniem. W moim pojęciu, ujęta jako konieczność pozostawienia nieskończonego dzieła sztuki, staje się szansą na jego nieustanne stwarzanie. Śmierć-obrazoburczyni, tworząc układ niescalony, pozbawiony fundamentalnej dla Teatru Śmierci obecności Kantora, sprawia, że dzieło teatralne oparte na malarskich conceptach nie ma jednolitego mentalnego porządku, a zaprasza do różnych form rekonstrukcji i dekonstrukcji²⁵.

Podsumujmy: w trakcie pracy nad spektaklem Kantor nawiązywał do starej tradycji malarskiej: obrazu, w którym twórca pojawia się jako autoportret. Podkreślić warto, że nawiązywał najsilniej do *Las Meninas* Velázqueza – autoportretu w otoczeniu innych osób, a także obrazu pracowni malarskiej z kolekcją dzieł sztuki²⁶. W ostatecznym wariacie (przez nieobecność) i charakterystyczne poszerzanie granic estetycznych, teren sceniczny jako miejsce dla owego nieuchwytnego zmysłami autoportretu staje się przestrzenią „pomiędzy życiem i śmiercią, otchłanią [...] pomiędzy światem rzeczywistym a światem wyobrażenia”²⁷. Charakterystyczna dla *Dziś są moje urodziny* staje się gra pomiędzy „ja” (nieobecnym) i „artystą” (reprezentowanym przez Autoportret i przez Cień). A zatem w strukturę inscenizacji wpisana zostaje oscylacja pomiędzy obecnością i nieobecnością, pojawianiem się w dwu wariantach i w dojmującym braku, w pustce. Dzieło sztuki komentujące własną praktykę artystyczną, a zarazem wykluczające realność podmiotu twórczego staje się wyrafinowaną grą z tradycją *mise en abyme*.

Na scenie prób zaaranżowany zostaje dyskurs teoretyczny związany ze sztuką plastyczną. Kantor najpierw odrzuca tradycyjny kierunek myślenia, w którym scena staje się obrazem. Jak podkreśla: to obraz staje się sceną. W pewnym momencie poszukiwań artysta odczytuje tekst nazwany „skrótom mojej teorii”. Wszelkie elementy jego rozważań będą krążyły wokół dialektyki iluzji i realności. Ma dojść do pojednania koncepcji i działania: ożywiony zostaje

²⁵ O śmierci jak o ostatecznym rozłączeniu znaku i znaczenia mówił Andrzej Turowski: „[Kantor] Użył śmierci, by przygwoździć iluzję, «zdekonstruować» znaczenie. To była ostatnia deska ratunku. Przygwożdżenie znaczenia to właśnie wielka modernistyczna utopia”. Zob. *Dyskusja*, [w:] *W cieniu krzesa...*, s. 163.

²⁶ O takim sposobie interpretacji pisze V.I. Stoichita, „*Imago Regis*”. *Teoria sztuki a portret królewski w „Las Meninas Velázquez”, [w:] Tajemnica „Las Meninas”, wybór i red. A. Witko, Kraków 2006.*

²⁷ Tamże, s. 265.

z jednej strony stary konflikt sztuki jako teorii i sztuki jako praktyki czy umiejętności – te bieguny jako kontradycje praktyka sceniczna ma połączyć. Sformułowany i wygłoszony przez artystę w czasie prób dyskurs dotyczy istoty reprezentacji (XX-wiecznego zachwiania *mimesis* poprzez konstrukcję abstrakcyjną i awangardową), staje się nie tyle jakimś paradoksalnym odrodzeniem *costruzione legittima*, ile próbą wyłuskania ze złudy, z iluzji, z obrazu nowej rzeczywistości artystycznej i osobowej. Kantor przygotowując spektakl korzysta ze środków znanych malarstwu takich jak przekroczenie ramy czy rozproszenie obrazu poza ramę, stosuje trick z drzwiami i skrzynią jako rodzajem pustej przestrzeni, która jest wydzielonym obszarem otchłani, miejscem przejścia, zaznacza w perspektywie obrazu w obrazie drzwi prowadzące w mrok. Równocześnie te chwytby malarskie przypisane są dziełu teatralnemu. Obraz czy raczej obrazy ujawniają swój potencjał figuratywny i performatywny.

Jeśli o *Las Meninas* Velázqueza – do których, jak już wspomniałam, spektakl nawiązuje w sposobie organizacji rzeczywistości przedstawionej – mówi się, że są wyjątkowo sceniczne, to o inscenizacji Kantora można powiedzieć, że jest na wskroś malarska, ale właśnie w duchu operacji, jakie uprawiał wielki hiszpański konceptualista w dziele, którego punktem centralnym jest *mise en abyme*. Nie tylko obraz jest oglądany, także on jako rodzaj kreacji buduje perspektywę percepcji, daje nowe spojrzenie na rzeczywistość. Chwyt autotematyczny ważny dla koncepcji *Dziś są moje urodziny* można zinterpretować jako nawiązanie do Velázqueza i jego *Las Meninas*. Wizja zaprojektowana przez ten portret grupowy i zarazem malarski autoportret jest złożoną koncepcją relacji i referencji²⁸. W *Dziś są moje urodziny* teatr wychodzi z obrazu ku żywej obecności, aktywność owej przemiany ma odrodzić sztukę wizualną w akcie performatywnym. Kantor zdaje się wzmacniać rodzaj osadzania i zakorzeniania się strategii sceniczno-interaktywnych w obrębie praktyki plastycznej. Często w tradycji czytało się jego dzieło teatralne jako konstrukcję artysty malarza, w przypadku ostatniego spektaklu można powiedzieć wręcz, że Kantor stworzył nie inscenizację, a złożony projekt plastyczny, uzmysłowiony w rzeczywistości sceny tekst teoretyczny, używając do tego środków teatralnych. Artysta na różne sposoby, przez całą swoją drogę twórczą dążył do ingerencji w „czystość” czy jednoznaczność środków artystycznych. Wydaje się, że w tym spektaklu, który oglądamy jako dzieło teatralne, chce rozsadzić środki plastyczne: pękają ramy obrazów, na scenę wychodzą interaktywne i dynamiczne składniki sztuki. Ten akt inicjuje rytuał przejścia. Trudno powiedzieć, czy artysta wyznaczył tu nową ramę widzialności. Niewątpliwie wprowadził – w postaci chwytów artystycznych, w praktyce prób do inscenizacji – pojęcia ważne dla nowoczesnej teorii sztuki: okno, ekran,

²⁸ Zob. M. Foucault, *Panny dworskie*, [w:] *Tajemnica Las Meninas...*

rama, klisza, powtórzenie, palimpsest, cień, autoprojekcja... Pokazał też, że nie można (co zauważył już Adorno) sprowadzić mimetyzmu i konstrukcji do inwariantnej formuły.

Dziś są moje urodziny, przedstawienie rozumiane jako kres czy katastrofa (według określeń Michała Kobiąłki), jest zatem zaporą (*dalej już nic...*) jak i granicą, można rzec: „miejscem narodzin”, za którym otwiera się pole nowych artystycznych potrzeb i możliwości. Wydaje się, że Kantor staje się na próbach swoistym „medium owej granicy”. Przypomnijmy, że w latach dziewięćdziesiątych coraz silniej polscy twórcy wizualni będą odwoływać się z jednej strony do podmiotowego doświadczenia, anektowania własnej biografii i cielesności w obszar artefaktu (Katarzyna Kozyra, Zbigniew Libera, Artur Żmijewski) z drugiej dokonywać aktów fikcjonalizacji owej materii. Będą także badać metamorficzne i performatywne składniki sztuk wizualnych, przełamywać granice sztuk plastycznych poprzez anektowanie strategii filmowych i teatralnych. Ostatni spektakl Kantora dowodzi, że obraz w sztuce – jak zauważył Jacques Rancière – nigdy nie jest „prostą rzeczywistością”. Obrazy „są przede wszystkim operacjami, relacjami między tym, co widzialne i tym, co słyszalne, między różnymi sposobami grania z następstwem wydarzeń, z przyczyną i skutkiem. Operacje te tworzą różne obrazy-funkcje, jak i powołują wieloznaczne znaczenia słowa «obraz»”²⁹. Kantor w ostatnim spektaklu doskonale zdaje sobie sprawę z tego, że zadaniem sztuki jest tworzenie „teatru pamięci” i kreowanie rytuałów przejścia – pozwalających oswajać zarówno nieuchronną śmierć, jak i nadchodzący świat, przyszłość w jej nieprzeczuwalnych formach i znaczeniach.

²⁹ J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla i P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, Warszawa 2007, s. 46.

Paradoksy Kantorowskiej oryginalności

1. Kondycja kameleona

Pytanie o oryginalność i nowatorstwo sztuki Kantora zachęca dziś do rewizji. Po pierwsze warto się zastanowić nad tym, jak radzono sobie z niewygodną postawą artysty, „krnąbrnym ego” wchodzącym w nieustanne spory z krytycznym odbiorcą. Po drugie, jak radzimy sobie z jego niewygodnym dziedzictwem? Co dzieje się z kompletnym archiwum pamięci, totalną sztuką spełnianą w różnych formach i materiałach, z domkniętym systemem praktyki i jej teoretycznego zaplecza? A zatem z jednej strony warto przyjrzeć się temu, jak określano prace artysty w kwalifikacjach krytycznych powstających często w relacji z Kantorem – aktywnym dysponentem reguł i praw własnej sztuki, jak jego poszukiwania były obserwowane i wartościowane na różnych etapach bezpośredniego odbioru. Z drugiej strony interesujący jest proces późniejszej recepcji, związany z przewartościowaniami, jakim poddawana jest jego spuścizna już nie tylko w recenzjach, lecz także w obszarze praktyki artystycznej, w reakcji na nieobecność osoby i w odpowiedzi na kontakt z coraz bardziej zastygłym dziełem. Świadoma metamorficzność Kantorowskiego projektu artystycznego (wedle własnego określenia twórcy), specyficzna „kondycja kameleona”, jak można z perspektywy czasu określić jego postawę, prowokuje zatem do dwu ujęć problemowych.

Zacząć warto od konstatacji oczywistej: obfitej praktyce artystycznej Kantora nieustannie towarzyszyła wyostrzona, opiniotwórcza krytyka. Dotyczy to przede wszystkim bezpośrednich diagnoz, recenzji tworzonych *ad hoc* na łamach codziennej prasy, a więc sądów nie tyle pośpiesznych czy pobieżnych (choć i takie się zdarzały), ile pisanych bez dystansu i szerszej perspektywy poznawczej – horyzontu potrzebnego do ustanowienia pogłębionego namysłu nad skomplikowanymi procesami poszukiwań twórczych. Celowe działania artysty, mylące tropy, jego kluczenie, niekonsekwencje, zwroty i przemiany często prowokowały zamęt w opiniach recenzentów i historyków sztuki. Wybór nieoczywistych strategii potęgował paradoksy sprzecznych opinii krążących między uznaniem innowacyjnych elementów estetyki

a oskarżeniami o wtórność czy powielanie istniejących wzorców. Problem ten rysuje się dziś w szerszym kontekście, jako zasadniczy spór dotyczący profilu nowoczesnej sztuki reorganizującej znaczenia tradycji i nowatorstwa. Szczególnie lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte XX wieku to czas, w którym poddawano redefinicjom pojęcie oryginalności i formalnego eksperymentu, co pozwoliło na stopniowe odchodzenie od absolutyzowania ich znaczeń. Kantor jako twórca przyznający się do rodowodu awangardowego czynnie przeobrażał sposoby wartościowania przeszłości, a obok prokurowanych przez niego zwrotów relacji z tradycją pojawiało się zacieranie granic pomiędzy gatunkami wypowiedzi. Teatralne prace Kantora współistniały z jego twórczością plastyczną, a ich nieoczywista koegzystencja stwarzała dodatkowe utrudnienia dla krytyków. Ponadto jako artysta anektujący nieostro oddzielane obszary działań artystycznych, zmierzając do uzyskania efektu emergencji gatunków plastycznych i scenicznych, nieustannie dokonywał innowacyjnych operacji na pojęciach i terminach estetycznych, poszukiwał określeń własnych, ingerował w ogólnie przyjęty system nazw i definicji sztuki. Niepokorny artysta – komentator własnego dzieła, niestroniący od teoretyzowania i zajęty metadyskursem artystycznym – niejednokrotnie wpływał na krytyczne wyczulenie, świadomie utrudniając wartościowanie i przyjmowanie prostych stratyfikacji, podejmował także dyskusję z ocenami własnych prac.

W zasadzie od powojennych lat czterdziestych wśród reakcji na jego sztukę (zarówno plastyczną, scenograficzną, jak i reżyserską) pojawiają się zarzuty o nieoryginalność, paradoksalnie zderzone z niezrozumieniem użytych środków, zbyt radykalnych, wyprzedzających swe czasy¹. Przyzwyczajony do oscylacji między kontradycjami, dryfując między oskarżeniami o paseizm i nieokiełznane eksperymentowanie, już w roku 1959 artysta w wywiadzie podkreślił, że nieustannie fascynuje go nieobliczalność artystyczna, która wciąż podąża za warunkami przekraczającymi granice percepcji. Zauważył również nieuchronną prawidłowość wyczerpywania się impetu rozwojowego każdego gestu kreacji:

Każda nowa teoria jest ważnym czynnikiem rozwoju, który w sztuce rozumiem jako ciągły ruch dokonujący się przez przemiany w sposób nieprzewidywany i zaskakujący, manifestujący za każdym razem wolność ludzką. W końcu każda wolność rodząca się w tragicznym stanie konieczności twórczej przeradza się w konwencję.

¹ Znakomity wgląd w opinie krytyki o praktyce Tadeusza Kantora daje lektura opracowanych przez Józefa Chrobaka i Justynę Michalik (a także innych członków redakcji) kalendarium związanych z poszczególnymi latami jego działalności, od *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste* do *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990*, wydanych przez Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”. Większość sformułowanych tu uogólnień powstało na podstawie tej lektury uzupełnionej kwerendami prasowymi.

Całość tego procesu jest również koniecznością – tym razem społeczną i objawy akademizowania nie są ani dobre ani złe².

Od początku w pracach, w których Kantor wykorzystywał działania teatralne – myślę tutaj o spektaklach Cricot 2 w Krzysztoforach, połączonych niejednokrotnie z wystawami plastycznymi, a także o happeningowej działalności związanej między innymi z Galerią Foksal – zwraca uwagę znamienny wątek krytyczny. Wielokrotnie posądza się Kantora o wtórność, pasywność, nieoryginalność³. Najwcześniej – jeszcze w latach czterdziestych – widziano go jako artystę odcinającego kupony od polskiej przedwojennej awangardy, przetwarzającego postkubistyczne style, reanimującego sceniczny konstrukttywizm. Kantor przez współpracę z Marią Jarema oraz podjęcie tradycji Cricotu, teatru jej brata Józefa Jaremy, bywał uznawany za artystę pozostającego pod wpływem sztuki dwudziestolecia – przebrzmiałych poszukiwań formalnych. Notabene przeszłość tę sam Kantor oceniał w sposób niejednoznaczny, dokonując charakterystycznych rozróżnień: dużą wagę przywiązywał do przedwojennego konstrukttywizmu i twórczości Andrzeja Pronaszk, krytyczny stosunek miał do osiągnięć kapistów i do scenograficznej tradycji związanej ze swym akademickim wykładowcą – Karolem Fryczem. Jak jednak pisał Mieczysław Porębski o wystawie w Związku Literatów przy Krupniczej w roku 1945, na której prace wystawili twórcy związani z wojennym teatrem Tadeusza Kantora:

Wystąpienie ich, niecierpliwa manifestacja raczej niż rewolucja [podkr. K.F.], podkreśliło rolę nawiązania do najbardziej radykalnych wzorów i tradycji dwudziestolecia, do sztuki właśnie programowej, bezkompromisowej, konstruktywnej. Manifestacja pozostała jak dotychczas zapowiedzią⁴.

Już jednak za chwilę, po pobycie w Paryżu w roku 1947, Kantor stał się podejrzanym prokurentem niezrozumiałego eksperymentu, emisariuszem zachodniego nowinkarstwa⁵. Bardzo szybko, z uwagi na liczne wyjazdy,

² Czy nowa awangarda? Rozmawiał Jerzy Madeyski, „Życie Literackie” nr 44, 1.11.1959 (rozmowa dotyczy wykładu Tadeusza Kantora o współczesnym malarstwie w Paryżu i w Krakowie, galeria Krzysztofor, Kraków, 8.10.1959). Cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 7–8.

³ Ten typ ocen pojawiał się jeszcze wcześniej, np. o *Powrocie Odysa* odegranym przez słuchaczy Studia Starego Teatru w reżyserii Kantora w 1945 roku Jerzy Broszkiewicz pisał jako przedstawieniu, którego „nie można nazwać eksperymentem”, natomiast można i należy „nazwać epigonizmem”, J. Broszkiewicz, *Powrót Odysa*, „Odrodzenie”, nr 38, 19.03.1945, s. 8, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, red. J. Chrobak i J. Michalik, Kraków 2013, s. 42–43.

⁴ M. Porębski, *Pierwszy krok*, [w:] *Sztuka naszego czasu*, Warszawa 1956, s. 9.

⁵ Tematem tym szczegółowo zajął się Piotr Krakowski w artykule *Malarstwo Tadeusza Kantora*, ukazując meandry ocen i przywołując m.in. słowa Juliana Przybosia, który na łamach

błyskawicznie ewoluujące poglądy, zachłanność wyobraźni, stykającej się ze sztuką we Francji, Niemczech, Nowym Jorku, opinia o zależności od przedwojennej awangardy zastąpiona zostanie inną: wytykano mu uleganie nowym wpływom i artystycznym modom. Charakterystyczny wydaje się w tym kontekście sposób przekazywania informacji o zagranicznych wystawach krakowskiego twórcy, w jakimś sensie cenzorski czy przynajmniej koniunkturalny: często wyłapuje się krytyczne, negatywne opinie, mniej pisze o sukcesach⁶. Pojawiają się zarzuty o nieoryginalność, a nawet niesamodzielność. Niejednokrotnie widzi się Kantora w cieniu zdobywcy zachodniej kultury, traktuje jak komiwojażera nowinek, podglądacza, a nawet plagiatora. Równocześnie to właśnie on ma ogromny wpływ na młodych twórców: organizuje spotkania w Krzysztoforach i innych miejscach na mapie Polski (w Warszawie, Poznaniu, Wrocławiu), odkrywa – przez zaangażowane narzeczane o rodzących się tendencjach w sztuce – „nowe kontynenty”⁷, namawia do poszerzania „niemożliwych” form ekspresji. Pod koniec lat pięćdziesiątych głosi triumf malarstwa materii, w połowie lat sześćdziesiątych „przywozi z Paryża nową figurację”⁸. Nieustannie też spogląda wstecz, dokonuje rewizji w sposobach rozumienia tradycyjnych komponentów sztuki, nadając im nowe sensy w nurtach zmieniającego się czasu, twierdząc na przykład arbitralnie: „Odżywa Dada – nie w jakimś muzealnym sentymencie zabarwionym nihilizmem, ale w tęsknocie do odzyskania realności świata bez nalotów estetyzmu, i bez refleksyjno-sensualnego stręczycielstwa”⁹.

Kantora niemal od zawsze interesowało poznawanie oraz przyswajanie w osobnym przetworzeniu różnych form, stylów i tendencji z przeszłości,

„Odrodzenia” (nr 51–52, 22–29.12.1946) w artykule *O twórcze idee w plastyce* ubolewał nad nawiązywaniem do „pokubistycznych eklektyków francuskich”, tak jakby „nie istniała rodzima myśl awangardowa w plastyce”. Zob. P. Krakowski, *Malarstwo Tadeusza Kantora*, [w:] *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 3–4.

⁶ Na temat paryskiej wystawy Kantora w Galerie H. Le Gendre, a także późniejszych planów dotyczących pokazania jego malarstwa w miastach niemieckich zob. *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 20–28. W publikacji tej przytoczono także korespondencję Tadeusza Kantora z redakcją „Przeglądu Kulturalnego”, która w nr 17 z 23.04.1959 w artykule niesygnalowanym *Nasi w świecie* umieściła taką opinię: „Pisaliśmy już o tym, że Kantor pojechał na podbój Paryża. Przyjęcia osoby malarza było bardzo życzliwe, gorzej wyglądają recenzje z wystaw, które tworzą wachlarz dość nijakich aż do otwarcie «zjeżdżających».[...] Kantorowi wypomina się, że «stосуje» cały arsenał zaobserwowanych chwytów, które już utrwaliły się w malarstwie”, s. 26–27.

⁷ Na odczyty o sztuce światowej był Kantor zapraszany i do innych miejsc – np. w lutym 1959 roku, już po przyjeździe z Paryża, wygłosił w warszawskiej Zachęcie dwa odczyty o abstrakcji geometrycznej i sztuce informel, zob. *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 17–18.

⁸ Tamże, s. 40–41. Zob. także Ł. Guzek, *Wywiad z Witoldem Urbanowiczem*, [w:] *Witold Urbanowicz. Obrazy i rysunki z lat 1960–1996*, red. J. Chrobak, Kraków 1996.

⁹ Tadeusz Kantor w liście do Mieczysława Porębskiego, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 22.

łączonych z nowymi fluidami ledwie kielkującej idei artystycznej. Pasjonowało go także funkcjonowanie świadomości twórczej w dynamicznym układzie przekazu: chętnie mówił o swoich wrażeniach artystycznych w wywiadach, a także na spotkaniach z młodymi artystami. Jednak ponownie w skrajnie negatywnym odbiorze uznano, że w jego sztuce niewiele jest prekursorkich dążeń: w narzuconej perspektywie krytycznej nowatorstwo okazywało się przeszczepem na polski grunt obserwacji kolekcjonowanych na Zachodzie¹⁰.

Obok relacji z rodzącymi się kierunkami w powojennej neoawangardzie inne pole zarzutów wyznaczał Kantorowski stosunek do literatury. O ile dla krytyków sztuki bywał Kantor inicjatorem „nowego” ze względu na rozrastającą się kompetencje jego plastycznej praktyki, śmiało atakującej sceny (pisał w takim duchu np. Zdzisław Kępiński¹¹), o tyle dla wielu krytyków teatralnych jego gesty inscenizacyjne zamykały prawdziwy czy pełny dostęp do dramatu. Oryginalne odczytania tekstów scenicznych traktowano jako próby, wprawki, poszukiwania w jakimś sensie nierozwojowe, osobne, a przede wszystkim istniejące w oderwaniu od typu interpretacji literatury panującej powszechnie na scenach, czyli w miejscach adekwatnych do rozwijania głośnej, odpowiedzialnej lektury dramatu wiernej idei autora. Co ciekawe: o ile prace scenograficzne Kantora w oficjalnych teatrach na ogół zdobywały uznanie i przyznawano im wysoką rangę artystyczną, o tyle samodzielnie przez niego reżyserowane spektakle spotykały się z akceptacją elitarnej, wymagającej publiczności, a zarazem z wątpliwościami i niezrozumieniem części krytyki. Jednak nawet niektóre propozycje scenograficzne – wykraczające daleko poza służebną funkcję wobec tekstu, usamodzielniające wrażenia wizualne – czasem wydawały się nazbyt domykające: albo jednoznacznie kierowały ku narzuconej koncepcji tematu, albo niweczyły pierwotną ideę tekstu literackiego, wprowadzając naddane sensory. Jego prace tworzone dla teatrów oficjalnych – scenografia do *Nosorożca* Ionesco pokazanego w krakowskim Teatrze Kameralnym w 1961 roku czy też oprawa plastyczna i kostiumy do

¹⁰ Ciekawe świadectwo dotyczące ambiwalentnego widzenia sztuki Kantora przynosi ponownie materiał zgromadzony w *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 33–34, np. niepublikowana do tej pory polemika Aleksandra Henisza, paryskiego korespondenta „Życia Literackiego”, pt. *Kantor w Paryżu*, pisana w odpowiedzi na tekst Janusza Boguckiego *Kantor Cracovie*, „Życie Literackie” nr 15, 12.04.1959. Henisz, informując, że był to triumf Kantora, zaznacza, że „Niepotrzebnym zgrzytem jest nieistotna polemika o wpływach. Prowadzi ona u krytyków bądź do podkreślenia *samorodności* Kantora, bądź do umniejszania jego zasług, wliczeniem go w poczet naśladowców *nowinek zachodnich* [...]”, s. 34.

¹¹ Prezentując sylwetkę Kantora we wstępie do katalogu jego wystawy weneckiej (6.09.1960), po pierwsze uznaje jego nazwisko za „symbol radykalnych poszukiwań nowatorskich w powojennym malarstwie polskim”, po wtóre ściśle widzi jego poszukiwania plastyczne w połączeniu z pracami scenograficznymi i powołanym niezależnym teatrze Cricot 2, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 58–59.

Balladyny w Teatrze Bagatela w 1974 – wysoko dziś cenione jako autonomiczne rozwiązania dekoracyjno-kostiumologiczne – zyskiwały ambiwalentne oceny. Wyjątkiem była dość jednogłośnie znakomicie przyjęta oprawa do opery Masseneta *Don Kichot* (Krakowski Teatr Muzyczny – Opera i Operetka, 1962). Ekscentryczne rozwiązania estetyczne mogły pojawić się co najwyżej na własnym polu teatru nieoficjalnego, w obszarze sztuki eksperymentującej, rozwijanej na marginesie głównych nurtów scenicznych.

Będąc twórcą osobnym, Kantor nie godził się na tego rodzaju kwalifikacje podsuwane w zewnętrznych opiniach. Dbając o własny profil poszukiwań, ostentacyjnie protestował przeciwko etykietowaniu jego twórczości pojęciem eksperymentu – w czym był spadkobiercą Witkacego. W praktyce tej widział łatwość marginalizowania artystycznych projektów, deprecjowania głębi i komplikacji procesu twórczego otwartego na nowe media przekazu i nieprzewidziane znaczenia. Kantor świadomie rezygnując z pracy w instytucjonalnym teatrze (aczkolwiek zrobił to późno, jako doświadczony artysta po sześćdziesiątce¹²), zdawał sobie sprawę z zagrożeń wynikających ze zobowiązań i reżyserskich uwarunkowań tradycyjnej inscenizacji, bo jak zauważył: „Sam proces realizowania spektaklu w teatrze konwencjonalnym jest niezmienny – do znudzenia, wymagający niemal administracyjnej kolejności działań, staje się procesem produkcji, a nie twórczym aktem”¹³. Trzeba jednak zwrócić uwagę, że dla widza wychowanego na repertuarowym teatrze dramatycznym kierunek, jaki obrał Kantor, był w odbiorze trudny, prowokacyjny, estetycznie odstręczający, semantycznie niezrozumiały, zaskakujący jako sposób budowania relacji z widownią.

Stopniowe przedzieranie się ku wrażliwości odbiorców z kolejnymi spektaklami Cricot 2 – od *Mątwy* do *Kurki Wodnej* – przynosiło różne napięcia i bogactwo amplitud oceny. O *W małym dworku* Bronisław Mamoń pisał:

W cricotowym spektaklu, we wrzaskach, bełkocie, drgawkach, chichotaniu, spazmach, zmazano sens trzech czwartych tekstu. [...] Reżyser w Cricot 2 nie wyszedł poza groteskę i czysty nonsens, dając dosyć dowolną improwizację na tematy twórczości Witkiewicza¹⁴.

Jednak obok powracających zapisów wrażeń chaosu, groteskowych gestów, zagubienia tekstu, pojawiają się słowa uznania dla znakomicie wybranej drogi inscenizacji odkrywanych na nowo tekstów Witkacego. Twórca Cricot 2

¹² Tematem tym zajmuję się w rozdziale *Scenografie „konformistyczne”, czyli tropem ręki innego „ja”* w niniejszym tomie.

¹³ T. Kantor, *Winny jest konwencjonalny proces produkujący spektakl*, Cricoteka, nr inw. 0000321/1/32.

¹⁴ B. Mamoń, *Teatr. Szafa z Witkacym*, „Tygodnik Powszechny” nr 6, 5.02.1961, s. 6, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 71.

zdawał się realizować na gruncie sztuki postulat Konstantego Puzyny, który przy okazji wydania *W małym dworku* i *Szewców* (dwu dramatów inscenizowanych potem przez Kantora), zauważył, że konieczna jest profesjonalna, naukowa i twórcza dyskusja nad dorobkiem Witkiewicza¹⁵. Z kolei w jednej z recenzji Ludwik Flaszen dał wyraz własnego, stopniowego osvajania się z nieoczywistymi środkami scenicznym, formułując dynamiczne, ewoluujące doświadczenie widza:

Początkowo raziły mnie Kantorowskie kostiumy. W tym gałganiarstwie wietrzyłem nieco naiwny antyestetyzm. Jednak tłumaczą się one w całości przedstawienia. [...] Ciekawe – zdaniem moim – przeniesienie doświadczeń tasyzmu na teren aktorstwa¹⁶.

Już jednak Jan Błoński przenikliwie dostrzeże rozwój logiki artystycznej w kolejnych inscenizacjach Witkacego:

Pamiętam świetną *Mątwę* Kantora, który postawił na osobliwość teatralnej formy; doskonale odtworzył twórczą dziwność Witkiewicza, wrzucił widza w nieeuklidesowe universum widowiska. Reżyserując *W małym dworku* poszedł jeszcze dalej: był to rzeczywiście Witkacy do kwadratu, jakby zbiorowa halucynacja, „mózg wariata na scenie”. Siłą rzeczy, zacierały się jednak nieco intelektualne kontury dramatu, ciekawe zwłaszcza w *Mątwie*.

Zasługi Kantora wydają mi się tak czy owak ogromne. Otworzył on jakieś drzwi, trzeba by teraz przepchać przez nie całego Witkiewicza. Całego, to nie znaczy wszystkie sztuki, broń Boże; raczej – całe bogactwo tematów, wzruszeń i problemów¹⁷.

Parę lat później Marta Fik krytycznie spojrzy na praktykę „przepychania Witkacego” przez Kantorowskie premiery, przeczuwając drugorzędną rolę tekstu w jego poszukiwaniach, narcystycznych i wsobnych. Napisze krytycznie: „na Witkacym sprawdzał Kantor nie Witkacego, lecz siebie”¹⁸. I rzeczywiście artysta, konsekwentnie przeprowadzając całe bogactwo nurtujących go tematów i problemów sztuki przez tytuły sugerujące dramaty Witkacego, sukcesywnie problematyzował zagadnienie formy, a zarazem przechodził przez amplitudy zróżnicowanego odbioru: pojawią się zarówno wybuchy entuzjazmu i akceptacji śmiałej drogi, nietypowej interpretacji tekstu, jak i dotkliwe sądy krytyczne – rozpięte od uwag o trywialności środków scenicznych zbliżających przedstawienia do kabaretu, ekspresji opartej na gagach i efektach

¹⁵ K. Puzyna, *Porachunki z Witkacym*, „Twórczość” 1949, nr 7.

¹⁶ L. Flaszen, *Sabat w Krzysztoforach*, „Echo Krakowa” nr 50, 28.02.1961, s. 3–4. cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 72.

¹⁷ J. Błoński, *Powrót Witkacego*, „Dialog” 1963, nr 9.

¹⁸ M. Fik, *Teatr bez literatury?*, „Twórczość” 1973, nr 11, s. 133.

zmierzających do zadziwienia publiczności¹⁹, poprzez zarzuty o zniwelowanie intelektualnej warstwy utworu, do oskarżeń o subiektywizm, zagubienie konstrukcji i złożoności filozoficznej sztuk Witkacego²⁰. Sam – już po triumfie *Umarłej klasy* – odpowiadając na pytania Denisa Bableta dotyczące jego niekonsekwencji, nazwie własne zawirowania i wolty k r e a c j ą, która jest „walką między różnymi prądami”, a przypominając *Kurkę Wodną* zaznaczy, że nigdy nie postępował doktrynalnie, umiał porzucić konstruktywizm, który go uformował, na rzecz dekompozycji i happeningowej płynności, a opisując właściwości kolejnych operacji na dramacie Witkacego podkreśli, że jest tu „tylko destrukcja i otwarta, wolna przestrzeń”²¹.

W opiniach krytyki przełom nastąpił w momencie premiery *Umarłej klasy* (1975), która dla wielu odbiorców była objawieniem, szokiem, a także odsłonięciem prawdziwego artyzmu Tadeusza Kantora, artysty już wtedy sześćdziesięcioletniego. Trudno dziś w pełni zrekonstruować jej oddziaływanie – widziane często w napięciach od rytualnego działania bezpośredniego, poprzez afektywny szok historyczny, aż do podkreślenia czysto estetycznych walorów koncepcji przedstawienia²². Ale i w związku z pierwszą inscenizacją Teatru Śmierci z perspektywy czasu widać wyraźnie, że o ile krytycy związani z teatrem, a także recenzenci literaccy uznali, że jest to dzieło wybitne, które wreszcie skierowało Kantora w obszar prawdziwej inscenizacji, to krytycy sztuki i plastycy zobaczyli w nim swoiste cofnięcie w stronę symbolizmu, przebrzmiałych walorów nastrojowych, sceny tkliwego sentymentu i poetyckiego wyznania, sztuki kokietującej widza wzruszeniem. Zastanawiano się nad zależnością od Schulza i Witkacego, uderzając jeszcze od innej strony w problem nieoryginalności, związany z kontaminacją nieprzystających światów tekstowych. Ponadto wytykano Kantorowi sprokurowanie inscenizacji peryferyjnej, outsiderskiej, w czym widziano gest samounieważnienia.

¹⁹ „Cricot gra obecnie *W małym dworku* St.I. Witkiewicza. Mamy tu muzykę, przypominającą... odrzutowce i wycie psów. Kostiumy wyglądają jak łachmany. Duchy przybierają postać arcyludzką. Ciała są dziwacznie splecione. Aby zadziwić publiczność!”, E. Veaux, *Cricot II w Krakowie*, przeł. W. Natanson, „Teatr” 1961, nr 9, s. 24.

²⁰ Pisał w takim trybie m.in. Ludwik Flaszen, który był już wówczas związany z teatrem Jerzego Grotowskiego (chwilę wcześniej Teatr 13 Rzędów gościł w Krakowie), prowokacyjnie uznając, że „Teatr Kantora, jak bluszczyk, obwija się wokół kolumn dostojnych świątyni sztuki akademickiej. Jest jej krytyką pisaną przy użyciu pomostu scenicznego, rekwizytów, kostiumów i aktorów. Zbliży się do kabaretu”, L. Flaszen, *Igraszki z absolutem*, „Echo Krakowa”, nr 173, 26.07.1963, s. 2, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 147.

²¹ *Od akademii do „Umarłej klasy”* (Wywiad Denisa Bableta z Tadeuszem Kantorem), zapis wywiadu, [w:] *Umarła klasa. Seans Tadeusza Kantora 1975–1979*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków, 2011, s. 5.

²² Tylko częściowy wgląd w recepcję Kantorowskiego arcydzieła daje tom *Umarła klasa. Seans Tadeusza Kantora 1975–1979...* Pełne opracowanie krytycznej i artystycznej reakcji na wieloletnią eksploatację tego spektaklu to zadanie dla przyszłych badań.

Opinie takie nie pokrywały się z realnym odbiorem spektaklu. Już w wypadku *Kurki Wodnej* i *Nadobniś i koczkodanów* Kantor zdobywał publiczność zagraniczną, i to nie tylko wyrobionych widzów festiwalowych. Dopiero jednak sposób oddziaływania pierwszego przedstawienia Teatru Śmierci udowodnił całkowicie uniwersalny, choć wieloznaczny odbiór inscenizacji. Wielki zagraniczny triumf *Umarłej klasy* sprawił, że wzrosło zainteresowanie teatrem Tadeusza Kantora jako teatrem autonomicznym, autorskim, dla którego należy szukać osobnych sposobów deskrypcji związanych nie tylko z uderzającą i własną formą, lecz także z afektywnym przekazem treści, silną dawką emocji i sposobem roztrząsania problemów historycznych. Zapewne wpływ na to miała zmiana aury przedstawienia, którą z nieodległej perspektywy, niecały rok po premierze, Urszula Czartoryska wiązała z wypełnieniem znanych z poprzednich inscenizacji motywów innym, zdecydowanie poważnym, zabarwieniem uczuciowym:

Wątki znane z poprzednich przedstawień teatru Cricot [...] – czyli motywy zadziwiających właściwości, przetworzeń i mutacji ciała ludzkiego, wszystkie owe osten-tacyjne nieraz rozweselające, „tanie”, cyrkowe efekty, [...] – nabierają w *Umarłej klasie* nowych form, nowych uzasadnień i kontekstów²³.

Stopniowo też dzieło Kantora – co nie spotkało w zasadzie wcześniejszych inscenizacji – zaczęło wybrzmiewać nie jako estetyczny eksperyment, ale jako sztuka zaangażowana historycznie i moralnie, czego najmocniejszy wyraz dał Zygmunt Greń w zamieszczonej w „Życiu Literackim” recenzji zatytułowanej *Nie pogrzebani*, twierdząc dobitnie, że „W lekcję *Umarłej klasy* Kantor wpisał tragiczne dzieje narodu żydowskiego, jakie dokonały się na polskiej ziemi w czasie ostatniej wojny”. Recenzent docenił nie tyle estetyczno-formalne właściwości widowiska, ile jego etyczne sprofilowanie i pogłębione zaangażowanie, w którym reżyser zdecydował się „przyjąć na siebie odpowiedzialność za los swych bohaterów”²⁴, a tym samym stworzył warunki wspólnotowego odbioru.

Dopiero z pewnego dystansu doceniano odwagę Kantora, który, jak to określił Georges Banu, „opuścił autostradę awangardy, aby podążać cmentarną ścieżką”, poprzez teatr postawangardowych poszukiwań doszedł do indywidualnej formuły teatru rytualnego. Zresztą od połowy lat siedemdziesiątych artysta deklarował niechęć do pospolitego ruszenia twórców nowoczesnych, podejrzewając, że w powszechności zjawisk conceptualno-performerskich czai się koniunkturalizm. Podobnie jak niektórzy inni artyści, nieufni wobec masowości eksperymentatorskich działań, Kantor wyraźnie dostrzegł niebezpieczeństwo rozproszenia mocy awangardowej autonomii, zanik silnej, odpornej

²³ U. Czartoryska, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, „Dialog” 1976, nr 5, s. 154.

²⁴ Z. Greń, *Nie pogrzebani*, „Życie Literackie”, nr 26, 26.06.1977, s. 4.

formy, osłabienie ataku na zmysły. Doświadczył – jak to ujął z późniejszej perspektywy Piotr Krakowski – że:

[...] nie ma już żadnych uzasadnionych punktów odniesienia, które dopuszczają dokonywanie wyboru między awangardyzmem a tradycjonalizmem. Zdaniem krytyków, artyści znaleźli się na rozdrożu i niejako na ruinach myślenia muzealnego, czyli takiej koncepcji sztuki, która określała wyraźnie źródła twórczości artystycznej, rozwój, dojrzałość i zmierzch w określeniu do każdej tendencji. Stąd też owa fikcyjność twórcza stwarzała możliwość swobodnego cytowania, przytaczania fragmentów, powtarzania istniejących obrazów²⁵.

Odbiór następnych spektakli Kantora układa się w znamiennej sinusoidę. Przywiezione z Florencji *Wielopole, Wielopole* (1980) zapowiedziane zostało zagranicznym sukcesem prapremiery. Bardzo uważnie słuchano wówczas Kantora, przeprowadzono z nim wiele wywiadów, odbywały się spotkania z publicznością. Ze względu na brak bezpośredniej podstawy dramaturgicznej wyjaśnienia autora wydawały się niezbędne do zorientowania się w enigmatycznej i hermetycznej materii przedstawienia. Jak się jednak rychło okazało, *Wielopole* uderzało w struny uniwersalnego uczucia i było przedstawieniem, na które zarówno widzowie, jak i krytycy znakomicie zareagowali. Zwracano uwagę na uruchomienie uniwersalnych mechanizmów pamięci, znajdujących bezpośrednią reperkusję w odbiorze publiczności, doceniano osobiste tematy i historyczne tony katartyczne. Marek Rostworowski pisał wręcz o tożsamości własnych doświadczeń z projektowanym na scenie teatrem wzruszeń. Tadeusz Sobolewski zadał retoryczne pytanie, oglądając spektakl Kantora w Rzymie: „Skąd się bierze u wielu rzymskich widzów *Wielopola* śmiech równoczesny ze łzami?”²⁶. Odbierano ten teatr nie tyle w kategoriach formy i sztuki, ile w kategoriach życia, prawdy doświadczenia.

Przedstawienie spełniało ponadto kryterium „narodowego misterium”, odnoszono je do *Dziadów*, do *Wesela* i do *Ślubu* Gombrowicza, znajdując tym razem pokrewieństwo sztuki Kantora nie z tradycją plastyczną, awangardową, lecz dramatyczno-teatralną, romantyczno-modernistyczną. Ten rodzaj tradycjonalizmu, wpisujący spektakl Teatru Śmierci w nurt polskich Zaduszek, zyskiwał akceptację. W zasadzie po raz pierwszy widziano inscenizację Kantora jako element rozwoju polskiej linii narodowej tragedii i narodowej sceny. Zwracano uwagę na jawne przemieszczanie teatru monumentalno-antycznego ze wstydlivo-prywatną sceną pochodzącą z domowej rekwizytorni, z lamusa prywatnych wspomnień:

²⁵ P. Krakowski, *Teatr Tadeusza Kantora*, [w:] *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 10. [Pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” nr 47, 22.11.1992].

²⁶ T. Sobolewski, *Być w Rzymie i Kantora nie widzieć?*, „Film” 1981, nr 9, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 41.

Są w tym spektaklu momenty chwytające za gardło, których nie da się nawet zracjonalizować. [...] Nawet oklaski nie od razu przechodzą w owację, wstają wszyscy także po dłuższej chwili, by raz jeszcze wywołać znakomitych aktorów i tego artystę, który ich obezwładnił niezwykłym wzruszeniem. Już niemal zapomnieliśmy, że teatr może mieć siłę wstrząsu²⁷.

„Trzecie oswojenie śmierci”, czyli *Niech szczerzą artyści* (1984), uzyskało jednak inną kwalifikację. Doceniono powrót do anachronicznej kategorii „litości”, widziano w tym spektaklu kolejny triumf stylistyki Kantora wypracowanej na gruncie Teatru Śmierci, jednak pojawiały się też charakterystyczne uwagi, podkreślające, że jest to spektakl dziwny, niezrozumiały, w sensie obyczajowym szokujący. Krytycy nie byli zgodni co do tego, czy sztuka należy do osobnego, elitarnego teatru, czy też przemawia do każdego widza. Przeniesienie tej inscenizacji do teatru miejskiego, Teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, można odczytywać niemal symbolicznie. Awangardowy artysta, instalujący swe poszukiwania w piwnicach i nieformalnych przestrzeniach, zdobywa scenę tradycyjną, decyduje się, by w pudełku konwencjonalnego, mieszczańskiego terytorium gry ulokować anarchiczny zespół wędrownych komedianów, swoją „grupę François Villona”. Gest ten prowokował do niepewności rozpiętej pomiędzy sprzecznościami: czy decyzja Kantora wpłynie na konwencjonalny teatr, czy też spowoduje zagrożenie wyjałowienia sztuki aktywnej, autonomicznej, poszukującej? Sam Kantor postrzegał swą decyzję w płynnym i dynamicznym ruchu poszukiwań i wciąż nowych, oryginalnych doświadczeń. Mówił: „odrzucam happening, udział publiczności, dzieło otwarte, konsumpcję dzieła sztuki. Odrzucam też miejsce artystyczne, a raczej odrzucam kontestację, bo mogę grać teraz gdziekolwiek, nawet w teatrze”²⁸. Notabene Kantorowskie przedstawienie dużo lepiej zostało przyjęte we Wrocławiu niż w Krakowie. Przy tej okazji, w jednym z wywiadów opublikowanych w prasie Kantor podsumował swe apetyty na poszukiwanie oryginalnych rozwiązań, podsuwając koncepcję reorientacji estetycznej czy ściślej – organicznej metamorfozy własnej, jako wystarczającej motywacji dla stworzenia warunków zmiany kierunku w sztuce. Powiedział wówczas: „Tendencja awangardowa to świadomość, iż jeśli jakaś forma się wyczerpuje, a każda nawet najlepsza w końcu się zużywa, to należy ją porzucić, tak jak wąż porzuca skórę. Trzeba się odradzać”²⁹.

²⁷ K. Pleśniarowicz, *Z teatru. „Wielopole, Wielopole”*, „Dziennik Polski” 21–23.11.1980, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 36.

²⁸ *Od akademii do „Umarłej klasy”...*, s. 14.

²⁹ *Jestem dadaistą, który każe płakać. Z Tadeuszem Kantorem rozmawia Ewa Gil-Kotakowska*, „Gazeta Robotnicza” nr 10, 6.03.1987.

Jakby wbrew tej deklaracji, najczęściej wątpliwości wzbudzały w widzach Kantorowskie powtórzenia. Podejrzenie o wtórność i jałowość sztuki opartej na swoiście pojętych repetycjach zostaje wyrażone w licznych zarzutach. Krytycy wytykali artyście skłonność do samopowielania się, replik, autocytatów, a nawet do autoplagiatu. Sądy te wchodziły w kolizję z innymi omówieniami kolejnego spektaklu Teatru Śmierci, w których podkreślano, że Kantor wypracował zdecydowanie własną stylistykę, dokonując równocześnie rzetelnego rozrachunku z samym sobą. Już przy okazji *Niech szczerzą artyści*, a także późniejszego *Nigdy tu już nie powrócę* widać znamiennej polaryzacji opinii. I tak na przykład Małgorzata Dziewulska, Jan Kłossowicz, Maciej Nowak, Marek Rostworowski dostrzegali w operacjach Kantora wciąż twórczą i ożywczą pracę na mechanizmach pamięci i regułach powtórzenia. Inni krytycy widzieli w kolejnych premierach Teatru Śmierci podejrzaną automatologię, obrazoburczą pseudoteologię, a w końcu – wyczerpanie sił twórczych starzejącego się artysty. Kolejna inscenizacja, *Nigdy tu już nie powrócę*, doczekała się niewielu recenzji, często niechętnych i krytycznych. Obok uwag o niezwykle osobistym tonie spektaklu, o odwadze Kantora, który potrafił coraz lepiej i rzetelniej zanurzać się w obszary własnej intymności, zarzucano mu ekshibicjonizm, manipulowanie wrażliwością widza, epatowanie rozkładem życia i dekonstrukcją struktur sztuki i kultury.

Zarzuty pod adresem Kantora można podzielić na dwie grupy: najpierw wytykano mu, że się nieustannie zmienia, że jest artystą kameleonem, wchłaniającym mody i dominujące kierunki (także te z przeszłości). Zarzucano mu pasywizm i radykalne sięganie po gotowe środki, style, formy. Następnie określano jego działanie jako zamknięte i głuche na przemiany kultury, wsobne i zatrzaśnięte w repertuarze własnych technik scenicznych pełnych repetycji i autocytatów. W kontekście zmieniających się w Polsce warunków społeczno-politycznych w długim przedziale czasu, pomiędzy latami sześćdziesiątymi a rokiem 1989, należy wspomnieć także o kolejnym antagonizmie w opiniach i charakterystycznej dramaturgii wpisywania jego sztuki w sprzeczny rytm wyborów światopoglądowych. W latach pięćdziesiątych, sześćdziesiątych i siedemdziesiątych zarzucano mu, że jest egoistą, kosmopolitą, że nie ma szacunku do ojczyzny i prostego widza. Krytyka, czy ściślej jeden jej nurt, widziała w nim groźnego eskapistę i obcego. Podejrzliwie spoglądano na jego konszachty ze sztuką zachodnią oraz z własną egotyczną naturą. Z kolei narcystyczne inklinacje późnej twórczości Kantora pozwalały podejrzewać, że brak społecznego zaangażowania, polityczny indyferentyzm wynika z jego skupienia się na „czystej”, pozbawionej ambicji politycznych sztuce i koniunkturalnym podejściu do własnej kariery artystycznej. Artysta został ujęty w kleszcze sprzecznych zarzutów. W uproszczeniu można by to określić tak, że dla poszukujących nowatorstwa nie zawsze wydawał się wystarczająco awangardowy, z kolei reprezentanci konserwatywnych poglądów,

a także tzw. krytycy reżimowi wytykali Kantorowi nowinkarstwo, efekciarstwo, eksperymentatorstwo z gruntu obce, a nawet wrogie. Ta – wydawać by się mogło – ponura dialektyka stwarzała znakomicie wykorzystywane okoliczności. Podkreślić bowiem należy, że nie mamy do czynienia z artystą osaczonym, zdruzgotanym, zaszczutym, lecz z twórcą, który świetnie czuł się w sytuacji zagrożenia. Nawet wówczas, gdy wprost wyrażał swe niezadowolone z powodu niezrozumienia. Jak można sądzić z jego licznych reakcji (zarejestrowanych w wywiadach, manifestach, zapisach wspomnieniowych), Kantora te paradoksy nie tylko irytowały i pobudzały jego aktywne reakcje, wolę dyskusji i walki, lecz niejednokrotnie czynił z nich wykorzystywany twórco napęd dla swego dzieła.

Już w tej skrótovej rekapitulacji różnych ocen związanych z ostatnimi dwoma przedstawieniami Kantora, które miały premierę za jego życia, widać wyraźnie, że niepokorny twórca uchwycony w krytyczne imadła wymykał się jednoznacznym ocenom. Jego dorobek odsłania się – że użyje określenia Krzysztofa Pleśniarowicza – jako „dziedzictwo sprzeczności”.

2. Siła powtórzenia i regeneracji

W powszechnej opinii para opozycyjnych pojęć: „powtarzalność-oryginalność” to para pojęć wzajemnie się wykluczających. Powtarzanie się, kopiowanie, tworzenie duplikatów zyskuje ujemny znak wartości, bywa podejrzane, świadczy o skostnieniu i wyjałowieniu mocy twórczych. Jednak w nurtach badawczych lat osiemdziesiątych, w założeniach estetycznych poświadczonych praktyką wybitnych twórców pojawiały się inne koncepcje, oparte na przekonaniu, że sztuka wyjątkowa to niekoniecznie sztuka bez precedensu. Z dwóch modelowych wcieleń awangardowego twórcy, z których jednego określano mianem inżyniera, czyli autora wynalazków, a drugiego pojęciem bricoleura, czyli twórcy dokonującego rozmaitych połączeń, zdecydowanie żywotniejsze okazało się to drugie. W przypadku twórczości Kantora ten porządkujący podział może okazać się bezużyteczny. Zarówno jedna, jak i druga figura nie wyczerpują postawy Kantora wobec procesu tworzenia. Twórca Teatru Śmierci z niezwykłą konsekwencją uświadomił odbiorcom, że koncepcja artystyczna jako idea dzieła niepowtarzalnego się zdevaluowała. Rację więc mieli krytycy, którzy akcentowali, iż Kantor ulega wpływom, przenosi do własnej praktyki podpatrzone zasady, bywa niesamodzielny i zależny. Dopiero jednak zdystansowane spojrzenie na jego działania może pełniej i w sposób bardziej złożony ocenić sens Kantorowskiego projektu jako dzieła niekonwencjonalnie oryginalnego. Wpisuje się ta reguła sztuki-hybrydy, sztuki budowanej na zasadzie eklektycznej i powtórzeniowej, w ogólniejszą koncepcję związku awangardy z indywidualnym

gestem artysty. Jak zauważyła Rosalind Krauss, podważenie mitu oryginalności awangardy leżało w łonie uruchomionych przez nią mechanizmów:

Jeśli pojęcie awangardy może być rozumiane jako funkcja dyskursu oryginalności, to faktyczna praktyka sztuki awangardowej zazwyczaj ujawnia, że „oryginalność” jest założeniem roboczym, które wynika z powtórzeń i powrotów³⁰.

Przywołane w tym kontekście oświadczenie Kazimierza Malewicz, przekonującego, że „ten tylko żyje, kto odrzuca wczorajsze przekonania”³¹, można rozumieć wieloznacznie: zarówno jako trop radykalizujący podejście do eksperymentu, absolutyzację „nowego”, jak i zwrot ku powtórzeniu-odrodzeniu wcześniej odrzuconych idei. Należy podkreślić (wykorzystując własny termin artysty): Kantor był twórcą niemożliwym, a jego upartą wiarę w siłę indywidualnej sztuki, tak mocno podkreślaną pod koniec życia, trzeba widzieć jako wiarę w to, że „ja” to „źródło potencjalnych stałych aktów regeneracji, utrwalania samonarodzin”³².

Wydaje się, że szczególną rolę w procesie odmiennego kwalifikowania Kantorowskiej praktyki odegrała krytyka zajmująca się zagadnieniami sztuk plastycznych, w których znalazły swe miejsce happening, performans, instalacja. W rozwiniętych w historii sztuki badaniach zwrócono uwagę, że Kantor od czasu *Wystawy popularnej – Antywystawy* (1963) pozbawił się funkcji autora. Artysta wyzbył się (pozornie) tym samym ambicji demiurgicznych, stworzył ekspozycję, „dzieło sztuki”, składające się z tego, co własne i cudze³³. Był to spektakularny gest typowego Kantorowskiego przekroczenia, akt pozbawienia się własności i rezygnacji z pozycji twórcy. A równocześnie było to przyjęcie roli, która rychło mogła ulec przemianie. Meandryczną, pozornie nielogiczną linię przemiany jego sztuki szybko zdiagnozowała Hanna Ptaszkowska – także w reakcji na ataki na sztukę Kantora krytyków poszukujących „form”, „stylu”, łatwego do określenia „oblicza artysty”: „Kantor nie konstruuje swego rozwoju. Logika tego rozwoju jest logiką collage’u czy assemblage’u, nie zaś jakiegokolwiek konstrukcji”³⁴.

Jednak na polskim gruncie odwaga ta i decyzja były bez precedensu. Z perspektywy czasu działanie artysty bywa porównywane z pierwszymi wystąpieniami sztuki konceptualnej, na przykład Mela Bochnera, który w swych

³⁰ R.E. Krauss, *Oryginalność awangardy*, [w:] tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, Gdańsk 2011, s. 163.

³¹ Tamże.

³² Tamże.

³³ O charakterze tych operacji na tle sztuki międzynarodowej piszą: Paweł Polit, *Pulsowanie miejsca. Tadeusza Kantora ekonomia niemożliwego* oraz Joanna Mytkowska, *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, oba teksty, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000.

³⁴ H. Ptaszkowska, *Kim jest Tadeusz Kantor? „Twórczość”* 1969, nr 7, s. 112–127.

pracach posłużył się kserokopiami szkiców, opisów prac, komentarzy³⁵. Kantor z reguły prokurował proces twórczy, przygotowywał się do „spontanicznych momentów tworzenia”, ujawniając chwile przepływu aktów kreacyjnych, decyzje anektowania rzeczy gotowych. Manifestował działania, które były kopiowaniem, używaniem wtórnej, recyklingowej materii. Stosował technikę powielania własnych pomysłów z przeszłości, replikowania obiektów sztuki, zamieniania niepowtarzalnych form w serie. Dowodził równocześnie, że – jak to ujął Gilles Deleuze – powtórzenie nigdy nie jest tym samym³⁶. Gest ten do dziś znajduje rozmaite kontynuacje i rekonfiguracje, przede wszystkim w sztuce korzystającej z popkulturowych konotacji, czego Kantor nie robił, broniąc pojęcia autonomii i izolacji artysty od powszednich procesów cywilizacyjnych, „masówki” i wszelkich symptomów komercjalizacji sztuki.

Doświadczenia wypracowane na terenie plastyki zostały przez Kantora przeniesione na grunt teatru. Jego koncepcja, by wynalazki jednej dyscypliny przeszczepiać na grunt innej i rozwijać w osobliwy i niekoherentny styl wielorodnych idei, działała niekiedy z wielką mocą totalnych operacji. Jak zauważył Jarosław Suchan:

[...] Kantor z równą dezynwolturą traktuje wszystko, co staje się przedmiotem eksploatacji. Do tego samego poziomu sprowadza przedmiot codziennego użytku i osobę aktora, tekst dramatu i „życiową sytuację”, kulturowy stereotyp i indywidualne wspomnienia. Wszystko w jego twórczości uobecnia się na tej samej zasadzie – jako *ready-made*³⁷.

Idąc taką drogą, artysta – jak się mogło wydawać, spoglądając na jego działania z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych – zakwestionował pojęcie indywidualnego stylu, zrealizował wypowiedziane przez siebie przekonanie, że mizdrzenie się do własnej formy i własnej sylwetki jest śmieszne. Prowokacyjne zrzucanie „starej skóry”, które odpowiadało przechodzeniu przez różne etapy twórczości (informelowej, realizującej założenia biednej realności, sztuki teatru niemożliwego, sztuki punktu zero, inscenizacji happenin-gowych i w końcu zamysłu Teatru Śmierci), można tylko do pewnego stopnia odnieść do pojawiających się na gruncie nowoczesnej estetyki koncepcji, które przekonują, że w praktyce twórczej drugiej połowy XX wieku istnieje

³⁵ Chodzi między innymi o pracę *Working Drawings and Other Visible Things on Paper Necessarily Meant to be Viewed as Art* z roku 1966, w której amerykański artysta zanegował ideę sztuki jako unikat. Zob. P. Polit, „Aneantyzacje” i matryce śmierci. O tendencji zerowej w twórczości Tadeusza Kantora, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J. Suchan i M. Świca, Warszawa-Kraków 2005.

³⁶ Zob. T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008, s. 48.

³⁷ J. Suchan, *Happening jako ready-made*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 73.

swoisty archipelag koegzystujących stylów, bogaty wachlarz różnorodnych gatunków wypowiedzi. „Należymy do wieku pluralizmu. [...] Gdy jeden kierunek jest równie dobry jak każdy inny, pojęcie kierunku nie ma już dłużej żadnego zastosowania” – pisał Arthur Coleman Danto w słynnym tekście zatytułowanym *Koniec sztuki*³⁸. Prowadziło to do efektów złożonych, niejednokrotnie manierystycznych, wewnętrznie sprzecznych, niepoddających się gładkim definicjom. Piotr Krakowski pisał:

Taki jest teatr Kantora – różny i zróżnicowany, jednocześnie prerafinowany i naiwny, bardzo formalistyczny i bardzo realistyczny, eklektyczny i na wskroś oryginalny – ale teatr zawsze niezwykle frapujący i chwytający za gardło, we wszystkich swoich sekwencjach, także i tych, które mogą nam się wydać nieudanymi³⁹.

Jak to się jednak stało, że mimo rozmaitych wolt i przemian, dzieło Kantora jest tak silne w wyrazie, wybitnie własne i niepowtarzalne? Dotyczy to nie tylko spektakli powstałych w ramach Teatru Śmierci, którym Kantor nadawał wspólny koloryt, traktując je niemal na prawach serii, lecz w ogóle jego prac, które były rozpoznawane jako przedmioty, obiekty, wypowiedzi tego konkretnego artysty?

Jak zauważył Wiesław Borowski, postawa Kantora polegała m.in. na tym, że pod pozorem korzystania z konwencji, istniejących stylów i kierunków kryła się podejrzliwość, wspomagana wolą bycia w nieustannej opozycji. Kantor nigdy nie był bezwolnym użytkownikiem zasad artystycznych zaistniałych wcześniej, zrodzonych na gruncie innej praktyki. W interesującym go charakterze procesu twórczego wyrażnie zaistniał fenomen określony przez Rosalind Krauss mianem (do pewnego stopnia oksymoronicznym), wypracowanego „momentu spontanicznego”, obecnego w łonie aktu tworzenia, oraz spotkania (czy nawet zderzenia) silnej indywidualności ze szczególnym układem danych percepcyjnych. W takim przypadku mniej istotne jest to, na co się spogląda (tendencje estetyczne, kierunki w sztuce, wybrana tradycja, konkretne dzieło), niż kto patrzy, albowiem siła przekształceń zastanej materii dokonywanych przez myśl, wyobraźnię, inwencję staje się najważniejsza.

Kantor wykorzystywał paradoksalną ekonomię własnego dzieła. Szczególnie w obrębie Teatru Śmierci chętnie powtarzał, cytował, dokonywał rozmaitych redundancji. Była to praktyka przygotowywana na gruncie wszechstronnych poszukiwań, operująca powtórzeniami autotematycznymi, obnażająca mechanizmy kreacyjne, włączająca proces twórczy do form ekspozycyjnych. Szczególnie teatr i własności performatywne sztuk wizualnych, a także

³⁸ A.C. Danto, *Koniec sztuki*, [w:] *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, opr. i wstęp L. Sosnowski, Kraków 2006, s. 215.

³⁹ P. Krakowski, *Teatr Tadeusza Kantora*, „Tygodnik Powszechny”, nr 47, 22.11.1992, s. 8, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 12.

opracowane przez Kantora systemy archiwizacji jako dzieła sztuki pozwalały nadać kopiowaniu sens oryginalny i twórczy. W latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Kantora interesowały poszukiwania mgliste, wkraczanie w nieoczywiste rejony działań, pozostawianie tropów prac nieukończonych, a w każdym razie nieostatecznych. Twórca Cricot 2 zmierzał do tego, by wyrażenie nie stało się po stronie rzeczy, gotowej, zrealizowanej, by nie wiązało się z rzeczywistością urządzoną. Chciał raczej przerzucić je w sferę projektów, planów, koncepcji, miazgi, jednym słowem materiału, a nie materializacji. Najpierw operował formułą dzieła otwartego. Następnie, gdy zrobiło ono karierę – zarówno w sensie teoretycznym, dzięki ideom Umberta Eco, jak i w działaniach artystów nieomal w wymiarze powszechnym i było zdaniem Kantora nadużywane – szczelnie zamknął się w Teatrze Śmierci, stworzył apologię „biednego pokoiku wyobraźni”, poszukiwał wymiaru sztuki, czyli indywidualnej własności wystawianej w archaiczno-romantycznym geście jako oręż przeciwko masówce, pospolitości, rozproszonemu, przypadkowemu. Przekornie wybrał formę zamkniętą. Puenta konceptualnych strategii Kantora jest w jakimś tylko sensie zaskakująca i przewrotna. Artysta pod koniec życia pozwolił sobie na akt szczególnej odwagi, niegodnej prawdziwego czciciela „straży przedniej”. Z pewnego punktu widzenia wybrał... całkowitą regresję. O ile jego inscenizacje raziły wtórnością, powtarzalnością motywów i środków, a także materializacją sentymentów i wzniosłych uczuć historycznych, jego obrazy z tego okresu zastanawiają charyzmatycznie ewokowaną pamięcią „początków” ekspresywizmu czy modernistyczno-symbolicznego ładu. Jak zauważyła Anna Markowska, Kantor „niespodziewanie zaczyna malować tak, jak gdyby żył pół wieku wcześniej w kręgu École de Paris, miał pracownię na Montparnassie i przybliżał paryżanom małe miasteczko gdzieś na Wschodzie – Wielopole-Witebsk [...]”⁴⁰. Wraz z powrotnym doświadczeniem tego miejsca, domu rodzinnego w Wielopolu, rodzi się ostatni projekt teatralny artysty. Niedopełnione w kształcie przewidywanej premiery *Dziś są moje urodziny* (1991) można traktować jak dzieło (podobnie jak obraz *Mam dość! Wychodzę z obrazu*), z którego twórca wyszedł ostatecznie, bądź w którym (podobnie jak w obrazie *W tym obrazie muszę pozostać*) ostatecznie pozostał, pieczętując w nad wyraz enigmatycznym, niejednoznacznym finale związek życia i twórczości. Zataczając koło, dokonał całkowitej integracji z czasem bezpowrotnie utraconym, skumulował wszelkie praktyki i techniki sceniczne, w których przeglądała się estetyka XX-wiecznej sztuki, estetyka sprywatyzowana i autonomiczna. Poszukiwał możliwości dotarcia do źródła wyobrażeń i własnych osobistych opowieści, nieustannie zagrożonych, a zarazem podsycanych na nowo przez dominujące narracje historyczno-polityczne.

⁴⁰ A. Markowska, *École de Paris u schyłku wieku*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji...*, s. 172.

Artysta od początku swej drogi kultywował wyostrzone, przenikliwe spojrzenie na to, co w sztuce obecne, utrwalone – a także spetryfikowane, poddane procesom reifikacji w konwencjonalne kody, w zamierające struktury znaczeń. Przykłady umiejętności rozsadzania wyjałowionych formuł tradycji odnajdziemy w jego stosunku do romantyzmu i do sztuki Wyspiańskiego. Casus relacji z Wyspiańskim i Witkacym – z którymi pozostawał w dynamicznym dialogu – może oświetlić procedurę uprawianej przez Kantora ryzykownej lektury scenicznej. Optyka Kantora, nieregularna, wymykająca się wszelkiej ortodoksji, sprawiała, że fluktuujące dzieła sceniczne powstawały na przecięciu poznawania, przyswajania i projektowania. Posługując się tekstem z przeszłości, artysta dążył do skontaktowania się z jego ukrytym wymiarem (ur-materia), chciał dotrzeć do tego, co w procesie twórczym jedyne i niepowtarzalne, a co zawsze obrasta w przyswojone formy komunikacji. Aby nadać własne, nowe życie tekstom z przeszłości, dokonywał aktów brutalnych i okrutnych, posuwał się do strategii radykalnych i dekonstrukcyjnych, stosunek do tradycji traktował jako impuls do łamania kodów i zasad przebrzmiałego języka sztuki. Zrozumienie dla przeszłości nie kolidowało z poszukiwaniem w niej momentów spornych, konfliktowania się z formami i stylami tracącymi moc sprawczą, siłę wyrazu i przekazu. Wskazując na dewaluację języka sztuki i konieczność nieustannego aktywowania przeszłości w procesie nowego doświadczania świata, Kantor zauważył:

Każdy artysta tworzy zawsze w ogólnej konwencji panującej w danym czasie. Wyspiański, co do którego indywidualności historia sztuki polskiej nie wskazuje żadnej wątpliwości, tkwi w ogólnej atmosferze panującej wszechwładnie secesji, „jugendstilu” i „moderny”. Prawda indywidualna nie leży na powierzchni formy, lecz kryje się na dnie – skąd wysyła bardzo silne fale kompletnie innej częstotliwości. Przeważnie nie odcyfrowuje się tego kodu⁴¹.

Być może w analizie stosunku Kantora i do Wyspiańskiego, i do Witkacego użyteczne byłoby wykorzystanie pojęcia „agonu” jako wyrazu walki ze strupieszalymi cechami sztuki, a zarazem lęku przed wpływem, wedle koncepcji Harolda Blooma. Notabene twórca Teatru Śmierci przejąłby tym samym rys, dostrzeżony w postawie samego Wyspiańskiego, co w jego zmaganiach ze sztuką przeszłości odnotowała Magdalena Popiel, wskazując „opozycyjnych partnerów” takich jak Szekspir, Mickiewicz, Matejko. Zmagania te nie negują rzetelnego zstępowania w głąb – w „ur-materię” istniejącego wcześniej dzieła sztuki. Kantor wracał po wielokroć do własnej wojennej inscenizacji *Powrotu Odysa*: już w przetworzeniu wspomnień i reminiscencji stała się ona wciąż ożywczym źródłem myśli, estetyki, aktorskich relacji. Rozpamiętywane

⁴¹ O prawdzie w sztuce mówi Tadeusz Kantor, notowała Teresa Bętkowska, „Gazeta Południowa” 1990, nr 249.

przedstawienie wojenne wraz z całym kontekstem inscenizacji w ramach Teatru Niezależnego odsłoniło się jako realność, wzorzec najczystszej poezji scenicznej odrzucającej protezy stylu i struktur metaforycznych. Teksty dramatów Wyspiańskiego, a następnie Witkacego nie były traktowane jako forma „preegzystencji” spektaklu, albowiem jego żywych tkanek i unerwień poszukiwał artysta w doświadczeniach rzeczywistości „tu i teraz”. Z drugiej jednak strony dla Kantora kluczowy był kontakt ze słowami dramatów i wyobraźnią ich autorów: rodzaj lektury stawał się bowiem impulsem do prowadzenia artystycznego dyskursu agonicznego – wedle Kantora podstawy sztuki teatru. Notabene praktykowany przez niego dialog z tradycją znalazł miejsce w obrębie rozpoznania klasyfikacji teatru postdramatycznego – ważnej i nowatorskiej idei ponowoczesnej inscenizacji. Nieczystość i Nieliterackość środków używanych przez twórcę Teatru Śmierci, przy równoczesnym zaangażowaniu jego duktu myślowego i wyobraźni scenicznej w literaturę dramatyczną, uniemożliwiły włączenie jego praktyki tylko i wyłącznie w rejestry teatru plastycznego, teatru malarskiej formy i optycznych znaczeń. Hans-Thies Lehmann, umieszczając Kantora w pobliżu Roberta Wilsona i Klaus Michaela Grübera docenił rangę i uniwersalny sens praktyki osobnej – teatru autonomicznego jako strategii postdramatycznego udziału formy inscenizacji w transformacjach logocentrycznej kultury, przechodzącej od znaczeń literackich do słów uwolnionych do nowego bytu w procesie dynamiki uzmysłowienia znaczeń zapisanych, przeprowadzania ich w sensy doświadczeń teatralnych. Nieodtworzeniowa, nielogocentryczna, nierecytacyjna matryca Teatru Śmierci zwraca się ku możliwości bytu słowa w nowych okolicznościach stwarzania. Sięga tym samym ku pierwocinom teatru budowanego na kanwie urealniania bytów scenicznych w kręgu doświadczenia, a nie rekonstrukcji zapisanego scenariusza.

W teatrze Kantora artystycznie zaawansowany i radykalny język modernizmu (lub postmodernizmu – w przypadku artysty tej rangi jest to obojętne), biorąc niejako zakręt wokół mieszczańskiej tradycji dramatu, nawiązuje wzorowo kontakt z najstarszymi formami teatru⁴².

Tym samym Kantorowski Teatr Śmierci został wpisany w uniwersalny wzorzec misterium grozy, miłości i śmierci, zakorzeniony w modelu najstarszej tradycji antycznej, tworzącej pierwociny europejskiego teatru. Jego aspiracje nowoczesne uległy w takiej interpretacji twórczej regresji, odsłaniając w swej głębi odwieczną strukturę poznania teatralnego.

⁴² H.-T. Lehmann, *Tragedia postdramatyczna. Uwagi o teatrze Tadeusza Kantora*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, Kraków 2007, s. 388.

3. Słabość silnego dziedzictwa

Trzeba zacząć od prawdy oczywistej: sztuka Kantora nie może być kontynuowana, nie może mieć następców w plastyce czy teatrze, albowiem każdy pozorny dialog niepolemiczny z nią prowadzony mógłby narażać twórcę na wtórność, zależność, naśladowanie. Uświadamiano to sobie wyraźnie jeszcze za życia Kantora. On sam – przewrotny plagiator i pastiszer – przestrzegał przed traktowaniem go jako mistrza, twórcy jakiejś szkoły czy metody. Używając zapożyczeń, cytatów, autocytatów, uprawiając notoryczne powtórzenia i przesunięcia był i chciał pozostać osobny, a nawet samotny. Jan Kłossowicz szybko zauważył, że twórca Teatru Śmierci zostawił swe dzieło następcom, a nie naśladowcom. Autor pierwszej monografii poświęconej Kantorowi stwierdził, że inaczej potoczą się losy jego spuścizny w obrębie myślenia artystów plastyków, a czym innym stanie się dzieło teatralne dla twórców sceny. Można zapytać, czy przewidywania te były trafne.

Z perspektywy czasu, blisko trzydzieści lat po śmierci artysty, wydaje się, że przede wszystkim twórcy plastycy, kontynuatorzy gestów performatywno-postawangardowych, a nie artyści sceny, odczuwali od początku nowego stulecia (a nawet wcześniej, w latach dziewięćdziesiątych) ogromne ciężenie i zagrożenie masownością dzieła Tadeusza Kantora. Wystawa zorganizowana w 2006 roku przez Kunsthalle Wien oraz warszawską Zachętę, zatytułowana *Teatr Niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, rozwinęła oraz zweryfikowała owe intuicje. Ekspozycji towarzyszyło wydawnictwo z reprodukcjami i tekstami napisanymi przez Hannę Wróblewską, Jarosława Suchana i Sabine Folie, sugerującymi osobliwą, niejednoznaczną dramaturgię zderzenia Kantora z młodymi twórcami. Specjalnie na wystawę zostały przygotowane działania performatywne Katarzyny Kozyry, instalacje Roberta Kuśmirowskiego oraz projekty Pawła Althamera. W publikacji znalazły się ponadto wywiady z artystami oraz ich wypowiedzi. Przedsięwzięcie definiowano jako próbę powiązania „Kantora-ojca”, którego się „jednocześnie kocha i nienawidzi”, z młodszyimi twórcami. Jak podkreślono: „To, co łączy Kantora z Althamerem, Żmijewskim i Kozyrą, to swoisty organiczny związek artysty z materią obiektu”⁴³. Formą kopii posługuje się Kuśmirowski, czyniąc z gry ze światem scenę powtórzeń, replik, które ingerują w rzeczywistość, a nawet ją zastępują. Z kolei teatr kalekich ciał Artura Żmijewskiego może przypominać Kantorowskie bio-obiekty, czyli ludzi-atrapy. Te porównania wskazują jednak na bardzo zewnętrzne powinowactwa.

⁴³ Tamże, s. 13.

Zastanawiając się nad spadkiem po Tadeuszu Kantorze, Kuśmirowski skonstatował, że to: „dobry czas na «sekcję zwłok» dorobku artysty”, trafną krytykę, jak i odejście od pewnego sposobu rozumowania, który przecież „nas spowalnia a czasem i cofa”⁴⁴. Zainterесowały go poszukiwania, które kojarzył z *Umarłą klasą*, a także zapamiętane „piękne słowa” Kantora: „...by teatr powstał, najpierw trzeba go zniszczyć”. Perspektywa myślenia nowego pokolenia twórców ujawnia, że Kantor w ich pojęciu wniósł fałszywe pojęcie sztuki demiurgicznej, był kojarzony z pychą artystycznej postawy uzurpującej sobie prawo do stwarzania rzeczywistości równoległej, aspirującej do wykluczenia wszystkiego, co w praktyce słabe, niepewne, śladowe. Współcześnie jego praktyka bywa oceniana krytycznie, dostrzega się w niej perfekcjonizm artystyczny, w dzisiejszym odczuciu graniczący niejednokrotnie z pseudoartyzmem, czy przynajmniej artyzmem łatwym, ograniczonym do sprawdzonych, skutecznych środków. W mniemaniu artystów debiutujących w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych Kantorowskie strategie przypominają rozmach giganta, zdradzają aspiracje wszechstronnego geniusza, zagarniającego różne dyscypliny sztuki, naznaczającego własnym stylem konwencje, dbającego o własne dziedzictwo poprzez koncepcje muzealne i archiwistyczne. Gdy tymczasem to, co zdaje się cechować ich własną praktykę, to wstrzemięźliwość aspiracji, rozproszenie praktyki, niepewność poznawcza, a czasem kategoria nieodróżnialników – wybór przedmiotów zwyczajnych, nieretuszowanych, materii niepoddawanej żadnym działaniom stylizacyjnym.

Twórcy tacy jak Żmijewski, Althamer, Kozyra czy Kuśmirowski chętnie hołdują pojęciu artysty o „niskim prestiżu” oraz przedmiotowi wyszydzone-mu, odrzuconemu, poddanemu destrukcji i deformacji. Tylko pozornie może ten stosunek do materii przypominać Kantorowskie poszukiwania anektujące rzeczywistość najniższej rangi, gdzie pojawiła się silna wola odcisnięcia na odnalezionym obiekcie piętna osobowości twórcy. Przypomnijmy bowiem, jak manifestacyjnie Kantor podkreślał autorstwo „jego koperty” czy „jego krzesła”, a z czasem dokonywał na przedmiotach gotowych, zaanektowanych do przestrzeni własnego dzieła, stylistycznych przeróbek czy wręcz falsyfikacji. Uczynienie z przedmiotu biednego obiektu godnego własnego dzieła wpłynęło na retuszowanie materii, grę z przedmiotem w obszarze silnie zindywidualizowanych środków wyrazu. Współcześni artyści niejednokrotnie podkreślają w zaanektowanym przedmiocie cechę obiektu – czegoś nie tylko odrzuconego czy wzbudzającego obrzydzenie, jakiegoś elementu nadprodukcji w powszechnym obiegu przedmiotów, lecz także zniechęcającego do twórczej egzystencji, marginalizującego wszelki zamach o ambicjach wykreowania „czegoś z niczego”. Odrzut-dzieło staje się zgodnie z taką koncepcją

⁴⁴ *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Wien–Warszawa 2006, s. 81.

wyrazem artystycznej niemocy i desperacji. W opozycji do tak manifestowanych odczuć związanych z pozycją depresyjną sztuki, Kantor jest artystą poszukującym „symbolicznej mocy gestu twórczego” (co paradoksalne, bo sam często się od tego odżegnywał), materii uszlachetnionej transformacją indywidualnej obróbki *ready-made'u*, podczas gdy dziś np. Artura Żmijewskiego interesuje nade wszystko poszukiwanie nowych układów rzeczy i zdarzeń z resztek pozasymbolicznego ładu.

W oryginalnej postaci, zradykalizowanej, umocnionej nowym kontekstem myślowym i potrzebą ekspresji w odmiennych warunkach kulturowo-cywilizacyjnych, powracają intuicje wczesnej praktyki, sprzed Teatru Śmierci. Znaczenia nabiera tradycja Kantora z czasów, gdy dowartościowywał szkice, projekty, niestabilne poszukiwania, a także jego późniejsze, zrodzone na gruncie warsztatu reżyserskiego, fascynacje próbą, etiudą, usiłowaniami porzucania na – nieobrysowanym w ostateczny kształt spektaklu – fragmencie. Jednak istotą jego sztuki, pozostającej po „wyklętej stronie”, zmierzającej do świętokradztwa i bluźnierstwa, było operowanie dynamiką, konstrukcją niedomkniętą, odnajdowaną w serii niekończących się prób i podejść do ostatecznego kształtu dzieła – co było konsekwencją perfekcjonizmu. W nowoczesnych projektach sztuki charakter performowania zdarzenia oscyluje natomiast wokół zanegowania mocy artystycznej, albowiem jest często związany z manifestowaniem twórczej słabości, efemeryczności, tworzenia w zaniku. Bezsilność artystyczna, a nie siła i moc sprawcza, okazuje się w okolicznościach masowej, „sprawnej” i pragmatycznej kultury kwintesencją ryzykownej wypowiedzi artystycznej.

W przeszłości praktykowanie przez Kantora teatru w ramach Cricot 2 prowadziło do przypisywania mu plastycznego rodowodu, co umożliwiało spychanie jego sceny w rejony „parateatru”, teatru malarskiego, sztuki nieformalnej, nieinstytucjonalnej, outsiderskiej. Równocześnie – co paradoksalne i ponownie wróżące sprzeczności – dla krytyki teatralnej kontekstem dla Kantorowskiej reżyserii był teatr instytucjonalny. Z jednej strony podkreślano, że jego odrębny sposób opracowywania materii scenicznej opiera się na grach plastycznych, operujących obrazem w ruchu, przetworzeniem technik i stylizyk malarskich na użytek energetyzowanej przestrzeni i wprowadzonych weń żywych ciał ludzkich. Z drugiej strony punktowano krytycznie nieprofesjonalną reżyserię i aktorską amatorszczyznę, znajdując dlań kontekst w zawodowym teatrze. Do dziś w różnych kręgach krytyków i ludzi teatru pokutuje przekonanie, że Kantorowscy aktorzy to zespół amatorów, osób przypadkowo związanych ze sceną, których kunszt jest wątpliwy, a szczególnie podejrzany wydaje się brak akademickiego przygotowania i teatralnego warsztatu. Traktowanie postaci jak taszystowskich plam, upodobnianie ich do surrealistycznych manekinów, podporządkowanie prawdy gry nieprawdzie sztucznych gestów i niezrozumiałstwu słownych bełkotów wydawało się

podejrzane i jednoznacznie formalistyczne⁴⁵. Dopiero po latach w wyjątkowych okolicznościach późnej rekapitulacji opinia ta ulegnie przemianie. Bardziej niż instytucjonalizowane warsztaty aktorskie prowadzone przez aktorów Kantora (które zdecydowanie za granicą, a nie w Polsce cieszą się uznaniem) świadczyć może o tym wypowiedź Krystiana Lupa, w której wysoko ocenił Teatr Śmierci jako scenę oryginalnej koncepcji aktorskiej. Lupa szczególne znaczenie nadał odnajdowanemu w praktyce tego teatru „aktorowi rytualnemu”, i choć sformułował swą opinię już po śmierci Kantora, opierał się na wcześniejszych doświadczeniach widza. Wskazał na fascynujący go model myślenia o aktorskim powołaniu, w którym „człowiek nocny”, istota celebrująca wewnętrzny ceremoniał przekroczeń zwyczajnej kondycji, walczy z „człowiekiem dziennym, z człowiekiem fałszywej drogi naszego pokolenia kulturowego i cywilizacyjnego”⁴⁶. W tym sensie idea Kantora, zdaniem Lupa, znajduje odzwierciedlenie w „radikalizmie postaci dramatycznych” najnowszej literatury scenicznej. Koncepcja ta – rozwijana przez Kantora przez kilkadziesiąt lat meandrycznej praktyki inscenizacyjnej – zostaje zatem w sposób niejednoznaczny podjęta przez kreacje nowoczesnego teatru, w którym stosuje się zasadę, że własna kondycja aktora-performera może zostać zaangażowana do budowania roli i prowadzić do ludzkiego obnażenia, do bezwzględnej manifestacji bezbronnej, niekamufłowanej warsztatowymi osłonami tożsamości.

Ale równocześnie można odnieść wrażenie, że artyści sceny, chwilę po zmianach ustrojowych, „nie zauważyli” tradycji Kantora. W spektrum swoich zainteresowań podążyli – mówiąc bardzo ogólnie – za tematami wyrastającymi z nowoczesnej dramaturgii, zmagającej się z problematyką przemian kulturowych i obyczajowych (np. w postaci tekstów tzw. brutalistów), estetyką związaną z potrzebą użycia nowych mediów w teatrze. Pojęcie pamięci i postpamięci zaangażowało twórców nieco później (od początku XXI wieku) – w związku z rewizjami historycznymi – jednak inny horyzont myślenia przyczynił się do wyparcia bezpośredniego znaczenia Kantorowskiej tradycji⁴⁷. Trudno jednoznacznie powiedzieć, że np. budowanie kolejnych premier na zasadzie „serii”, tak charakterystyczne dla strategii Krzysztofa Warlikowskiego, przedstawień wypracowujących spójną estetykę, odwołującą się do poetyki autocytatów, wiąże się z Kantorowską formą teatru. Z kolei powracające w scenograficznych rozwiązaniach teatru XXI wieku „ruiny”, zdeintegrowane przestrzenie śmierci jako znaki negatywnego doświadczenia rozpadających się struktur

⁴⁵ Zob. B. Mamoń, *Teatr. Szafa z Witkacym*, „Tygodnik Powszechny”, nr 6, 5.02.1961, s. 6.

⁴⁶ Zob. K. Lupa, *Postać rytualna w teatrze Kantora*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem...*

⁴⁷ Na panelowym spotkaniu reżyserów i kuratorów w trakcie czasie obchodów 20. rocznicy śmierci Tadeusza Kantora, w którym uczestniczyli m.in. Michał Borczuch, Marcin Wierchowski, Krzysztof Garbaczewski, Paweł Passini, właściwie tylko ten ostatni podkreślił, że tradycja Kantora jest dla niego ważna.

rzeczywistości, mogą dziś ukrywać inne sensy⁴⁸. Nie można zatem mówić o Kantorze jako o patronie jakiegoś teatralnego nurtu, powinowactwa bywają przypadkowe, nawiązania często polemiczne, czasem ironiczne⁴⁹. Nie zapomina się jednak, że w teatralnych pracach Kantora bardzo szybko, bo w latach sześćdziesiątych pojawiły się działania związane z dekonstrukcją tradycyjnego modelu widowiska, poczynania *happenerskie* oraz próby podporządkowania lektury dramatu zdecydowanej, zawłaszczającej świat przedstawiony literatury odrębnej estetyce własnej, aplikowanej niezależnie od wskazówek autorских⁵⁰. Mimo osobności Kantora można podejrzewać, że jego stosunek do podstaw dramaturgicznych, kreacja aktorska oraz projekt intymnego teatru przesycany wątkami autobiograficznymi i indywidualnie pojętą eschatologią, wychyloną aż za granicę prawdziwej, skończonej egzystencji, znajduje różne przedłużenia we współczesnych inscenizacjach. Nie są to nawiązania proste i jednoznaczne. Rzadko wprost wskazują na możliwości asocjacji z Kantorowską praktyką, raczej kamuflują ten związek czy rodzaj nieoczekiwane przywołania. Zawsze będą to zatem skojarzenia ryzykowne i niepewne.

5. Kantor – re-aktywacje

W zakończeniu rekapitulacji różnych dróg recepcji sztuki Kantora posłużę się jednak dwoma przykładami teatralnymi jawnie grającymi z pamięcią o jego oryginalnym dziedzictwie, tradycji ważnej, a zarazem problematycznej. Silnej i słabej, reprezentatywnej przez artefakty i śladowej ze względu na enigmatyczne struktury teatru, zanikające nawet w materialnym przekazie, sztuki ujętej dziś w imadła przewartościowań i rekapitulacji. Pierwszy dowód jawnej inspiracji przynoszącej niezwykle autonomiczne dzieło sceniczne stał się w XXI wieku spektakl Jerzego Grzegorzewskiego *On. Drugi Powrót Odysa* z roku 2005, drugim projekt kolektywny stworzony w stulecie urodzin artysty, *Kantor Downtown* (2015).

⁴⁸ Pisałam na ten temat w artykule *Ruiny – alternacje teatralnego obrazu*, [w:] *Odstony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016.

⁴⁹ O relacji Kantora, Grzegorzewskiego i Klaty w ramach teatru „postpamięci” pisze Marta Bryś w pracy doktorskiej (przygotowywanej do publikacji), w serii *Teatr/Konstelacje*.

⁵⁰ Co charakterystyczne, często na temat wagi Kantorowskiej tradycji dla swoich poszukiwań wypowiadali się twórcy zagraniczni. Przy okazji rozmów festiwalowych i spotkań z reżyserami usłyszałam takie deklaracje ze strony Luka Percevala, Jana Lauwersa, Jana Fabre’a, a także Christopha Marthaler.

Przedstawienie Jerzego Grzegorzewskiego, nazwane przez Elżbietę Morawiec *Teatr Śmierci. Death in progress*⁵¹, mogłoby świadczyć o ciągłym „postępie” Teatru Śmierci, o jego nieśmiertelnej idei, o której na gruncie sztuki polskiej nie sposób myśleć bez wskazania udziału Kantora⁵². Wspomniana inscenizacja była nie tylko ostatnim przedstawieniem Grzegorzewskiego, lecz także wizją odchodzenia artysty, w której on sam chce być obecny. W pewnym sensie Grzegorzewski indywidualnie, po swojemu, powtórzył gest Kantora. Twórca scenicznego wyznania, w którym skumulowane zostały okruchy i przetworzenia dzieł z przeszłości, chciał zaistnieć na scenie poprzez tekst córki, Antoniny Grzegorzewskiej, zawierający aluzje biograficzne. Uobecnił się przez aktorów, którym rozdał role zakorzenione we własnej tożsamości. Zaistniał w kreacji Jerzego Radziwiłowicza, a przede wszystkim poprzez własną, nieograniczoną wyobraźnię. Podjął grę z Kantorowską inscenizacją. Pojawiły się aluzje do Tadeusza Kantora i do *Powrotu Odysa*, dramatu Wyspiańskiego, który u Grzegorzewskiego – podobnie jak w *Nigdy tu już nie powrócę* – zaistniał w postaci ruiny antycznego i artystycznego mitu. W przedstawieniu tym pojawiła się figura reżysera-Kantora (Mistrza-Sinobrodęgo). Postać grana przez Jana Englerta zawierała rysy groteskowe. Jednak kreacja, opalizująca różnymi odcieniami (Englert grał także siebie, reżysera i dyrektora teatru), nie miała cech paszkwilu. To raczej ekspresyjna karykatura, bliska przetworzeniom, jakie na własnych wizerunkach dokonywał sam Kantor, poddający swą tożsamość artystowskim autokreacjom. Niuanse tego wcielenia miały się zabawnym powtórzeniem-przedrzeźnieniem, uchwyceniem tego, co w wizerunku Kantora śmieszne, bo wyraziste, zabawne, wynikające z jego sardonicznej, trudnej i wybuchowej natury. Równocześnie w kreacji tej przeblyskują ciemnym światłem odcienie powagi: w przedstawieniu Grzegorzewskiego dochodzi do wydobycia bezsilności twórcy, który bez końca zмага się z własną imaginacją i cierpieniem, próbując je teatralnie materializować i ożywiać. Bardziej dosłownie pojmuje też kategorię wyznania, nie wahając się przed odsłonięciem ludzkich słabości. Obcuje ze śmiercią, nie przestaje jednak żartować, chce – podobnie jak Kantor (który, jak pamiętamy, nie życzył sobie żadnych porównań) – ukazać w wizji scenicznej sytuację artysty odchodzącego w ciemność. Droga ku nierozpoznanemu przeznaczeniu, ku przyszłości, składa się z tego, co minione. „Death in progress” to równocześnie „theatre in regress”.

Na biegunie tej inscenizacji zobaczyć można *Kantor Downtown*, który jak deklarowała Joanna Krakowska, twórczyni jego dramaturgicznej podstawy, był projektem Teatru Polskiego w Bydgoszczy realizowanym w stulecie urodzin

⁵¹ E. Morawiec, *Teatr śmierci. „Death in progress”*, [w:] tejże, *Jerzy Grzegorzewski mistrz światła i wizji*, Kraków 2006.

⁵² Temat ten podejmuję w rozdziale *Kantor/Wyspiański/Grzegorzewski. Wędrowki Odysusza*.

Tadeusza Kantora, trzydzieści sześć lat po pierwszym pokazie *Umarłej klasy* w teatrze LaMaMa w Nowym Jorku. Spektakl stał się też instalacją zainspirowaną postaciami Tadeusza Kantora i Ellen Stewart, legendarnej dyrektorki tego teatru, oraz amerykańskich artystów, którzy tworzyli nowojorską scenę awangardową lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych. Już samo nazwanie przedstawienia instalacją jest tropem *stricte* Kantorowskim; tak przecież moglibyśmy określić jego pomysły inscenizacyjne wokół obiektów takich jak Maszyna aneantyzacyjna czy nieruchomy wehikuł ławek z *Umarłej klasy*. Z drugiej strony widać w tej koncepcji manifestacyjny zwrot nowoczesny: dziś twórcy, performując zdarzenia teatralne, sięgają do rozwiązań artystów sztuk wizualnych i odwrotnie – często dochodzi do interaktywnego powiązania technik inscenizacyjnych z instalacyjnymi w muzeum czy galerii. *Kantor Downtown* na swój sposób połączył ekrany z rejestracjami – jakie często oglądamy na wystawach – z żywym planem aktorskim. Ekrany zajęły miejsca manekinów w powiększonych ławkach z *Umarłej klasy*. Rejestracje wprowadzone w przestrzeń gry ewidentnie dowodziły, że w dzisiejszym teatrze manekin może być zastąpiony sztuczną obecnością nośnika. Płaskie telewizory użyte były do ekspozycji portretów – nagranych kamerą cyfrową „gadających głów” artystów. Ich monologi, które dzięki precyzyjnym zabiegom dramaturgicznym zostały wpłątane w sieć dialogów i polifonicznie prezentowanych tematów związanych z rozpamiętywaniem obecności Kantora w Nowym Jorku, w czasie amerykańskiej prapremiery *Umarłej klasy*, kierowane były bezpośrednio do widzów. Dwoje aktorów (Grzegorz Artman, Marta Malikowska) jako ciała żywe, uwikłane w systemy kreacyjne tradycyjnego teatru, dość sztywno poruszały się pomiędzy zapośredniczoną obecnością amerykańskich artystów (Penny Arcade, Lee Breuera, Lindy Chapman, Citizen Reno, George’a Ferencza, Jill Godmilow, Barbary Hammer, Loli Pashalinski, Ozzie Rodrigueza, Theodory Skipitares, Thomasa Walkera, Sylvii Palacios Whitman) a widzami paradoksalnie bardziej wciągniętymi w odbiór emitowanych wypowiedzi. Wydaje się, że w tym wypadku realna cielesność (uformowana wedle kodów estetycznych aktorów Kantora – czarne mundurki, pobielona twarz dziewczyny) wykorzystana była zewnętrznie, czysto karykaturalnie i zaczynała służyć innym celom: już nie tylko *stricte* artystycznym, lecz także polityczno-ekonomicznym⁵³. Dramaturgia przedstawienia, związana z budowaniem jej w wymiarze „aktywnej” instalacji oraz dialogicznej formy pomiędzy żywym a zarejestrowanym planem, była intrygująca, choć najważniejszy akt interakcji pomiędzy interfejsem a publicznością dokonywał się wewnętrznie.

⁵³ W pewnym momencie aktorka obnażała się, próbując upolitycznić swą wypowiedź: każała widzom zapisywać kwoty ich zarobków na własnym ciele, demonstracyjnie prowokując ich poprzez rysującą się dysproporcję między sytuacją spauperyzowanego artysty w dzisiejszym świecie a resztą społeczeństwa, reprezentowaną przez teatralnych widzów.

Próbowano na niego wpływać: zamienić bierną reakcję, „martwy akt słuchania” poprzez interwencję „tu i teraz”, działania aktorów zmuszających widza do reakcji (np. dotykania obnażonych części ciała aktorki), czy odpowiadania na niewygodne pytania dotyczące zarobków. To otwieranie zamkniętej, spetryfikowanej w micie *Umarłej klasy* na problemy dzisiejszego świata wydaje się ciekawym zabiegiem nowoczesnej rewizji. Cel projektu, przedstawienia poprzedzonego programem badawczym i spotkaniami ze świadkami działań Kantora, miał też jednak bardziej bezpośredni wymiar stworzenia pomostu pomiędzy czasami, z całą świadomością ich odmienności, ale też w przekonaniu o wspólnych zadaniach sztuki. Autorzy *Kantor Downtown* deklarowali:

Chodzi także o to, by pokazać, że kontrkultura jest wspólnym dziedzictwem ponad granicami kontynentów, a powracanie do awangardy sprzed lat jest konieczne dla budowania alternatyw we współczesnej kulturze i w publicznym dyskursie. Postać Tadeusza Kantora – prawdziwie modernistycznego twórcy – wpisana tu zostaje w barwną, anarchizującą, wywrotową, queerową, feministyczną tradycję artystyczną nowojorskiego Downtown. Instalacja ma na celu spojrzenie na Kantora inaczej niż dotąd – ma przedstawić go jako artystę w realnym i wirtualnym dialogu z innymi twórcami. Ma służyć krytycznej (choć też nostalgicznej) refleksji nad historią polskiej i amerykańskiej awangardy. Odwołując się do ikonicznego obrazu z *Umarłej klasy* – sali szkolnej, w której zasiadają manekiny, postacie zamieszkujące pamięć, cienie tych, co odeszli – twórcy instalacji przywołują i zatrzymują w kadrze odchodzący nieuchronnie w przeszłość świat awangardowego performansu i eksperymentalnego teatru, świadomi jednocześnie jak bardzo ten świat, jego język, estetyka i polityka są dziś potrzebne współczesnemu teatrowi⁵⁴.

Autorzy spektaklu z jednej strony stworzyli w planie żywym emblemat estetyki teatru Tadeusza Kantora jako znaku czegoś bardzo już dziś przebrzmiałego i zwietrzałego. Z drugiej strony wśród wypowiedzi-haseł kojarzących się niegdysiejszym świadkom ze sztuką Kantora, a także z jego osobowością, wyłowiono przede wszystkim te, które mogą uzyskiwać rangę uniwersalnych, ponadczasowych. Pokazano moc sztuki Kantora jako wciąż silnie angażującej: do myślenia o sobie i swojej pozycji w świecie politycznych i ekonomicznych uwarunkowań. Monologi amerykańskich twórców zwracały uwagę na Kantorowski gest uczynienia z teatru fascynującej „hybrydy” poza dostępnymi czy oczywistymi konwencjami. Doceniano polityczność jego gestu artystycznego, związanego z myśleniem o awangardzie jako sztuce łamiącej reguły i prawa, z wyboru i konieczności funkcjonującej poza systemem⁵⁵.

⁵⁴ <http://www.teatrpolski.pl/kantor-downtown-spektakl.html> [dostęp: 5.02.2017].

⁵⁵ Niestety nie mogę tu napisać o przedstawieniu Elizabeth LeCompte *Pink Chair*, którego nie udało mi się zobaczyć. Relacje prasowe, internetowe, a także kwerenda reżyserki w „starej” Cricotece przy ul. Kanoniczej, jej zainteresowanie rejestracjami i wątkami biograficznymi świadczą o archiwalno-artystycznej reemisji różnych wątków Kantorowskiej tradycji.

Przypadek sztuki Tadeusza Kantora uświadamia, że pojecie oryginalności, a także opozycja stare-nowe, niezwykle istotna dla awangardowych manifestów i wszelkich gestów innowacyjnych, może być poddawana wewnętrznym komplikacjom i wymykać się stereotypowym ujęciom. W przypadku działań Kantora postęp, nowoczesne zdobycze, autonomiczna niezależność środków artystycznych oraz spojrzenie wstecz, schodzenie w głąb tradycji, wzajemnie się wspierały, a ekonomia ta w wyjątkowy sposób wzbogacała dynamikę twórczych projektów. Twórca nie stosował tu wyraźnej linii podziału. Z pełną swobodą dokonywał połączeń, stosował montaż starego z nowym, obcego z własnym, oryginalnego z powtórzonym. Kantor problematyzował kategorię kopii i oryginału, dekonstruował modelowe arcydzieła (takie jak *Las Meninas* Velázquez, *Lekcja anatomii* Rembrandta, *Balladyna* Juliusza Słowackiego czy *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego), powracał do wątków własnej twórczości, reorganizując jej znaczenia. Świadomie manipulował autodefinicjami, poruszając się między deklaracjami o awangardowości własnej praktyki a postawą skostniałą, akademicką, manifestacyjnie wsteczną. Projektowana – w zasadzie od początku praktyki artystycznej – zasada poruszania się w obrębie dynamicznego układu obejmującego progres i regres, operującego tym, co oryginalne i tym, co powtarzalne, przekształcona w niepokorną metodę nieoczywistych poszukiwań, w szczególny sposób, dystansując wiele zjawisk we współczesnej kulturze, antycypowała programy XXI-wiecznej sztuki. Manifestacja znaczenia nowej formy artystycznej jako demonstracja nieugiętej walki o wyartykułowanie oryginalności niepoddającej się kulturowej stagnacji może świadczyć o łączności dzisiejszej sztuki żywej i poszukującej z ideami Kantora. W pewnym zatem sensie prawdziwy Teatr Śmierci nadchodzi *post mortem* artyści wraz z procesem przekształcania jego dokonań w resztki, reminiscencje, ślady. Aktualny sens Kantorowskiej schedy prowokuje zarówno do odczytań i rewizji, jak i do ostatecznych zatarć i zerwań. Do odczytywania w tym, co po tej sztuce zostało, powidoku czy palimpsestu.

Konfrontacje

Wyspiański/Kantor.

Dyptyk w dźwiękach *Requiem*

1. Introdukcja

Zmaganie się z bezwzględnością przemijania i koniecznością śmierci od zawsze prowokuje do aktów twórczych i towarzyszy inspiracji artystycznej. Nie zawsze jednak siła kreacji jako opór wobec znikomości życia kieruje artystów ku oswojeniu doświadczeń eschatologicznych, a nawet ku uczynieniu z przestrzeni funeralnej miejsca twórczego zadomowienia: przestrzeni działania. W polskiej kulturze teatralnej pojmowanie melancholii jako aktywności związanej ze śmiercią, rozumiane także jako osobliwy akt twórczy podejmowany w obszarze pochówku, łączy Wyspiańskiego i Kantora. Obaj klisze cmentarne nakładali na inne przestrzenie artystyczne, po Mickiewiczowsku kojarzyli teren funeralny z parametrami sceny, poddawali aktywnej refleksji pojęcie kresu i pamięci. Zapisywali także indywidualne, intymne doświadczenie dramatycznego wygasania życia. Utożsamienie kreacji/fantazji ze śmiercią pojawia się w różnych wypowiedziach Wyspiańskiego, od tekstów teatralnych po listy, od liryków po zapisy brulionowe – i wydaje się dziś, z perspektywy czasu, nadzwyczaj Kantorowskie.

Pokrewieństwu temu spróbuję się przyjrzeć, rozpisując osobliwe partnerstwo rejestrów żałobnych na luźne skojarzenia tekstowe i ikonograficzne. Inspiracją do stworzenia warunków spotkania artystów stanie się arbitralnie wybrany utwór: *Requiem* Stanisława Wyspiańskiego, którego niewykryształizowana forma, kryjąca awangardowy impet, zachęca do niestandardowych lektur, domysłów i skoków skojarzeń. Rozwój płynącej meandrycznie myśli stał się źródłem szkicowego zapisu niezwyklego tekstu, utworu uwolnionego od powinności komunikacyjnych, niewpisanego w żaden rejestr gatunkowy, zachowanego na rozrzuconych kartkach, podzielonego na „odpoczynki” i „działania”. Charakter brulionowego zapisu był efektem utrwalania wszystkiego, co się nawet wydaje „cieniem myśli”, w czym Wyspiański widział szansę rozwoju tworzenia.

Odbiór tego tekstu rozpina się między poczuciem obcowania z zapisem nieukształtowanym, jakby niegotowym, a wrażeniem nowatorstwa i odwagi wypowiedzi atakującej reguły i pisarskie konwencje. Nie dziwi zatem, że tekst ten ożył ostatnio na nowo: stał się tematem dywagacji edytorskich, seminaryjnych rozważań, a na jego kanwie powstał scenariusz nietypowej realizacji teatralnej¹. *Requiem – odprawianie sceniczne*, spektakl muzyczny Pawła Passiniego, eksperymentalna i laboratoryjna praca nad formą nowoczesnego „odśpiewania” utworu, odkryła w jego możliwościach wykonawczo-semantycznych odważne, ryzykowne uzmysłowienia ekspresji, możliwość energetycznego pobudzenie słuchaczy do kontemplacji i działania² poprzez nowoczesną kompozycję muzyczną i niestandardowe wykonanie wokalne, skłoniła do skupienia i dyskusji. Także takich odczytań, które z jednego, wydawać by się mogło wąskiego, utworu uczynią przedmiot prowokujący do porównań.

A zatem inspiracja immanentną naturą enigmatycznego tekstu, ożywianego w obszarze myślenia i artystycznego działania, zachęca do zestawień i konfrontacji ponad gatunkami i czasami: prowadzić może w sposób jeszcze inny niż dotychczas to czyniono – od Wyspiańskiego do Kantora, dla którego wyobrażenia była śmiercią, a śmierć stawała się przestrzenią twórczego wyzwania. Znany i opisywany proces odczucia siły kreacji jako formy „cmentarnej przemiany” łączy artystów ponad czasami. Przyjrzyjmy się w zasugerowanym „dyptyku”, w sieci niejednoznacznych korespondencji rozdzielonych na dwie części, najpierw organizacji semantycznej i wyobrażeniowej jednego zapisu – formie *Requiem* odwołującej się poprzez tytuł do starej tradycji żałobnej, a następnie możliwym do odnalezienia echem i reperkusjom jego sensów w dziele Kantora.

2. Skrzydło pierwsze: Wyspiański – studium rozpadu i wskrzeszenia

Requiem Stanisława Wyspiańskiego zaskakuje nawet w kolejnych lekturach. Zdziwienie wiąże się z nieprzystającą do zasad ortografią i interpunkcją, dziwnym podziałem na „odpoczynki” i „działania” (w rękopisie czasem

¹ Projekt nowego odczytania utworu wiązał się z cyklem Instytutu Teatralnego „Poza kanonem, pomiędzy akademią a praktyką. Dramaty Stanisława Wyspiańskiego”, realizowanym w latach 2016–2018 w Instytucie im. Zbigniewa Raszeńskiego w Warszawie. Nowe odczytanie tekstu zaproponował Dariusz Kosiński, zob. D. Kosiński, *Requiem. Komentarz edytorski*, [w:] *Poza kanonem. Wyspiański*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018.

² *Requiem – odprawianie sceniczne* w reżyserii Pawła Passiniego, we współpracy dramaturgicznej Dariusza Kosińskiego zostało pokazane 10.11.2016, <https://www.youtube.com/watch?v=BpAc9zy6ycg> [dostęp 12.12. 2018].

pisane małą, czasem dużą literą), skrótem gwałtownej myśli skonfrontowanej z wprowadzeniem w pierwszych zdaniach żałobnego utworu atmosfery pogody, w związku ze „znalezieniem się” i poczuciem bycia na cmentarzu z dala od „trosk, zgiełku i wrzasku, zatargów”³. Czytelnik może odnieść wrażenie, że autor zaprasza go na kojącą przechadzkę po cmentarzu, ale też poczuć niepokój tajemniczej i niejednoznacznej myśli, zamkniętej w pokiereszowanej składni, wymykającej się próbom jednoznacznej interpretacji.

W tekście tym zaskakuje nietypowa strategia wypełnienia wzorca gatunkowego wskazanego tytułem. Nie jest to utwór patetyczny, zderzający odbiorcę z osobliwością śmierci jako wielkiego, dostojnego przeżycia, choć są w nim miejsca pozwalające doświadczyć rozrastających się w wyobraźni skojarzeń ze śmiercią jako pochodem umarłych wstających z grobu (odpoczynek 6) oraz ze śmiercią „widmem nadmiastowym” (działanie 5). Mogą one sygnalizować repertuar grozy znany z tekstów apokaliptycznych lub modernistycznych wariantów śmierci-katastrofy. Mimo to zapis raczej pozwala na oswojenie śmierci, a użyty w nim rytm pulsowania umożliwia dysproporcje w optyce: kontaminuje rozrastanie i kurczenie się wizji, sugeruje panowanie nad zmianą i przemiennością „w tym tryumfie wieczności –/ który coraz ogromnieje i coraz maleje – i coraz/ ogromnieje”⁴. Tylko w paru fragmentach utworu dynamika staje się burzliwa i ewokuje zagrożenie, wiąże się z *tremendum* śmierci, z lękiem przed ostatecznością, tak jakby spokojny rytm odpoczynku wiecznego nie przychodził raz na zawsze. Rozedrganie pobudzonej do działania myśli nie przejmuje jednak trwogi znanej z innego zapisu lirycznego Wyspiańskiego, zaczynającego się od słów *Jakżeż ja się uspokoję*, w którym w lakonicznej formie wyrażone zostało najgłębsze przerażenie gwałtownie nadciągającym kresem⁵.

³ S. Wyspiański, *Requiem*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane. Pisma prozą. Juvenilia*, pod red. L. Płoszewskiego, t. XIV, Kraków 1966, s. 43. W interpretacji odwołuję się do tego zapisu *Requiem*, a nie do nowej propozycji Dariusza Kosińskiego, przyjmując wariant Płoszewskiego (zapewne wątpliwy) jako utrwalony w tradycjach lektury i traktując koncepcję nowego ustalenia porządku części jako proces lekturowy, a nie wersję kanoniczną. Sądzę, że nie da się odpowiedzieć ostatecznie na pytanie o kolejność „odpoczynków” i „działań”, co jest dowodem niemożliwej do rozwikłania zagadki, tajemniczej formuły dynamicznego tekstu. Numery stron, które w nowej edycji uznane zostały za obowiązujące, mogły zostać wpisane przy późniejszych próbach porządkowania rękopisów.

⁴ Tamże. s. 46.

⁵ Na temat biograficznych i uniwersalnych wydźwięków tego niezwykłego, lapidarnego utworu, włączonego w konstelację rozważań o *Requiem*, pisze Ewa Miodońska-Brookes w tekście *Stanisława Wyspiańskiego ćwiczenia ze śmierci*, [w:] *„Sami złożycie stos...”*. *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, grudzień 2007 – marzec 2008*, Kraków 2007.

Można rzec, że Wyspiański rozpiął na regułę „odpoczynku” i „działania” zdania, a czasem rozsypał wyrazy, nie dbając o logikę, sugerując tytułowy odpoczynek-requiem, a zarazem wzmożoną aktywność rozpiętą od pobudzonej i swobodnej kreacji do bolesnego tworzenia, a następnie ukojenia. Artysta w *Requiem* utrwala doświadczenie procesu wewnętrznej dynamiki: nieregularnego myślenia. Rzuca na papier słowa rejestrujące silne odczucia, słowa luźno scalone, zapisuje wrażenia nieuporządkowane, acz poddawane chwilowym rytmizacjom:

Rozbudzenie fantazji, twórczości, imaginacji –
szereg zmieniających się obrazów: dialogów, które ko-
lejno o pierwszeństwo walczą, aż wytwarza się las dziki, fanatazyjny – las wyobraź-
ni. – Wszelkie sztuki – szereg kompozycji, plastyka. Poematy:
Piekła⁶.

Dla uchwycenia zasad owego procesu istotna jest przestrzeń cmentarza jako terytorium graniczne, umożliwiające ustanowienie jednoczesności śmierci/narodzin, dosłownie wyrażone w „odpoczynku 3” przez opis biologicznej przemiany, wegetacyjnej reguły kiełkowania życia z obumierających szczątków organicznych:

Wolne gnicie w ziemi – gady – robactwo, płazy,
wierciaki wszelakie toczą, jedzą ciała – – rośliny
kwitną w tych sokach – kał ziemski kurzący do
słońca, wrzask ziemski ponad kałem – swobodność,
samowolność, rodzenie,
(przygotowanie do rodzenia)⁷.

Spojrzenie w głąb ziemi jest nowoczesne, pozbawione młodopolskiej dekadencjonalnej stylistyki, zbliżone do silnych efektów turpistycznych; zakłada też innego rodzaju doświadczenie i percepcję rozkładu, niż to zapisane we wczesnym liryku Wyspiańskiego:

Świat gnój.
A słońce, co mu rzuca blaski złote,
pozłaca brudu brzydotę
na stary grzyb wdziewając nowy strój.
[...]
i reszta się mai, znów rozplądza,
znów gnije...⁸

⁶ S. Wyspiański, *Requiem...*, s. 44.

⁷ Tamże, s. 45.

⁸ S. Wyspiański, *Wiosna*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. XIV..., s. 105.

O ile w *Wiośnie*, młodzieńczym tekście z 1895 roku, „rozpładanie się” i „gnicie” jest przeciwstawione potrzebom świata duchowego, wywołuje repulsję, odruch obrzydzenia i odrzucenia, w *Requiem* proces obumierania łączy biologię z doświadczeniem twórczym. Zapis wprowadza czytelnika w akty tworzenia, rodzenia, powoływania do życia, z konieczności kontrapunktowane snem, zastygnięciem, stagnacją. Wstępujemy wraz z autorem wypowiedzi na teren znany, oswojony, gdzie znajdują się „ptaki-przyjaciele”, gdzie toczy się wewnętrzna rozmowa z własnymi myślami. Równocześnie konkretny cmentarz, z którym utwór jest związany (grób ojca artysty), gdzie słychać „kolej, świst”⁹, nie jest miejscem konwencjonalnego ukojenia. Raczej wyłania się jako terytorium służące niezaspokojonej i niespokojnej wyobraźni, antycypującej śmierć, krążącej między światłem świata a mrokiem mogił, zanurzającej się w jasnym krajobrazie i w ciemnej ziemi. Akt ten próbuje przeniknąć w miazgę umierania i w procesy biologicznej przemiany, jest efektem pokusy połączenia tego, co jeszcze żywe z tym, co już martwe: „jeszcze nie uśmierzonej pamięci”, a już mowy pogrzebowej „słyszanej przez grób”.

Wyspiański przypisał cmentarzowi rolę otoczenia swojskiego niejako w zgodzie z wcześniejszym wrażeniem zapisanym w liście do Lucjana Rydla: „[...] byłem dziś w południe na cmentarzu – to jest po prostu dziwne, dziwne, tak bliskie, tak wyraziste, tak zrozumiałe, że aż nielogiczne, tak realne, proste, jasne, kształtami rzeczywiste, że żadna fantazja nie może być bardziej roztrzępana, żeby dać w przypomnieniu to, co tam jest”¹⁰. W *Requiem* to, co tam jest, zamienia się w brzmienia pełne pasji i znaczenia, rozbudzające zmysły i pobudzające do działania, a nie do odczucia grozy przemijania. Wydaje się, że Wyspiański przez wybór nieoczywistej dykcji skalę doświadczenia ostateczności nie tyle pomniejszył, ile związał z człowiekiem, z jego niewielkim dominium ziemskim, które zarysowuje się w zgodzie ze sposobem doświadczania tu i teraz, na ograniczonym terytorium, „między domem a cmentarzem”, jak pisze Paul Ricoeur¹¹, „między radością a żałobą”, między „narodzinami a śmiercią”, tylko z pozoru odseparowanymi od siebie. Odkrywanej stopniowo regule poeta nadał charakter procesu fermentującego w urwane toki refleksji, nasycił ją energetycznie, pozbawił tonu jednoznacznie konsolacyjnego. Tak zapisane przebywanie w obszarze cmentarza ustanawia niezwykłe doświadczenie siebie we własnej śmierci.

⁹ Leon Płoszewski łączy tekst datowany na 1901 rok ze śmiercią ojca poety, Franciszka Wyspiańskiego, pochowanego na cmentarzu Rakowickim. Zob. *Dodatek krytyczny*, S. Wyspiański, *Requiem...*, s. 222–223.

¹⁰ S. Wyspiański, (list z 3.07.1897), [w:] *Listy zebrane*, t. II, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, opr. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979, s. 479–480.

¹¹ Zob. wydane pośmiertnie teksty P. Ricoeura: *Aż do śmierci. O żałobie i radości*, [w:] tegoż, *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków 2008.

Rytmizacja brzmień przywołuje obszary skojarzeń wizualnych, jednak przebywanie na cmentarzu, jakie zaproponował Wyspiański, dalekie jest od typowych dla epoki konwencjonalnych ujęć przedstawieniowych tego miejsca. Tak jak tok wypowiedzi oddaje we fragmentaryzacji dynamiczną myśl, myśl bez precedensu, tak obrazy nasuwane przez słowa niosą cząstkowe konkretyzacje cmentarnego pejzażu – oryginalne, osobliwe w kształtach i sugestiach.

Ewa Miodońska-Brookes przypomina, że dominantą spójności tego tekstu (jak można się przekonać, bardzo względną) są „pola semantyczne pojęć śmierci”, czyli cmentarz jako pewien rodzaj bytu¹². W jej uwagach pojawia się odkrycie niezwykle istotnej energii związanej z pojęciami metamorficznymi, rozsadzającymi utarte wyobrażenia cmentarne znane z topiki literackiej i ikonograficznej, przedstawienia rozpięte w modernistycznej sztuce od neoromantycznych objawień duchów i zaświatów, przez obszary grozy, aż do groteskowych *danse macabre*. Zaznaczone w tekście akty przemiany sygnalizują odkrywanie ogromnych możliwości kreacyjnych, w szczególnym pojęciu bycia na krawędzi, na granicy bytu i niebytu, obecności i nieobecności. Niezwykle odkrywcze wydaje się zasugerowane w *Requiem* spojrzenie w głąb cmentarnej ziemi, które kojarzy się z kilkoma zapisami myśli i wyobrażeniami plastycznymi Wyspiańskiego, prowadzi do jego fascynacji „niewidzialnym”.

W liście do Lucjana Rydla z 3 lipca 1897 roku Wyspiański wiąże rozumienie natury z baśniowym pojęciem Sezamu i odkrywa bliską, aktywną śmierć¹³. W zapisie epistolarnym pojawia się odczucie obcowania ze szczegółem – „skarbem sezamowym”, nazwanym „złotem i srebrem”, niespodziewanie odsłanianym w mroku. Zapisane zostaje odkrycie „wspaniałości ludzkiego wnętrza”, niepospolitej kreacji, która zamienia wszystko w cud tworzenia. „Skarb” to ukryta siła: wewnętrzna tajemnica śmierci przemieniona w geście twórczym. Nieprzypadkowo zresztą pojęcie to może kojarzyć się z tytułem tomu *Skarb ubogich* (*Le trésor des humbles*) zbierającego eseje Maurice’a Maeterlincka, wielkiego odkrywcy natury przemijania jako egzystencjalnej siły przenikającej istotę tworzenia, mocy organizującej zdolności przeciwstawiania się znikomości materii¹⁴.

Jednak przemijanie i kreowanie stają się dla Wyspiańskiego aspektami jednego aktu, silnie związanego właśnie z materialnością istnienia. Spojrzenie w ziemię cmentarza – tam, gdzie splątane rośliny to przedstawienie podsunięte

¹² E. Miodońska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego wizja „Dziadów”*, [w:] teje, *Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1997, s. 124.

¹³ Stanisław Wyspiański planuje wówczas rozwinięcie całej serii przedstawień wyprowadzonych „ze Sezama”, w których powie wszystko, co „myślał i wyobrażał”. Zob. S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. II..., s. 479.

¹⁴ Zob. M. Maeterlinck, *Skarb ubogich*, przeł. F. Mirandola, Lwów-Poznań 1903 (pierwsze wydanie francuskie 1896).

na przykład przez temat Sezamu, popularnego w modernizmie motywu poetyckiego i obrazowego. Jego wymowa symboliczna przypomina o niekonwencjonalnym wykorzystaniu tego toposu w pastelu Wyspiańskiego, który stroni od cudowności i efektów jawnie baśniowych¹⁵. W kadrze obrazu zatytułowanego *Skarby Sezamu* pojawią się korzenie poprzerastane śpiącymi ciałami obramowującymi wykrot po odwalonym pniu. W centrum kompozycji artysta odsłonił przez odmienną barwę lazuruowy przeblysk źródła, kontrastujący z monochromatyczną, utrzymaną w brązach i rudościach, dominantą kolorystyczną. Ramy malowidła ciasno wypełnia gmatwanina kształtów roślinnych, zwierzęcych i ludzkich, czyniąc z pejzażu, ograniczonego w zasadzie do wnętrza ziemi, nieregularny układ form, który przekształca konkretne wyobrażenie przestrzenne w abstrakcyjne linie i plamy barw. Wśród nich czai się (słabo widoczny) gad – strażnik skarbu. Kadr ujęcia wpływa na wrażenie, że oglądamy fragment rzeczywistości w zbliżeniu. Niejednoznaczna kompozycja spaja ukryte ciała i korzenie z roślinnością wzrastającą wokół żywej, świetlistej wody – czy też światła ukrytego w ziemi. Natura – podobnie jak kształty ludzkie – trwa w uśpieniu, jednak jej pnące się ku górze rytmy mogą zapowiadać wzrastanie.

Ważne dla Wyspiańskiego w *Requiem* powiązanie życia i śmierci, destrukcji i odrodzenia, widoczne także w symbolice *Skarbów Sezamu*, przywodzi na myśl inny jeszcze obraz: spojrzenie w rozkopany grób stało się inspiracją dla projektu witraża poświęconego Kazimierzowi Wielkiemu. Koncepcja zainspirowana ekshumacją władcy pozwoliła artyście stworzyć nietypowy portret: rozpadające się ciało, zaopatrzone w insygnia władzy, zmieszane z ziemią z tumbi grobowej. Można podejrzewać, że w intencji Wyspiańskiego umieszczenie wnętrza krypty w projekcie okna katedry przerzuca mrok grobowego wykrotu wraz ze szczątkami cielesnymi w przestwór powietrza, tak jakby upadek w śmierć, zejście w grób, mocą artystycznej decyzji mogły zostać przekształcone w kompozycję rozświetloną, poddaną ruchowi wznoszenia się, przenikaną przez naturalny blask słońca¹⁶. Podobny sens pozytywnej

¹⁵ *Skarby Sezamu*, pastel z 1897, był częścią większej serii malarskiej. Rozwinął w nim Wyspiański tematy wierzeń ludowych związanych z nocą świętojańską, które pojawiły się także w *Legendzie I*. Obraz ceniony przez Wyspiańskiego znalazł się w szczególnej powiewierce. Odnaleziony przypadkowo w kolekcji antykwarycznej za barokową szafą, znajduje się obecnie w Muzeum Narodowym w Kielcach. https://mnki.pl/pl/obiekt_tygodnia/2012/pokaz/136,skarby_sezamu,2 [dostęp 12.12.2018].

¹⁶ Na ten temat pisze W. Bałus w: *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007, ujmując intencje Wyspiańskiego w kategorii „ożywiania” truchła, przeciwstawiania się kultowi szczątków, przeprowadzania wyobrażeń o majestacie władcy przez „niesamowite”. Autor wspomina, że o genezie pomysłu witraża, związanej z autentyczną ekshumacją, której zapis znał Wyspiański m.in. z rysunków Jana Matejki, piszą m.in. T. Sinko, *Rapsody historyczne Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków 1923, s. 4–5; W. Trojanowski, *Stanisław Wyspiański. Artysta – człowiek – życie*, Kraków 1927, s. 144.

przemiany utrwała liryk zaczynający się od słów: *Czy uważacie – w mgieł zawłoczy*, w którym poeta wykorzystał grę między wszechogarniającym mrokiem i światłem, nadając kontrastowi sens mistyczny:

Noc, co zetraca nas cmentarnie,
nie sięże ku nim, ich nie zgarnie
gdy wokół wszystko mre ginące,
nad noc powstają panujące.
To znać nie ciała tam się palą,
ale to dusze ludzkie płoną,
więc się po nocy skrami trwałą,
zogniona w duszy nieśmiertelność¹⁷.

Projekt witraża poświęconego Kazimierzowi Wielkiemu, oglądany w parze ze zrealizowanym w kościele Franciszkanów w Krakowie witrażem *Stań się*, z luministyczną przestrzenią otaczającą Boga-Stwórcę językami żywiołów, ognia, powietrza i wody, może być obrazowym odzwierciedleniem sprzecznej, dramatycznej jedności zapisanej w *Requiem*, która łączy akt stwórczy z destrukcją, jest dramatycznym spięciem procesu kreacji z procesem obumierania, odpoczynku i działania. W czytanych jako dyptyk dwóch witrażach rewersem tworzenia, powoływania form i kształtów jest śmierć i destrukcja materii, która rozświetlona naturalnym światłem może wyjść z mroku i zajaśnieć na nowo.

Upodobanie do nokturnu jako formy wypowiedzi plastycznej naznaczonej tematami wanitatywnymi i odrodzeńczymi zdradza inne jeszcze dzieło malarskie: słynny pastel *Chochoty na Plantach krakowskich nocą*. Agnieszka Morawińska obraz ten umieszcza w kręgu „ogrodów Persefony”, dowodząc scalenia dwóch *topoi*: miejskiego parku i ogrodu naznaczonego cieniem śmierci. A zatem z pewnym ryzykiem wieloznaczne rozwiązanie ikonograficzne można powiązać także z przestrzenią cmentarza. Wyspiański, reinterpretując podwawelskie Planty, usuwa z nich ludzi, natomiast nadaje życie pałubom, tańczącym – paradoksalnie – w świetle nocy. Jak pisze Morawińska:

W łańcuchu ogrodów publicznych *Chochoty* są jednak ogniwem szczególnym, bowiem podejmując temat tylekroć przedstawiany artysta pominął w swoim obrazie akurat to wszystko, co stanowiło dla innych malarzy największą atrakcję: zrezygnował z bogactwa, żywości i zmienności kolorów, jakie dawało światło słoneczne w ogrodach, zrezygnował z kontrastów nieba, zieleni, ludzi, kwiatów, odrzucił aurę przyjemności i zabawy, odrzucił *modernité* i odrzucił życie¹⁸.

¹⁷ S. Wyspiański, [Czy uważacie – w mgieł zawłoczy], [w:] *Dzieła zebrane*, t. XI, *Rapsody, hymny, wiersze*, pod red. L. Płoszewskiego, Kraków 1961, s. 192.

¹⁸ A. Morawińska, *W ogrodach Persefony. O „Chocholach” Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Ars Longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999, s. 477.

Ogród zamienia się dla Wyspiańskiego w miejsce łączące na tajemniczej zasadzie śmierć z egzystencją. Malarskie widzenie bada połączenie martwoty i ożywienia, gest malarza nadaje pejzażowi cechy świata ludzkiego, upodabnia formy otulonych w słomę krzewów do żywych osób. To one funkcjonują na granicy bytu, umykają jednoznacznej deskrypcji, niepodobne ani do tego, co żyje, ani do tego, co już jest martwe:

Na tym polega niezrównana w polskiej sztuce wielkość i pojemność takiego symbolu śmierci, który jest jednocześnie symbolem odrodzenia, zewnętrznej martwoty i wewnętrznego życia. Sens komplikuje się jeszcze, bo osłona przed chłodem przy całej swojej lichoci – jest pętami, „słomianą uwięzią”, a nawet okowami [...] Pejzaż Plant krakowskich nabrał w interpretacji Wyspiańskiego cech niesamowitości i tajemniczości. [...] Wszystko w nim butwieje i pogrąża się w grząskiej wilgoci, wydaje się obumierać [...] ¹⁹.

Pałuby-chochoły ukrywają załazek życia. Równocześnie ten rozpadający się w mroku świat zaopatrzony został w latarnie – odczytywane jako znaki mistycznego luminizmu.

Requiem jako tekst kluczowy dla krążących w wypowiedziach i wyobrażeniach Wyspiańskiego sposobów waloryzowania cmentarza, czyli obszaru twórczej aktywności, przywołuje inne jeszcze dopowiedzenia. Symboliczny i dramatycznie owocny pejzaż cmentarny najprecyzyjniej nakreślony został w inscenizowanych przez Wyspiańskiego *Dziadach* (1901) oraz w *Studium o „Hamlecie”*. W pierwszej części *Dziadów* artysta nadał cmentarzowi formę znaną i oswojoną, wyznaczył funkcję spotkania osób i czasów. Cmentarz był ponadto ramą dla wszystkich fragmentów Mickiewiczowskiego dramatu ²⁰. Z kolei analizując sposób funkcjonowania symbolicznego miejsca gry w *Hamlecie*, Wyspiański docenił zastosowany przez Szekspira chwyt – zderzenie realnego i metaforycznego znaczenia tego miejsca. Autor *Requiem* postępuje podobnie – oswaja miejsce ostateczne, albowiem resztki grozy sygnalizowanej przez gotycyzmy zostają ukonkretnione zabytkami znanymi – artysta przywołuje krakowskie kościoły: św. Krzyża i św. Katarzyny. Obrazowość, do której sięga, jest w tym utworze zakodowana w poszczególnych elementach. Artysta odchodzi zarówno od romantycznej malowniczości grozy, jak i od stereotypowego realizmu czy Courbetowskiego reporterskiego gestu utrwalenia konkretnej chwili pochówku, jaki znamy z *Pogrzebu w Ornans*. Jego tekst w niejednoznacznych frazach łączy konkret odczuwania z abstrakcyjnymi formami przekazu. I choć zawalenie się kościoła (odpoczynek 4)

¹⁹ Tamże, s. 483.

²⁰ Pisałam na ten temat, wykorzystując wcześniejsze ustalenia badaczy, w rozdziale: „*Dziady*” Wyspiańskiego – scena w przestrzeni cmentarza, [w:] K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.

wprowadza nieoczywiste skojarzenia z zagrożeniem płynącym ze zrujnowania wiary i może odzwierciedlać lęk pokolenia modernistów związany z kruszeniem się religijnych podstaw światopoglądowych, rytmy zapisu mówią równocześnie o odrodzeńczej sile działania: „Czyn żywy – poszukiwanie słów – mowy-/ dźwięku – tonu/ Nastrój organizacji duchowej... inwokacja – – / (Ducha)”. To właśnie kres inicjuje ekspresję, przymusza „do pieśni”, wiąże energię poetycką z odrodzeniem, paradoksalnie kontaminuje lament, motywy opłakiwania z mową-działaniem. Nie sposób nie skojarzyć fragmentu mówiącego o „inwokacji (Ducha)” z *Veni Creator*: słynny hymn w parafrazie Wyspiańskiego zawiera wezwanie do Twórczego Ducha, gwarantującego „zstąpienia światłości w zmysłów mrok”²¹.

Enigmatyczny zapis eschatologicznych przeczuć powiązanych z kreacją przywołuje wspomnienie osobowości Wyspiańskiego, nieugiętego w postawie aktywności twórczej nawet w obliczu choroby, cierpienia, śmierci. Przypomina też o jego charakterystycznej dyspozycji werbalnej, łączącej wyszukaną stylistykę z roboczym zapisem niewykrystalizowanej idei. Magdalena Popiel zwraca uwagę na „mowę myśli” obecną w różnych wypowiedziach twórcy *Wesela*, która jest indywidualną dykcją ludzką, pozbawioną retorycznego osadzenia w gotowych wzorcach. Autorka *Mitologii nowoczesnego artysty* dowodzi, że projekt „ukształtowania tekstu na wzór mówionego «języka myśli» zajął szczególne miejsce w refleksji estetycznej Wyspiańskiego”²², zwraca ponadto uwagę, że głos dramaturga miał „tembr samozaprzeczeń”²³ – charakterystyczna była dlań zmiana tonu, modulacja, gotowość do formułowania wypowiedzi na zasadzie przemienności i kontrastów. Taka wewnętrzna kontradykcja odpowiada idei przemienności „odpoczynku” i „działania”. A mimo że tekst nie konstruuje jednoznacznie podmiotu wypowiedzi, że nie możemy zidentyfikować jego nadawcy, Wyspiański, choć nie wypowiada się w pierwszej osobie, utrwała istotne cechy własnej mowy wewnętrznej, języka myśli, któremu starał się nadawać formę wygłaszanych na głos komunikatów. To wyobrażenie brzmienia zakorzenionego w piśmie pozwala określić *Requiem* jako ślad autentycznego dźwięku wypowiedzi artysty, przywołuje charakterystyczne uwagi o jego „głośnym rozmyślaniu”, zatrzymaniach nazywanych „wymownym milczeniem”.

Komplikacja sensu i formuły tego tekstu zadaje się przyjmować wyraz angażujący odbiorcę, pobudzający do czynnego rozumienia intencji nadawcy.

²¹ O okolicznościach tworzenia tej parafrazy pisała w komentarzu do wydania *Veni Creator* Ewa Miodońska-Brookes, zwracając uwagę na czas powstania tekstu, między 1904 a 1905 rokiem: w cieniu śmierci i wzmożonego wysiłku twórczego. Zob. S. Wyspiański, *Veni Creator*, Kraków 1997.

²² M. Popiel, *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007, s. 149.

²³ Tamże, s. 184.

Właśnie w *Requiem* Wyspiański stosuje zalecaną po wielokroć w swych listach metodę umyślnego „pozawiazywania myśli”, aby odbiorca trudził się ich „rozwiązywaniem”²⁴. Realizuje ponadto skłonność do fragmentu, do rozluźniania stosunków pomiędzy częstkami wypowiedzi, a równocześnie spełnia upodobanie do szczegółu. Następuje tu otwieranie konstrukcji, rozbijanie dotychczasowych struktur wyrażających bieg myśli i fantazji oraz ich skupienie-zatrzymanie. Sprzyja to niejednoznaczności, potęguje zagadkowość, zapisuje w myśleniu o śmierci niepewność nie tylko co do jej kształtu, imienia i czasu, lecz także miejsca w ludzkiej świadomości. Tekst *Requiem* w swym fragmentarycznym, szczątkowym zapisie odpowiada idei odnajdowania w materii nieuformowanej, skazanej na rozpad, załączków nowego życia, przetrwania i odrodzenia. To nieuporządkowane skupienie tworzywa, swoiste bezformie rodzi potrzebę odrodzenia, stwarza możliwość kontynuacji owej idei w innej twórczości i w innym czasie.

3. Skrzydło drugie: Kantor – matryce śmierci i tworzenia

W Kantorowskich sposobach określania przestrzeni funeralnej jako terenu kreacji widać ślady zadowowień w tradycji. Warto przypomnieć, że Kantor, rozpowszechniając w swym Teatrze Śmierci sugestie cmentarne, myśląc o wartości *Dziadów* Adama Mickiewicza, zdecydowanie odżegnywał się od martyrologii, mesjanizmu, cierpiętnictwa, natomiast „sensacyjne rewelacje” romantycznego dzieła widział w roli tytułu, który obejmuje wszystkie części *Dziadów*. Pisał: „Zatem zostawmy obrzęd *Dziadów*. Musimy zostawić również miejsce: cmentarz! [...] tutaj ma być realny cmentarz, na którym płatać się będą, wyłazić niemal z grobów postacie senatora, czynowników, generałów, gnębieli-rzadców i przedstawicieli gnębianego narodu”²⁵. Krzysztof Pleśniarowicz, zastanawiając się nad fascynacją Kantora *Dziadami* Schillera-Pronaszki (z roku 1932), jako swoistą korektę monumentalizmu inscenizacji z trzema krzyżami potraktował użycie znaków ukrzyżowania w *Wielopolu*, *Wielopolu*, w którym pojawiło się „zderzenie symbolicznego patosu z nieartystyczną w założeniu powszedniością”²⁶, a kopczyki ziemi były dosłownym

²⁴ Na temat notowania urwanych i przelotnych myśli stanowiących dla odbiorcy „węzeł do rozplątania”, wspomina Wyspiański w liście z 18 grudnia 1890 do Karola Maszkowskiego, S. Wyspiański, *Listy zebrane*, t. III, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, opr. i kom. M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego, Kraków 1997, s. 20.

²⁵ T. Kantor, *Inscenizacja „Dziadów” A. Mickiewicza*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, 2005, s. 332.

²⁶ K. Pleśniarowicz, *Polski Teatr Śmierci: Mickiewicz, Wyspiański, Kantor*, [w:] tegoż, *Teatr nie-ludzkiej formy*, Kraków 1994, s. 17.

przywołaniem ziemi cmentarnej. Twórca Teatru Śmierci w stylu awangardowych operacji doprowadził do „przerysowania” motywu, a zarazem zadowolenia w przestrzeni cmentarnej swej sztuki oraz narracji o dzieciństwie i rodzinie. Jeśli zarzucano Wyspiańskiemu niemonumentalne inscenizowanie *Dziadów* – to właśnie do takiej formuły odwoływał się autor *Umarłej klasy*, przenosząc ławkę, relikwiarz kameralnej inscenizacji, na cmentarz Rakowicki, czyniąc zeń rzeźbę nagrobną w miejscu pochówku matki²⁷, a następnie miejsce to przeznaczając również dla siebie. Tym samym symbolika artystyczna zadowoliła się w przestrzeni osobistej.

Kantor umieranie nazywa spoiwem łączącym objawy życia, śmierć staje się w rytmach jego inscenizacji budulcem struktury spektaklu. „*Dziady* jako absolutny Teatr Śmierci utrwalają w wizji Wyspiańskiego ów podjęty później przez Kantora imperatyw Powrotu”²⁸. Artysta rozpisuje pojęcia sztuki w obszarach śmierci, żąda, by umarli podnieśli się do życia teatralnego. I o ile Wyspiański zderzał w swoim teatrze, w projektach dramatycznych, żywych ze zjawami, nadawał im ten sam typ scenicznego statusu, co przy okazji realizacji *Dziadów* zarzucano mu nawet jako niestosowność, Kantor z kondycji zmarłych czyni podstawowy imaginacyjny charakter kreacji aktorskiej, podkreśla materialną, zmysłową konstrukcję nieobecności, dokonując swoistego przychwycenia śmierci: uprzedmiotowienia jej wymykającej się natury. W *Wielopolu*, *Wielopolu* członkowie rodziny, osoby teatru to „wraki”, zdestruowane manekiny pamięci. Z kolei „bohater zbiorowy” – żołnierze w trupio nieruchomej kondycji – zostają zreifikowani, wyglądają jak truchła wyciągnięte z masowej mogiły. Dla Kantora, podobnie jak dla Wyspiańskiego, w triumfie tego, co najniższe, poddane przemijaniu, a co prowokuje gest artysty, paradoksalnie odsłania się potęga twórcza. Istnieje ona w sferze odpadów i procesów degeneracji biologicznego życia.

Dosłownym tropem łączącym Kantora z Wyspiańskim, u którego twórca *Umarłej klasy* przeczuwał podobny zmysł doświadczenia destrukcji jako wartości, jest zachwyt nad inwencją projektu witraża *Kazimierz Wielki*, gdzie zdaniem Kantora doszło do przejmującego scalenia wielkości ze śmiertelnością, oryginalnego wpisania mowy dziejów w prawdę o przemijaniu i rozpędzie majestatu. „Dla mnie jedną z czołowych wartości jest odkrycie [...], że uzyskujemy wielkość przez poniżenie [...] Kazimierz Wielki – największy wzlot potęgi polskiej został przedstawiony przez Wyspiańskiego jako... kościotrup, szkielet, z resztkami świetności: korona, berło, jabłko”²⁹. Ale są też inne, mniej jednoznaczne, koincydencje.

²⁷ Mam na myśli replikę chłopca w ławce z *Umarłej klasy*, którą Kantor zaprojektował jako nagrobek dla swej matki, a w przyszłości także dla własnego miejsca pochówku.

²⁸ K. Pleśniarowicz, *Polski Teatr Śmierci...*, s. 19.

²⁹ Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 55.

Dla Wyspiańskiego mitem związanym ze śmiercią jest mit Persefony, dla Kantora mit Orfeusza: w obu archaicznych narracjach żywe ludzkie istnienie podejmuje próbę przedarcia się do podziemia. Przestrzeń śmierci i szlak wędrówki do Hadesu, dziedziny mroku, dla obu twórców rozciągają się w sferze historii i indywidualnych doświadczeń. Motywy eleuzyńskie to w przypadku Wyspiańskiego nie tylko nieoczywista ich obecność w obrazie *Planty nocą*, ale także strukturalna zasada *Nocy listopadowej*, kontaminującej plan wydarzeń historycznych z obecnością mitu. To także istotny składnik projektu kurtyny, w którym w miejscu centralnym artysta umieścił porwanie Persefony³⁰. U Kantora mit Orfeusza zostaje włączony w proces myślenia o utraconym w czasie II wojny światowej wizerunku ludzkim, zmasakrowanym pogardą dla człowieka. Kantor uważa, że jedynie możliwy jest taki powrót z krainy umarłych, który porzuca dawne sposoby przedstawienia i reprezentacji. „Oświadczenie to wydaje się być echem klęski podjętej przez mitologicznego Orfeusza próby wyprowadzenia Eurydyki ze świata umarłych; w optyce infernalnej bowiem każdy akt bezpośredniego oglądu przedmiotu tożsamy jest z jego utraceniem”³¹. Jego zejście do Infernum, do krainy śmierci, to porzucenie wizerunku człowieka, zajęcie się samym ruchem i materią, przetwarzaniem fizycznych resztek po zdestruowanej godności duchowej. Artysta pisze:

Już w 47 przeczuwałem to moje „zejście” do Infernum.

Po tamtej stronie Styksu czy Lety. Krain Śmierci.

[...]

INFERNUM – nieprzerwany RUCH, w którym objawia się życie w swojej czystej postaci, pulsujące i wrzące, pozbawione praktycznej celowości, poddane działaniu nieustannej destrukcji i bez przerwy odradzające się³²

W tekstach Kantora słowa wywołują obraz sztuki-śmietniska, nazywając procesy gnicia i obumierania, poczucia, że materia, przechodząc w stadium rozkładu, jest przygotowana do odrodzenia, do rekreacji. Trop ten nieuchronnie kojarzy się z zapisaną przez Wyspiańskiego w *Requiem* regułą tworzenia. Na ślady takiego myślenia natrafiamy w zapisach komentujących koncepcje Kantora jeszcze sprzed ustanowienia śmierci patronką sztuki, w kręgu działań praktyki awangardowej, absorbującej resztkowe składniki, a także procesy

³⁰ Taką interpretację kurtyny, podpisanej przez Wyspiańskiego *Z moich fantazji*, wprowadził Zdzisław Kępiński, zob. tegoż, *Stanisław Wyspiański*, Warszawa 1984.

³¹ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 87.

³² T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 15–16.

dekompozycyjne do aktów powoływania nowych form bytu, innowacyjnych kategorii sztuki. Przykładem może tu posłużyć tekst *Litania sztuki informel*, skonstruowany jako wyliczenie elementów rozkładu, które znamionują niepodziewany rewers – wskrzeszenie twórcze:

rozpad,
rozkład,
gnicie,
butwienie...
próchno,
ziemia,
nędzne resztki,
żałosne ślady...³³

W tekście tym poprzez użycie słowa „litania” dokonana została sakralizacja aktu wyliczenia, która tworzy także porządek modlitewny. Można mieć poczucie, że materia – nawet ta najuboższa – ożywa dzięki aktom rytmizacji, formom inkantacyjnym. Stopniowo już nie tylko działa, ale nieomal „myśli” – «urąga» uświęconym normom, «demaskuje» nadużycia rozumu i logiki, «podaje w wątpliwość» ich władzę³⁴. Nieodwołalnym skutkiem rozpadu materii staje się obumieranie zamienione na działanie. Kantor mówi:

Mizerne zabiegi wokół tego infernum:
ugniatanie,/ odciskanie (śladu),/ wyciskanie (piętna), zgniecenie,/ sprasowanie,
plamienie,/ ubłocenie/ szarpanie, darcie, wypalanie, [...] język bez składni
i artykulacji,/ surowa materia języka,/ fonemy.../ Przedmioty b i e d n e,/ zużyte,/ u
progu zniszczenia i śmietnika,/ s t r z ę p y,/ łachmany,/ ścierki,/ zbutwiałe szparga-
ły,/ o d p a d k i,/ koszarne zagęszczenie, ruchliwość mrowiska...
powiązanie materii i przypadku, bękarta rzeczywistości³⁵.

Materia płynna, materia w ruchu, poddana naciskom stwarza możliwość operowania destrukcją, dekompozycją, rozkładem, rozpadem, wpływa także na stylistykę, zaburza jej gramatyczną poprawność i językową regularność.

W brulionowych zapisach rejestrujących przydawanie formom należącym do resztek organicznych i przedmiotowych cech aktywnych, czy wręcz personalnych, odciska się znamienność dla Kantora z tego czasu obrazowość sięgająca do bezformia, które dzięki spojrzeniu artysty, dzięki metodom kadowania przekształca się w dzieło sztuki. Przypomina to znane z praktyki Wyspiańskiego umieszczanie w kręgu percepcji rzeczy i zjawisk z pozoru

³³ Tamże, s.178–179.

³⁴ Tamże.

³⁵ Tamże, s. 179. Zob. J. Suchan, *Kantor jako wytwórca i jako tworzywo*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J. Suchan, M. Świca, Warszawa-Kraków 2005.

bląhych, odpadów rzeczywistości, bądź wydaje się analogiczne do aktu przyglądania się w zbliżeniu ziemi w *Skarbach Sezamu*. Obrazowość tego przedstawienia, zmierzającego w sensie estetycznym do rytmów linii i secesyjnego bezformia, oraz charakterystyczną wizyjność *Requiem* można zestawić na przykład z pracami Kantora z kręgu *Informel – realność gotowa*, w których wykorzystane zostały próchno, gnój, błoto, glina, siano. Porzucona forma mimetyczna, obrazowa, zgodnie z rodzącymi się konwencjami powojennej neoawangardy, każe angażować dosłownie materię naturalną, fotografować działania konkretne. Zgromadzone w zapisie odnoszącym się do owej praktyki wyliczenia rzeczownikowe to równocześnie tytuły prac. *Próchno*, *Gnój*, *Błoto* podniesione zostają do rangi tematu i formy³⁶. Charakterystyczne dla strategii twórczych Kantora jest poszukiwanie przestrzeni resztkowej, obcowanie z destrukcjami, np. pozostałością spalonego domu, dziurą, w której jak trup sterczy komin.

Modernistyczna tradycja fascynacji upokorzoną, bo skazaną na rozpad materialnością jeszcze inaczej każe nam spojrzeć na karierę biednego przedmiotu w sztuce Kantora. Jego zdaniem przedmioty biedne noszą piętno/zapis zniszczenia. Paweł Polit w tekście *Aneantyzacje i matryce śmierci* zaznaczył: „Owe «biedne» przedmioty mają charakter indeksu – wskazują na spłot nieznanych okoliczności, którym podlegały w trakcie swojej historii”³⁷. Ślady te okazują się pozostałościami działań „trudnych do wyobrażenia, niekiedy potężnych niszczących sił”³⁸. Matryce śmierci/macice niosące śmierć to także przedmioty i urządzenia sceniczne takie jak Maszyna aneantyzacyjna z *Wariata i zakonnicy*, Maszyna rodzinna z *Umarłej klasy*, łóżko z *Wielopola, Wielopola*. Kantor mówił w trakcie pracy nad tym spektaklem o ryzykownym i straceńczym pędzie kreacji, który bliższy jest formom śmierci niż życia³⁹. Zajmowało go wówczas zbliżanie się do stanu zerowego – w obszar, gdzie n i c nie ma oraz intensywne wyzyskiwanie kondycji śmierci, połączonej z pamięcią o tych, którzy odeszli. Artysta stosuje ponadto w swoim Teatrze Śmierci „gest pałubiczny”, który przypomina koncept chochoła – jako postaci scenicznej i wyobrażenia malarskiego, stosuje strategię zasłaniania tego, co (chwilowo) nieobecne. Bliska mu jest reprezentacja przez brak, zaznaczanie postaci ludzkiej przez łach, szmatę. O Kantorowskich ambalazach – wynalazku malarskim, przeniesionym jako forma do teatru, forma dyktująca sposoby budowania sytuacji i statusu bohaterów, w pewnym kontekście odczytań udaje się myśleć

³⁶ Reprodukowane m.in. w: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982. Do tego wyobrażenia odnosi się też fragment zapisu *Notatnik. 1955... 1958... 1962*, noszący podtytuł *Litania*. T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 172–173.

³⁷ P. Polit, *Aneantyzacje i matryce śmierci*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji...*, s. 87.

³⁸ Tamże.

³⁹ L. Passega, *Wielopole, Wielopole. Dossier*, Kraków 2007, s. 20.

jako o pałubie-chochole⁴⁰. Taką funkcję pełni mundur Odysa-powrotnika w *Nigdy tu już nie powrócę*, a także szereg postaci rozrzuconych pod kocami-ambalazami w *Dziś są moje urodziny*, z których – jak z kokonu – wyłania się forma życia.

Nieregularne zapisy twórcy Teatru Śmierci, prowadzone z reguły poza kanonami ściśle przestrzeganych wzorców genologicznych⁴¹, utrwalały rytmy kreacji, zapisy procesu twórczego i autorskie komentarze, włączając w tok refleksji kategorie eschatologiczne i soteriologiczne. Kantor przyznawał:

W mojej wyobraźni,
a może w mojej naturze
tkwił najwyraźniej
obraz końca
końca życia,
śmierci,
katastrofy,
końca świata⁴².

Śmierć, obumieranie, butwienie wiążą się z Kantorowskim przedmiotem zawieszonym między śmietnikiem a wiecznością⁴³, z kolei „dalej już nic” – powtarzane w różnych momentach życia i dzieła rozpisywanych na wędrówkę, etapy drogi – paradoksalnie mobilizuje twórczą aktywność:

Dalej już nie! Kilka razy w moim życiu wypowiadałem to „nihilistyczne” i niezbyt zachęcające zdanie.

Ale zawsze czułem się z nim dobrze, więcej, budziło we mnie nagle energię, aby iść dalej⁴⁴.

Charakterystyczna dla praktyki twórcy Teatru Śmierci staje się skłonność do poruszania się w sferze zniszczenia, gdzie materia obraca się w nicość,

⁴⁰ Pisała na ten temat ostatnio Dominika Łarionow w rozdziale *Przedmiot środkowy-ambalaz*, [w:] teje, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015.

⁴¹ Mimo próby gatunkowego ujęcia pism Kantora przez Pawła Stangreta w: *Kantor pisarz. „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Warszawa 2014, widzę w nich przede wszystkim awangardowy gest dekonstrukcji gatunków, rozbijania form, niekanonicznego użycia zasad. Pisałam na ten temat w: *Kantorowska scena pisma*, [w:] K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci...*

⁴² Fragment powyższy pochodzi z tekstu *Cicha noc*, związanym z cricotage'em pod takim samym tytułem. Zob. T. Kantor, *Cicha noc*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, 2005, s. 172.

⁴³ Frazy: „PRZEDMIOT «MIĘDZY ŚMIETNIKIEM A WIECZNOŚCIĄ»” i „dalej już nic” pojawiają się w tekście-rekapitulacji drogi twórczej *Moja twórczość, moja podróż*, powstałym w 1988 roku. T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 11–40.

⁴⁴ Zob. T. Kantor, *Dalej już nie!*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 193.

oraz osobliwe wzmocnienie człowieczeństwa w rejonach niskich, krańcowych, gdzie upadek i poniżenie. Osobliwa i własna – zauważona przez artystę w autokomentarzach – staje się strategia polegająca na wybieraniu dla przestrzeni scenicznych miejsc unicestwionych: wielkich i małych cmentarzyisk, dosłownych i wyobrażonych miejsc utraconych. Kantor mówi o Forum Romanum, wspomina popioły Wezuwiusza, unicestwione w dawnym kształcie Wielopole, i w końcu symboliczne atelier: przestrzeń ostatniej inscenizacji, *Dziś są moje urodziny*, skupiającej reminiscencje dawnych działań, reprezentowanych zarówno przez kreacyjne formy pamięci, jak i realne przedmioty. W jego malarstwie pojawia się w tym czasie pokój z wypalonym centrum⁴⁵.

Metamorficzność jest dla Kantora istotą tworzenia przyjmującego aspiracje pozazmysłowe. W sztuce artystyczne badanie „okolic zera” wiąże się z możliwością doświadczenia natury metafizycznej, przechodzenia od materialności do dekompozycji uzyskującej wymiar doświadczeń transgresyjnych. Kantor zapisuje to jako zejście „w głębsze i niższe pokłady natury./ Natury i kondycji ludzkiej”⁴⁶. Poniechanie przez niego racjonalnych praw konstrukcji wypowiedzi, metodyczne równanie „w dół”, czerpanie materiału do tworzenia z obszarów lekceważonych i „niskich” ma prowadzić odbiorcę do zetknięcia się z podstawową, surową warstwą rzeczywistości, niepoddaną obróbce intelektualnej. W jej obrębie przedmiot, odkrywany przez Kantora „przypadkiem”, staje się katalizatorem duchowego wstrząsu, który wytrąca odbiorcę z nastawienia potocznego⁴⁷. Przedmiot tak odzyskiwany ewokuje nową aurę. Za progiem śmierci, tam gdzie „dalej już nic”, otwierają się inne przestrzenie wyobraźni, świat niewidzialny. Kantora pociąga praca w rejonach, w których może obcować z miązgą życia. Akty twórcze kojarzone są równocześnie z przejściem na niewidoczną stronę rzeczywistości, sztuka w swych procesach tajemnych aspiruje do rangi doświadczeń metafizycznych, mierzy się ze śmiertelnością, w której odkrywa aktywne momenty przejścia, siłę transgresji.

4. Predella: *Requiem* – w pętli rytmów

Requiem Wyspiańskiego czytane jako mapa skojarzeń, tekst uaktywniany w polu domysłów i asocjacji, prowokuje do skoków wyobraźni, do zderzeń i uzupełnień. Można tej metodzie zarzucić dyseminację i dowolność. Mimo to zaryzykuję jeszcze jedną konstelację porównawczą. Swobodnie określone związki twórczości Kantora z *Requiem* prowadzą także ku tropom muzycznym. Wielu widzów obcuujących na żywo z inscenizacjami krakowskiego

⁴⁵ Zob. *Cicha noc*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 178–179.

⁴⁶ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 14.

⁴⁷ Tamże, s. 14.

artysty podkreślało ich działanie emocjonalne poprzez rytmy. Po *Wielopolu*, *Wielopolu* Tadeusz Nyczek reguły rytmicznej inscenizacji określił w taki sposób, że mogą one przypominać zapis *Requiem*, gdy potraktować je jako partyturę przemennych stanów związanych z fizjologią: „Przyspieszone bicie serca, zaraz uładzenie, spokój, kontemplacja – i znów uderzenie. Śmiech, groza, wzruszenie”⁴⁸. Jeszcze inaczej rytm ten, jako skupienie i rozluźnienie (odnoszone przez *Requiem* do działania i odpoczynku), określa Anna Baranowa w tekście *Łzy Kantora*, wiążąc Kantorowskie zasady budzenia brzmień z odruchami natury fizjologicznej, o której znaczeniu w obszarze refleksji nad muzyką współczesną pisał Theodor W. Adorno:

Źródłem muzyki jest pewien gest, blisko spokrewniony ze źródłem płaczu. Jest to gest rozluźnienia. [...] Muzyka i płacz rozchylają usta i dają ujście zatamowanemu człowieczeństwu. Sentymalizm muzyki niższej przypomina w zniekształconej postaci to, co zaledwie potrafi naszkicować muzyka wyższa, stojąca dziś na krawędzi obłędu: pojednanie. Rozpływając się we łzach i w muzyce, w której nie ma już nic ludzkiego, człowiek doznaje przepływu przez siebie czegoś odrębnego od siebie, co dotychczas oddzielała od niego bariera świata rzeczy. Płacząc, podobnie jak śpiewając, człowiek włącza się w wyobcowaną rzeczywistość⁴⁹.

Kantor, wrażliwy na muzyczne walory inscenizacji, szukał w nich bardzo często zderzenia sentymentu i patosu, monumentalnych brzmień i tonów lirycznych. *Requiem* jako forma muzyczna w swych przemennych zasadach konstrukcji mszy zakłada podobne kontrapunkty, łączące potęgę wstrząsającego doświadczenia śmierci z intymnym ukojeniem. Oryginalną i pogłębioną analizę *Requiem* przedstawił Włodzimierz Szturc, rozpatrując akustyczne możliwości odpoczynku i działania w systemie „ech” i „odbić”, dźwięków słyszanych, dochodzących z oddali i odpowiadających im wypowiedzianych jako reperkusja – odkrycie odpowiedniej mowy wewnętrznej, akcji i działania. Artykuł zatytułowany *Myśli o brzmieniach „Requiem” Wyspiańskiego* oferuje niezwykle gęsty komentarz do możliwych aspektów muzyczności zapisu Wyspiańskiego. W złożonej analizie muzycznej padają sugestie o wyrażonej w utworze stacyjnej podróży życia uzupełnianej o towarzystwo transcendentnej melodii⁵⁰. Brzmienia żałobne stają się zatem „odsłuchaniem” niespodziewanych odgłosów przybywających w sferę ludzkiej słyszalności z oddalonego horyzontu.

⁴⁸ T. Nyczek, *Teatr jaki jest: duchy w pokoju*, „Dialog” 1981, nr 2, s. 123.

⁴⁹ A. Baranowa, *Łzy Kantora*, [w:] *Ars Longa...*, s. 174. Na temat muzyki i płaczu odniesienie w cytowanym tekście do: T.W. Adorno *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Waydowa, wstęp S. Jarociński, Warszawa 1973.

⁵⁰ W. Szturc, *Myśli o brzmieniach „Requiem” Wyspiańskiego*, [w:] *Poza kanonem. Wyspiański*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018.

Ale „requiem” to także wyraz potoczny, odnoszący się do sytuacji kresu. W rekapitulacjach Kantora słowo to pojawia się jako oznaczenie sztuki opłakującej koniec czasu historycznego. Powracając po latach do *Śmierci Tintagileśa* artysta pisze o swym przedstawieniu z odległej przeszłości:

W roku 1938 wyrosły z Bauhausu mój
marionetkowy spektakl *Śmierć Tintagileśa*
Maeterlincka brzmiał jak *Requiem*⁵¹.

Kantor, wyłaniając z pamięci przedwojennej inscenizacji ideę nowego projektu zatytułowanego *Maszyna miłości i śmierci* (1987), tworzy kontaminację-dyptyk, zderzając mit konstrukttywizmu z pierwszej części z odradzającym się w nowej postaci modernistycznym sentymentalizmem części drugiej, w której temat ślubu i pogrzebu ujęty jest jako rytmicznie scalona jedność. Nie pierwszy raz demonstruje odrzucenie zdobyczy awangardy i powrót do młodopolskich klimatów. Ważne dla owej maszyny czasów są rytmy muzyczne, pogrzebowa melodia odnaleziona w ludowej tradycji sycylijskiej, która pozwala zatoczyć koło i przejść od awangardowych rojeń o potęgze ludzkich działań do śmierci Tintagileśa, czyli człowieka-dziecka bezbronnego wobec żywiołów historii. Muzyczność tego przedstawienia łączy aktywne dźwięki zagrożenia z pierwszej części, gdy rozchylają się wrota śmierci, kojarzące się z bijącym z trwogi sercem, z kojącym brzmieniem muzyki towarzyszącej ceremoniom pogrzebowym, przynoszącym ulgę cierpiącej naturze człowieka, skazanego na przeżywanie straty. *Tremendum* i rozluźnienie jako scenariusz opłakiwania odchodzącego życia stają się istotnym rytmem dramaturgicznym *Maszyny miłości i śmierci*, przedstawienia, w którym na kolistej scenie spotyka się manekin reprezentujący Tadeusza Kantora z czasów młodości i szkielet obnażający nieuchronną perspektywę grobu.

Rozrzucone sygnały odnoszące do zapisu Wyspiańskiego i jego możliwych transmisji w sztuce Tadeusza Kantora przekonują, że w *Requiem* autor *Wyzwolenia* utrwalił intuicję o nierozdzielności nie tylko odpoczynku i działania, ale też narodzin i zgonu jako awersu i rewersu bytu. W niekonwencjonalnej formie rozpiął na rytmy mowy podstawową zagadkę egzystencji, dowodzącą, że żyje tylko to, co umiera, jednak w zawężeniu i jedności śmierci/życia tkwi osobliwe połączenie kontradykcji twórczej. Podobnie jak Max Scheler w rozprawie *Cierpienie, śmierć, dalsze życie* (1912–1916), uznał, że śmierć to odnowicielka, siła rewolucyjna chroniąca życie przed skostnieniem, a równocześnie idea śmierci jest najboleśniejszą, jaką może pomyśleć człowiek, wychodząc

⁵¹ T. Kantor, *Café Europe*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 200.

od swego indywidualnego pędu życiowego⁵². Vladimir Jankélévitch w połączeniu afirmacji i negacji widział ukrytą moc, albowiem jeśli:

śmierć jest stale obecna w łonie życia, jeśli jest [...] *a priori* świadomości i egzystencjalnym horyzontem, oznacza to również, iż bez śmierci nie byłoby życia ludzkiego. Śmierć wyznacza bowiem jego rytm, nadaje mu ontologiczną gęstość, czyni z życia coś wyjątkowego, niepowtarzalnego, sprawia, że staje się ono wyzwaniem, przygodą i namiętnością, tworzeniem i zmianą⁵³.

Pojednanie odpoczynku i działania, życia i śmierci, rozpadu i rozkwitu tkwi w strukturze i znaczeniach *Requiem* Wyspiańskiego. Zdaje się też odpowiadać napięciom wyobraźni i aktywności twórczej Kantora. *Requiem* można czytać w duchu kontemplatywnym (odpoczynek) i w duchu intensywności pracy (działanie). Można się nim posługiwać jako instrukcją obsługi człowieczeństwa mobilizowanego do udziału w świecie i do zatrzymania na szczególnie materialnej rzeczywistości wprowadzanej jako część „ja”. Można go rozumieć jako rytm obecności i nieobecności. Utwór jest osadzony na najbardziej elementarnej zasadzie życia. Rejestruje wdech i wydech, sugeruje zatrzymanie wrażenia, a zaraz potem uwolnienie oddechu, ogarnięcie nim rzeczywistości. Na marginesie zauważyć można, że ta odnaleziona, czy raczej wynaleziona formuła utworu nie godzi w zasady twórczo podjętego wzorca *Requiem* – mszy żałobnej. Znamy przecież nie tylko realizacje muzyczne dostrojone do majestatu śmierci pojmowanej jako siła nadziemska i patetyczna, takie jak najśłynniejsze *Requiem* Mozarta, Brahmsa czy Verdiego, ale też niestandardowe podejście obecne w *Pawanie na śmierć infantki* Ravela, w której temat śmierci związany jest z inną formą muzyczną, tańcem. Podkreślenie rytmu aktywnego i dostrojonego do momentu zatrzymania, wyciszenia, może właśnie bardziej kojarzyć się z ruchem tańca niż ze statycznym wyrazem brzmień muzyki towarzyszącej ceremonii żałobnej. Taneczna podróż przez cmentarz to forma bycia zaprojektowana jako zastąpienie archetypicznej wędrówki w zaświaty, przypomina o paradach i korowodach w spektaklach Kantora, tanecznych krokach zanurzonych w nastrojach *danse macabre*. Przeżycie zbliżenia do śmierci może mieć charakter inicjacyjny – stąd potrzeba rytmu jako początku podróży w głąb jaźni, reorganizacji struktury świadomości i wyobraźni, dla której rytm nie tylko staje się oznaką życia, lecz rozpoczyna proces przedzierania się przez mroki śmierci. Maurice Blanchot docenił siłę twórczości w jej aspiracjach pokonujących ostateczność śmierci jako rodzaj zamknięcia: istotę sztuki o aspiracjach metafizycznych widział

⁵² M. Scheler, *Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane*, przeł. i wstępem opatrzył A. Węgrzecki, Warszawa 1994.

⁵³ V. Jankélévitch, *To, co nieuchronne*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2005, s. 13.

w dyrektywie transgresji, powodującej, że udaje się „dostrzec w nocy to, co ona ukrywa – inną noc, skrytość, która się pojawia”⁵⁴. Bytowanie w obszarze cmentarza to obcowanie z metamorfozą i przejściem, z transformacją progresywną ustalającą warunki przemiany, przejścia w mrok na prawach sztuki i działania w przytomności procesów destrukcji: rozpadu i unicestwienia.

⁵⁴ M. Blanchot, *Trupie podobieństwo*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 88.

Kantor/Wyspiański/Grzegorzewski.

Wędrówki Odyseusza

1. Powtórzenie i kres

Homerycki Odys zaistniał w wyobraźni Stanisława Wyspiańskiego w *Powrocie Odysa* z 1907 roku, i za sprawą siły jego wizji dwukrotnie pojawił się u Tadeusza Kantora: w czasie wojny, w roku 1944 w *Powrocie Odysa* oraz w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* z roku 1988. Odys – również za pośrednictwem Wyspiańskiego – zamknął dzieło Jerzego Grzegorzewskiego w roku 2005, w inscenizacji *On. Drugi Powrót Odysa* w Teatrze Narodowym w Warszawie. Dramat Wyspiańskiego, który i Kantor, i Grzegorzewski traktowali dość swobodnie, odznacza się niezwyklej imaginacyjnością. Artystów i badaczy szczególnie zajmował ostatni akt sztuki, rozgrywający się na skalnym pustkowiu, skupiony wokół jaźni Odysa owładniętej dekrystalizującymi się halucynacjami. Kantor pisał o końcowym fragmencie dramatu:

Finałowa część / w czystej konwencji symbolizmu / roztacza imponującą panoramę pejzażu. Poszar- / pany brzeg morski, dzikie skały, / cmentarze, szkielety, czerpy, / huczące spienione fale, wicher, / głosy w powietrzu stanowią / nocną scenografię, wypełnioną / zimnymi symbolami mitologii – syreny, harpie, Kalipso, Łódź Charonowa, Duchy Umarłych, W gorączkowych majaczeniach / Odysa, w tym wewnętrznym krajobrazie rozwija się / film jego dzieciństwa, / młodości, czynów bohaterskich, zbrodni, – nieodwracalnie i / ku Niewiadomemu...¹

Kres życia po powrocie na Itakę to moment przywoływania zjaw przeszłości wraz z wyspą Syren, to konfrontacja z duszami przebywającymi w Hadesie, na co nakłada się klisza ostateczności: majaczy w niej kształt łodzi

¹ Fragment pochodzi z partytury przygotowanej dla Denisa Bableta, maszynopis w zbiorach Cricoteki. W późniejszym wydaniu w *Pismach* zapis nieco zmieniony.

Hermesa – przewodnika zmarłych². Wojenna i tułacza przeszłość Odysa łączy się z kresem, nieodkupiona wina herosa-mordercy z tajemnicą jego własnej śmierci. Dramat ten powstał w końcówce życia Wyspiańskiego, w pierwszej dekadzie nowego stulecia.

Mit Odysa często powracał w sztuce XX wieku, szczególnie po II wojnie światowej – zwłaszcza w dramacie i na scenie. Według Maxa Horkheimera i Theodora W. Adorna Odyseusz to prototyp nowoczesnego człowieka odczarowującego świat, ujarzmiającego siłą swego umysłu potęgę natury, żywioły historii i kultury. W micie o Odyseuszu – jak piszą autorzy *Dialektyki Oświecenia* – dla wewnętrznej formy „organizującego się indywiduum” ważna jest „przestrzenna zmiana scenerii”³. Można dopowiedzieć, że Odyseusz jako figura nowoczesnego wynalazcy, a więc także artysty, odrzuca królestwo archaicznych obrazów (wiecznych obrazów sztuki), które są pozorem – mogą one przetrwać tylko jako wyobrażenia przetworzona przez jego własną myśl. Odyseusz podejmuje niezwykle ryzyko: „Lecz gdzie niebezpieczeństwo,/Tam i wybawienie” – piszą Adorno i Horkheimer, cytując Hölderlina. Wiedza, na której zasada się tożsamość Odysa, umożliwia mu egzystencjalną dynamikę, czerpie z doświadczenia różnorodności, odmiany, dekoncentracji, a w końcówce z pamięci: „[...] ten zaś, komu wiedza zapewnia przetrwanie, najśміielej też naraża się na niebezpieczeństwo śmierci, ono bowiem hartuje go i umacnia do życia”⁴. Odyseusz przybywa do Itaki jako poskromiciel obrazów świata, jednak w wewnętrznej rzeczywistości to, co ujarzmił, powraca w nowej postaci, zabarwione zarówno jego siłą, jak i winą. Odyseusz jest w tym ujęciu prototypem jaźni, która odczarowuje świat, ale kosztem własnego „ja” – z siebie czyniąc ofiarę. Skuteczność jego działania sprawia, że może zyskać chwilową jedność osobową za odpowiednią cenę: sam musi dokonać rozpoznania własnego dzieła i życia przed jego kresem, sam musi podjąć wysiłek rozliczeniowy.

Nigdy tu już nie powrócę Kantora oraz *On. Drugi Powrót Odysa* Grzegorzewskiego mogą być wizjonerskim komentarzem do tej filozoficznej tezy. Oba spektakle, zawierające aluzje do utworu Wyspiańskiego, zostały właściwie w całości utkane z powrotów, powtórek, z ponowienia, z obrazów minionych, nawiedzających artystów w stanie szczególnie pojętego kryzysu i kresu. Jednak potencjalna odwracalność Eliotowskiej frazy „In my beginning is my end”, sprawia, że tam gdzie śmierć, tam źródło tworzenia, tam gdzie niebezpieczeństwo, tam ratunek i wybawienie, tam gdzie ludzka wina, tam artystyczne spełnienie.

² Kantor zamienił tu imię Hermesa, który w roli przewodnika zmarłych pojawił się w dramacie Wyspiańskiego, na Charona.

³ M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 55.

⁴ Tamże.

Kantorowskie przeżywanie własnej śmierci w *Nigdy tu już nie powrócę* ciekawie skomentował Mieczysław Porębski, pisząc, że było to jak przygotowanie do scenicznego samobójstwa na wzór desperackiego aktu Gustawa z IV części *Dziadów*. U Grzegorzewskiego temat wygasającego życia został włączony w autotematyczny wymiar widowiska, w którym Odys to On – główna postać przedstawienia – wprowadzona do *Drugiego Powrotu Odysa*. Pierwszym gestem obu starzejących się twórców, którzy pomimo poczucia wyczerpywania się sił wciąż nieustraszenie poszukiwali form sztuki jako warunku własnego trwania, stało się przypomnienie wojennego spektaklu Tadeusza Kantora i jego Teatru Podziemnego. Paradoksalnie – fragmentaryczna i niepełna pamięć tamtego widowiska zapłodniła niemoc. Powrót do wojennego *Odysa* Tadeusza Kantora, przedstawienia, którego mottem stała się słynna fraza „do teatru nie wchodzi się bezkarnie”, pozwolił – jak mi się wydaje – podjąć szczególne ryzyko artystyczne: obcować z twórczą niemocą przejawiającą się w formie obsesyjnej powrotności elementów własnego dzieła, jakby na dowód, że tam gdzie niebezpieczeństwo, klęska powtórzenia i powielenia oraz zagrożenie śmiercią, tam wybawienie, którym może stać się ponowienie czystego aktu kreacji. Decyzja przywołania inscenizacji wojennej prowokuje, by do niej na moment powrócić.

2. Powrót jako „niemożliwe”

Pierwszy spektakl Kantora zrealizowany w czasie okupacji w Krakowie był wielokrotnie przez niego wspomniany i mitologizowany. Zachował się nie tylko w pamięci twórcy, wzbogacanej jego późniejszą świadomością, ale także w serii zdjęć Zbigniewa Brzozowskiego. Jak pisał Mieczysław Porębski: „Ocalała dokumentacja fotograficzna samego przedstawienia to już tylko cienie, jakże sugestywne w swym amatorskim niedopowiedzeniu, na granicy realności”⁵ [podkr. K.F.]. Fotograficzne obrazy manifestują obecność nieobecnego. Zbiór ten jest dobrą reprezentacją inscenizacji: nawet jeśli nie oddaje on w pełni rzeczywistości spektaklu, jest adekwatny do sposobu potraktowania głównego bohatera dramatu, którego wejście (podobno niemal niedostrzeżone) otwierało przedstawienie. Kantor powie w partyturze-rekonstrukcji pisanej dla Denisa Bableta wiele lat później, w latach siedemdziesiątych, już po *Umarłej klasie*: „Od drzwi, powoli, bardzo ciężkim krokiem, w zabłoconym szynelu, w żelaznym hełmie, opadającym na oczy, jak cień wchodzi Odys”⁶ [podkr. K.F.]. Obraz jest cieniem rzeczywistości, powiada platońska metafora, co zostało wkalkulowane w sposób powoływania

⁵ M. Porębski, *Deska. Świadectwa – rozmowy – komentarze*, Warszawa 1997, s. 27.

⁶ Maszynopis, Archiwum Cricoteki.

do bytu głównego bohatera. (Na marginesie warto zauważyć, że także w dramacie Wyspiańskiego Odys jest cieniem i idolem – dla niego samego nie-rozstrzygalne staje się to, czy jest żywy czy umarły⁷). W pamięci o wojennej inscenizacji Kantora doszło do swoistego pojednania realności z cieniem, rzeczywistości z obrazem. Zdjęcie Tadeusza Brzozowskiego w roli Odysa to prototyp aktorskiej kreacji następnych przedstawień Kantora: „Odys obrócony tyłem, skurzony, stanowi milczącą, nieforemną, nieruchomą bryłę, zlewającą się z innymi przedmiotami”⁸. Jest żołnierzem, o którym w późniejszym czasie, pracując nad spektaklem *Wielopole, Wielopole*, Kantor napisze, że to model aktora: obcego, oddzielonego od nas granicą śmierci, przeżywającego inkarnację umarłego, którego ożywia cieleśnie w czasie spektaklu. Niewyraźne zdjęcie przechowuje sylwetkę postaci – widać odrapaną ścianę i osobę, a raczej cień. Osoba jako cień na teatralnej fotografii wyraźnie symbolizuje integrację tego, co żywe, z tym, co martwe.

Kantor przywoływał obrazy wojennej inscenizacji zarówno z pamięci, jak i fotograficznych utrważeń, i wiele lat później szkicował miejsce gry: „To nie była scena z dekoracjami, na której dzieje się akcja, tylko to był pokój specjalnie przyrządzony, zdemolowany, odpowiednio umakijowany; i to było dzieło. I aktorzy i widzowie byli w środku”⁹. Mieczysław Porębski nie do końca zgadzał się z Kantorowskim przekonaniem, że wojenny *Powrót Odysa* był krokiem ku ascezie estetycznej, jego pamięć przechowywała inne widzenie. Twierdził, że owa „bieda” była w gruncie rzeczy bogactwem form i pomysłów inscenizacyjnych, koncepcji rodzących się w zetknięciu z mizérią warunków domowego, intymnego teatru. Kantor jednak ripostował: „Dla sztuki najbardziej znacząca jest bieda, nie bogactwo. Jeśli nawet obrazy bogate, to od środka są one bardzo biedne”¹⁰. Na fotografiach zachowały się kadry przestrzeni, obrazy jej ciasnej pustki, grup postaci, pojedynczych bohaterów. Nie ma tu widzów, został ujednolicony, monochromatyczny koloryt czarno-białego wizerunku. Na jednym ze zdjęć Kantor jako twórca, a nie aktor, w kraciastej koszuli wchodzi w kadr ujęcia – jak i później zdaje się dyrygować i dostrajać grę do wymagań swego projektu. Seria zdjęć, jeśli ma być dokumentacją niezwykłego odkrycia Kantorowskiej nagiej, biednej realności, jest jej czarno-białym cieniem, co nie jest kwalifikacją degradującą – albowiem jak twierdzi Man Ray, cień jest tak samo ważny jak prawdziwy przedmiot¹¹.

⁷ Piszę o tym w szkicu *Odys i jego sobowtór*, zob. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.

⁸ M. Porębski, *Deska...*, s. 62–63.

⁹ Tamże, s. 96.

¹⁰ Tamże, s. 104.

¹¹ Cyt. za: B. Stiegler, *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009, s. 51.

Wydrążenie, wewnętrzna pustka – to jakby pierwszy ruch prowadzący do odczarowania, które jest także desymbolizacją. Wojenny spektakl Kantora kazał porzucić zarówno secesyjne, jak i konstruktywistyczne parametry scenografii (pierwsze szkice do *Powrotu Odysa* utrzymane były w duchu konstruktywizmu i Bauhausu). Był także aktem wymazania naleciałości poetyckiej wyobraźni Wyspiańskiego. Spektakl ten stał się ponadto zderzeniem resztek dawnego teatru używającego antycznej stylistyki (choćby w postaci masek kurosów noszonych przez zalotników¹²) z przecuciem nowoczesnej estetyki „biednej realności” reprezentowanej przez brudny wojskowy szynel i głęboko zsunięty na oczy hełm Odysa. Inscenizacja związana z konkretnym i aktualnym dramatem wojennym, tylko pozornie osadzonym w mitologicznej przeszłości, silnie ten utwór spreparowała. Nie wiemy, co zostało z tekstu, albowiem warstwy dialogowej nie udało się zrekonstruować, a wspomnienie obrazów, owe fotografie-cienie spektaklu okazały się silniejsze od pamięci brzmień.

Można jednak zauważyć, że obrazy w wojennej inscenizacji miały charakter linearny i nawet jeśli powstawały na ruinie zredukowanego tekstu, był to spektakl składający się z sekwencji budujących spójną fabułę. Dopiero w końcowej części przedstawienia następowało zawieszenie logicznej, przyczynowo-skutkowej akcji. W scenach finałowych dokonało się charakterystyczne „wessanie” ostatniego aktu *Powrotu Odysa*. Koniec został pomyślany jako skondensowany moment wewnętrzny, psychiczny wyraz zapisany w bezruchu i stagnacji bohatera. Kantor zrekonstruował go po latach w następujących słowach:

Aktor grający Odysa
pozostaje sam, osaczony przez
widzów ze wszystkich stron,
na opuszczonych miejscach
akcji rozgrywający
swoje ostatnie,

Rozrachunki¹³.

W oryginalnym dramacie Odys w majaczącej łodzi zmarłych, która płynie w „zaświaty”, „w zapomnienie” widzi ratunek: „biegnie w morze”. „U Kantora nie ma gdzie biec. Zostaje. Przywiera plecami do ściany, w kąt, jak zagnany szczur”¹⁴. W czasie wojny Kantor odkrył teatralną efektywność wykreślenia

¹² Maski widać na fotografii z przedstawienia. Jedną z nich przechowała Marta Stebnicka, odtwórczyni roli Telemacha, i ofiarowała ją Cricotece. Maską została pokazana na wystawie kolekcji *Marioneta* w nowej Cricotece przy ul. Nadwiślańskiej.

¹³ Maszynopis, Cricoteka.

¹⁴ M. Porębski, *Deska...*, s. 157.

tekstu dramatycznego, redukcji konwencji i eliminacji iluzji na rzecz realności. W tym zapisie ostatni akt sztuki Wyspiańskiego, wymieniony na jednolity obraz, został pozbawiony dekoracyjności poetyckiej wizji, także jej zawiłej młodopolskiej stylistyki. Usunięto koloryt historyczny, a dykcję dramatu Wyspiańskiego zastąpiono kompozycją jednoznaczną – przedstawieniem sytuacji „tu i teraz”, odzwierciedleniem ekstremalnych warunków życia prowokujących do poszukiwania alternatywy w sztuce, być może także bezsilnej, poddanej degradacji i poniżeniu. W późniejszej pamięci o inscenizacji z 1944 roku doszło do jeszcze silniejszego wymazania konstrukcji poetycko-dramatycznej ostatniego aktu, który we wspomnieniu zastąpiony został cieniem Odysa – jego wizerunkiem-idolem kontemplującym duchowe prawdy rozwijane jak „wewnętrzny film”.

3. Kreacja jako konfrontacja i relacja

Temat powrotu Kantora do inscenizacji Teatru Podziemnego przy okazji *Nigdy tu już nie powrócę* był wielokrotnie opracowany. Warto mu się jednak przyjrzeć raz jeszcze w kontekście przedstawienia Jerzego Grzegorzewskiego, by wyłonić w rysujących się artystycznych filiacjach zarys pokrewnego procesu twórczego, prowadzącego do indywidualnych rozwiązań.

Porównanie spektakli Kantora i Grzegorzewskiego można zacząć od przywołania zbieżności w odbiorze obu inscenizacji. *Nigdy tu już nie powrócę* po pierwszych polskich pokazach zostało wpłątane w dyskusję związaną z ostentacyjną nieoryginalnością inscenizacji. Kantor szczególnie przy okazji tego przedstawienia naraził się na zarzuty powtarzania, eksploatowania raz już użytych obrazów i technik scenicznego tworzenia. Spotkał się z wyrzutami, że epatuje rozpadem struktur sztuki i kultury, że zatrzaskał się w kręgu skostniałego repertuaru repetycji i autocytatów¹⁵.

Nawet najwięksi obrońcy wielkości Grzegorzewskiego zauważyli, że jego ostatnie przedstawienie grzeszy szkicowością. Zarzucano artyście, że spektakl jest nieukończony, zredukowany estetycznie, naszpikowany autocytatami, a w jego wymiar autotematyczny wprowadzona została niemoc scenicznego tworzenia. Wspominano o szwach, dysonansach, rozbiciach, fragmentaryczności. Spektakl był też „żenujący” ze względu na jego ekshibicjonistyczny charakter, albowiem scenariusz Antoniny Grzegorzewskiej (córkę reżysera) eksploatował intymność, wprowadzał temat ludzkich słabości artysty, przede wszystkim jego alkoholizmu.

¹⁵ O recepcji tej, przywołując całą serię wypowiedzi prasowych, piszę w rozdziale *Autokreacja czy autoplagiat*, [w:] K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci...*, s. 304–306.

Oba przedstawienia miały jednak obrońców. Jan Kłossowicz uznał, że *Nigdy tu już nie powrócę* zostało szczególnie naznaczone nieoczywistym nowatorstwem, budowanym poprzez wykorzystanie zużytych wcześniej przedmiotów i scen¹⁶. Jak podejrzewał krytyk, niewątpliwym paradoksem spektaklu Kantora, a równocześnie jego wielkim atutem, jest artykułowanie realnych odwołań do zasobów własnego dzieła. Dzięki zastosowaniu cytatów, którymi okazują się konkretne, zmaterializowane przytoczenia sytuacji, przywołania postaci scenicznych oraz obiektów plastycznych, udało się wytworzyć poczucie dokumentalnej nieomal prawdy. Przedstawienie obfitujące w chwytły powtórzeniowe określi później Krzysztof Pleśniarowicz mianem autorepliki¹⁷.

Fotograf Wojciech Plewiński, wskazując na przesłanie obrazów w ostatnim spektaklu Grzegorzewskiego, mówił: „narzekano, że są niespójne, ale one miały sens, własny przekaz, pokazując w kawałkach ten świat, jakby na pożegnanie...”¹⁸. Ewa Bułhak, odpierając sądy o ostatnim spektaklu Grzegorzewskiego jako dziele nieukończonym, dała niezwykle ciekawe świadectwo „roboczego toku myślenia” reżysera. Znać w nim zarówno metodę powtórzeniową, czerpanie z własnej przeszłości w postaci wspomnień, a także „zapożyczeń” z własnych dzieł. „Z pewnym uporem Grzegorzewski powracał [...] do zasadniczych wątków – wojna, salon, w którym odbywa się próba *Powrotu Odysa*, Ojciec i piekarnia, w której palą się obrazy, Wyspa Umarłych (Stanisław Wyspiański) i Zamek Księcia Sinobrodego”¹⁹. Radykalną zmianą stało się w przypadku tej strategii wprowadzenie tekstu Antoniny Grzegorzewskiej, który stał się ostatecznie rozbudowanym monologiem wypowiedzianym przez Jerzego Radziwiłowicza – Onego. To przejście od *Drugiego Powrotu Odysa* do *Onego*. *Drugiego Powrotu Odysa* jest wolną i transpozycją, do pewnego stopnia można ideę upodmiotowienia podstaw inscenizacji porównać do gestu Kantora, który po pierwsze usadowił się w centrum na scenie *Nigdy tu już nie powrócę*, po drugie oddał sobie głos – wprowadzając nagrany monolog. Kantor przemawia i jest obecny dosłownie. Grzegorzewski identyfikuje się z „wariantami” własnej osoby, wpisuje w aktorską kreację Jerzego Radziwiłowicza (On) i w cień Odysa granego przez Wojciecha Malajkata, artystę-reżysera, postać swobodnie wmontowaną w narrację inscenizacji. On-Grzegorzewski mówił – jakby odwołując się do przywołanych przeze mnie zdjęć z wojennej inscenizacji Kantora – że „Wszystko co się rozchodzi bez echa nawiedza mnie

¹⁶ J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 177.

¹⁷ K. Pleśniarowicz, *Wyspiański w teatrze Kantora. O dwóch wersjach „Powrotu Odysa”: z 1988 i 1944 roku*, [w:] *Stanisław Wyspiański – studium artysty*, red. E. Miodońska-Brookes, Kraków 1994.

¹⁸ W. Plewiński, *Co państwo widzieli ostatnio w teatrze*, opr. D. Jarząbek, „Didaskalia” 2005, nr 69.

¹⁹ E. Bułhak, *Drugi Powrót Odysa*, [w:] „Notatnik Teatralny” 2006, nr 42, s. 124.

czasem jako zapomniany fotos minionego wieku”²⁰. Decyzje obu artystów dowodzą włączenia konstrukcji i sygnałów podmiotowych w obręb spektaklu, tym samym Odys patronuje tu tematowi głęboko osobistemu – własnym węzłowi psychicznemu i artystycznemu, staje się przewodnikiem w mroku subiektywnych wspomnień i artystycznej świadomości.

Pokrewne wydają się też pewne aspekty procesu twórczego, do którego można mieć dostęp poprzez zapis prób Kantora²¹ oraz relacje i wspomnienia artystów współpracujących z Grzegorzewskim. Kantor od początku chciał wprowadzić Odysa (jako bohatera i *Powrót Odysa* jako tekst Wyspiańskiego) w postaci strumienia własnej pamięci krystalizującej się stopniowo w trakcie prób. Pojawienie się antycznego bohatera zagwarantowane miało być procesem wspominania, mobilizowanym fermentem nowych pomysłów, wspomaganym aktorskimi improwizacjami. Wiele elementów – scen, sytuacji, wypowiedzi – było odrzucanych, zastępowanych nowymi. Inne były rozwijane w nieoczekiwanych kierunkach. Podobnie postępował Grzegorzewski. Pierwotne projekty były usuwane, a pustka, która po nich zostawała, powidokowe miejsca wypełniano nową materią. Przypomnieć oczywiście warto, że obaj artyści sceny w jakimś sensie pracowali także jak malarze – studia traktowali jak istotną drogę do ostatecznego dzieła, przemałowywali „obrazowe” powierzchnie inscenizacji wielokrotnie, wprowadzali warstwy – rozbudowując tektoniczną strukturę inscenizacji, nanosili zróżnicowane laserunki. Oprócz tego tworzyli indywidualne zapisy werbalno-obrazowe, korzystając na próbach ze szkiców i notatek rozrastających się na kształt kłączy²².

Zarówno w spektaklu Kantora, jak i Grzegorzewskiego odrzucona została fabularna oś dramatu. Mit Odysa jako opowieść o powrocie na Itakę majaczył w nim niewyraźnie, akt ostatni uległ wymazaniu, a na jego palimpsestowej strukturze obaj twórcy rozwinęli swą autonomiczną grę rozrachunkową, której głównym tematem stało się rozliczenie z własną przeszłością artystyczną i egzystencjalną, połączone z nieostrym obrazem śmierci, halucynacyjnym przecuciem kresu. Obrazy anektują i zastępują słowa i to one w pierwszym rzędzie decydują o tym, co jest powiedziane, choć warstwa poetycka obu spektakli jest niezwykle nośna w oryginalnych formach rytmicznych i głosowych, spójnych ze znakomitym aktorstwem.

²⁰ A. Grzegorzewska, *On*, tekst zamieszczony w programie przedstawienia Jerzego Grzegorzewskiego *On. Drugi Powrót Odysa* (premiera 29 stycznia 2005, Teatr Narodowy w Warszawie), s. 21.

²¹ Zapis prób w zasobach Cricoteki.

²² Reprodukcyjne scenariusza Grzegorzewskiego w „Notatniku Teatralnym” (2006, nr 42) i w książce J. Grzegorzewski, *Improwizacje. Scenariusze autorskie z lat 1994–2005*, red. E. Bułhak, M. Żurawski, Warszawa 2014 dają wgląd w graficzny zapis koncepcji scenicznych, gdzie obok tekstu pojawiają się rysunki.

W obu przypadkach akt reżyserski stał się gestem rapsodycznym, scalającym różne formy wspomnień. Pamięć egzystencji, wizje i sytuacje osobiste oraz teatralne, postacie sceniczne i dramaturgiczne zawężenia, mające swą genezę w artystycznej przeszłości, w spektaklach minionych, zostały na osobliwych prawach wprowadzone do oryginalnych inscenizacji, w strukturę, która budowała nową i odrębną ontologię, inną podstawę momentalną procesu twórczego. Impulsem poszukiwań w obu przypadkach było poczucie dokonanego losu ludzkiego i artystycznego, który wzbudza niepewność i mnoży wątpliwości, wynikające z niespełnienia i przeczcucia śmierci. W obu spektaklach zastosowano chwyt teatru w teatrze. Sprzyja on budowaniu wewnętrznych ram, zwielokrotnia obrazy o cienie i odbicia, tworzy z nich układy szkatułkowe.

W inscenizacji Kantora pojawienie się Odysa było przygotowane przez inne „powroty”. Wraca więc w strukturę zaduszkową, przejętą z *Dziadów* Mickiewicza i z *Wesela* Wyspiańskiego, cały korowód cricotowych postaci²³. Bohaterowie dawnych inscenizacji dramatów Witkacego (np. Kurka Wodna z Wanną, Księżna Kremlńska, Apasz, dwaj Chasydzi z deską ostatniego ratunku, Gimnastyk) w poszukiwaniu swego autora przybywają do podrzędne- go lokum, rygorystycznie zarządzanego przez karczmarza, Właściciela knajpy (w tej roli Andrzej Wełmiński) – stróża porządku i jego posługaczkę, Dziwkę Bosą (w kreacji Ludmiły Ryby). Ponadto pojawiają się pseudocytaty sytuacji i form wypowiedzi z wcześniejszych spektakli – np. repetycja wyliczanki imion z *Umarłej klasy*, taniec biskupów z *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, zaślubiny jako sytuacyjna aluzja do *Wielopola*, *Wielopola*. Operowanie przytoczeniami nie jest mechanicznym powtórzeniem. W przedstawieniu Kantora pojawienie się Odysa związane zostało z szynem, który staje się uniformem „identyfikacji” z postacią Ulissesa (w literackim zapisie-komentarzu do *Nigdy tu już nie powrócę* Kantor konsekwentnie używa tego określenia antycznego herosa)²⁴. W świecie tym Ulisses (a raczej jego imię) krąży wśród wciąż przeobrażanych bytów, łączy się z ich kondycją – może być zarówno manekinem ojca, wojennym uniformem rozpostartym na stelażu w kształcie krzyża, rolę połączoną z kostiumem, w który na siłę wciśnięty zostanie oberżysta. Imię homeryckiego bohatera staje się także samookreśleniem Tadeusza Kantora-artysty, pozostającego na scenie w poczuciu ostatecznej samotności. W partyturze, a raczej przewodniku do inscenizacji, napisze, że na scenie „Zostaję sam. Ja-Ulisses”²⁵. Pojawia się też próba zainscenizowania ułamkowych relacji z dramatu Wyspiańskiego.

²³ To skojarzenie z tradycją dwóch arcydramatów uzasadniam na podstawie analizy rejestracji prób do *Nigdy tu już nie powrócę*, zob. *Intymne Zaduszki polskie*, [w:] K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci...*

²⁴ T. Kantor, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 110–124.

²⁵ Tamże, s. 123.

W spektaklu Grzegorzewskiego obok sygnałów obrazowych jest tekst – strzępy monologu Odysa Wyspiańskiego przechodzące z ust do ust. Ten, kto je wypowiada, nosi przekleństwo bohatera, którego Wyspiański za Dantem umieścił w piekle, a obaj reżyserzy w piekle własnej świadomości. Teatr wewnętrzny pozwala Grzegorzewskiemu łączyć swobodne asocjacje, w których zmieszane zostają łódzkie obrazy jego dzieciństwa, wspomnienie wojny z obrazami wyniesionymi z lektur i okruciami minionych inscenizacji. Nie sposób ich wszystkich wymienić. Odys Wyspiańskiego zespala się tu z Ulisesem Joyce’a, przestrzeń *Bloomusalem* łączy z ulubionymi toposami artysty – Wenecją i Amsterdamem, pojawiają się kolaże ruin teatru na wyspie (z *Nocy listopadowej* Wyspiańskiego) ze śmietnikami z *Końcówki* Becketta. Odys jako On to także Konsul z *Powolnego ciemnienia malowideł* oraz Wyspiański z inscenizacji *Studium o Hamlecie*. W spektaklu Grzegorzewskiego przywołane zostaje wcielenie Kantora-reżysera (rola Jana Englerta) w sytuacji, która jest jakby groteskową repliką inscenizacji z Teatru Podziemnego, gdzie wystawia się tekst Wyspiańskiego. Kantor to równocześnie Sinobrody, a – jak przypomniano – Grzegorzewski fascynował się *Zamkiem Sinobrodego* Béli Bartóka, wystawionym w 1963 roku w Operze Warszawskiej z dekoracjami Tadeusza Kantora²⁶.

Zwraca uwagę ambalażowa (czyli do wypełnienia) konstrukcja obrazów w przywołanych spektaklach – przypomina się tu głos Kantora: nawet jeśli obraz jest bogaty, to w środku pozostaje pusty. Sceniczne wizje stają się obrazami potencjalnymi – zależą od stanu umysłu widza, a także od jego pamięci: możliwości przywoływania niegdysiejszych spektakli, umiejętności dezyfrowania kulturowych asocjacji. Jednak nawet jeśli te erudycyjne warstwy przedstawień nie trafiają na odbiór dekodujący w pełni ich odniesienia, oddziałują emocjonalną siłą inscenizacji dotyczącej fundamentalnych kwestii egzystencjalnych i eschatologicznych. W obu przedstawieniach teatr to sfera przejścia, miejsce-łącznik: od życia do śmierci.

4. Aura ponowienia

Już w wieku XIX w rozważaniach filozoficznych i estetycznych pojawia się idea obumierania sztuki, które jest pojmowane jako proces atrakcyjny dla artystycznej reprezentacji. Treścią sztuki może być jej własna przemijalność, a także nietrwałość i względność jej form. Temat ten zmanifestowany został w obu spektaklach: w przedstawieniu Grzegorzewskiego mowa jest o „zbędnych bohomasach”, pojawia się też wizja płonących w piekarni dzieł malarских. Dynamiczną opozycją obrazowej iluzji i realności, które wzajemnie

²⁶ R. Węgrzyniak, *Teatr Polski*, [w:] „Notatnik Teatralny” 2006, nr 42.

się likwidują, Kantor zajmował się szczególnie intensywnie w dwóch ostatnich przedstawieniach Teatru Śmierci – *Nigdy tu już nie powrócę* i *Dziś są moje urodziny*. Grzegorzewskiego ponadto – jak przypominał Rafał Węgrzyniak – „pociągało dzieło powstałe w rezultacie samounicestwienia artysty”²⁷; obu twórców inspirowało do pracy działanie w obszarze granicznym, drastyczne eksploatowanie przemijania i śmierci.

Zauważmy: gotowy i spełniony teatralny obraz, nawet jeśli odnosi się do nieobecnego – przywołuje ślady, tropy swych minionych wcieleń i urzeczywistnień – posługuje się czasem terazniejszym i żywą obecnością: aktorskim, osobowym poświadczeniem. A zatem obecność i nieobecność są tu ze sobą silnie splecione. Istnieją jako opozycyjna jedność, która może zostać wypowiedziana przez nietrwałe wizje sceniczne, w ich wieloznacznej postaci.

Tak więc to, co zaczerpnięte z obumarłych struktur dawnych przedstawień, ulega na moment powtórzeniu, rekreacji, choć nad procesem tym – jakby na drwinę – ciąży fraza pojawiająca się w spektaklu Kantora, ironiczne zdanie, że zostaje już tylko „oblizywanie się resztkami”. A jednak ta uczta z nieświeżych dań może wywołać „cud regeneracji”, o czym przekonuje spektakl Grzegorzewskiego, postulującego „szczodrość ponowienia”. Jak mówi On u Grzegorzewskiego: „to, co nie powraca, nie było warte, aby się narodzić”²⁸.

Przy okazji obu przedstawień można wspomnieć o charakterystycznej metodzie twórczej pojawiającej się sztuce wysokiego modernizmu, która bliska była na przykład Samuelowi Beckettowi. Kieruje nią wyjątkowy imperatyw artystyczny: twórca musi dochować sobie wierności, trwać przy własnym teatralnym modelu, a równocześnie wykraczać poza jednostkowe pojęcia, posuwać się naprzód i powtarzać. Gest dreptania w miejscu w *Godocie* – pisze Adorno – staje się adekwatną figurą tej techniki, dzięki której „pełnia momentu odwraca się w nieskończone powtarzanie, konvergując z nicością”²⁹. Pomocna i artystycznie skuteczna staje się tu reaktywacyjna i recyklingowa siła „końca”, końcówki. Powtórzenie fragmentów dzieła z przeszłości w ramach nowej całości, uaktualnienie obrazów, brzmień i znaczeń poprzez inkorporowanie poszczególnych elementów w nowe struktury prowokuje do obserwowania, jak zmienia się sztuka, jak starzeją się i wyczerpują jej możliwości ekspresyjne i w końcu, jak pojedyncze rozwiązania odradzają się dzięki wysiłkom artystycznej regeneracji. Ten akt poznawczy wiąże się z ewolucją form ekspresji,

²⁷ R. Węgrzyniak, *Szelest Twojej sukni*, [w:] „Notatnik Teatralny” 2006, nr 42, s. 165. Autor przypomina tu o programie do *Powolnego ciemnienia malowideł* w Teatrze Studio (1985), w którym Grzegorzewski mówił o śmiertelnym skoku japońskiego malarza z okna na rozpostarte płótno.

²⁸ Pamięć spektaklu – przy cytowaniu wypowiedzi – wspomagam rejestracją filmową przedstawienia autorstwa Barbary Sierosławski.

²⁹ T.W. Adorno, *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994, s. 57.

przemianami estetyki, poszukiwaniem adekwatnego języka dla oryginalnych zadań i potrzeb wypowiedzi, co na ogół obserwujemy w skali procesów kulturowych – z dystansu i ze świadomością historycznych zmian. Tym razem jednak w przypadku obu inscenizacji, wykorzystujących swobodnie podstawę dramaturgiczną *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego i jego rolę w obrębie jednostkowej twórczości, artyści zaryzykowali: chcieli obserwować dynamikę własnego tworzenia, przyjrzeć się jego sile, ewolucji i wygasaniu, szczególnie mocno sprawdzanych poprzez powrót, powtórzenie, ponowienie. W spektaklach nieporównanie innych – i od dramatu Wyspiańskiego, i od Kantorowskiego przedstawienia wojennego – dochodzi do nowego urzeczywistnienia sytuacji Odysa. Sięgając po filozoficzne oświecenie tej artystycznej praktyki, można powiedzieć, że ukazany zostaje powrót, który jest bytem, „ale wyłącznie bytem stawania się”³⁰. Według Gilles’a Deleuze’a zostaje tym samym wytworzona tożsamość „przez różnicę”. Nie ma mowy o wiecznym powrocie tego samego, a jedynie możliwe staje się uzyskanie repetycji przez ponowienie. W takim sensie: „Wieczny powrót nie jest ani chaosem, ani kosmosem, lecz łączy w sobie rysy obydwu. Jest on «chaosmosem», powtórzeniową strukturą świata, która sama w sposób konieczny podlega przypadkowym metamorfozom w zależności od jednostkowych zdarzeń – jedyne, co wciąż się powtarza”³¹.

I Kantor, i Grzegorzewski, konstruując zawartość zmysłową swych obrazów, sięgali po nagą realność materii, konkretność prawdziwego przedmiotu, aczkolwiek obaj dysponowali charakterystyczną umiejętnością oglądania rzeczy inaczej, nadawania jej indywidualnego znaczenia. Obaj artyści dogłębnie poznali siłę konstruktywizmu i awangardy, konsekwencje procesów modernizacyjnych XX wieku, próbowali jednak w ostatniej fazie swej twórczości odzyskać w obrębie spektaklu cudowną aurę obrazu, powtórzyć jego magię, zbliżyć się do tajemnic. Obrazy z ich ostatnich inscenizacji to reprezentacje poszukujące – mimo wszystko – aury, cechy sztuki wysokiej. Wydaje się, że twórcy korzystają z obiektów świata odczarowanego, jednak nie do końca godzą się na fakt odczarowania, poszukując indywidualnej mocy obiektów i obrazów wcielanych do struktur reprezentacji, albowiem zaburzenie aury dzieła wiąże się z podważeniem idei jego niepowtarzalności. Równocześnie w pracy nad inscenizacjami pojawiają się akty niszczenia reprezentacji (szczególnie wyraźne w zapisie wideo prób do *Nigdy tu już nie powrócę*). Można je rozumieć i jako twórcze poszukiwanie, i jako reakcję na fałszywą i złudną nadzieję, że sztuka niesie trwałe, nieśmiertelne przesłanie. Takie konstruowanie przedstawienia – niejasne, niespójne, repetycyjne – staje się grą o sztukę wzniosłą, która nie zmierza do patosu, lecz do amorficzności, nieokreśloności

³⁰ G. Deleuze, *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997, s. 80.

³¹ T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008, s. 40.

i nieprzedstawialności. Tym samym obraz sceniczny kieruje widza w głąb ciemności, a inscenizacja akcentuje w powtórzeniu różnicę.

Zarówno Kantora, jak i Grzegorzewskiego kojarzono z tą fazą polskiego teatru, którą odcinano od nowych tendencji inscenizacyjnych, szczególnie nowoczesnych kierunków rozwojowych pojawiających się po roku 1990. Gdyby jednak problem owej różnicy i pokoleniowego zerwania odnieść w tym momencie tylko do strategii budowania obrazu scenicznego jako ekwiwalentu wewnętrznego widzenia/poznania oraz do odkrycia możliwości i siły autorskiego teatru postdramatycznego – zerwanie to nie będzie tak oczywiste. Szczególnie umacnia mnie w tym przekonaniu doświadczenie teatralne z 2010 roku: *Koniec* Krzysztofa Warlikowskiego. Spektakl ten to osobna i oryginalna kontynuacja owej wątlej, niezwykle elitarnej linii dramatyczno-teatralnej, dla której punktem wyjścia staje się wewnętrzna gra artysty z własną twórczością, ponowienie w obrębie jednego przedstawienia jej węzłowych problemów, które nawiedzają artystę w postaci halucynacji, powtarzalnych klisz własnych dzieł udzielanych widzowi w scenicznych obrazach. Ponownie można by mówić o akcie rozrachunkowym, o modelu widowiska autotematycznego, w którym twórca dokonuje sądu nad sobą. Także w *Końcu* Warlikowskiego próba ta emanuje tonacją nostalgiczną, naraża artystę na bezsilność przedstawiania, wyrażając się w niemożności adekwatnego, spójnego oddania rzeczywistości, a także zmaconych głębin pamięci i nieświadomości. Inscenizacja Warlikowskiego jest swobodną kompozycją różnych tekstów. Nie ma tu *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, jest jednak temat Odysa zaczerpnięty zarówno z *Odysei*, jak i z *Elizabeth Costello* Johna Maxwella Coetzeeego. Mit zostaje związany z głównym bohaterem wyprowadzonym z *Procesu* Franza Kafki (także autora tekstu o *Odysei*). W tym złożonym projekcie autotematycznych odniesień, gdzie Józef K. jest *porte-parole* reżysera, mit antyczny, archetyp sytuacji, w której Odys był wystawiony na pokusy, opierał się śmierci i zstąpił do otchłani, staje się strukturą odnoszącą do sytuacji artysty. Widz zostaje wciągnięty do pułapki, gdzie wraz z reżyserem doświadcza powrotnych obrazów jego sztuki, które nadciągają we wciąż nowych wcieleniach i wariantach. Moc sztuki widziana jako siła stwarzania jest nieustannie kwestionowana przez zagrożenie nietrwałości materii teatru, niepewnością co do skuteczności jej podmiotowych konstrukcji.

Horkheimer i Adorno przekonują: „Ziemią obiecaną Odyseusza nie jest królestwo archaicznych obrazów. Wszystkie obrazy jako cienie w świetle zmarłych ukazują mu wreszcie, czym naprawdę są: pozorem. Odyseusz uwalnia się od nich: rozpoznał ich martwość [...]. Potęga mitu może przetrwać tylko jako wyobraźnia siłą przetworzona przez ducha”³². Jednak być może

³² M. Horkheimer, T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2010, s. 81.

jest tak, jak zaznaczyła Barbara Markowska, analizując *Milczenie syren* Franza Kafki, w którym twórca *Procesu* posłużył się mitem Odyseusza – że nawet obrazy pozorne służą artyście za tarczę:

Nowoczesny podmiot, którego figurą jest artysta stojący w dystansie wobec świata, powinien jako i n n y Odyseusz porzucić pragnienie realnego powrotu do Itaki. Będąc twórcą i stwórcą nowych światów, dokonuje on cięcia i wytwarza grę pozorów [...]. Nie tyle chroni przed złem tego świata, ile wręcz odwrotnie – ujawnia i problematyzuje pełną dystansu grę ze światem. [...] Sztuka jest miejscem i narzędziem wytwarzania owego pozoru. Pozoru, który wyzwala³³.

Obrazy sceniczne w szczególnych przypadkach stają się częścią „ja”, integralną częścią wyobraźni, pamięci a także – szczególnie w przypadku reżysera teatralnego – cielesności. Jak zauważył Hans Belting:

Udziałem ciała staje się nieustanne doświadczenie czasu, przestrzeni i śmierci, *a priori* ujmowane przez nas w obrazach. W perspektywie antropologicznej człowiek jawi się nie jako „pan i władca” swoich obrazów, ale – a to coś zupełnie innego – jako „miejsce obrazów”, które okupują jego ciało: jest wydany na łup obrazom, które sam wytworzył, nawet wtedy, gdy stale ponawia próby zapanowania nad nimi³⁴.

A zatem obrazy własnej sztuki stają się dla artysty-Odyseusza bronią obosieczną: pozwalają budować dystans do świata, chronić się we własnej rzeczywistości, doświadczać ich ataku na świadomość, a także przekonywać się o ich nietrwałości. W dwóch przedstawieniach Kantora i Grzegorzewskiego – a do pewnego stopnia także w przywołanej tu inscenizacji Warlikowskiego – ujawnia się fenomen teatralnej kreacji, która zapanowuje nad swym twórcą, przejmuje nad nim władzę. Z drugiej jednak strony obrazy powtórzone tyleż przywołują własną strategię artystyczną, co demonstrują jej destrukcję, dysponują energią ambiwalencji: odsłaniają twórczą potęgę i jej bezsilność, kierują ku możliwościom epifanii i odkrywają jej utopię. Konstruują także prawdę o niemożliwej reprezentacji – świat (także przestrzeń wewnętrzna) może być zademonstrowany raczej w dekompozycji niż kompozycji, całość powstaje w rozpaczliwym geście chwilowego zszywania luźno zespolonych obrazów. Na wejście w tajemnicę pozwala fragmentacja linearności. Linearność pojawiła się jeszcze w wojennym *Powrocie Odysa* – w jego powojennych powrotach została zarzucona. Wedle Gilles’a Deleuze’a akt taki stwarza szansę na

³³ B. Markowska, *Sztuka jako pole walki*, „Kronos” 2015, nr 3, s. 206–207. Autorka przywołuje w kontekście sztuki jako czynnej i odpornej formy interpretację pozycji Kafki dokonaną przez Waltera Benjamina z jego tekstu: *Franz Kafka. Z okazji dziesiątej rocznicy jego śmierci*, przeł. A. Lipszyc, [w:] W. Benjamin, *Konstelacje*, Kraków 2012.

³⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 13.

ekspresję ludzkiej umysłowości i percepcji³⁵. Ustawiczne rozwidlenia, naruszenie przyczynowości w kreowaniu narracji obrazowej sprzyjają odsłanianiu intymności, treści wewnętrznych, kalejdoskopu ukrytego widzenia. To widzenie udzielone widzom na moment to mrok, a jak mówił On-Grzegorzewski: „w ciemności istnieje wielość”³⁶.

³⁵ G. Deleuze, *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008, s. 74–77.

³⁶ Jest to fragment dłuższej dywagacji o sztuce: „Cywilizacja sztuki jest cywilizacją ciemności, tak jak archeologia jest cywilizacją wydobywania sztuki z ciemności. W ciemności istnieje wielość”, A. Grzegorzewska, *On...*, s. 23.

Kantor/Schlemmer. Harmonie i dysonanse

1. Pokazać rytm

Czy można pokazać rytm? Czy wystawa może ujawnić muzyczno-plastyczne poszukiwania sztuki? Pytania związane z wizualnym ujawnianiem dźwięków towarzyszyć mogą nie tylko lekturze zapisów Kantora i obcowaniu z rejestracjami jego spektakli, lecz także refleksji na temat kilku projektów ekspozycyjno-teatralnych w Cricotece – na przykład wystawy *Schlemmer/Kantor*¹ – w których próbowano przenieść odbiorców w centrum procesów i działań, a nie oferować im gotowe artefakty. Kuratorzy, korzystając z zasad sztuki poszukującej, efemerycznej, nieustabilizowanej, niejednokrotnie jej reguły przenoszą do sposobów projektowania ekspozycji. Stajemy się w nich nie tylko umysłem, ale i ciałem poszukującym drogi poznania, sami łączymy różne sugestie, bywamy zarówno prowokowani do wykorzystania zmysłów, jak i zapraszeni do rozwiązywania zadań intelektualnych. Warsztaty związane z wystawą są propozycją czynnego udziału w sztuce, ćwiczeniem w budowaniu relacji i partycypacji². Wrażenia odbiorcy z ekspozycji mogą prowadzić do weryfikacji – nie tylko recenzenckiej, ale także naukowej, podsuwać nowe pola rozpoznań, wzbudzać asocjacje... Zacząć jednak warto od uporządkowania pola widzenia, od złożonej perspektywy, jaką proponuje wystawa,

¹ Wystawa *Schlemmer/Kantor* (Cricoteka 14.10.2016–15.01.2017), kuratorzy: Małgorzata Leyko, Małgorzata Paluch-Cybulska, odbywała się w ramach projektu *Maszyna choreograficzna* autorstwa Anny Królicy.

² W czasie trwania wystawy odbyły się liczne oprowadzania kuratorskie, warsztaty dla młodzieży i dzieci (*Forma bez formy, Przestrzeń a liczba, Dramaty odbicia, Ciało/Manekin/Maszyna, Kolor/Dźwięk/Figura, Kostium/Człowiek/Aktor, Linia*), warsztaty dla dorosłych (*3xTeatr, Sztuka i technika – działania z polaroidem w przestrzeni wystawy*); seminarium naukowe *Schlemmer/Kantor. Powroty* z udziałem Małgorzaty Leyko i Michała Kobiółki. O pracy nad tańcami Bauhausu mówił prof. Mark Franko z Temple University, Boyer College of Music and Dance w Filadelfii (USA), tancerz i choreograf, założyciel zespołu NovAntiqua, jako badacz specjalizujący się w temacie rekonstrukcji dawnych tańców i praktyk cielesnych. Informacje o programie towarzyszącym zob. <http://www.cricoteka.pl/pl/schlemmer-kantor/> [dostęp 15.09.2018].

w obrębie której pojawi się jeszcze jedno pytanie: czy udaje się w muzeum zderzyć rytmy dwóch artystycznych osobowości należących do przeszłości, rytmy utracone i niepowrotne?

Wystawa *Schlemmer/Kantor* może być argumentem na rzecz powtórzenia przeszłości w nowym, efektownym wariacie, w złożonej amplitudzie narracji, w nieregularnej linii diagramu ukazującego harmonie i dysonanse, linie zbieżne i kontradycje. Zrealizowana narracja muzealna łączy także praktykę uwspółcześniania sztuki Kantora w specyficznym wymiarze, bo choć wydaje się prezentacją zjawisk już dziś historycznych, stała się ostatecznie wyrazem szczególnej komplikacji myślowej, próbą zademonstrowania rozwidłonej tradycji i znalezienia dla niej niejednoznacznych kontynuacji we współczesnej kulturze. Słowo „komplikacja” ewokuje w tym wypadku pozytywne sensy: pomysłodawczynią tematu była Anna Królica, autorka projektu zatytułowanego *Maszyna choreograficzna*, wprowadzającego do Cricoteki, jeszcze przed otwarciem nowej siedziby, liczne wydarzenia taneczne. Kuratorka zaaranżowała spotkania sztuki Kantora z nowoczesnym teatrem wykorzystującym choreografię, a parę lat później *Balet koparyczny* Izy Szostak³, był pokazywany w hali fabryki przy ulicy Tadeusza Romanowicza, na industrialnie prezentującym się krakowskim Zabłociu. Oczom widzów ukazały się wówczas, jak zapisał recenzent, „nie tylko dwie [...] koparki, w których usiedli Szostak i Sakowicz, ale starannie ułożone dziesiątki tzw. babek z piasku, do tego góra piachu, czarna opona i dwa fabryczne kontenery. Całość *Baletu koparycznego* zgrabnie podkreśliła elektroniczna muzyka o wyrażnie unsoundowych proveniencjach, którą opracował Kuba Słomkowski”⁴.

Iza Szostak zdecydowała się porzucić wzorce mimetyczne i sięgnąć po koparkę jako *ready-made*. Po ponad stu latach od pierwszych fascynacji wynalazkami nowoczesności, prowokującymi do wykorzystania języka inżynierii i wyobrażeń cywilizacyjnych w działaniach umownych, Szostak przejęła podobne źródła inwencji ruchowej, a zarazem krytycznie pokazała konsekwencje maszynizmu i zagrożenia z nim związane: tym samym ulokowała niegdysiejsze konotacje w posthumanistycznych nurtach katastrofizmu. Zaprezentowano ograniczenia ruchu tancerzy koegzystujących z pracą koparek. Równocześnie koparki zostały odcięte od swych utylitarnych funkcji, umieszczone w przestrzeni, która traci industrialny charakter i wprowadza namaszczenie wyszukanej, spekulatywnej kultury w obszar nawarstwionych

³ *Balet koparyczny* Izy Szostak powstał przy współpracy choreograficznej i udziale Pawła Sakowicza, dramaturgiem spektaklu była Anka Herbut. Performans został zrealizowany jako produkcja Cricoteki, miał premierę 15.11.2015 roku w Krakowie, w programie został określony jako „posthumanistyczny pejzaż, nawiązujący do opanowujących myśli, media oraz sztukę obrazów końca świata i człowieka.”

⁴ G. Stępnia, *Kopara opada*, „Dwutygodnik”, <http://www.dwutygodnik.com/artysty/6227-kopara-opada.html> [dostęp: 15.09.2018].

znaczeń miejskiej topografii. Można rzec, że po raz kolejny sztuka awangardowa ukryła się w cieniu swej elitarnej (nie)komunikatywności, podejrzanej brzydoty, i równocześnie objawiła w sile materialnego kształtu przemawiającego do wszystkich: wszak urządzenie wprawione w inny, nietypowy dla siebie ruch, jest łatwo rozpoznawalnym elementem industrialnej codzienności.

Pokaz łączył się ze sztuką Kantora na zasadzie dotknięć i zderzeń, tworzył aluzję do upodobania autora Maszyny aneantyzacyjnej do urządzeń i form mechanicznych, problematyzowania ich obecności w przestrzeni ludzkiej, sprawdzania skutków hybrydyzacji ciała i przedmiotu w obszarze sztuki. Dla Kantora z reguły było to umowne i metaforyczne mimo fizycznych transformacji teatralnych. Tym razem rzeczywista koparka zdawała się ironizować na temat produkowania w obszarze sztuki fikcyjnych maszyn, estetyzowania śruby, korby, podnośnika i innych urządzeń sprowadzonych albo do obrazu, albo wykorzystanych w ramach umownych działań, powtórzonych konstrukcji. Równocześnie została użyta przez artystkę w celebracji pracy, w próbach (nie zawsze skutecznych) opanowania jej funkcjonowania. Koparka odśpiewała rytmy poszarpane, niepewne, gwałtowne, wynikające z rwnych ruchów wykonawców zaprzęgniętych do tego, by kierować nieludzkim kolosem i obcować z nim.

Szereg praktycznych impulsów anektowanych przez taniec konkretny i inne typy działań performatywnych zrodził ochotę do sięgnięcia do źródeł związku ciała i maszyny, a także zweryfikowania powtarzanej jak slogan auto-deklaracji Kantora o jego fascynacji Bauhausem. Rola opracowania i uszczegółowienia koncepcji wystawy w Cricotece, poświęconej korespondencjom sztuki Oskara Schlemmera z myślą Tadeusza Kantora, przypadła Małgorzacie Leyko – badaczce zajmującej się relacją polskiego teatru i sztuki niemieckiej, zapoczątkowującej nowy nurt studiów teatrologicznych w Polsce nad niemieckojęzycznym obszarem kulturowym, w której dorobku znalazła się m.in. monografia XX-wiecznych teatrów utopijnych, w tym sceny Bauhausu, oraz Małgorzacie Paluch-Cybulskiej, autorce licznych prac poświęconych ostatniemu etapowi twórczości Kantora, a także relacji jego sztuki z praktyką malarską i plastyczną⁵. Centrum i punktem wyjścia dialogu z myślą Kantora i Schlemmera stała się jednak ekspozycja, wizualizacja idei, materializacja współczesnego spojrzenia na praktyki teatralno-choreograficzne sprzed lat. Wystawa konfrontowała dwie wielkie indywidualności i przedstawiła zderzenie różnych archipelagów kultury, była pierwszą próbą oświetlenia zarówno nieoczywistej relacji pomiędzy Kantorem a Schlemmerem, artystą związanym z tradycją Bauhausu, jak i okazją do spojrzenia na ów „nieformalny

⁵ Katalog wystawy *Schlemmer/Kantor* pod red. M. Leyko, Kraków 2016, zawiera teksty naukowe Małgorzaty Leyko, Joanny Szymajdy, Anny Królicy, Wojciecha Klimczyka, Małgorzaty Paluch-Cybulskiej.

związek” dwóch twórców w szerszym kontekście procesów wiążących w sposób innowacyjny, a nie ilustracyjny czy wtórny, malarstwo ze sztuką inscenizacji a także pokazujących polityczne uwarunkowania drogi artystycznej.

Choć teatr niemal od swych początków jest wspierany przez rozwój koncepcji plastycznych, w praktyce kuratorskiej niezwykle rzadko udaje się przedstawić owe zależności. Wystawa krakowska zademonstrowała przekształcanie rytmów obrazowych w znaczenia dramaturgiczne na paru planach. W budynku przy Nadwiślańskiej stworzono „przestrzeń praktyczną”: wcielała ona założenia doświadczeń i badań Oskara Schlemmera, a także przekazywała estetyczne upodobania Kantora. Wielką w tym zasługą twórców projektu architektonicznego wystawy – Zbigniewa Prokopa i Krzysztofa Kućmy (Creator s.c.), którzy zaaranżowali jej przebieg przestrzenny, i podobnie jak w przypadku wcześniejszej ekspozycji zatytułowanej *Tadeusz Kantor. Cholernie spadam!*⁶ podjęli wyzwanie ożywiania martwych ciągów trudnej przestrzeni nowej Cricoteki, traktując niedogodność jako podstawę twórczego eksperymentu. Architekci znakomicie przez to wpisali się w założenia praktyki Kantora, który wielokrotnie podejmował ryzyko osławiania przestrzeni stanowiących wyzwanie dla tradycyjnego podejścia do inscenizacji czy ekspozycji, a nade wszystko upodobał sobie osławianie ciasnoty i przystosowanie zamkniętych i nietypowych miejsc, takich jak szatnia, szafa, wąski podest, ograniczony krąg, chaotyczny układ sfer, dla rozwoju ożywionego kontaktu z widzem. Równocześnie ciemna przestrzeń nowej Cricoteki nie jest „piwniczną norą”, jak w Krzysztoforach czy przy ul. Kanoniczej. Wysoko zawieszony nad powierzchnią ziemi układ przestrzenny formy architektonicznej przy Nadwiślańskiej łączy dawne (tradycyjne, modernistyczne) i współczesne, aktywne i poszukujące sposoby organizacji budynków-rzeźb, oryginalnie naznaczających przestrzeń miejską. Zaprzeczają one pasywnej produkcji „nie miejsc”, choć odpowiedzialnością za te ostatnie można w jakimś sensie winić Bauhaus – inicjatora produkcji wyobrażeń architektonicznych i miejskiego dizajnu jako form powtarzalnych, przede wszystkim funkcjonalnych. Wyjątkowa architektura jako zdolność przekazu wizualnego i pragmatycznej idei sztuki była jednak wysoko ceniona przez współpracującego z Bauhausem Waltera Gropiusa, twórcy koncepcji budowli użytkowej i wyjątkowej. Nowa Cricoteka, budynek-rzeźba, okazała się przydatnym instrumentem rozplanowania przestrzeni ekspozycyjnej⁷.

⁶ Wystawa *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam!* (23.12.2015–15.05.2016), kurator: Małgorzata Paluch-Cybulska, współpraca kuratorska Bogdan Renczyński. Do wystawy tej odnoszę się m.in. w rozdziale *Twarz Kantora* zamieszczonym w niniejszym tomie, którego pierwszym miejscem publikacji był katalog wystawy.

⁷ Budynek-rzeźbę – siedzibę Bauhausu w Dessau – zaprojektował Walter Gropius, wpisując go w otoczenie; koncepcje architektoniczne nawiązujące do rzeźb odżyły w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych XX wieku. Zob. W. Rybczyński, *Jak działa architektura. Przybory humanisty*, przeł. K. Kopczyńska, Kraków 2014, s. 58–59, s. 210–211.

Kompozycja wystawy pozwalała odczuć przydatność specyficznych rozwiązań architektury wnętrza obiektu: wielokondygnacyjnej klatki schodowej, która prowadzi na trzecie piętro do wąskich, ułożonych w kształt litery V przestrzeni wystaw. Doświadczenie rytmu wchodzenia po schodach i schodzenia to podstawowe ćwiczenie praktyczne związane z uzmysłowieniem sobie istoty poszukiwań Schlemmera: artysty eksploatującego formy schodów, platform, podestów, twórcy rozdartego między malarstwem a przestrzenią sceny, na której najdobitniej ujawniała się w jego myśleniu zmysłowość ludzka pojęta jako rozwój i aktywizacja fizyczno-duchowa, obszar rozedrgany od brzmień, ruchów i znaczeń. Niewygodne „filary” nowej Cricoteki, wykradające z terenu muzeum miejsce dla ekspozycji sztuki, obszary poboczne, nieważne, nieaktywne jako przestrzeń, nagle zyskały znaczenie. Zarówno klatka schodowa, jak i szyb windy mogły zostać włączone do akcji i kreacji muzealnego wydarzenia. Przejazd windą, jako efekt natychmiastowego zbliżenia się do ekspozycji, jak i przyspieszony oddech wywołany koniecznością wspinania się po stromych schodach wpływają na percepcję otoczenia, reorganizują nasz stosunek do świata. Kuratorzy przenieśli to doświadczenie do wnętrza sali wystawowej, która – szczególnie dla znających wcześniejsze ekspozycje – przyjęła zaskakujący kształt. Jej wąski kanał za sprawą podestów, schodów oraz barw rozrósł się i poszerzył. Projekt wystawy uzmysłowił, w jaki sposób poprzez proporcje i podziały sfer w pionie i poziomie, działanie ostrych, żółto-różowych barw obramowanych czernią uzyskać można grę wrażeń, zdynamizować martwe układy wnętrza. Ożywić impulsy, które oddziałują na ludzką zmysłowość.

2. Antagonizmy i korespondencje

Gry z horyzontalno-wertykalnymi uformowaniami sali wystawowej przywołują przemyślenia Schlemmera na temat właściwości przestrzeni twórczo zinstrumentalizowanej, obszaru sceny jako potencjalnego pola przemian, neutralnego w punkcie wyjścia – a następnie wypełnionego i energetycznego poprzez twórcze interakcje między obiektami i osobami. Odnoszą się do jego koncepcji przestrzeni oscylującej między światłem a cieniem, wypełnionej kolorystycznie, energetyzowanej zróżnicowaną skalą dynamiki, rytмами poruszeń ciał niejednokrotnie wyposażonych w przedmiot. Nie ma tu mowy o badaniu wpływów i powierzchniowych korespondencji: artyści są ze sobą złączeni i sobie przeciwstawieni. *Kantor/Schlemmer: zdrada* – napisze dobitnie Małgorzata Paluch-Cybulska w tytule swego artykułu w katalogu wystawy, skrupulatnie rozwijając i demistyfikując powinowactwa i zależności Kantora od niemieckiego artysty, odsłaniając jego krytykę konstruktywizmu i dekonstrukcję awangardy podjętą w *Lekcjach mediolańskich*. Istotą przekazu wystawy jest zatem odsłonięcie bycia wobec siebie Kantora i Schlemmera

w udramatyzowanej relacji. Koegzystencja w autonomii i niezależności prowokuje do ukazania skomplikowanej więzi twórców należących do *Café Europa* – określonego tak przez Kantora kręgu jako sfery ujawniania odrębnych indywidualności dialogujących ze sobą ponad czasami i podziałami kulturowymi. Wystawa aranżuje rozmowę i twórczy spór artystów, którzy należeli do różnych pokoleń i nigdy nie spotkali się osobiście.

Wdech i wydech, skurcz i rozkurcz jako podstawowa reguła rytmu patronuje sposobowi kreowania przestrzeni ekspozycyjnej. Do tego dochodzi triada w znaczeniu Schlemmerowskim, zapoczątkowana przez niego w ważnej choreografii abstrakcyjnej, w *Balecie triadycznym*, wpisana w różne rejestry ekspozycji. Sygnalizowana jest przez silne wrażenia kolorystyczne układu symetrycznych części wpisanych w sąsiadujące ze sobą obszary wystawy. I tak do estetyki burleskowej, wnoszącej elementy komizmu i zabawy, dobrany został kolor cytrynowy. Do poważnej, sygnalizującej powołanie sztuki do poszukiwań intelektualnych – różowy. Dla gestów mistyczno-fantastycznych uruchomione zostały gry z czernią. Trzy dominanty kolorystyczne wpłynęły na kształt i odczucie przestrzeni (stały się też marką kolorystyczną ekspozycji), stanowiły ponadto tło dla fotografii pokazujących rozpięcie estetyczno-ideowych poszukiwań Schlemmera: od zabawy w teatr dowcipny i naiwny, odnawiający ludzką wrażliwość, poprzez stereometryczno-geometryczne koncepty „oszukiwania zmysłów”, próby poszerzania zdolności odczuwania ludzkiej obecności w świecie, do przekraczania granic zmysłowości, poddawania się psychodelicznym transformacjom w obszarze mroku, w którym ciało może zanikać, być przekształcone w przedmiot bądź grawitować w nierealnym zawieszeniu, jakby zakłócając podstawowe prawa fizyczne. Triada zgodnie z założeniami teorii i manifestów Schlemmera powtarzana będzie przez różne aspekty obrazów i choreografii, łączących w przedstawianej ikonografii (na planach zdjęć, przedstawień malarskich, szkiców i rejestracji filmowych) kostium, muzykę, ruch; przestrzeń, formę, barwę; wysokość, szerokość, głębokość, koło, kwadrat, trójkąt.

W tym ciekawym materiale ikonograficznym wpisanym w rytmy wnętrza sali wystawowej, podkreślonym przez zestawienia barw, jest jednak dojmujący brak: gdy idzie o Schlemmera, na wystawie znalazły się wyłącznie fotografie i dokumenty. Zabrakło możliwości obcowania z jego dziełami sztuki. Ekspozycja nie umożliwiła oceny efektów pracy znakomitego twórcy kostiumów, masek, marionetek łączących konceptualne pomysły z warsztatem rzemieślnika opanowującego materię, i w końcu znakomitego malarza. Wspaniałe dzieła Schlemmera można oglądać w różnych muzeach na świecie: ich wypracowany charakter znakomicie przekazuje stała ekspozycja w Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie, w precyzyjnie stworzonym układzie relacji pomiędzy perfekcyjnie wykonanymi lalkami

reprezentującymi koncepcje kostiumowe artysty oraz jego pracami malarскими⁸. Nieobecność prac twórcy baletu triadycznego na krakowskiej wystawie była poważną luką, brak ten kładzie się cieniem na ekspozycji i tworzy dysproporcję, albowiem sztukę Tadeusza Kantora reprezentowały oryginały: obiekty, obrazy, szkice.

Wchodząc na wystawę, w labiryntowym układzie przestrzeni doświadczamy rozwidlenia: podążamy różnymi drogami artystów. Za czarną ścianą po lewej stronie od wejścia jak cenne precjoza w szklanej gablocie umieszczone zostały notatki Tadeusza Kantora z czasów studiów w ASP, gdzie odbywał kurs malarstwa dekoracyjnego i teatralnego u Karola Frycza. Notes obok innych zapisów zawiera rękopis inscenizacji *Śmierci Tintagilesa* z 1938 roku, utrzymanej w manierze konstruktywistycznej – pierwszy ślad kontaktu ze sztuką Bauhausu. Drugim „aktorem” tej introdukcji jest zmitologizowana przez Kantora „żółta książeczka”, *Die Bühne im Bauhaus* (1925), prezentująca sztukę i koncepcje Schlemmera. Zainspirowała ona młodego, poszukującego artystę, twórcę przedwojennego Teatru Efemerycznego i Mechanicznego, wpłynęła na jego działania, krążące nieustannie – jak to później określi – między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem. Strony notesu i niemieckiego wydawnictwa szczegółowo, jako wyświetlane skany, można zobaczyć po dwóch stronach gabloty. Występują tu jak w teatrze cieni, zaznaczają tajemnicze, ponad przestrzeniami, spotkanie dwóch artystów.

Wychodząc z ciemności pod unoszącymi się przy suficie marionetami Ygraine, Bellangere i Aglovale, postaciami z ezoterycznej sztuki Maeterlincka, grającymi w zrekonstruowanej *Maszynie miłości i śmierci* neoawangardowej interpretacji *Śmierci Tintagilesa*, po stronie prawej wkraczamy w sferę ostrych barw i schodów wyłożonych wykładziną w ostrej, chłodnej żółci, „zalewającej” także jedną ze ścian. Wiotkie, drewniane marionetki zawieszone wysoko przypominają szkielety, generują asocjacje wanitatywne i nie kojarzą się z konstrukcjami marionetek Schlemmera o pełnych kubistycznych kształtach i silnych, zdecydowanych ruchach. Rozegrane w prologu spotkanie dwóch artystów rozgałęzia się i prowadzi do dwóch zindywidualizowanych sfer ich poszukiwań. Zostajemy zderzeni ze sztuką i działaniami Schlemmera, przedstawionymi przez bogaty materiał dokumentacyjny, wchodzimy na piętro i z góry oglądamy salę wystawową, by po drugiej stronie podestu przeluźconego nad podłogą zejść (po schodach wyłożonych wykładziną w agresywnym różowym kolorze) przed ogromny ekran przedstawiający filmowe rekonstrukcje baletów Schlemmera. Ramą ekspozycji ponad podłogą jest czern, elegancko otaczająca liczne fotografie, które przenoszą „kłamiwie”,

⁸ Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie prezentuje na stałej ekspozycji (sala 206.02), część zatytułowaną: *Oskar Schlemmer. Das Triadische Ballett (The Triadic Ballet), 1922.*

w układy czarno-białych obrazów, kadry z prac Schlemmera, sceny z jego inscenizacji, odznaczających się niegdyś wyrazistą kolorystyką opartą na jeszcze innej triadzie barw: niebieskiej, żółtej i czerwonej. Z kolorem stykamy się jednak dzięki powojennym rekonstrukcjom układów choreograficznych Schlemmera (m.in. *Baletu triadycznego* w opracowaniu Margarete Hasting, Franza Schömba i Georga Verdena, 1968 oraz *Tańców Bauhausu* w układzie Debry McCall, 1986). Powiększenie obrazu staje się hiperbolą, gigantyczne figury jak ożywione groteskowe monstra nacierają na przestrzeń, wyrafinowane kostiumy ukrywają jakby niehumanitarne ciała. Tańczą przed nami figury skomponowane z ciał szczelnie opakowanych geometrycznymi kostiumami, od abstrakcyjnych do stylizacji historycznych i etnograficznych. Prowokowany przez owe ubiory ruch, wspomagany często rekwizytami, wytwarza napięcia: pomiędzy wrażeniem, że obcujemy z naiwnym teatrem dziecięcym a poczuciem futurystycznej fantastyki – zapowiedzi inteligentnych ubiorów, wchodzących w koegzystencję z ciałem.

Korzystając z pierwszej Schlemmerowskiej trajektorii, można wrócić do punktu wyjścia, mijamy po drodze manekin – dużą figurę baletu triadycznego zrekonstruowaną na użytek wystawy – by zagłębić się w wąski korytarz, na ścianach którego oglądamy obrazy i prace Kantora. Tu w osobnych przestrzeniach wyświetlane są jeszcze inne filmowe rekonstrukcje baletów i układów choreograficznych Schlemmera. Od lat sześćdziesiątych wielokrotnie wracano do jego sztuki scenicznej. Na rozmaite sposoby, poprzez rekonstrukcje, demontaże i inspiracje odkrywano siłę, a zarazem ograniczenia estetyki *Baletu triadycznego* i innych prac choreograficznych Bauhausu. Możemy też ponownie znaleźć się w punkcie wyjścia: dojść do swego centrum ekspozycji, skrzyżowania dróg twórczych dwóch jakże różnych artystów. Dla orientujących się w biografii Kantora punkt wyjścia jest czytelny: zmitologizowane po latach przedstawienie inicjujące kontakt młodego artysty, absolwenta Akademii Sztuk Pięknych, z nowoczesną sztuką awangardową rozwijającą ideę abstrakcji w służbie malarstwa i teatru. Oglądamy na ścianie, w sąsiedztwie drewnianych figur i form teatralnych z 1987 roku, projekty Kantora do *Śmierci Tintagilesa* – zarówno te oryginalne, jak i te późne z lat osiemdziesiątych. Czasem trudno je od siebie odróżnić także ze względu na antydatowanie: strategię Kantora związaną zarówno z myleniem tropów, jak i z wprowadzaniem łączności pomiędzy etapami twórczości, spinaniem przeszłości i pamięci z chwilą obecną. Symptomem teraźniejszości jest na wystawie także rozpięcie nici pomiędzy konkretnym śladem poświadczającym związek Kantora z Schlemmerem a jego innymi pracami umieszczonymi po przeciwnej stronie ekspozycji, w trzeciej odsłonie kantorowskiej kolekcji zatytułowanej *Marioneta*. Krzesła z *Maszyny miłości i śmierci* spotykają się z Maszyną aneantyzacyjną oraz pręgierzami z *Niech szczerzą artyści*, a rysunki i szkice do *Ballady* znajdują dopełnienie w rekonstrukcji Goplany i masce z *Powrotu*

Odysa. Obie przestrzenie muzeum dialogują ze sobą i uzupełniają się. Dzieje się tak zgodnie z niejednoznacznym rytmem powinowactw i partnerstw, które od początku działania Cricoteki w nowej siedzibie korzystają z układu tworzącego rytmy wspólne i przeciwstawne, kontynuacje Kantorowskiego dziedzictwa i jego opozycje, a także zderzenia i przeciwstawienia. Obie tendencje kuratorskie odnoszą się do natury dzieła Kantora – sprzecznego i wciąż przez niego redefiniowanego. Tworzonego przez artystę rozdartego pomiędzy rolami: poszukującego kontestatora, zwolennika awangardy i konserwatywnego tradycjonalisty zanurzonego w przeszłości, antycypatora pamięciologii, ważnej dziś dziedziny sztuki i kulturowych badań.

3. Odsłony doświadczeń

Schlemmerowska część ekspozycji, przestrzeń narastająca, rytmiczna, jest zderzona ze skupioną czernią, na tle której prezentują się znakomicie prace Kantora – przedwojenne i powojenne szkice scenograficzne, a także obrazy z okresu metaforycznego. Czerń to sprawdzona metoda ekspozycyjna związana z jego sztuką. Prace wybrane w celu zestawienia z koncepcjami Schlemmera pokazują, jak ewoluowała i nabrzmiewała idea porzucenia ciała i powrotu do cielesności, w jaki sposób kategorie oglądu i wnikania w zasady funkcjonowania ludzkiego organizmu zrastają się z metodami twórczego opracowania sfer płynnych, przestrzennych. Na wystawie widać też dwie podstawowe tendencje łączące i dzielące obu artystów. Poznajemy rytmizację ekspresyjną Schlemmera – związaną z jego wiarą w ludzką moc anektowania przestrzeni i czynienia jej sobie poddaną, co kojarzyć należy z awangardowym optymizmem czasów międzywojennych – oraz Kantorowskie poszukiwania intymizowanej relacji z otoczeniem: nadawanie mikroformom i realności najniższej rangi sensu własnego, potęgowanego kontekstami dramaturgicznymi. Dostęp do owych poszukiwań dają prace z czasów wojny i trudnego okresu tużpowojennego, czasem enigmatyczne, nienazwane i mało znane.

Artystów rozdzielonych także pokoleniowym dystansem łączy pragnienie przełożenia własnych doświadczeń na formę sztuki, zreorganizowanie estetyki, oraz próba przywrócenia cielesności wyrazowi artystycznemu własnych prac malarskich i scenicznych dryfujących w rejony abstrakcji. Dla Schlemmera, umierającego w 1943 roku, doświadczeniem traumatycznym była I wojna światowa, a także lata hitleryzmu zwalczającego awangardę. Dla Kantora pamiętającego jako aurę dzieciństwa konsekwencje I wojny, doświadczeniem formującym była II wojna światowa i następstwa rozpadu rzeczywistości po jej zakończeniu. Żaden z nich – choć obciążony pamięcią historyczną – nie dowierzał martyrologii, heroicznie dążąc, tak jak sztuka na to pozwala, do przełożenia własnych przeżyć na język uniwersalnej formy przemawiającej

potencjałem ekspresyjnym, angażującej zmysły do rozwijania rozumienia i poznania, do wchodzenia w relacje z przemianami cywilizacyjnymi i przeciwstawiania się ich negatywnym konsekwencjom. Obaj odrzucili teatr wprost polityczny – Schlemmer dystansując się od poszukiwań Piscatora i Brechta, Kantor odrzucając język agitacji czy aluzji politycznej.

Kiedy w roku 2000 w Muzeum Historycznym Krakowa w Kamienicy Hipolitów w ramach projektu *Wędrówki z Tadeuszem Kantorem* oglądałam wystawę o jego teatrze z lat 1937–1949, zrealizowaną przez Józefa Chrobaka, wielkim odkryciem były pokazywane w małym telewizorze rekonstrukcje baletów Schlemmera. Mało znane w Polsce performanse taneczne dookreślały relacje pomiędzy poszukiwaniami Kantora a awangardowymi eksperymentami europejskiej sztuki. Obrazy filmowe wprowadzone do miejsca w podziemiu przemawiały na nowo, wyrwały obszary Teatru Śmierci ze stereotypowych ujęć doceniających w Kantorowskich inscenizacjach przede wszystkim teatr pamięci i melancholii. Wydawały się jednak efemeryczne i ograniczone do wczesnej fazy jego twórczości. Wystawa *Schlemmer/Kantor* z 2016 roku dowodzi, że wyobraźnia Kantora wciąż napędzana była awangardowym apetytem na nowe doznania. Zabrakło na niej ogniwa pośredniego, tzn. roli polskiego konstruktywizmu i wkładu Cricotu przedwojennego w sterowanie imaginacją twórczą w rejonach bliskiej Schlemmerowi reorganizacji zmysłów, dla której teatr jest najlepszym laboratorium. Ten brak jednak został wypełniony kolejnymi odsłonami ekspozycyjnymi, nie tylko w Krakowie. Ze sztuką nowoczesną związaną z futuryzmem i konstruktywizmem można było się zetknąć chwilę później, po ekspozycji *Kantor/Schlemmer*, na łódzkiej wystawie pokazującej między innymi relacje koncepcji architektoniczno-scenograficznych Prampoliniego i polskich artystów awangardowych⁹. Wątek przedwojennej awangardy rozwinęła pierwsza polska wystawa teatru plastyków Józefa Jaromy *Cricot idzie!*, której kuratorem była Karolina Czerska. Pokazywana w Cricotece od maja do września 2018 roku, opierała się na zasadzie wyłączenia bezpośrednich związków Kantora i jego Cricot 2 z teatrem przedwojennym. Została pomyślana jako próba zrekonstruowania żywiołowych działań niezwykłej formacji artystycznej w oparciu o wątki świadectwa teatralne. Pozwalała wsłuchać się w rytm poszukiwań malarzy zdecydowanych na to, by udzielać się na scenie, by włączyć własny proces twórczy, związany z percepcją i różnotworzywową kreacją, w nurt teatralnych poszukiwań. Ekspozycja ta pozwoliła uzupełnić europejskie konteksty ważne dla Kantora, odsłonić kulisy związku awangardy polskiej nie tylko z Niemcami, z Bauhausem, ale także z francuską tradycją malarsko-sceniczną, przywołać balety, do których dekoracje i kostiumy projektował w latach dwudziestych Pablo Picasso, prace

⁹ Enrico Prampolini. *Futurizm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017, kurator: Przemysław Strożek.

Fernanda Légera, z którymi zetknął się Józef Jarema, jak i przypomnieć Josephine Baker – tancerkę magnetyzującą jazzowymi improwizacjami widzów variéte i kina, a także artystów teatru otwierających się na doznania płynące z obszarów kultury popularnej – nowych rytmów cywilizacyjnych przemian.

Krakowska wystawa *Schlemmer/Kantor* może być czytana jako kolejne ogniwo prowadzonej przez Cricotekę narracji, może też obrazować nowy stosunek do tematów i problemów, które pojawiają się dziś w wyzwaniach kuratorskich i performatywnych. Wpisać ją można w nurt poszukiwań i prze-myśleń zaproponowanych niemal równoległe przez jeszcze inne łódzkie wystawy w Muzeum Sztuki (siedzibie łączącej secesyjny gust z neoplastycyzmem Strzemińskiego): *Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności* (koncepcja Katarzyny Słobody, scenografia Karoliny Fandrejewskiej) oraz *Muzeum Rytmu*, które wcześniej pokazywane w różnych miejscach na świecie, znalazło się w Polsce jako efekt wspólnej pracy Natashy Ginwali, sprawującej gościnnie funkcję kuratora, oraz Daniela Muzyczuka – kuratora ze strony Muzeum Sztuki w Łodzi. Wszystkie trzy ekspozycje uświadomiły, że pokazywanie rytmu to łączenie sztuki wizualnej, teatralnej i tanecznej, krystalizacja wrażeń muzycznych w doznania wzrokowe, to zacieranie granic pomiędzy wypowiedziami wielu gatunków sztuk, to wyczuwanie rytmu ciała stojącego się dziełem sztuki, procesu twórczego eksperymentującego ze zmysłami. Teatr tańca, choreografie i poruszone ciała znajdują dziś miejsce nie na scenie, a w muzeum lub galerii, zmieniając ich funkcję.

Rytmy niewielkiej w gruncie rzeczy sali nowej Cricoteki mogą wchłaniać różne rejestry obrazów i dźwięków, uzmysłowień ekspozycyjnych i performatywnych. Przestrzeń rozrasta się pod wpływem tricków architektonicznych, wystawy bywają precyzyjnie zaprogramowane i stają się zachętą do snucia indywidualnych narracji: dopowiedzeń i dopełnień poznawczych. Tym bardziej że ekspozycjom towarzyszą warsztaty, wykłady, czasem program teatralny. Warto dodać, że na zakończenie wystawy poza murami Cricoteki pokazano dwukrotnie *Balet triadyczny*¹⁰, przygotowany w 2014 roku w Monachium przez Bayerisches Staatsballett we współpracy z Akademie der Künste w Berlinie. Choreografię precyzyjnie odtworzył Gerhard Bohner, a rekonstrukcja kostiumów była poprzedzona wielomiesięcznymi poszukiwaniami interdyscyplinarnego zespołu Akademie der Künste.

¹⁰ O części towarzyszących wystawie *Schlemmer/Kantor* projektów wspominałam (por. przypis 2). Bayerisches Junior Ballett (Monachium) wystąpił 20 i 21.10.2017 w Centrum Kongresowym ICE. Organizatorami występu były: Cricoteka, Dom Norymberski, Krakowskie Biuro Festiwalowe, Centrum Kongresowe ICE Kraków.

4. Postscriptum ekspozycyjnej narracji

W poszukiwaniach twórców sceny, dla których teatr realistyczno-psychologiczny utracił wiarygodność, koncepcje baletu triadycznego wraz z biomechaniką Meyerholda pozwoliły zrewolucjonizować koncepcję inscenizacji. Jak już zostało powiedziane, ślady zapisane w pamięci Kantora – przetwarzane później w różnych wypowiedziach – dotyczące jedyne przedstawienia w pełni mechanicznego, z ruchomą scenografią i lalkami poruszanymi przez aktorów, przedwojenna *Śmierć Tintagilesa*, wiąże się z jego lekturą *Die Bühne im Bauhaus* z 1925 roku. Badacze – zarówno Herta Schmid, jak Małgorzata Paluch-Cybulska¹¹ – podkreślają polemiczną kontynuację konstruktywistycznej sceny Oskara Schlemmmera w jego ideach. Dla twórcy Teatru Śmierci ważny był moment transmisji malarstwa w teatr i możliwość nieustannej mediacji między gatunkami wypowiedzi, charakterystyczny dla Schlemmmera. O ile jednak niemiecki artysta traktował ten rodzaj dynamicznej relacji jako wyraz wahania i konfliktu „między sceną a sztalugą”, Kantor uczynił zeń źródło twórczego napięcia, skutecznego i wartościowego artystycznie antagonizmu. Małgorzata Paluch-Cybulska w katalogu wystawy *Schlemmer/Kantor* przytacza słowa z wystąpienia artysty:

Metafizyczne *abstractum*, mechaniczna ekscentryczność, *Balet triadyczny*, człowiek i maszyna, cyrk, trójkąty, koła, walce, kuby, dźwięki, kolory... Formy symultaniczne, synoptyczne, synakustyczne. W ekstazie radości konstrukcji świata bezprzedmiotowego, czystego, wyzwolonego. Abstrakcji. Dyrektor efemerycznego i mechanicznego [...] teatryku lalek przywiązywał do tego, zdaje się, dużą wagę¹².

W wypowiedzi Kantora (przetworzonej też w jego zapisach) uwagę zwraca dystans zbudowany użyciem trzeciej osoby i niepewność wyrażona frazą „zdaje się”: niegdyśiejsza inscenizacja ginie w polu niedopowiedzeń, jej wspomnienie mitologizowane po latach nie daje pełnej odpowiedzi na temat kształtu widowiska. Być może przedwojenna *Śmierć Tintagilesa* przypominała *Das figurale Kabinett* (1922) Schlemmmera, krótką etiudę pokazywaną w czasie weimarskiego święta Bauhausu, potem prezentowaną w innych miejscach Niemiec. Małgorzata Leyko pisze, że *Gabinet figur* – „po części strzelnica, po części *metaphisicum abstractum*, kombinacja sensu i absurdu” – był trwającym

¹¹ H. Schmid, *Tadeusz Kantor i niemiecki Bauhaus. Od utopii technologicznej do metafizycznej*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem: Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia, dokumenty, eseje, filmy na DVD*, red. U. Schorlemmer, Kraków 2007, s. 99–119; M. Paluch-Cybulska, *Kantor-Schlemmer: zdrada*, [w:] *Schlemmer/Kantor*, pod red. M. Leyko, Kraków 2016, s. 205–260.

¹² Cyt. za: M. Paluch Cybulska, *Kantor-Schlemmer: zdrada...*, s. 212.

kwadrans pokazem, na który złożył się „urozmaicony ruch reliefowy, pełnych, połowicznych i cząstkowych, wielo- lub jednobarwnych i metalicznych figur, wprawianych w ruch przez niewidocznych aktorów”¹³. Za figurami kryły się zatem ręce aktorów, podobnie jak w krakowskiej inscenizacji kameralnego dramatu Maeterlincka, raczej w zgodzie z jego dyrektywą tworzenia teatru marionetkowego niż w duchu poszukiwań zmechanizowanej rzeczywistości nowego człowieka. Zachowany rysunek przedstawia figuralne konstrukcje personalne i zdaniem Paluch-Cybulskiej przypomina projekt do *Niegodnego i godnych* Czechowicza z lat pięćdziesiątych, gdzie doszło jednak, jak później często u Kantora, do konfrontacji między tym, co cielesne i tym, co sztuczne i uczynienia z niej dramatu, podczas gdy Schlemmer bardzo często doprowadzał do usztywnienia ciała i ruchu, włączał aktorów w formę zmechanizowaną, szukał zharmonizowania rytmów sztuki i nowoczesnej cywilizacji. Można domniemywać, że jeszcze przed wojną charakterystyczne dla awangardy idee zastąpienia żywego ciała sztuczną formą bądź tworzenia konstrukcji cielesno-mechanicznej mogły interesować Kantora, jednak po wojnie było inaczej. Wiele tropów związanych z jego licznymi pracami teatralnymi świadczy o skłonności do konfrontacji tego, co martwe, z tym, co żywe, do niemożliwych scaleń przeżycia z konstrukcją, wrażliwości z logiką. Stopniowo niezwykle ważne staną się stany wewnętrzne, uczuciowe, wyrażenie nastroju – co doprowadzi do tego, że w okresie Teatru Śmierci Kantor inaczej będzie łączył ruch z brzmieniem muzyki, ciało z przedmiotem, inaczej zacznie budować przepływy rytmów w strukturze inscenizacji. Trzeba bowiem podkreślić, że artysta nasycił emocjonalnie nawet najbardziej abstrakcyjne koncepcje, starannie przy tym dobierając muzyczne kontrapunkty. Szczególnie będzie go pociągać połączenie śmiertelnej martwoty przedmiotu i ożywczego działania aktora, upiornego brzmienia technicznych urządzeń i czułego ludzkiego głosu, wszelkie sposoby rozmontowywania harmonijnych tonacji i ponownego doprowadzania widza do wzruszenia.

Kompozycje instrumentalne i pieśni były także istotną inspiracją dla poszukiwań Schlemmera, mało tego, stawały się impulsem do porzucenia ształugi dla eksperymentowania w teatrze. Artysta, podobnie jak Wassily Kandinsky czy Paul Klee, zdradzał wyjątkową wrażliwość muzyczną, komponował wizualne przekazy płynące z ducha brzmień. Pierwsze szkice do *Baletu triadycznego* rodziły się już w 1912 roku. Dla niemieckiego twórcy ważna była wówczas nie tylko praktyka plastyczna, lecz także muzyka nowoczesna, z czasem także muzyka konkretna. Nie tyle tworzyła ona tło, ile była organicznie powiązana z ruchem. Można znaleźć dowody na to, że ruch i koncepcja kostiumu oraz przestrzeni rodziły się bezpośrednio z konkretnych kompozycji. Były to jednak narodziny innego rodzaju niż te, o których pisał Friedrich

¹³ M. Leyko, *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012, s. 251.

Nietzsche, poszukując idei Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk* w antycznych źródłach teatru. Małgorzata Leyko w *Teatrze w krainie utopii* przypomina – określając poszukiwania Schlemmera w tytule jednego z rozdziałów jego autokarakterystyką: „nie jestem wyznawcą Dionizosa”:

Wstępny szkic etiudy tanecznej Schlemmera powstał w 1912 roku pod wrażeniem – jak podają badacze – koncertowego wykonania pieśni Arnolda Schönberga *Pierrot lunaire* oraz rozważań Kandinsky'ego na temat sceny w almanachu „Der Blaue Reiter” z tego roku. Mniej więcej w tym samym czasie odbywały się pierwsze prezentacje gimnastyki rytmicznej Jaques-Dalcroze'a w Festspielhaus w Hellerau, a Rudolf Laban rozpoczynał dopiero swoje poszukiwania w zakresie ruchu, był to więc moment, gdy taniec nowoczesny znajdował się w przededniu eksplozji¹⁴.

Wszechstronne zainteresowania Schlemmera nieco później zaprowadziły go w stronę rzeźby, co stało się istotne dla wykreowanej przez niego formy kostiumu. To charakterystyczne połączenie muzyki, sztuki niematerialnej, ze sztuką mocno i konkretnie osadzoną w ciężkiej, rzeźbiarskiej bryle prowadziło wprost na scenę, gdyż jedynie teatr daje możliwość odciążenia form cielesno-przedmiotowych, a także poszukiwania dla muzyki wizualizacji i osadzenia jej w ciele, przedmiocie, przestrzeni. Koncepcje te przypominają drogę, jaką obierali nieco później rzeźbiarze związani z Cricotem przedwojennym, Henryk Wiciński i Maria Jarema, scalający na scenie, w kostiumie i rekwizycie koncepcje rzeźbiarskie w ożywczej inspiracji płynącej z uwolnienia materii z brzemienia kondycji statycznej i nieruchomej, z wprowadzenia do struktury przedmiotowo-cielesnej powietrza płynącego z energii zmian i poruszeń¹⁵.

Mimo że Kantor nie uprawiał nigdy rzeźby, przejął z niej myślenie o rytmach przestrzennych przefiltrowanych przez ciężar materii, przez grę figur quasi-ludzkich uzyskujących nowy wymiar w poruszeniach, gestach, obdarzanych energią abstrakcyjnych znaczeń. Sytuacje człowiek–przestrzeń–obiekt Schlemmer uważał za prymarne dla wszelkiej akcji scenicznej. Trzeba powiedzieć, że jak każdy oryginalny artysta Kantor dokonuje przesunięć interpretacyjnych w obrębie interesującej go tradycji awangardowej. W opinii Kantora przekształcenia Schlemmera są tak silne, że nie dostrzega w aktorach obarczonych twardymi formami kostiumowymi ludzi, tylko automaty – choć przecież nie do końca tak było, albowiem znajdziemy w Schlemmerowskiej praktyce wiele przykładów na studia nad pogłębieniem świadomości ciała jako organizmu psychofizycznego. Z kolei Kantor po latach w swoich projektach scenografii i kostiumów będzie zmierzał do efektów (nad)zmysłowych, już nie tylko konceptualno-kubistycznych, lecz także surrealistycznych: przekształci

¹⁴ Tamże, s. 260.

¹⁵ Na temat związków rzeźby i kostiumu pisałam w: *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie! Cricot is coming!* red. K. Czerska, Kraków 2018, s. 179–213.

wówczas postaci w figury ze snów i imaginacji oderwanej od świata, nada im cechy taszystowskiej niesamowitości.

Schlemmer podobnie jak Kantor uznał za niezwyklej potencjał pustej sceny, na której wszystko może się zdarzyć. W swych tekstach programowych pisał: „Stwórzmy najpierw stan początkowy, stan nagiej pustej sceny!”¹⁶, podkreślał, że to człowiek jest „kołem napędowym sceny” i apelował: „Przyjrzyjmy się, co forma i barwa są w stanie zdziałać w nim, z nim i wokół niego!”¹⁷. Według Schlemmera człowiek tkwi w centrum przestrzeni, artysta widzi w nim istotę zarówno organiczną, jak i mechaniczną, biologicznie zdeterminowaną, a zarazem zdolną do kreacyjnych i ewolucyjnych przekształceń. Człowiek jest „nośnikiem tego, co bezpośrednie, nieświadome, metafizyczne, jest uwarunkowany życiowo i określony przez prawa tajemnego rytmu bicia serca, obiegu krwi, oddychania, pracy mózgu i układu nerwowego”, z drugiej strony jest „miarą wszystkich rzeczy; strukturą zbudowaną z kości, wyposażoną w mechanizmy przegubów”¹⁸. Twórca *Baletu triadycznego* wyznacza ekscentryczne i egocentryczne zachowanie postaci na scenie, opromienia figurę ludzką liniami ruchu w przestrzeni. Nowe formy rytmów cielesnych powstają przez wzbogacenie osoby scenicznej o przedmioty takie jak drążek, kula, tyczka. W rekwizycie artysta widzi czynnik sprawczy ruchu i przekonuje: „Noszenie, obracanie, balansowanie, rzucanie, budowanie stwarza trwałe zmiany w obrazie optycznym i sytuacji przestrzennej. Przy okazji obnażyła się tutaj złośliwość przedmiotów martwych”¹⁹. Tę złośliwość Kantor perfidnie wykorzystywał, odsłaniał ją jako czynnik dramatycznych napięć. Nie dążył jednak do perfekcyjnego układu, niejednokrotnie tworzył rytmy nieregularne, poszarpane, odsłaniał ludzką nieudolność w starciu z materią i w tym sensie zapowiedział *Balet koparyczny* Izy Szostak.

Schlemmer wielokrotnie powtarzał, że miarą sceniczną jest człowiek wraz ze swymi możliwościami zmysłowymi. Koncepcje twórcy *Baletu triadycznego* rodziły się pod wpływem jego doświadczeń wojennych i były niezwyklej połączeniem elementów groteskowych, pełnych dowcipu i ironii, oraz poważnego namysłu nad koncepcją atrapy – ludzkiego uzupełnienia-zamiennika, wcielonego do teatralnego użycia poprzez kostium i mechanizację obiektów²⁰. Oprócz idei maskarady, uprawianej w duchu reprodukcji technicznej, Schlemmerowi chodziło także o grę formą i konstrukcją wzbogacającą ciało

¹⁶ O. Schlemmer, *Elementy sceniczne*, [w:] *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przeł. i oprac. M. Leyko, Gdańsk 2010, s. 93.

¹⁷ Tamże.

¹⁸ Tamże, s. 94.

¹⁹ Tamże, s. 98.

²⁰ Temat wpływu I wojny światowej na artystyczne wyobrażenia ludzkich postaci, uzupełnianych protezami i sztucznymi elementami – efekt doświadczeń, a nie spekulacji artystycznych – przejmująco ukazały wystawy: *Afieramath. Art in the wake of world war one* (Tate

lub odbierającą mu bioorganiczne wymiary: „Nie ulega wątpliwości, że zarówno u Schlemmera, jak i u Kantora ciało tancerza/aktora nie mogło pozostać obojętne ani wobec kostiumu, ani wobec przestrzeni, a jego rola podlegała procesowi przekształcania się”²¹. Ta prawda prowadzi jednak do dychotomii: u obu artystów pojawiają się zupełnie inne koncepcje „człowieka-dzieła sztuki”. Niewątpliwie dla Kantora człowiek przestaje być „alfą i omegą”²².

5. Postęp *versus* ewolucja wewnętrzna

Kantor po latach sformułuje swe credo artystyczne, posługując się mocnym słowem „zdrada” – intencja jest jednoznaczna: chodzi o gest zdrady samego siebie. Wraz z fluktuacjami artystycznymi można ten akt postrzegać psychologicznie w kategoriach przemiany. Porzucanie jednej formy i sięganie po inną, jeszcze nieznaną strategię twórczą, ma sens transformacji osobowej i egzystencjalnej, metanoi, silnej ewolucji wewnętrznej, niezwykle ważnej dla artysty pragnącego, by jego sztuka nie zastygła w wypracowanej konwencji i jej znaczeniach. Porzucanie własnego, osiągniętego już sposobu wyrażania prokuruje ryzyko klęski, niespełnienia bądź niepewnej podróży w nieznanne. W wypowiedziach Kantora – formułowanych wiele lat później – można znaleźć wątki, które przekonują, że owej zdrady konstruktywizmu dokonał, obierając za nowy obiekt zainteresowania przedmiot realny. Realnością stanie się dla niego także przypadek w czasach happeningowych, improwizowany tok działań oraz chaotyczny układ przestrzeni jako z jednej strony wyraz naturalnych skłonności człowieka do bezładu, a z drugiej – jako dowód ludzkiej bezradności. Konstrukcja jako koncepcja sztuki odchodzi w cień, z awangardowych inspiracji związanych z dada i Duchampem płynie nowa podpowiedź (choć jej źródła Kantor niejednokrotnie kamufluje), sugeruje ona siłę demystyfikacji wszelkich „stanów patetycznych, wysublimowanych”, „postaci czcigodnych” przez użycie rzeczy realnych, biednych, prymitywnych²³.

W późnych latach czterdziestych i pięćdziesiątych, po wyjazdach do Paryża, pod wpływem surrealizmu i oglądanych w muzeum preparatów mikroskopowych Kantor odchodzi od figuracji i wkracza do wnętrza materii. Małgorzata Paluch-Cybulska zwraca uwagę, że posługuje się wówczas szkieletami albo kształtami metaforycznymi – operuje niedosłownością budowania

Britain, Londyn, czerwiec–wrzesień 2018), oraz *Wielka wojna* (Muzeum Sztuki w Łodzi, listopad 2018–marzec 2019).

²¹ M. Paluch-Cybulska, *Kantor-Schlemmer: zdrada...*, s. 245.

²² M. Leyko, *Oskar Schlemmer: „Człowiek jako alfa i omega”*, [w:] *Schlemmer/Kantor...*

²³ Kantor zapisuje tę potrzebę m.in. w tekście *Przedmiot biedny*, zob. tegoż, *Pisma*, t. 3, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, 2005.

obrysów postaci, czemu towarzyszą określenia: „porażone”, „wydrążone”, „obandażowane”, „zawężłone”, „zgalwanizowane”²⁴. Mówi o deformacji, a słowa silniej jeszcze sterują odbiorem widomych kształtów. Charakterystyczne staje się też połączenie w owych przymiotnikach cech wizualnych z metaforami stanów emocjonalnych, duchowych, wewnętrznych. W odchodzeniu od abstrakcji geometrycznej, która porządkuje rzeczywistość i posługuje się regularnym zrytmizowaniem, artysta wkracza w optykę dramatyczną: nie ma tu poszukiwania architektonicznego kształtowania przestrzeni, lecz wyrażanie powojennej degeneracji rzeczywistości objawiającej się rozpadem, rozkładem, procesualnym przedstawieniem dezintegracji struktur. W obrazach Kantora pojawiają się różne rytmy. Na wystawie poświęconej związkom sztuki Schlemmera i twórcy Cricot 2 zwrócono uwagę przede wszystkim na konstrukcje mechaniczne oraz malarstwo z okresu metaforycznego, na stosunek do figury ludzkiej przekształcanej w układ przestrzennych linii i form, na powojenne przedłużenie eksperymentów z przestrzenią na płaszczyźnie malarskiej, nawiązywanie do konstruktywizmu i rozbieranie go na czynniki nowe, na reorganizację widzenia przestrzeni. Wśród aktów twórczych rozwijających koncepcję rytmu czy arytmiczności jako organizacji procesu twórczego prowadzącego do nowego widzenia uwagę przykuwa także etap informelowy, związany m.in. z automatyzmem poruszeń cielesnych prowokujących do pozostawienia zmysłowych śladów malarskich. Tytuły, jakie Kantor nadawał tym pracom, są bezsensowne i zabawne, ale ironiczny stosunek do znaczenia to niejedyna ich funkcja – ważne wydaje się także uformowanie brzmieniowe, tak jakby one same prowokowały do głośnego wypowiedzenia (np. *Oahu, Ramamaganga, Akonkagua*) związanego z uruchomieniem brzmień rytmicznych, egzotycznych, trudnych do artykulacji. Zakodowana w zapisie akustyka podkreśla związki mówienia, a nawet wydawania okrzyków, i jednocześnie widzenia, poruszenia cielesnego i kształtowania obrazu. Różne składniki widzenia jako rytmu, na przykład w postaci serii czy ukształtowania nasycanego ekspresją dźwiękową, by wspomnieć chociażby tytuł obrazu portretowego *Mam wam coś do powiedzenia*, pojawiają się w jego późniejszych pracach malarskich. Obraz i brzmienie, warstwa wizualna i werbalna występują w polu wyobrażeń scalonych – także malarskich, a nie tylko scenicznych.

Koncepcja kostiumu u Kantora i Schlemmera, mimo że podobnie operują oni formą, ukryciem, przedmiotowymi strukturami, była tak naprawdę różna. Obaj poszukiwali ruchu przepuszczonego przez kształty materialne, obaj chcieli uniknąć realizmu, przewidywalnej psychologii – trywialnie pojętej uczuciowości. Jednak dla Kantora zainteresowanie czystym ruchem

²⁴ W latach czterdziestych i pięćdziesiątych Kantor tworzy m.in. obiekty: *Postać z wydrążeniem*, *Postać wydrążona*, *Postaci zgalwanizowane*, *Forma szkieletowa*. Zob. *Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne*, red. i opr. A. Halczak, Kraków 2003, s. 76–111.

w przestrzeni jako apologią teatralnej abstrakcji coraz bardziej wiązało się z nasycaniem jej przeżyciem, narzucaniem odbiorcy silnej reakcji afektywnej. Nie chodziło bowiem o uczucia sentymentalne, letnie, wystudzone – artysta akcentował stany gwałtowne i skrajne. Uzyskiwał ten efekt przede wszystkim na poziomie pracy z aktorem, relacji pomiędzy naładowaną emocjonalnie i energetycznie osobą a jej teatralnym otoczeniem: precyzyjnie dobieranym environmentem materialnym. Kantor mówił, że kostium może być „katem i ofiarą”²⁵; wyraźnie chodziło mu o wytworzenie relacji między żywym ciałem i sprawczym, „psychologizowanym”, a przynajmniej antropomorfizowanym kostiumem lub obiektem, członem bio-obiektu, tak jakby aktor miał za zadanie potraktować kostium-przedmiot jak partnera, wyłonić z owego rytmu współistnienia z obiektem nową realność osoby, co widać szczególnie w kostiumach surrealizujących, dalekich od kubizmu. Kantor przypinał do figur ludzkich inne kształty, jak narośle: dodatkowe nogi, głowę wystającą z krocza, drzwi, deski, koła rowerowe i w końcu manekiny. Jego poszukiwania odchodziły od laboratoryjnej pracy nad abstrakcyjną konstrukcją, coraz silniej wiązały się z kategorią żywych, jednorazowych doświadczeń: nie chodziło o wypracowanie anonimowej formy postaci, lecz o nieprzewidywalne zrodzenie bohatera scenicznego – postaci osobliwej, często o ekscentrycznym, hybrydycznym wyglądzie, a przez to obdarzonej bogatą, nienazwaną sferą impulsów, doświadczeń, emocji. Kantorowscy aktorzy nie tylko byli powiększani o przedmiot, ale determinowani transformacjami, prowokowani do zejścia w ukryte i nieokreślone jednoznacznie rejony człowieczeństwa: zmuszani do rytmu przemian. W gruncie rzeczy trudno to powiedzieć o postaciach Schlemmera, choć niejednokrotnie wyrażają one złość, agresję, radość czy czułość. Bywają jednak alegoryczno-jednowymiarowe, albowiem Schlemmer poszukiwał eksperymentów motorycznych, odkrywał cielesność transformującą, nie podejmował jednak radykalnej próby, o jaką chodziło Kantorowi, by poprzez kostium badać to, co ukryte, by poprzez przedmioty i materialne uzależnienia człowieka-postaci budowanej przez aktora zstępować do jego wnętrza. Wydaje się, że Kantor narzucał w tym wypadku ансамблowi aktorskiemu pewną istotną predyspozycję twórczą związaną z potrzebą fenomenologicznej transpozycji własnego „ja” na podwojony obraz. Było mu potrzebne szukanie partnera i przeciwnika, w konfrontacji z innym, także

²⁵ Małgorzata Paluch-Cybulska używa formuły „ludzie powiększeni o kostium” i cytuje znamieną wypowiedź artysty: „Kostium jest rezonatorem i pułapką, uwikłaniem i spotęgowaniem. Również hamulcem. Może być katem i ofiarą. Może być obok aktora, stać się przedmiotem jego żonglerki”, zob. wypowiedź w: *Żywa dokumentacja – 20 lat rozwoju Teatru Cricot 2*, Galeria Krzysztofora 1976 (taśma nr inw. V, zapis nr inw. IV/004654), cyt. za: M. Paluch-Cybulska, *Kantor-Schlemmer: zdrada...*, s. 243.

partnerem przedmiotowym rodzi się (często w rytmie walki) nowy kształt osoby scenicznej, nowy kształt prawdziwie twórczej reprezentacji.

Dla Kantora – co zapisał w notatkach do wojennej *Balladyny*, powstałych w latach późniejszych – znaczenia niesione przez abstrakcję mogły mieć sens psychologiczny, katastroficzny, tragiczny, komiczny. Jej funkcją było budowanie, formalne uzupełnianie, konstruowanie intencji wizualnych na równych prawach ze słowem-wypowiedzeniem. Abstrakcja-geometria miała zatem wymowę dramaturgiczną, była ekspresją znaczącą semantycznie, osiągnięciem odwołującym się do zmysłów. Zdrady konstruktywizmu dopatrywać się można w *Powrocie Odysa* z 1944 roku – odpowiednio przez Kantora zaaranżowanej i udramatyzowanej, gdyż odejście od zasad umowności abstrakcyjnej zostało pokazane jako świadome i procesualne odrzucenie pierwszych koncepcji inscenizacji. Kantor wziął tu za wzór Schlemmerowską sztukę krytyczną, awangardową nieufność wobec zastanego warsztatu, również własnego. Także w późniejszych komentarzach zasad konstrukcji artysta używa w cudzysłowie, w ramach ironii czy krytyki bezwzględnej racjonalności w sztuce i życiu. Przykładem może być „konstruktywistyczna knajpa” w *Nigdy tu już nie powrócę*, w której porządku strzeże właściciel-kelner (w tej roli Andrzej Welmiński) nieustannie narażany na chaos nacierającej grupy postaci-aktorów teatrzyku Cricot oraz tumultu dziejowego – przywołań scen pamięci. Pamięć, podświadomość, scena pierwotna jako czynniki destrukcyjne wszelkie formy racjonalnego porządku stają się dla Kantora źródłem twórczym.

Zapisy z *Lekcji mediolańskich* uświadamią, że Kantor zdawał sobie sprawę z nieosiągalności czystej abstrakcji w teatrze. Gdy podkreśla, że udało się to w gruncie rzeczy jedynie Schlemmerowi – nie bierze pod uwagę prac Légera, Prampoliniego i innych twórców – poszukiwaczy mechanizmów i form animacji technologicznej rozwijanych jako element inscenizacji. Problem ten objawia się hasłem „Schlemmer” – nazwiskiem-symbolem, jednoznacznym synonimem przeszłości, gdyż Kantor sam był już na innym etapie drogi twórczej. Po latach interesuje go teatr jako forma ludzka, a scena staje się rytualną i pamięciową koncepcją przemieszczeń w czasie. Kantor dociera wówczas do scalenia wcześniejszych idei w łonie Teatru Śmierci – formuły, która jest dowodem przechylenia się ku scenie traumatycznego wstrząsu oraz oryginalnej reaktywacji sztuki-wyznania.

Dekonstrukcja konstruktywności i zarazem rytmu rodziła się w sztuce Kantora po II wojnie światowej, choć on lokował ten proces już w przedstawieniach wojennych. Jednak szczególnie teatr Cricot 2 (*Wariat i zakonnica*) oraz teatr happeningowy (*Kurka Wodna*, *Nadobnisie i koczokodany*) pozwalały na burzenie rytmu i podglądanie działania na efektach owej destrukcji jako na procesie i regule tworzenia. Niewiara w postęp umacnia się ze względu na okoliczności polityczne i fiasko postępu cywilizacyjnego jako jednej z ważniejszych idei konstruktywizmu i awangardy. Wiara w postęp okazała

się utopią, Kantor sam nazywał się destruktywistą, wynajdując inną regułę tworzenia: „raz konstrukcja, raz destrukcja, raz życie, raz śmierć”²⁶. Ta prosta, naiwna przemienność przyjmuje różne konkretyzacje, urasta do reguły podstawowego rytmu jego twórczości. *Lekcje mediolańskie* świadczą o upodobaniu do jeszcze jednej jednostki rytmicznej: do powrotu, kroku wstecz, cofnięcia się po to, aby wejść na nowo w miniony nurt czasu. Kantor balansuje między progresją a retrospekcją pomyślaną jako kategoria twórcza, powtórzeniowa. Zamiast do przodu, proponuje zstępowanie do wnętrza. Wypowie to dobitnie: „Dla mnie stało się bardzo wątpliwym pojęcie tego kierunku do przodu. Kierunek do przodu jest szalenie prymitywnym określeniem postępu”²⁷. Szczególną pracę nad przywróceniem awangardzie struktur wewnętrznych, duchowych i uczuciowych artysta podjął w *Maszynie miłości i śmierci* – eksperymencie-zderzeniu „świętej abstrakcji” i „wyklętego symbolizmu”.

Michał Kobiąłka, wracając przy okazji wystawy *Schlemmer/Kantor* do tej inscenizacji, ciekawie ujął koncepcję pokazania nie tyle „zderzenia”, ile „naruszenia się” na siebie dwóch przeciwstawnych ruchów – postępowego i regresywnego. Wskazał także na funkcję budowania obrazów zarówno przez elementy materialne, jak i niematerialne (głos). Wprowadzenie nagranej, płynącej z offu wypowiedzi przyjmuje funkcję budowania wizualnych form dramatycznych, dowodzi momentu ważnej mediacji: rytm staje się zarówno związany z obrazem inscenizacji jak i z jej brzmieniem. Kobiąłka pisze, że oryginalne jest tu: „napięcie pomiędzy reprezentacją przestrzeni (wtedy i dziś) oraz przestrzeniami reprezentacji (tam i tu) – poruszanie się w tył i w przód pomiędzy sprzecznościami w przestrzeni oraz sprzecznościami pomiędzy konstelacjami historycznymi samej przestrzeni [...]”²⁸. Analiza formy o ambitnym horyzoncie historiograficznej metarefleksji odsłania wszystkie te praktyki, w których uwzględniane są wektory ruchu, tempo poruszających się figur oraz zmienna czasu odmierzana rytmem i tonem muzyki, tworząca przestrzeń. Współczesna interpretacja konstruktywistyczno-symbolistycznej syntezy, uzasadniona naukowo-filozoficznym dyskursem, dowodzi, że myślenie formami teatru staje się ważnym akcesem do współczesnej historiozofii: korzysta ona z odpowiedzi sztuki i partykularnego doświadczenia, ukazuje kontradycje pomiędzy awangardą, modernizmem i neoawangardą, odsłania tryby historii wyzwaney jako wielki przeciwnik sztuki, atakowanej przez jednostkę i – w odpowiedzi – ścierającej eksperymenty formalne.

²⁶ M. Paluch-Cybulska, *Kantor-Schlemmer: zdrada...*, s. 251.

²⁷ T. Kantor, wypowiedź w: *Spotkanie Tadeusza Kantora w siedzibie Towarzystwa Higieny Psychiczej*, cyt. za: M. Paluch-Cybulska, *Kantor-Schlemmer: zdrada...*, s. 259.

²⁸ M. Kobiąłka, *Walencje awangardy: o „Maszynie miłości i śmierci” Tadeusza Kantora i o dialektyce przestrzeni*, „Didaskalia” 2017, nr 138. Tekst ten został najpierw wygłoszony na seminarium poświęconym relacji Kantora i Schlemmera w Cricotece, por. przyp. 2.

6. Materialne/niematerialne jako teatralna mediacja

Istotnym chwytem Kantorowskiej reżyserii, który wpływał na emocjonalność i poruszał wewnętrzne struny artystów i widzów, było używanie muzyki, często rozpoznawalnej lub przejmującej, żywo kontaktującej się z wrażliwością widzów. Schlemmer nie dezawuował słowa (inaczej niż inni twórcy teatru tańca), Kantora zaś nie tylko interesowała pełna synergia między obrazem, dźwiękiem, ruchem i przestrzenią, lecz także wprowadzał w ten rodzaj współdziałania sensy słowne, a nawet literackie. Jednak bardziej niż słowo to muzyka i ruch odwoływały się w jego teatrze do emocji. Już awangardowi twórcy przeciwstawiali mechanizmy i wynalazki prawdziwej i emocjonalności ludzkich ciał, ich nagiej ekspresji związanej z głosem i ruchem – tak jakby ciała (siedziby konceptualnych prac i cywilizacyjnego postępu) doznawały rozszczepienia i poszukiwały w tańcu i innych formach aktywności wyzwolenia od technicystycznych reguł i pęt. Kantora interesuje ruch jako homogeniczna wizja, proponuje nie tylko taniec, który staje się obrazem do oglądania, lecz taki, który wyraża i przemawia, także poprzez muzyczne determinacje²⁹.

W latach trzydziestych XX wieku rodzi się *Ausdruckstanz* (taniec wyrazisty) – połączenie tańca ekspresyjnego z ruchem scenicznym. Anna Królika podkreśla znaczenie rekonstrukcyjnych prac Gerharda Bohnera, artysty współczesnego, który rozwijał istotne koncepcje teatralnej awangardy³⁰. Schlemmer stał się dla niego tradycją ważną: dla kontynuatorów *Ausdruckdance* – twórców *Tanztheater* – podjęty po latach powrót do rekwizytu jako elementu tanecznej ekwilibrystyki był odkrywaniem kolejnych etapów możliwości wyrazu, jakie stwarza ruch. To Bohner na nowoczesnej scenie tańca zwracał uwagę na ciężar i materialność ruchu, na związki nowoczesnej choreografii z wcześniejszą praktyką Schlemmera. Zmaganie się z przedmiotem, ciężarem, powolnością ruchu odkryte zostało ponownie jako źródło inwencji w latach sześćdziesiątych. W dzisiejszym świecie idea powrotu do materialności, związana z odwrotem od trywialnie pojętego materializmu, wydaje się szczególnie istotna, prowadzi w różne rejony artystycznego zaangażowania, wspomaga społeczne powołanie sztuki.

Kantor stworzył teatralny rytuał przejścia od abstrakcji teatru awangardowego do teatru happeningowego, „żerującego” na zdarzeniu i ekspansywnie wykorzystywanym afekcie momentalnym, do teatru rytualnie organizującego zdarzenia emocjonalnie, nasycającego realność przeżyciem jednostkowym

²⁹ O przemianach koncepcji tańca w latach dwudziestych i trzydziestych zob. J. Szymajda, *Złoty wiek ruchu*, [w:] *Schlemmer/Kantor...*

³⁰ A. Królika, *Powiększeni o przedmiot. „Balet triadyczny” Oskara Schlemmera*, [w:] *Schlemmer/Kantor...*, s. 161.

ewokującym zbiorowe doświadczenia. Stopniowo coraz bardziej fascynował go przedmiot – „materia”, a także „realne” (a nie „abstrakcyjne”) jako sposoby organizacji zakorzenienia człowieka w otoczeniu. Schlemmer oszczędnie budował obraz, operował abstrakcyjnymi pewnikami – z kolei Kantor zastępował je przedmiotami silnie odnoszącymi do rzeczywistości, którym nadawał wartość sentymentalną. Odwoływał się tym samym do świata wewnętrznego odbiorców. Przedmiotem biednym mogła być walizka, krzesło, miska, stół, szafa, fotografia itd. W swym prostym, oczywistym kształcie i staroświeckim wyglądzie stawały się punktem oparcia dla wyobraźni widza i pozwalały mu zakorzenić się w świecie scenicznym. Często ukazywane były jako elementy nietrwałe, zniszczone, poddane działaniu czasu, co tym intensywniej działało na uczucia odbiorców. Dla Kantora istotne okazały się poszukiwania w dziedzinie abstrakcji połączone z materialnością i konkretem. W jakimś sensie autor „koperty” czy „krześła”, a równocześnie twórca teatralnie nośnych układów ruchowych, inspirator rozwiązań choreograficznych, poprzez zagadnienia plastyczne i praktykę teatralnych prób dochodził do istoty dynamiki scenicznej – nie znał przecież historii tańca współczesnego. A równocześnie sam stał się inspiracją dla nowoczesnego teatru tańca. Odkryciem Kantora okazało się odczucie rytmu, które nie tylko jest świadomością wyzwolenia, lecz wiąże się z ideą zniewolenia, z kondensacją życia w kompulsywnym przymusie gestów i rytmów działania. Przymus ten ma wymiar cywilizacyjnej mechanizacji oraz reguły „perfekcyjnie” zorganizowanej pracy charakterystycznej dla systemów totalitarnych, faszyzmu i powojennej fetyszyzacji pracy fizycznej w komunizmie; dziś możemy dodać – także w kapitalistycznych formach wyzysku³¹. Taniec-wyzwolenie łatwo przechodzi na scenie Kantora w obsesyjne powroty tańca śmierci. Rytm nieznosnego przymusu jest także wynikiem psychicznych nawyków, konieczności rytmów oddechowych tworzących wymiar życia i bolesnych skurczów ostatniego łapania tchu, zwiastującego drgawki, poszarpany rytm choroby, konwulsyjny oddech jako zapowiedź śmierci i w końcu końące wyciszenie zamierającego pulsu.

Jeśli, jak pisze Małgorzata Leyko, przesłaniem sztuki Schlemmera było przekuwanie realizmu w abstrakcję – droga Kantora wyznaczyła trajektorię odmienną, choć trudno powiedzieć, że odwrotną. Było nią najpierw uprawiane w duchu Schlemmera, a potem powojennej awangardy przechodzenie od *mimesis* do abstrakcji, a następnie od abstrakcji do spotęgowanego realizmu, realności biednej i w końcu abstrakcji afektywnej, związanej z ponownym ekspresywyzmem, czyli nasycaniem form umownych treściami nie tylko uniwersalnie emocjonalnymi, lecz także indywidualnymi, własnymi, intymnymi.

³¹ Dodajmy na marginesie, że ergonomia pracy robotniczej charakterystyczna dla późnej fazy kapitalizmu, wyzysku pozornie demokratycznego świata, kolonizującego nakazem zarobkowym ludność ubogich regionów geograficznych, stała się tematem dzisiejszej sceny teatru tańca.

Można w związku z tym zapytać, czy powrót Kantora do modernizmu i odrzucenie konstruktywizmu nie był równocześnie powrotem do *mimesis*, do historii, narracji, dramatyczności ujętej w bardziej tradycyjne ramy? Trudno znaleźć jednoznaczną odpowiedź na to pytanie, należy jednak podjąć pewne wątki rysujące się między innymi poprzez paralelę Schlemmer – Kantor.

Ciekawej analogii do drogi, którą przeszła sztuka Kantora: od umowności awangardowej do sceny emocjonalno-ekspresyjnej, dostarcza ewolucja muzyki abstrakcyjnej opisana przez Karola Bergera w rozprawie zatytułowanej *Zimna wojna mimesis i abstrakcji*. Sztuka abstrakcyjna rozwijała się – jak to określił Berger – w „zenicie nowoczesności”³², po I wojnie światowej, kiedy doszło do faworyzowania muzyki abstrakcyjnej kosztem mimetycznej. Artystom poszukującym wydawała się ona *stricte* artystyczna i została przeciwstawiona muzyce użytkowej czy ilustracyjnej. Filozof zauważa, że jednym z ważniejszych zjawisk historii muzyki XX wieku jest idea muzyki abstrakcyjnej:

[...] która w wieku poprzednim określiła się poprzez awangardową opozycję w stosunku do mimetycznego *status quo*, zatriumfowała tak całkowicie w kręgach muzyki artystycznej, że od połowy XX wieku idea naśladowania przestała być traktowana poważnie nawet jako coś, czemu należałoby się sprzeciwić. Po drugie, rozumienie muzyki abstrakcyjnej zmieniło się ponownie, tak że nie była ona już postrzegana jako wcielenie ani harmonii, ani absolutu, ale jako muzyka sama w sobie, czyżta forma brzmieniowa, nieodsyłająca do żadnego transcendentnego znaczenia³³.

Berger, opisując rodzenie się koncepcji muzyki nowoczesnej, sięga m.in. do tekstu Arnolda Schönberga (kompozytora ważnego dla Schlemmera), powołującego się na filozoficzne koncepcje Schopenhauera, drukowanego w 1912 roku w *Der Blaue Reiter* Wassilego Kandinskiego i Franza Marca, a więc w kręgu twórców bliskich Bauhausowi. Pogląd Schönberga opiera się na przesłance, że muzyka niczego nie kopiuje, lecz sięga po rzeczywistość, której język nie jest w stanie wyrazić. Kompozytor wiąże abstrakcyjne tendencje w muzyce z narodzinami abstrakcji w malarstwie; zwraca ponadto uwagę, że w obrazach Kandinskiego czy Kokoschki widać porzucanie materialności: ich zewnętrzna przedmiotowość „jest chyba jedynie okazją do fantazjowania za pomocą barw i form”³⁴. Schönberg uważa, że w książce Kandinskiego *O duchowych elementach w sztuce* obudzona zostaje nadzieja „iż ci którzy pytają o tekst, o materialność, niebawem już nie będą mieli o co pytać”³⁵. Kompozytor przekonywał wówczas, że celem każdej sztuki jest osiągnięcie

³² K. Berger, *Zimna wojna mimesis i abstrakcji*, [w:] tegoż, *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008, s. 283.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 286.

³⁵ Tamże.

kondycji muzyki, kondycji niematerialnej, ponadzmysłowej. Ten moment wiąże się także z pojęciem autonomii (zawsze bliskiej Kantorowi) i sztuki jako hermetycznej i ezoterycznej enklawy, ważnej dla artystów, poszukujących – jak pisze Berger – schronienia w sferze zamkniętej przed resztą świata, zwolenników kreacji dla wtajemniczonych w misteria sztuki. Wątek ten podejmuje i radykalizuje Adorno, przeciwstawiając się sfetyszyzowanej muzyce rozrywkowej: tym samym naśladowanie zostaje zepchnięte w krąg zjawisk kultury popularnej.

Od razu jednak widziano w muzyce konkretnej wyrażenie czystych emocji, ale często odcinano ją tak czy inaczej od metafizycznych czy religijnych konotacji:

Muzyka abstrakcyjna, która nie była już ani wcieleniem poznawalnej rozumowo harmonii, ani też nie wyrażała absolutu, musiała odtąd polegać na sobie samej, nie będąc niczym innym, jak tylko czystą formą dźwiękową, pozbawioną znaczenia transcendentnego³⁶.

Jak zauważa Berger, atonalność, „zwłaszcza w swojej drugiej fazie, chłodnej i obiektywnej, formalistycznej, dodekafonicznej, była doskonałym narzędziem dla tych, którzy chcieli trzymać ideę przedstawienia na dystans”³⁷. Dopiero bowiem atonalność oraz dodekafonia umożliwiały pójście za formalistycznymi tendencjami do samego końca i rezygnację z wszelkiego przedstawiania. Funkcją powojennej sztuki radykalnie nieprzedstawiającej była także misja polityczna: powołując się na różne diagnozy, można mówić o odrodzeniu autonomii ekspresji artystycznej jako przestrzeni wolnej od wszelkiej presji społecznej, przede wszystkim tej narzucanej w bloku państw wschodnich, stymulującej pod przymusem sztukę realistyczną, a także sztukę jako komunikat dla mas. Artyści wybrali kompozycję nowoczesną, jak i wszelką sztukę abstrakcyjną, jako reakcję na stalinowską politykę kulturalną, potępiającą formalizm. W tym przypadku na muzykę wpływ miały także ruchy plastyczne, takie jak organizacja szeregu wystaw prezentujących strategię abstrakcyjnego widzenia, na przykład organizowane w Kassel Documenta, zainicjowane po 1958 roku z wyraźną intencją „pokazania Zachodowi w mieście położonym blisko kurtyny, która podzieliła Europę na dwie części, że Niemcy nigdy nie przestały być krajem nowoczesności”³⁸. Sztuka abstrakcyjna staje się wówczas

³⁶ Tamże, s. 294.

³⁷ Tamże, s. 295.

³⁸ „Jeżeli chodzi o powojenną sytuację sztuk wizualnych w Europie, o której pisze Jean Clair, to uderzające jest jej podobieństwo do opisanych tutaj faktów z dziedziny muzyki. W scenariuszu Claira rolę Darmstadtu gra Kassel i odbywające się tam Documenta”, K. Berger, *Zimna wojna...*, s. 297. Berger powołuje się tu na: J. Clair, *La responsabilité de l'artiste: les avant-gardes entre terreur et raison*, Paris 1997, s. 71–72.

idiomem wolnego świata. Można wskazać konkretne punkty styeczne między programem związanym z autonomią ekspresji artystycznej jako wyrazem nieskrępowanej imaginacji i woli twórczej a poszukiwaniami Kantora. Udział krakowskiego twórcy w Kassel był niezwykle istotny jako wyrażenie żywego stosunku do dyskusji na temat roli awangardy w powojennym świecie. Po raz pierwszy jego prace zaprezentowane zostały na zbiorowej wystawie w 1959 roku³⁹, a prawie trzydzieści lat później w ramach Documenta odbędzie się premiera *Maszyny miłości i śmierci*.

Szczególnie w okresie powojennym, w działaniach plastycznych, a potem także teatralnych, Kantor sięga po abstrakcję i szuka dla niej ewoluujących, aktualnych wcielen. Być może w jakimś sensie niepokoiło go to, że rodząca się w łonie radykalnych wypowiedzi sztuka była pozbawiona zarówno treści, jak i pamięci. Stopniowo, podobnie jak awangardowi muzycy, tak i on proponuje ważną strategię konkretyzacyjną – nasycania muzyki abstrakcyjnej, a także sztuki abstrakcyjnej *mimesis*, co w przypadku muzyki mogło być szeroko pojmowane, na przykład jako „odniesienia poprzez cytaty czy aluzję do innej muzyki, odwołania do stylu, który spełniał kiedyś pewną funkcję (powiedzmy, tańca), antropomorficznego gestu, sugerującego mówiące, śpiewające, poruszające się lub tańczące ciało”⁴⁰. Tak pojęta *mimesis* odchodzi od prawdopodobieństwa, nie buduje iluzji ludzkiej rzeczywistości, może prowadzić do obrazów i światów całkowicie imaginacyjnych. Proces ten nie dotyczył tylko muzyki, mógł się wiązać z teatrem, tańcem, malarstwem. Ernst Gombrich w *Sztuce porządku* – co podkreśla Berger – wskazywał, że Paul Klee do abstrakcyjnego malarstwa włączył wyraźny gest mimetyczny (warto przypomnieć, że Klee był także muzykiem): „Chociaż wzór był pierwszy w jego budowaniu z elementów, przypisywał mu on tytuł, kierunek, potencjalną wagę lub skalę, sięgając po jakiś element ze świata widzialnego”⁴¹. Dokonywał więc zaczepienia emocjonalnego, odnosił się do tego, co widzialne czy poznawalne w ramach ludzkiego doświadczenia motywowanego skalą uniwersalnych, a zarazem partykularnych przeżyć. Podobnie postępowali artyści spod znaku abstrakcji surrealistycznej, podobnie postępuje Kantor: uprawia odchodzenie od czystej sztuki, sięga po realność lub konkret egzystencjalny. Twórca Teatru Śmierci niejednokrotnie operuje ezoterycznymi sytuacjami i układami formalnymi, proponuje widzowi udział w skomplikowanym wyrazie własnej, osobiwej wyobraźni, nasyconej piętrowymi odniesieniami do

³⁹ Kassel, Documenta 2 (1959), Wystawiono tam wówczas prace Kantora: *Alalah II* oraz *Rori*; w wystawie wzięli udział także Jan Lebenstein, Adam Marczyński, Piotr Potworowski. Zob. *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*; red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 36.

⁴⁰ Tamże, s. 303.

⁴¹ Cyt. za: K. Berger, *Zimna wojna...*, s. 303–304, zob. E. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009, s. 302.

tradycji i dawnych swoich dokonań, a równocześnie używa znanej muzyki i swojskich przedmiotów, by uruchomić wzruszenie. Wykorzystuje różne struny ludzkiej uczuciowości w trakcie odbioru struktur przedstawienia, często jeśli nie abstrakcyjnych, to alogicznych, spiętrzających sytuacje dramatyczne trudne do jednoznacznego wyjaśnienia. Można przypomnieć w tym miejscu tytuły wykorzystanych przez niego utworów muzycznych poruszających odbiorców: *Walc François (Umarła klasa)*, *Es brennt (Nasze miasteczko płonie)* Mordechaja Gebirtiga (*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*) pieśń *Ani Ma'amim (Nigdy tu już nie powrócę)*, marsz *Szara piechota*, kolęda (*Lulajże Jezuniu*) ze *Scherza h-moll* Fryderyka Chopina, w zniekształconej wersji fortepianowej (*Wielopole, Wielopole*). Wszystkie one – niekonwencjonalnie użyte, w zmienionych tonacjach czy w zderzeniach z kontrastowymi działaniami aktorów – stawały się źródłem współbrzmień pomiędzy światem scenicznym a widownią, tworzyły pasma transmisyjne ważne dla performatywnego feedbacku, dla pojmowania, czy przynajmniej przyswajania nawet tego, co niejasne czy abstrakcyjne. Od premiery *Umarłej klasy* artysta komunikuje się z widownią na świecie, zyskuje popularność, trafia nie tylko do wyselekcjonowanej, elitarnej publiczności festiwalowej. Udowadnia tym samym, że abstrakcja potrzebuje konkretności, jakiegoś tropu związanego z silnym wehikułem emocji bądź doświadczenia generowanego przez dźwięki, obrazy, przedmioty. Berger przekonuje: „Nic dziwnego, że [artysta nowoczesny] wcześniej (tym bardziej wcześniej, im bardziej radykalnie jest nowoczesny), czy później natknie się [...] na widmo jałowości: czysta jaźń jest pusta, uzyskuje jakąś treść jedynie w kontakcie z czymś innym niż ona sama”⁴².

Od lat sześćdziesiątych do osiemdziesiątych trwa tendencja zanikania zimnej wojny muzycznej pomiędzy abstrakcją a *mimesis* i, jak pisze Berger, w sztuce warto „odnotować szczególnie ciekawy przypadek złożonego mariażu tych dwóch przeciwstawnych tendencji w nowym malarstwie, jaki prezentują dzieła Anselma Kiefera”, malarza – co warto dopowiedzieć – którego dzieła często zestawia się z twórczością Tadeusza Kantora. Dopuszczenie materialności do abstrakcji (nawet w muzyce) dawało poczucie zakorzenienia w świecie, choć obrazy świata materialnego mogą pojawiać się na różnych zasadach, czasem z precyzją alogicznego strumienia, komponowanego analogicznie do reguł snu czy nieracjonalnych skoków imaginacji. Zjawisko to było ważne także dla procesów odejścia od artystycznego strukturalizmu i odrodzenia istotnych dla sztuki tendencji podmiotowych. W latach osiemdziesiątych powrót idei „ja”, okazał się bardzo ważny dla Kantora, stał się kwintesencją działań „sztuki *stricte* osobistej”, sztuki wyznania. Berger podkreśla filiacje między abstrakcją a nowym ekspresywizmem:

⁴² K. Berger, *Zimna wojna...*, s. 323–324.

Za chwilę stanie się jasne, dlaczego istnieje związek między subiektywizacją i abstrakcją, dlaczego zwrot ekspresyjny nie jest zwykłym przejściem od przedstawiania świata zewnętrznego do przedstawiania wewnętrznego, ale raczej wycofaniem, abstrahowaniem od świata obiektywnego⁴³.

Wolność wyboru opowieści indywidualnej można zatem wiązać z poczuciem człowieka nowoczesnego, że „[...] jednym z aspektów dążenia sztuki w kierunku abstrakcji jest równoczesne dążenie do interioryzacji, odwrócenie się od przedstawiania świata zewnętrznego i zainteresowanie wewnętrznymi stanami ducha”⁴⁴. Tym samym sztuka abstrakcyjna „jest doskonałym obrazem wolnej podmiotowości, podmiotowości unikającej wszelkich determinacji, dążącej za to do ograniczonej całości”⁴⁵.

Nie tylko sztuki plastyczne, lecz także teatr poprowadził Kantora ku włączeniu do abstrakcji koncepcji mimetycznych i ku silnemu ekspresywiizmowi lirycznemu ostatnich prac, także malarskich. Można w tym zobaczyć ogólną tendencję sztuki lat osiemdziesiątych, porzucającej czystą abstrakcję na rzecz komunikatów zakorzenionych w subiektywności i intymności. Konieczność komunikowania się poprzez teatr mobilizowała Kantora do wypracowania strategii porozumiewania się poprzez użycie przedmiotów i składników wypowiedzi rozpoznawanych przez odbiorców jako znane z ich własnego świata. Okazało się to na tyle skuteczne, że sztuka Kantora od *Umarłej klasy* zyskiwała na komunikatywności i łączyła we wspólnym horyzoncie odbioru uczestników jego seansu na różnych kontynentach bez względu na historyczne i polityczne różnice.

Milczący przekaz malarstwa nigdy właściwie Kantorowi nie wystarczał – artysta odnosił się do teatru jako przestrzeni silnie zmysłowej i emocjonalnej, pozwalającej na wykorzystanie form projektowanych na cielesność i uczuciowość, a równocześnie malarstwo nasycił cechami muzycznymi, brzmieniowymi, używając jednostek rytmu: powrotów, ciągów, kontrastów, synkop. Jeśli w latach osiemdziesiątych odwoływał się do sztuki-wyznania osobistego, to w trybie wykorzystania jej złożonych strukturalnie i formalnie możliwości. Nigdy nie był to strumień świadomości czy teatralne solilokwium, monolog transmitujący monodycznie wypowiedziane przeżycia. Świat teatralnych form prowadził ku polifonii relacji interpersonalnych oraz „interdyscyplinarnego” użycia gatunków wypowiedzi malarsko-muzyczno-taneczno-choreograficzno-słownej; budował napięcia i starcia, korzystał z podstaw dramaturgicznej, agonicznej konstrukcji. Artystę interesowało złożenie słowo-ciało-ruch w kontrze muzycznego tła, a nie tautologiczne użycie ruchu

⁴³ Tamże, s. 312–313.

⁴⁴ Tamże, s. 320.

⁴⁵ Tamże, s. 323.

dopasowanego do brzmień czy budowanie tła podbijającego nastrój przedstawienia. Jako reżyser stosował antyilustracyjne wykorzystanie przedmiotu, prawdziwe partnerstwo środków dyskutujących o ostatecznym efekcie i niestandardowo dobieraną muzykę.

Berger przekonuje: „Artysta nowoczesny wymyśla [...] treść swojego dzieła, dążąc do wyrażenia własnego, niepowtarzalnego ja”⁴⁶, używa do tego często bardzo osobliwych, własnych wyobrażeń, poszukuje oryginalnych figur, często posługuje się niejasnymi, zakodowanymi formami. Potrzeba komunikacji prowadzi jednak do włączania tropów wciągających odbiorcę, śladów ułatwiających mu przebycie drogi poprzez meandry wewnętrznych rejonów – świata Innego. Jednym z tych tropów, unikatowym i jednostkowym, jest rytm związany często z brzmieniem, głosem trudnym do przechowania i przekazania, ale pozwalającym na transmisję emocji w szerokim spektrum znaczeniowym. Najważniejszym zatem elementem wspólnym poszukiwań Kantora i Schlemmery staje się rytm. Będzie on jednak rozwijany w różnych kierunkach, w odmiennych okolicznościach historyczno-kulturowych, stanie się w obu przypadkach zespołem znaczeń i efektów uzyskiwanych na drodze powiązania malarstwa z działaniami w obrębie przestrzeni scenicznej.

Jak wiadomo, aktami zaszyfrowania głosu i rytmu byli zainteresowani nie tylko muzycy, lecz także malarze. Louis Marin w subtelnej analizie sztuki Paula Klee zauważył, że malarstwo nowoczesne na różne sposoby koduje głos, brzmienia, dźwięki. Zadanie postawione odbiorcy, by „zobaczyć głos”, prowokuje do poszukiwania środków skutecznej transmisji rytmu do przedstawienia – może być związane z zadaniem wizualnego skonstruowania tego, co w zasadzie nieprzedstawialne: oddechu i bezdechu, rytmu i arytmii⁴⁷. Badacz śledzi, w starannie dobranych przykładach sztuki, różne znaczenie synkopy jako figury malarskiej, muzycznej i poetyckiej. Marin pisze o jej szczególnej pozycji semantycznej w budowaniu wrażenia bytu zastępowanego niebytem, obecności – nieobecnością, mówi o atakowaniu zmysłów przerwami, pustką, zaniechaniem:

Synkopa tworząca efekt rytmu, powtórzenie, które byłoby jednoczesnym nasileniem obecności i nieobecności, tak jak w zachwycającym *Rytmie jesieni* Jacksona Pollocka albo zupełnie inaczej w dokładnie, obejmującej kształt i kolor geometrii *Gran Cairo* z serii „Concentric Squares” Franka Stelli⁴⁸.

⁴⁶ Tamże.

⁴⁷ L. Marin, *Na marginesach obrazu: zobaczyć głos*, [w:] tegoż, *O przedstawieniu*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2011, s. 402.

⁴⁸ L. Marin, *Zerwania, przerwy, synkopy w przedstawieniu*, [w:] tegoż, *O przedstawieniu...*, s. 438.

Idąc za sugestiami Marina, można zaryzykować tezę, że synkopa była wykorzystywana przez Kantora niezwykle efektywnie: mogła się pojawić jako atak na ciało stosowany w obrazach, jako operowanie ukryciem w ambalazach, stała się w jednej z serii rysunkowych przedstawieniem figur ludzkich „wyjedzonych przez piasek”. Synkopa jako pauza, wyróżnik milczenia w nagromadzeniu dźwięków i form zyskiwała wyjątkową moc ekspresywną – także obrazową. Jej wariacyjne użycie pojawiało się na scenie, albowiem przerywana i wznowiana muzyka występowała w Teatrze Śmierci nieustannie – bardzo często pojawiały się masywne, intensywne dźwięki i przerwy, momenty zawieszenia, uspokojenia bądź chwilowego oniemienia. Tak pojęta synkopa, kolejna figura rytmu, rozumiana jako elipsa, zerwanie, cisza, puste miejsce wchodzące w pole wizualności, pojawia się w ostatnim przedstawieniu Kantora, w *Dziś są moje urodziny*, w obrazie jego pustego krzesła. Rytm jako zanikanie, przerwa, ślad nieobecności został zakodowany w lustrze scenicznego dzieła, przestał być synonimem życia, a przesunięty został na stronę śmierci. To chyba najsilniejsza przemiana w znaczeniu rytmu, który dla Schlemmera był wznowieniem, siłą, materializacją wysiłku twórczego, próbą powołania mistyki liczby – oręża przeciw zamętowi. Operacje Kantora przesuwają znaczenia rytmu w stronę wyrażenia chaosu, niemocy, śmierci.

Jaremianka/Kantor. Sztuka relacji

Jestem dumny i wzruszony, że szedłem z Tobą
dobry kawał drogi...
tadeusz
List do Marii Jaremy

Sztuka jest agresją. Burzy zastane pojęcia
i wyobrażenia przeciwstawiając im nowe¹.
Maria Jarema

1. „Antycypujmy, antycypujmy”²

Relacja Tadeusza Kantora i Marii Jaremy zachodziła na dwóch planach: realnym i imaginacyjnym. Artystyczna współpraca wiązała się z drogą twórczą po II wojnie światowej, w latach czterdziestych i pięćdziesiątych³. Wędrownka ta znaczone była licznymi wystawami, a jej etap istotny dla sztuki powojennej znalazł kulminację w powołaniu Grupy Młodych Plastyków w 1947 roku oraz w zainicjowaniu działalności teatru Cricot 2 w roku 1955 poprzez dwie, wspólnie opracowane realizacje teatralne: *Mątwę* według Witkacego oraz

¹ Maria Jarema. *Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, grudzień 1988 – styczeń 1989, Galeria Krzysztofory Kraków*; rozmowa z Marią Jaremą, którą w 1958 roku przeprowadził Janusz Bogucki dla „Życia Literackiego” nr 18, 4.05.1958, s. 7.

² Prawie wszystkie tytuły podrozdziałów (z wyjątkiem 4) pochodzą z dramatu Józefa Jaremy *Bombay-Chicago-Chicago-Bombay*. Pojawia się tam postać Kobiety Nowoczesnej, w którą Jaremianka wcielała się w teatrze Cricot. Cyt. za: „Zielone lata”. *Maria Jarema 1908–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008.

³ Informacje na temat współdziałania Kantora i Jaremiarki zbierają m.in. dwa tomy kalendarium wydanych przez Cricotekę: *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013; *Cricot 2 – lata 50.*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008.

Cyrk Kazimierza Mikulskiego⁴. Obok premier w ramach Cricot 2, „dialog” inscenizacyjny miał także epizod wystawienia *Drwala* według tekstu Pabla Nerudy i wiązał się z planowanymi pracami Teatru Poezji⁵.

Drugim – nie mniej ważnym – planem relacji stał się szczególny proces, spełniający się jako akt hołdu oddanego artystce już po jej śmierci przez Kantora. Ślady po twórczej obecności Jaremiarki pojawiły się jako wystawy jej prac oraz jako happening *Hommage à Maria Jarema*⁶. Kantor stworzył ją także jako postać w *Dziś są moje urodziny*, swobodnie interpretując osobowość malarki.

Odnosząc się do tych faktów, chciałabym po pierwsze zastanowić się nad fenomenem twórczej wzajemności znajdującej wyraz we współpracy artystycznej, po wtóre podjąć próbę nazwania obrazu odsłaniającego się po latach jako forma ożywionego wizerunku artystki w przedstawieniu Tadeusza Kantora. Ponieważ Jaremiarka we współpracy z Kantorem tworzyła kostiumy, a w ostatnim jego spektaklu stała się osobą, którą można nazwać zgodnie z malarskim gatunkiem *portrait en costume*⁷, będę pisać także o wielorakim sensie i różnorodnych rolach kostiumu. Kostium staje się w związku z tym obiektem nie tylko oglądanym, lecz także poddanym wizualnej wirtualności, związanym z ucieleśnieniem. Kostium jak swego rodzaju centrum myślenia o teatrze pozwoli ponadto na porównanie dwóch inscenizacji *Mątwy* – przedwojennej z roku 1933 i powojennej z roku 1956.

⁴ Premiera *Mątwy* odbyła się 12.05.1956 razem z pantomimą Kazimierza Mikulskiego *Studnia czyli głęboka myśl* (reż. K. Mikulski, scen. J. Skarżyński, kostiumy K. Mikulski); premiera *Cyrku* odbyła się również w Domu Plastyków 13.01.1957 (reż. i insc. T. Kantor, kostiumy M. Jarema), przedstawienie pokazywano razem z filmem Andrzeja Pawłowskiego *Kineformy*, a od połowy marca 1957 do programu włączono *Karbunkul czyli Teatr okropności* Andrzeja Bursy i Jana Güntnera w reż. Kantora.

⁵ Premiera *Drwala* w reż. Marii Jaremy i Tadeusza Kantora odbyła się 23.06.1949, w wykonaniu Zespołu Robotniczego Domu Kultury Związków Zawodowych w Krakowie. Przedstawienie powtórzone potem dwa razy, oprócz niego Kantor zrealizował montaż *Opowieść o gen. Świerczewskim* i poemat Majakowskiego *Dobrze*. Zob. *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 171, s. 185. Teatr Poezji (gdzie planowano m.in. wystawienie *Łaźni* Majakowskiego w tłumaczeniu Sandaiera) przemianowano na Teatr Kameralny i przyłączono do Starego Teatru.

⁶ T. Kantor, *Maria Jarema 1908–1958*, [w:] [katalog] *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL. Wystawa scenografii*, Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, listopad-grudzień 1962. Wystawa w Galerii Krzysztofora w 1962: dokumentacja fotograficzna zob.: [https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/213\(1-50/98\)](https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/213(1-50/98)) [dostęp 28.11.2018]. Materiały dotyczące wystawy i happeningu zorganizowanego w 1968, zob. *Tadeusz Kantor i artyści teatru Cricot 2*, red. J. Chrobak i J. Michalik, Kraków 2009, opis happeningu zob. *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, opr. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 28. Więcej na ten temat piszę w kolejnym rozdziale.

⁷ O funkcji kostiumu jako roli pisałam w rozdziale: *Dziś są moje urodziny* jako *mise en abyme*.

Zacznijmy od uporządkowania faktów historycznych⁸. Maria Jarema była jedyną kobietą artystką aktywną plastycznie i równocześnie występującą jako aktorka w przedwojennym Cricot – teatrze założonym przez jej brata Józefa Jaremę w 1933 roku. Tam też po raz pierwszy zetknęła się z ideą współpracy jako równorzędnego partnerstwa artystów szukających wspólnie rozwiązań malarskich na scenie i uczestniczących w przeobrażeniu różnych sztuk, fundujących nowy stosunek do inscenizacji jako formy wielotworzywowej⁹. Równorzędność składników i elementów przedstawienia sprawiła, że słowo, muzyka, aktorstwo, dekoracja, kostiumy nie były poddane w tym teatrze jakiejś hierarchii. Nie było też w zasadzie zwierzchności w zarządzaniu pracą artystyczną. Współtworzenie uaktywniało wiele podmiotów wypowiedzi i różne dziedziny ekspresji. Mimo że założyciel teatru Józef Jarema podkreślał istotność faktora optycznego, starannie dobierano kompozycje i wykonawców muzycznych, zwracano uwagę na tekst literacki. Wiele podstaw dramaturgicznych w inscenizacjach Cricot dowodziło oryginalnych pasji literackich artystów, a także niebanalnych wyborów źródeł dramatycznych: od literatury dawnej poddawanej reinterpretacjom stylistycznym (*Mistrz Pathelin, La serva padrona*) do dramatów najnowszych (m.in. Józefa Jaremy, Jalu Kurka, Witkacego) oraz awangardowych manifestów. Dzięki demokracji (obejmowała ona także postawy polityczne i światopoglądowe artystów) oraz równorzędności mediów, również kostium, makijaż sceniczny i maski stały się integralnym i ważnym składnikiem teatralnego języka. Twórca jako wytwórca kostiumu, zwykle bagatelizowanego, kojarzonego z modą, galanterią, skazanego na choroby i różne przypadłości (wg określenia Rolanda Barthes'a¹⁰), okazał się w tym środowisku artystą wyrażającym całościowo rozumiane dążenia sztuki. Kostium był nośnikiem awangardowych treści, nowej formy docierającej do zmysłów.

Uaktywniony proces przepracowywania zagadnień sztuki nowoczesnej spełniany na scenie Cricot doskonale odzwierciedlają recenzje. Przede wszystkim z nich dowiedzieć się możemy o teatralnej twórczości Marii Jaremy,

⁸ Na dokonane tu rekonstrukcje niektórych aspektów sztuki Jaremińskiej, a także jej relacji z Kantorem wpłynęły wystawy Cricoteki: *Cricot idzie! i Jaremińska. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”* oraz kalendaria opracowane pod kierownictwem redakcyjnym Józefa Chrobaka. Zob. Wstęp, przyp. 53. Rola Jaremińskiej w środowisku Grupy Krakowskiej została przedstawiona również na wystawie *Grupa Krakowska 1932–1937*, zorganizowanej przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu i Muzeum Narodowe w Krakowie (Wrocław 2.12.2017–31.03.2018, kurator Barbara Ilkosz).

⁹ Uświadamia to m.in. wystawa *Cricot idzie!*, łącząca materiały wizualne, muzyczne i teksty (Cricoteka, 12.05.2018–19.08.2018, kurator Karolina Czerska).

¹⁰ R. Barthes, *Choroby kostiumu teatralnego*, przeł. E. Szary-Matywiecka (przekład szkicu *Les maladies du costume de théâtre*, [w:] *Essais critiques*, Paris 1964), [w:] *Maski*, t. II, wyd., opr. i red. M. Janion, S. Rosiek, Gdańsk 1986.

albowiem oprócz paru szkiców i nielicznych zdjęć, jej prace utrwaliły się jedynie w reakcjach widzów. Niewymieniona przez Rolanda Barthes'a choroba kostiumu teatralnego (dotykająca także dekoracji scenicznych) to wyrok śmierci wpisany w akt narodzin, związany z nietrwałością materii i nieco lekceważącym stosunkiem do niej samych artystów. Scenografia i kostium są w swym bycie postteatralnym skazane na nieobecną obecność. Aczkolwiek zdarzają się wyjątki, o których będzie tu okazja wspomnieć.

Już w przypadku wyreżyserowanego przez Władysława Dobrowolskiego *Reportażu z przedmieścia*, pierwszego spektaklu, w którym doszło do współpracy Marii Jaremy i Zbigniewa Pronaszki, Tadeusz Sinko, choć pisał krytycznie o trywialnej konwersacji opanowującej scenę, zwracał uwagę na proces jej odrealnienia przez „udziwnione kostiumy, makijaż oraz ekspresjonistyczny styl gry”¹¹. Stopniowo (trudno powiedzieć, czy przez doskonalenie efektów artystycznych, czy przez oswojenie widowni z nową wypowiedzią) w recenzjach pojawiają się wyrazy uznania dla siły obrazów, dla kostiumów jako komponentów gry, dla złożonej sztuki i nietypowej narracji. W Cricot narodzi się styl pracy, systematycznie wzmacniany, głęboko uzasadniający rozchodzenie się dekoracji z projektem świata przedstawionego dramatu. Eksperyment wizualny zmierzał będzie nie tylko do odrzucenia tautologii i ilustracji tekstu, lecz także do zmącenia tradycyjnych pól widzenia. W odbiorze zwraca się uwagę na dekorację – ona sama wymaga komentarza, albowiem staje się odrębną dziedziną wypowiedzi. Warstwa wizualna wysuwa się na plan pierwszy, prowokuje do interpretacji całości, wymaga od krytyków zmiany dykcji i odejścia od standardowej manieri streszczania dramatów, co niestety rzadko skutkuje opisami, które w pełni pozwoliłyby odtworzyć wyobrażenia plastyczne. Stąd też prace Marii Jaremy występują na scenie historycznej pamięci w postaci resztek, śladowych znaków, pojedynczych sugestii. Jednak niedogodność poznawcza związana z niepewnym konturem plastycznych realizacji wiąże się ze specyfiką teatralnego archiwum – zawsze wątpliwego jako źródło rekonstrukcji. Spróbuję tropy po owych pracach umieścić w obszarze rodzącej się wówczas myśli ważnej dla różnych teorii awangardy, które wiążą się z komplementarnością zmysłową widzenia i pozwalają z dostępnych części, sygnałów fragmentarycznych i rozproszonych, czynić nie tyle hipotetyczną, ile wyobrażoną całość. Teoria ta – mniej czy bardziej świadomie – była także anektowana przez krakowskich artystów malarzy do sposobów projektowania zmysłowej formy inscenizacji pełnej studiów, szkiców, efektów uzupełnianych żywymi działaniami scenicznymi, wystawionych na aktywny i afektywny odbiór. Artyści owi praktykowali zatem koncepcję *Gestalt*, związaną ze zdolnością umysłu do tworzenia całości

¹¹ (s.) [Tadeusz Sinko], *Z Domu Artystów w Krakowie*, „Czas” nr 99, 12.04.1934, s. 2, cyt. za: „Zielone lata”. *Maria Jarema 1908–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008, s. 34.

z części. Komplementarność zmysłowa widzenia jest niezwykle ważna dla teatru, jej fascynujące koncepcje były rozwijane po wojnie, chwilę przed premierą *Mątwy* w Cricot 2. Jak pisze Paulina Kurc-Maj:

W świetle tej teorii mechanizmy percepcji są rodzajem autonomicznego procesu wewnątrz mózgu, a ona sama ma być rodzajem doświadczenia całościowego, łączącego wszystkie zmysły. Inspirujący się tą teorią Rudolf Arnheim napisze później w swojej słynnej książce *Sztuka i percepcja wzrokowa. Psychologia twórczego oka* (1954), że „widzenie, jako odbicie procesów zachodzących w mózgu, podlega temu samemu prawu organizacji, co przedmioty natury”¹².

Już w przedwojennym krakowskim Teatrze Plastyków dominowały rozwiązania przestrzenne uproszczone i wyraziste, komponowane na zasadzie gry kontrastami, barwnymi zderzeniami form geometrycznych i sferycznych, czasem unistycznych przepływów. Z rzadka pojawiały się aluzje do konkretnych miejsc, najczęściej stosowano albo jednolite rozwiązania dla krótkich etiud, tworzone na zasadzie umowności, albo wprowadzano dynamiczny montaż – rodzaj zderzenia nieprzystających przestrzeni, wywołujący efekt zaskoczenia. Sama dekoracja, często szkicowa, niedopracowana, montowana na oczach publiczności, budziła zdziwienie i koncentrowała spojrzenia widzów. Uwagę przyciągali także aktorzy albo ubrani w stroje współczesne – albo przeciwnie (i tę drogę najczęściej wybierała Jaremińska): poddani silnym deformacjom, wpisani w wyraziste kuby i płaszczyzny, odrealnieni, skutecznie zakamuflowani makijażem, maską, zdecydowaną, sztywną formą czy szczelnym trykotem, traktowanym jak dzieło malarskie. Kostium rozbijał ciało na kuby, płaszczyzny, tamował swobodę ruchu, nadawał silny wyraz ekspresji, przeprowadzał widza w rejony wyobrażone, w surrealne przestrzenie metamorfoz, zderzeń nieprzystających elementów, amorficznych połączeń ciała i przedmiotu, hiperbolicznych form anatomicznych bądź cięć i deformacji. Kostium złożony z różnych elementów konstrukcyjno-plastycznych przejmował funkcję obiektu i osoby.

Praktyka ta jeszcze inaczej niż przy okazji obrazu prowokowała do gwałtownych reakcji, choć horyzont malarski dawał krytykom ważne punkty oparcia. Przy okazji wystawienia sztuki Georges’a Ribemont-Dessaignes’a *Niemý kanarek* w reżyserii Władysława Krzemińskiego (20 grudnia 1935) z dekoracjami i kostiumami Marii Jaremy, Halina Krüger pisała, że sztuka ta „Dawała wrażenie artystyczne takie jak, dajmy na to, obraz operujący jedynie linią i barwą, a wyłączający element anegdotyczny”¹³. Nie tylko w tej

¹² P. Kurc-Maj, *Wcielone widzenie*, [w:] *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, red. A. Jach, P. Kurc-Maj, Łódź 2017, s. 68.

¹³ K. [Halina Krüger] *W krakowskim teatrze plastyków. „Niemý kanarek” i inne eksperymenty*, „Kurier Poranny” [Warszawa], nr 105, 16.04.1936, s. 6. W obszernym omówieniu pojawia się wiele uwag na temat „granych dyskusji”.

recenzji pojawia się interpretacja przedstawień Cricotu jako źródeł koncepcji plastycznych, ale też autotematycznych, istotnych dla strategii teatru. Narracja oparta na akcji, sytuacji, dialogach, relacjach pomiędzy postaciami stwarzała zaledwie dotknięcia psychologicznie prawdopodobnych działań, podważanych i atakowanych arbitralną wizją plastyczną. Na oczach widza dokonywano bardzo często dekonstrukcji starych form scenicznych i demonstrowano trud poszukiwania nieoczywistych konwencji i rozwiązań: balansowano od wysokich ambicji awangardowej sceny futurystycznej, samowystarczalnych mobili i zaawansowanych efektów świetlnych (co rzadziej wychodziło ze względu na mizerne warunki materialne teatru) do rozwiązań naiwno-ironicznych o rodowodzie kabaretowym i prymitywnej sceny ulicznej. „Ruiny” – na oczach widzów – teatru pudełkowego z kulisami i perspektywą inicjowało wznoszenie sferycznych podestów, stopni i podwyższeń. Regularne plany zastępowano umownymi parawanami, prowizorycznymi zastawkami, zgrzebnymi kurtynkami. Obok stylizacyjnych conceptów kostiumowych wprowadzano wyrafinowaną grę z nowoczesną modą i wymyślne uniformy kojarzące się z fantastyką naukowo-techniczną¹⁴.

Celowo używam tu liczby mnogiej, nie przypisując tych tendencji konkretnym osobowościom twórczym. Choć w programach teatralnych zaznaczano autorstwo, rozdzielając kompetencje na pracę nad scenografią, projektami kostiumów, reżyserią, oprawą muzyczną, czasem choreografią, artyści wspierali się we wspólnym dążeniu do poszukiwanych efektów, rezygnując z kategorii indywidualnego stylu. Cricot działał jak sprawny organizm wymyślony na prawach kolektywnej praktyki, która poszukuje utopijnej organizacji artystycznej, scala dążenia indywidualne w wyrafinowane ciało zbiorowe sztuki, maszynę kreacji doznań intelektualnych i doświadczeń zmysłowych. Równorzędnosc tematów dramaturgicznych, języka plastycznego, projekty ruchu i brzmienia reorganizowały znaczenie formy jako faktora zmysłów i uczestnika procesów poznawczych. W *Niemym kanarku* dekoracje Jaremiarki pełniły funkcję kompozycji przestrzennej, powstał rozbudowany mikroteren akcji (można się domyślać, że scenografia miała funkcje użytkowe, a nie ozdobne) z silnymi akcentami aktorskich figur. Halina Krüger, niezupełnie przekonana do tego rozwiązania, zanotowała:

Inteligentnie pomyślane, doskonale w konstrukcji, stały w pewnej sprzeczności z kostiumami tejże autorki, które pomyślane jako kompozycje graficzne, płaskie, nie zawsze dawały pomyślny efekt, wskutek braku odpowiedniego oświetlenia, na które plastików na razie nie stać. W kostiumach tych uderzało jedno: konstrukcja ich stwarzała u aktorów konieczność zasadniczych gestów w każdej postaci, a więc pewnego rodzaju współpracę z koncepcją aktorską. Jest to z całą pewnością

¹⁴ Na temat strategii konceptualno-scenograficznych pisałam w *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie!!/Cricot is coming!* red. K. Czerska, Kraków 2018, s. 179–213.

najwłaściwsza droga dekoratora teatralnego, zadaniem którego nie jest ubrać aktora, ale uplastyczyć postać sceniczną. Z tego punktu widzenia kompozycje te były bezwzględnie twórcze.

W ogóle małe studio „Cricot” jest doskonałym terenem teatralnych dyskusji w sensie jedynie twórczym – to znaczy dyskusji granych¹⁵.

Mimo wątpliwości stopniowe przyzwyczajanie widzów do odrębnego języka scenicznego, niepodobnego do dotychczasowych rozstrzygnięć scenograficznych, przynosiło znakomite efekty. Kostiumy tylko do pewnego stopnia służyły odczłowieczeniu kształtów postaci, choć niewątpliwie na tym etapie tworzenia znak kostiumu jako alegoria-wyraz cech postaci wspomagał deszyfrację abstrakcyjnych konceptów. Wydaje się jednak, że człowiek-postać nie był dla Jaremińskiej wizualnie dookreślony – stawał się zadaniem rozpoznania, a następnie wizualnego zapisania jego funkcji scenicznego, niepodobnej do zwykłych zadań życiowych. Inscenizacja pozwalała przedstawić konwencjonalne aspekty egzystencji w grze napięć formalnych. Już we wspomnianej recenzji, a głosów takich pojawiało się więcej, Cricot traktuje się jako teatralne laboratorium – miejsce nie tylko osobliwych, arbitralnych rozwiązań, ale też dyskusji podejmowanych w trakcie gry i po przedstawieniach. Lech Piwowar pisał:

A w „Cricot” działa się np. tak, że po przedstawieniu sztuki opartej na czystej grze form plastycznych i słownych (*Niemcy kanarek* Ribemont-Dessaignesa) udzielało się głosu recenzentowi à la minute, Adamowi Polewce, który nie czując zupełnie tego rodzaju teatru, z miejsca krytykował wszystko, co mu się oczywiście nie mogło podobać¹⁶.

Dla Krüger ten rodzaj budowanej relacji był dowodem na nowoczesny styl myślenia artystycznego, pozbawiony namaszczenia à la Reduta. W omówieniu działalności Cricot autorstwa Heleny Wielowieyskiej, recenzentki związanej ze środowiskiem plastyków, pojawiła się też zapowiedź widowiska muzycznego Józefa Jaremy *Ziemia obiecana czyli Gangsterzy*. Autorka, obecna prawdopodobnie także na próbach, podkreślała, że teatrowi psychologicznemu, teatrowi aktora, Cricot przeciwstawia teatr konstruktora. Teatr Plastyków to formacja rozwiązująca problemy estetyczne – ruchu scenicznego, koloru i bryły. Praktyka sceniczna, w obrębie tak pojmowanej studyjnej pracy, mogła być dla Jaremińskiej, jak i dla innych malarzy i rzeźbiarzy, przestrzenią prób, obszarem obserwowania procesów formalnych, pozwalających na działanie zdecydowane i zarazem wyszukane.

¹⁵ K. [Halina Krüger] *W krakowskim teatrze plastyków...*, s. 6.

¹⁶ L. Piwowar, *Cricot – teatr malarzy. Sympatycy – to nie wystarczy, potrzebni są jeszcze wrogowie*, „Kurier Poranny” [Warszawa]. nr 47, 16.02.1937, cyt. za: „Zielone lata”..., s. 49.

Ogólnikowe w gruncie rzeczy recenzje tworzą zaledwie zapis wrażeń. Sygnalizują przede wszystkim, że prace kostiumograficzne Jaremiarki okazywały się wyraziste i efektowne. Jej scenografie bywały wyrafinowane i przekorne. Czasem materiały archiwalne dostarczają informacji o ich liczbie; zobaczyć możemy pojedyncze, najczęściej trudne do identyfikacji projekty, tworzone trochę na prawie szkiców, brulionowego rozrysowania wyobrażenia, rzadziej będą to studia dopracowane jako tradycyjnie pojęte wyobrażenia postaci. Jaremiarka nie ukończyła przecież szkoły scenograficznej, która przygotowałaby ją do opanowania języka konwencjonalnie pojętych rysunków oprawy teatralnej; jej droga do wykreowania osoby scenicznej była stopniowa i indywidualna. Ostatecznie łączyła zmysł plastyka z praktyką aktorską.

2. „Kobieta Nowoczesna, Gioconda XX wieku”

Z informacji prasowych wiemy, że Maria Jarema wykonała całą serię (niezachowanych) projektów postaci do *Elementu żeńskiego* Józefa Jaremy, nazwanego „demonstracją teatralną w 3 częściach”, gdzie pojawiło się dwadzieścia kostiumów i masek jej pomysłu. Dekoracje Jonasza Sterna, z którym przy tej okazji współpracowała, zostają określone w programie przez wyliczenie: „Synteza Miasta, Salon de Beauté, Sala Kongresu kobiet, Wagon i Fortepian”¹⁷. Skrót sygnalizuje przejście od umowności do konkretyzacji przez dekoracje conceptualne paru miejsc, co u innego recenzenta wywoływało opór związany z brakiem „uzgodnienia” przestrzeni gry. Możemy się domyślać, że na scenie pojawił się montaż obrazów. Tempo zmieniania terenów toczącej się wartko akcji niewątpliwie nawiązywało do awangardowych koncepcji sztuki pokazującej przyspieszenie cywilizacyjne, pęd życia nowoczesnego człowieka. Na płynnie przekształcane tło wkraczały wyraziste postacie w maskach i kostiumach złożonych z trykotów i usztywnionych ubiorów, często o groteskowych, hybrydycznych cięciach. Ocenia się je dobrze, acz ogólnikowo:

Wszystko, co ukazuje się na scenie, wzmacnia ruch – podnieca napięcie, elektryzuje uwagę i ciekawość. Dekoracje są w ruchu, aktorzy w maskach (aktor przedstawiający „ministra od spraw wolności” pokazuje się w masce zrobionej z... kraty więziennej) i kostiumach, sami biorą udział w zmienianiu dekoracji¹⁸.

¹⁷ Maski i kostiumy w *Elemencie* wykonała Maria Jaremiarka, dekoracje Józef Stern, zob. „Zielone lata”..., s. 46.

¹⁸ LEAR [Lech Piwowar], *Z nowej sztuki krakowskiej. Teatr eksperymentalny i scena robotnicza*, „Naprzód” nr 186, 26.06.1936, s. 8.

Wydaje się, że akcentacja ruchu, napięcie formalnych, dekonstrukcja iluzji działają wyraziście i skutecznie w tym sensie, że budzą sprzeczne reakcje: wrażenia recenzentów krążą od jednoznacznego dekodowania tematów dramatu czy statusu postaci do wyrazu dezorientacji, zmącenia pól odbioru, zagubienia się w niedookreślonej siatce skojarzeń i domysłów.

Oprócz bardzo ogólnikowych opisów, z których niejednokrotnie wynika symboliczno-allegoryczna, znakowa koncepcja dookreślania osób dramatu, prowadząca widzów w sposoby umownego charakteryzowania bohaterów, ciekawe obserwacje przynoszą zachowane obrazy i projekty autorstwa Marii Jaremy – niestety stosunkowo późne (z 1938 roku) lub trudne do datowania. One właśnie dowodzą niejednoznaczności i abstrakcyjności scenicznej formy wyrazu. Wydaje się zatem, że to raczej recenzenci poszukiwali tropów jednoznacznego dekodowania awangardowych form; ich wyraz plastyczny był zdecydowanie amorficzny czy abstrakcyjny. Obraz *Na scenie teatru Cricot* (1938) oraz projekt scenografii i kostiumów z lat trzydziestych¹⁹ pokazują ten teatr jako niewielką estradę z drewnianą podłogą, umownymi, kolorystycznie i konturowo obrysowanymi zastawkami. Tradycyjne kulisy zostają zastąpione ujęciami płaszczyzn, postaci są w ruchu czy w napięciu, a ansambl składa się zarówno z figur o kubistyczno-konstruktywistycznych kształtach, jak i ze swobodnie poruszających się osób – które być może nie są aktorami, a rekrutują się z grupy widzów. Postaci widzimy w zarysach, zredukowanych kształtach, w cięciach planów. Jedna z nich na obrazie *Na scenie Cricot*, ubrana na ciemno, wkracza w obszar gry, na którym tkwi grupa aktorska ukryta w kubach i jasnych formach. Postać ta zdaje się należeć do dwóch porządków: teatralnego i estradowego. Zwrócić należy uwagę, że nawet jeśli kostiumy były wyraziste poprzez swą sztuczność, formalnie nasyconą interpretację, teatr Cricot ze swobodnie zachowującą się widownią i konferansjerem komentującym rozwiązania sceniczne nie oddzielał ekscentrycznych figur dramatu od uczestników awangardowych seansów. Publiczność i aktorów wpisywał w dynamiczną wzajemność, oswajał odbiorców z plastycznie opracowaną kondycją postaci przez bliskość i deziluzję, co potwierdzają relacje. Teatr Cricot dążył do interferencji sztuki i życia, koncepcje sceniczne nie miały jednak upodabniać się do rzeczywistości, lecz spoufalać widzów z jej oryginalnym wymiarem, wprowadzać ich nie tylko wzrokowo i myślowo, lecz także cielesnie w praktyki awangardowe.

W projektach ubiorów Jaremińskiej widać cięcia wzdłuż osi sylwetki lub przeciwnie: w poprzek organów ciała, wzdłuż kontrastowych linii kolorystycznych. Wyraźne stają się także wyolbrzymienie twarzy, fryzur, rąk czy

¹⁹ Zob. reprodukcje obrazów w: B. Ilkosz, *Maria Jarema 1908–1958*, Warszawa 1998 s. 79–80, *Na scenie teatru „Cricot”*, s. 79 (ok. 1938, gwasz, wł. prywatna) oraz projekty scenografii i kostiumów, lata trzydzieste, tempera (Muzeum Okręgowe w Sandomierzu).

stóp; uderza wybór nasyconych, jednolitych barw²⁰. W projektach pojawia się łączenie faktur abstrakcyjnych z przypominającymi litery czy nuty, wizja przemieszcza się od konstrukcji do ubioru tradycyjnego, swobodnie przeżytego w nowej, niespodziewanej aranżacji; forma kostiumu przechodzi od szczelnego opakowania ciała i nadania mu nowego modelunku do ujawniania cielesnych szczegółów, np. nagiej nogi, piersi, ramienia.

Kostiumy te kojarzą się z rzeźbami artystki, pełnymi przepuć, szczelin, czeluści i zaokrągleń. Ważna w tym czasie będzie jej współpraca z Henrykiem Wicińskim, wybitnym artystą współdziałającym z grupą plastyków spod znaku Cricot i redefiniującym – podobnie jak Katarzyna Kobro – zasady budowania relacji między przestrzenią a dynamizowanym obiektem rzeźbiarskim. Niektóre z pomysłów Jaremiarki mogą kojarzyć się z jego znakomitą oprawą *Mątwy* Witkacego, dobrze reprezentowaną przez projekty, opisy i jedną fotografię. Nie ma w owej narzucającej się asocjacji próby określenia zależności czy definiowanej przez wpływy relacji, albowiem w podobieństwie rozwiązań formalnych można widzieć raczej synestetykę, czyli wspólne podążanie do procesualnie uzyskiwanych, energetycznych kreacji personalnych i scenograficznych. W Cricot wypracowano prawdziwą sztukę relacji – pożądaną obraz ekspresji i spontaniczne stosunki towarzyskie tworzyły nieideologiczny wymiar grupy, a nie wspólnoty²¹. Już po wojnie Józef Jarema, mistrz Cricot, umiejętnie celebrujący ten typ artystycznej przyjaźni i współpracy, użyje jeszcze innego określenia: „art club”, tworząc najpierw w Rzymie, a następnie we Francji międzynarodowe stowarzyszenie artystów awangardowych. Nie będzie tam już jednak w zasadzie miejsca na teatr.

Kostiumy Wicińskiego i Jaremiarki łączą elementy zoomorficzne, geometryczne, botaniczne z hybrydami ludzkimi, co wpływało na uniezwykłe rysunku postaci i ograniczenie ruchu. W zdecydowanych operacjach na kostiumie widziano często akty plastyczne, które zagłuszały aktora i postać. Warto przypomnieć, że od wczesnych operacji scenograficznych Pabla Picassa, poprzez prace Władimira Tatlina i Andrzeja Pronaszki, rzeźbiarskie uformowanie sylwetki, wpakowanie ciała jako fizyczno-organicznego obiektu w pudło formalnego ubioru często traktowano jako uzurpację plastyczną, rodzaj

²⁰ Tamże, s. 82. Projekty powojennych prac Jaremiarki w postaci skanów fotografii znajdują się także w Archiwum Cricoteki w dziale IV. Ciekawą ich reprezentację w postaci rysunków pokazała wystawa w Cricotece *Jaremiarka. Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu*, m.in. „taneczne” propozycje do niezrealizowanego w jej koncepcji baletu Piotra Perkowskiego *Swantewit*. Zob. katalog wystawy, red. M. Orczykowska, J. Grudzień, Kraków-Katowice 2019, s. 22–23.

²¹ Do określenia charakteru tych relacji można by użyć pojęcia „superorganizm” przywołanego m.in. przy okazji wystawy w MS 2 i zdefiniowanego w katalogu: *Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, red. A. Jach, P. Kurc-Maj, Łódź 2017. Superorganizm – pojęcie związane m.in. z koncepcją awangardowego myślenia jako pracą kolektywną, dobrze zorganizowaną. Oznacza metaorganizm, który jest czymś więcej niż sumą swoich elementów składowych.

zniewolenia, odebrania aktorowi wolności. Jaremińska jednak, jeszcze przed wojną wyczulona na ruch i taniec, widzi w kostiumie możliwości łączenia w sposób twórczy i odkrywczy potencji rzeźby i malarstwa. Jej świadomość geometrii ciała w obszarze gry i funkcji rytmicznego bądź amorficznego ruchu – dynamiki przeobrażeń fizycznych – wpływa na koncepcję efemerycznej strategii teatralnej: kształt rzeźby przeobrażony w konstrukcję ciała i ubioru traci swą sztywność i staje się elastyczny. Projektowanie kostiumów jest także działaniem malarskim oraz doświadczeniem cielesno-tanecznym, dopuszczającym wibrację obrazu. Rozprzestrzenienie formy i równocześnie przepuszczenie jej przez organiczne rytmy, przez fizyczny oddech, kreuje amorficzne plamy ruchu i energii przemiany. Dlatego być może artystka stopniowo rezygnowała w swych poszukiwaniach kostiumograficznych z twardych konstrukcji przedmiotowych (à la rzeźba) i anektowała miękką tkaninę, materiał bardziej tradycyjny dla ubioru, wyzyskując jej kolorystyczne możliwości i przestrzenne udrapowanie²².

Po wojnie stosować będzie przede wszystkim elastyczne materie, choć zdarzało się to także w projektach dla teatru Cricot Józefa Jaremy. Już wówczas ważnym aktem staje się malowanie kostiumu bezpośrednio na aktorze albo na tkaninie szczelnie oblepiającej jego ciało. Mokra farba przenikała do skóry, wpływając na doświadczenia zmysłowe odtwórcy postaci, zastygając na jego skórze, tworzyła specyficznie pojętą maskę-makijaż²³. W przypadku praktyki Marii Jaremy to nie taniec jest inspiracją dla rzeźby w układzie dynamicznym i naśladowczym (jak u męskich imitatorów ruchu, obserwujących tancerki, np. Rodina, Degasa czy nowocześniejszego od nich Picassa), lecz doświadczenie rzeźbiarskie i własne zamiłowanie do ruchu fizycznego prowokuje do reorganizacji znaczeń cielesnych na scenie; ciało jest dla niej źródłem doznań, wiedzy i sztuki. Mówi o tym późny wiersz-wspomnienie Kantora, który napisze: „Umiałaś świetnie tańczyć./I taniec był w Twoich obrazach./Szaleńczy TANIEC z PRZESTRZENIĄ”²⁴.

Można powiedzieć, że to właśnie w teatrze wyzwolona zostaje potrzeba nawiązywania relacji z tym, co inne, intersubiektywne, rodzące się na przecięciu doznania bezpośrednio angażującego obecność oraz obserwacji wysuwającej na plan pierwszy zmysłowość i partycypację. Widzenie uczestniczy nie w pozorze, lecz w ucieleśnieniu, kostium daje szczególną możliwość połączenia

²² Na temat kostiumów Jaremińskiej i Wicińskiego w przedwojennym Cricot zob. K. Czerska, *O kilku eksperymentach w teatrze Cricot (Henryk Wicińska i Maria Jarema)*, [w:] [katalog wystawy] *Grupa Krakowska 1932–1937*, red. B. Ilkosz, Wrocław 2018.

²³ W. Dobrowolski, *Cricot i Poltea*, [w:] *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964, s. 352. We wspomnieniu prac Cricot zapisane zostały wrażenia tancerki Marii Mikuszewskiej, występującej w prologu sztuki *Pani Śmierć* wg Jana Kasprówicza.

²⁴ T. Kantor, *List do Marii Jaremy*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, 2005, s. 311.

niezależnej organiczności z materią i wyobrażeniem, w które osoba zostaje przyobleczona. Tak pojęty kostium tworzy maskę ciała, jest ambalażem-ukryciem i podobnie jak maska domaga się umiejscowienia w swoim własnym świecie. Celowo używam tu określenia Kantora (ambalaż), by zwrócić uwagę, że to m.in. w pracy Jaremiarki pojawił się trop kostiumowy, który antycypował różne koncepcje twórcy Teatru Śmierci. Kostium zintegrowany z ciałem może budzić niepokój, zdziwienie, a więc odczucia poruszające, które wpływają na akt poznawczy, wytrącają z myślowej i emocjonalnej obojętności. Dla osoby-rola, dla aktora stwarzającego silną, aktywną wizję plastyczną ważne jest to, że zabiera widzów do autonomicznego świata. Jak pisze Włodzimierz Szturc, maska (a więc i kostium, czyli maska ciała) jako inna, często trudna do identyfikacji persona, przenosi ku temu, co obce i w pierwszym akcie nierozpoznawalne²⁵. Silny formalnie kostium, podobnie jak przekształcenie twarzy domaga się wejścia w obcy świat i odpowiedzi formułowanych jego własną gramatyką. Prowokuje do zmiany optyki, potocznego języka na inny, rozpoznania oryginalnych intencji.

Co warte odnotowania, kreacje Jaremiarki aktorki z czasów przedwojennych były w paru przypadkach neutralne, przezroczyste w tym sensie, że nie dostrzegano w nich wyrazistej kreacji, przeniesienia Ja w postać Innego. Albo inaczej: kreacja pozwalała dostrzec w jej scenicznie prezentowanej osobie wyrazisty i kulturowo znaczący typ nowej istoty – „pierwiastka żeńskiego”. Rola Kobiety Nowoczesnej pojawiła się w kilku dramatach Józefa Jaremy: w *Elementie żeńskim* (dla którego, jak pamiętamy, Jaremiarka zaprojektowała dwadzieścia masek i kostiumów), w *Zielonych latach* oraz w *Bombay-Chicago-Chicago-Bombay*. Juliusz Bronner w „Czasie” – ponownie unikając odpowiedzi na pytanie, co konkretnie można było zobaczyć na scenie – rejestruje sposób przekształcenia dawnej kobiety w nową i pisze o... rezygnacji z dramatu miłosnego i przyznaniu „elementowi żeńskiemu” innej roli. „Kobieta – «żeński człowiek» ma – pisał recenzent – nowe zadania w życiu, nie da się ona przykuć do spraw, dla których ją dotychczas przeznaczył mężczyzna”. „Pani Jaremiarka, jako «Tytuł Sztuki» była dla niego „uosobieniem nowej kobiety”²⁶. Co to jednak znaczy? Można przypuszczać, że dla widzów była „elementem realnym”. Naturalne rejestry jej bycia na scenie – jej obecność w roli – odbierane była jako „brak gry”, możliwość „prywatnego” zaistnienia w inscenizacji, stąd w recenzjach widzi się ją nie tyle jako grającą Kobietę Nowoczesną, ile jako Kobietę Nowoczesną *par excellence*²⁷. Ten typ kreacji personalnej

²⁵ W. Szturc, *Maski*, [w:] *Genetyka widowiska. Człowiek – maska – rytuał – widowisko*, Kraków 2017.

²⁶ J. Bronner, *Teatr Cricot. „Element żeński” Józefa Jaremy*, „Czas”, nr 184, 7.07.1936, s. 6.

²⁷ „[...] 1.06.1934 Józefa Jaremy *Zielone lata*, reż. Marek Katz, dekoracje M. Jarema, kostiumy H. Wiciński: Wyrafinowaniem proste są dekoracje p. Marii Jaremony, a pełne pomysłu

budzi zaskoczenie równie silne jak formalne zabiegi budujące dystans. A zatem Maria Jarema obsadzana była w charakterystycznej roli emancypacyjnej – co rozumieć można nie tylko w kategorii przełamывania stereotypów społecznych, lansowania na scenie nowego statusu „słabej płci”, wyzwolonej od tradycyjnych ról rodzinnych czy zawodowych, ale też jako wprowadzenie w obszar teatru szczególnego ośrodka wrażliwości zmysłowej, pozwalającej na oryginalne połączenie tańca i plastyki w nietypowym układzie relacyjnym.

Aby uświadomić sobie charakter i sens „gry realnym”, przyjrzyjmy się fragmentowi zapisu dramatycznego. W *Bombay-Chicago-Chicago-Bombay* Jaremy, tekście, który sugeruje szczegółowe rozwiązania plastyczne i efekt końcowy związany z „przekroczeniem” poprzez spięcia wizualno-brzmieniowe „indywidualnych granic postrzegania i świadomości”, pojawia się surrealny balet luster, które poruszają się po scenie. W czasie gdy bohaterka dramatu, Kobieta Nowoczesna, zajmuje się wokalizą, a Kelner wnosi butelki, w tle „pojawiają się lustra. Są to posrebrzane kartony dużego formatu w złożonych ramach. Za nimi są ukryci aktorzy, którzy je trzymają i «przechadzają się», stwarzając balet w rytmie andante”²⁸. Kobieta Nowoczesna podnosi się, spaceruje i w otoczeniu luster wypowiada teksty o mężczyźnie. Tym mężczyzną miał być twórca dysponujący mocą stworzenia nowego świata. Wedle zapisów w dramacie bohaterka rytmicznie skanduje kwestię: „Szyby, szyby, otaczają mnie lustra, przejrzyste, wymykające się, zniewalające (przegląda się w lustrach)”²⁹. Narcystyczne spojrzenie nie staje się tu – podejrzewam – gestem postaci kobiecej zauroczonej swym odbiciem, lecz aktem malarskim. Jeśli w tę nową rolę wyzwolonej istoty żeńskiej wcielała się, jako aktorka i twórczyni rzeźb i obrazów, artystka rozpoznawalna w przybywającym do Klubu Plastyków gronie – stawiała się niewątpliwie elementem burzącym iluzję, łączyła obszary życia i tworzenia. W inscenizacji dramatu Jaremy Kobieta Nowoczesna okazywała się istotą przewartościową kategorię *mimesis*. Przechadzając się wśród luster i oglądając swoje odbicie zdaje się poszukiwać reprezentacji nie jako odzwierciedlenia, lecz obrazu rzeczywistości przepuszczonego przez nieznaną wcześniej formę widzenia. Można rzec, że w praktyce Cricotu nie tylko lustro jako przedmiot scenograficzny, a samo lustro sceny miało wyjątkową właściwość, albowiem jak zauważył Paweł Dybel, współczesny komentator

różnobarwne kostiumy projektowane przez p. Wicińskiego [...] P. Jaremińska miłe pozostawia wrażenie, właśnie dlatego, że nie grała lecz była po prostu nieco zażenowaną kobietą współczesną”, *Zielone lata...*, s. 35.

²⁸ Sztuka ta ma dwa publikowane warianty zob. *Bombay-Chicago-Chicago-Bombay* wydrukowany przez J. Mazur-Fedak w: *Józef Jarema w międzywojennym teatrze*, Kraków 2008, s. 201, skąd wybieram cytaty, oraz w nieco innej wersji w tomie *„Zielone lata”...*, s. 172–173. Wiadomo, że Józef Jarema przerabiał swe dramaty, uzupełniał i łączył różne teksty.

²⁹ J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema w międzywojennym teatrze...*, s. 201.

idei Merleau-Ponty'ego: „Wraz z obrazem rzeczy, które przedstawia, można w nim dojrzeć sam sposób zjawiania się tego obrazu. Dlatego w lustrze dokonuje się w sposób nieuchronny metamorfoza rzeczy widzialnych”³⁰. Dokonując celowej nadinterpretacji tego fragmentu dramatycznego, można powiedzieć tak: nowym zadaniem Kobiety Nowoczesnej staje się przypisane jej poszukiwanie formy, formą taką może być obraz, rzeźba, ale także taki artefakt jak specyficznie rozumiany kostium – maska bytu domagająca się dysymulacji, istniejąca w obszarze wzmożonych relacji na scenie.

Artikulacja widzialnego w Cricot wprowadzała na scenę cielesność dosłowną, a nie tylko obecność jako rolę: plastycy jako aktorzy amatorzy włączali siebie w system reprezentacji, postrzegali „ja” fizycznie obecne w lustrze procesu twórczego, projektując procesy odrzucania starych form, odsłaniając poszukiwanie rewizji widzenia i jego korekt, czy wręcz niszcząc nieudane studia do dzieła pojmowanego jako zdarzenie. Gdy myślimy o teatrze, często widzimy scenę jako obraz oglądany z zewnątrz. Na działanie Cricot należy jednak spojrzeć jak na praktykę, w której malarze współbytowali ze sobą, praktykowali „splot ludzkiego ciała i widzialnych rzeczy”³¹. W takim przypadku artysta wpisuje siebie w swoje obrazy, doświadcza własnej cielesnej obecności wewnątrz, co pozwala na uchwycenie tego, jak rzecz ujawnia się w spojrzeniu. Liczy się forma jako dostęp do widzenia rzeczy, a nie dostęp do rzeczy samej³². Proces ten nie dokonywał się w próżni, nie był doświadczeniem abstrakcyjnym, choć często na abstrakcji się opierał. W krąg oddziaływania wciągnięci byli uczestnicy Cricotowych wieczorów – publiczność traktowana jak partner w odgrywanych, konkretyzowanych zmysłowo, a nie wypowiedzianych i retorycznych dyskusjach twórczych.

Jaremiance udaje się stwarzać postaci sformalizowane, a równocześnie – ruchliwe, elastyczne, krwiste. Na początkowym etapie rzeźba pozwala jej na myślenie o ciele jako materii wydobywającej się z części składowych, komplementarnych, ale równocześnie zorganizowanych wokół przemieszczających się rytmicznie osi. Sylwetka nie jest gotowa, a zatem postać nie może być ścisłą określonością – jest problemem i wyzwaniem, staje się nową organizacją widzenia i odrębnym zadaniem aktora, który w takim ubiorze poszukuje nieznanej wcześniej relacji z otoczeniem. To ruch cielesności aktora pozwolił Jaremiance na wyzwolenie stadiów kompozycji przestrzennej. Kostium stawał się inicjatorem procesu uzmysławiania roli jako kreacji złożonej: wpływał na samoodczucie wykonawcy i atakował wrażliwość odbiorcy. Można by rzec, że po wojnie to właśnie teatr dał Jaremiance możliwość powrotu

³⁰ P. Dybel, *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego*, Gdańsk 2012, s. 31.

³¹ Tamże, s. 31.

³² Tamże, s. 59.

do rzeźby mobilnej i plastycznej, stał się alternatywną stroną malarskich poszukiwań z tego czasu, pozwalał także myśleć o „miękkiej stronie kamienia” jako o funkcji ruchu zastępującego przestrzenność i dynamikę rzeźby³³. O ile artystka w rzeźbie dokonywała redukcji i syntezy, o tyle tu inspiracyjna rola kostiumu pozwalała jej na „wywleknięcie kreacyjne” z amorficznego kształtu nieokreśloności, niedefiniowalnej ostatecznie osoby. Abstrakcja teatralna dowodziła wyraźnie nie odwrotu od życia i jego formuł organicznych, lecz kreacyjnej roli formy jako zarodka nowych egzystencjalnych reguł i prawideł rewindykowanych w warunkach scenicznych.

Jak już zaznaczyłam, nowoczesność myślenia Jaremińskiej o kostiumie ściśle łączy się z jej praktyką sceniczną związaną także z aktorstwem, z praktykowaniem cielesnego współuczestnictwa w działaniach teatralnych. To przepuszczanie obrazów plastycznych przez własną zmysłowość przylega do rodzącej się w latach trzydziestych nowej koncepcji związanej z fenomenologią aktu twórczego. Wedle filozoficznych ustaleń angażuje on w przypadku malarstwa nie tylko „rękę i oko”, lecz całą kondycję psychofizyczną artysty malarza. Reorganizacja niemimetycznego widzenia, komentowana od strony filozoficznej przez Merleau-Ponty’ego, może być ważnym tłem myślowym, na którym winna być rozpatrywana praktyka przedwojennego Cricot. Jeśli filozof uważał, że użyczając swego ciała światu malarz przemienia świat w malarstwo – tym bardziej malarz-twórca teatru ma ambicję powoływania do bytu w warunkach inscenizacyjnych rzeczywistości, nadając jej nową konsystencję zmysłową. W teatrze praktycznie i namacalnie, aczkolwiek efemerycznie, udaje się wywołać (a nie imitować) zależność widzenia od ruchu, także od ciała w ruchu. „Świat widzialny i świat mych motorycznych projektów stanowią całkowite części jednego tego samego Bytu”³⁴.

Ważna współczesna koncepcja patrzenia przez obraz, a nie na obraz (reprezentowana przez kontynuatorów fenomenologii, np. przez Jeana-Luca Marion, Michela Henry’ego oraz przez psychoanalityczną koncepcję przedstawienia u Georges’a Didi-Hubermana) każe dostrzegać w zabiegach plastyków nie tylko niemimetyczny model reprezentacji, lecz także zdarzenie włączające świadomość i podświadomość odbiorców. Rzecz taka jak kostium, wywiedziony z artefaktu malarsko-rzeźbiarskiego, dzięki osobie zamienia się w akcję, działanie, myślenie, a także w proces urealnienia dyskursu o sztuce. Subiektywna wizja znajduje swe formalne zahaczenie w obiektywizującym się do

³³ Odwołuję się przez to pojęcie do tytułu rozdziału VI (*Miękka strona kamienia*) w książce Arnolda Berleanta, odkrywającego na różne sposoby wieloznaczność rzeczy i ich doświadczeń w zmysłowości ludzkiej. Zob. A. Berleant, *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, Kraków 2011.

³⁴ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., opr. i wstęp S. Cichowicz, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1996, s. 21.

pewnego stopnia ubiorze, opakowaniu sylwetki ludzkiej, z którego obserwacji odbiorca może rozwinać niezależne widzenie. Józef Jarema sugerował działanie realnego i imaginacyjnego w didaskaliach swego dramatu – a właściwie spektaklu „teatru integralnego”, „teatru-deniwelatora”, „teatru-dezalienacji”:

Kwestie wygłaszane przez aktorów, ich gesty i *pozy* nakładają się na siebie w rytmie niesymetrycznych obrazów (przechodząc z jednego planu w drugi). W podobny sposób nakładają się na siebie dźwięki i światło, kostiumy (mające kapitalne znaczenie) i dekoracje (niezliczone możliwości skojarzeń). Tak więc, nadając odpowiednią wagę rzeczom widzialnym i temu, co niewidzialne, wchodzi się w działanie, którego efektem będzie *zdarzenie teatralne*, gdzie zmysł bezpośredniego *widzenia i słyszenia* widza poddany będzie ciągłowi transformacji. [...] Spektakl staje się realizacją, która może wywołać liczne emocje *Bycia bardziej*, staje się sztuką³⁵.

Sztuka przedstawiająca, jaką stwarza obszar teatru, kulminuje nie w definiowalnym ostatecznie obrazie, lecz w efemerycznym zdarzeniu, powtarzanym a zrazem śladowym, istniejącym w stanie wystawionym na zanikanie, na u-n-i-e-o-b-e-c-n-i-a-n-i-e. Obraz konstruowany przez postać w kostiumie staje się bytem aktualizowanym i unicestwianym, wystawionym na wzmożoną momentalną ekspozycję i na proces rozpadu. Obcość kostiumu jako kształtu formy nie-ludzkiej przyciąga widzenie, albowiem paradoksalnie „dzieło sztuki przyciąga nas ku temu, co je od nas oddala”³⁶.

Malarz jako twórca teatru przenosi zdarzenie percypowania innego bytu na scenę: w jakimś sensie postrzega więcej, bo odrywa rzeczy od ich konwencjonalnego widzenia, stwarza nowe pole zmysłowości, przekazujące proces kreacji. Tak pojęta artykulacja widzialnego wzbogaca je o to, co niewidzialne i trudne do zarejestrowania: „swoistością widzialnego jest posiadanie niewidzialnej strony”³⁷, pisał Merleau-Ponty. Także w późniejszych koncepcjach fenomenologicznych (Mariona czy Henry’ego) ciało obecne i oddane we władzę artystycznej praktyki eksperymentuje nie tylko z projekcją własnego widzenia, lecz także z uczestnictwem w sferze realnego stwarzania. Nie zawsze koncepcja ta była drogą ku takiej partycypacji, jaką prokurowała XX-wieczna *body art*. Czasem okazywała się ufundowaniem innej formy relacji pomiędzy własną osobą a projekcją niemimetycznych reprezentacji. Sama funkcja osobista w przestrzeni sceny, bycie na niej we własnej osobie, na zasadzie symptomatycznej quasi-neutralnej obecności, może w sposób niekonkretny i niedokładny przywoływać dużo późniejszą praktykę Tadeusza Kantora, który świadomie i konsekwentnie będzie sobie przypisywał rolę

³⁵ J. Jarema, *Bombay-Chicago-Chicago-Bombay*, [w:] „Zielone lata”..., s. 155.

³⁶ W. Szturc, *Fenomenologia przedstawienia*, [w:] *Genetyka widowiska*..., s. 240.

³⁷ M. Merleau-Ponty, *Oko i umysł*..., s. 62.

„ja” w obszarze inscenizacji, uzasadniając i mącąc różne pola znaczeń własnej, tajemniczej osoby³⁸.

Kostium ucieleśniający rytmy i zmiany staje się wizją niedokonaną, jest w ruchu tylko na scenie, na projekcie czy zdjęciu oglądamy jego kształt materialny, który paradoksalnie bywa mniej ważny niż powidok uruchomiony przez scalenie ulotnych wrażeń i symptomów jego realnego oddziaływania w rejonie ludzkich zmysłów. Istota przedstawienia teatralnego pozwala na to, by kostium stał się nie tylko alegoryczną reprezentacją-znakiem, ale by inicjował prawdziwy kontakt z obrazem jako rzeczą, a zarazem osobą. Istotne staje się połączenie przedmiotu, materii z ruchem, ukazanie przemieszczania zarówno w przestrzeni, jak i w czasie. Dla sztuki awangardowej ingerencja w pole widzenia zwiastuje między innymi tempo egzystencjalnych przeobrażeń. Ruch i przyspieszenie to także kostium transformujący w wizji scenicznej: przemieszcza się on wraz z aktorem i tworzy serię metamorficznych kształtów.

W ostatnich sekwencjach *Elementu żeńskiego* postać grana przez Jaremińską wypowiada zdania kojarzone z pożegnaniem dawnego życia: „odjeżdżamy, odjazd, odjazd”, „nic mnie więcej z wami nie łączy”. Być może kwestie te sygnalizują gwałtowne wychylenie w przyszłość, wolę przemiany. Jednak akt porzucenia przewidywalnych ról w życiu i sztuce przyznaje jej nowy status, żywą obecność na scenie teatru. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu” – fraza potraktowana jak dewiza życiowa być może wskazuje na inspirującą rolę inscenizacji jako obszaru eksperymentu³⁹. Nie jest to jednak definitywna deklaracja: przestrzenią własną Jaremińskiej pozostaje pracownia malarska. Teatr jest epizodem jej twórczości, choć być może stanowił źródło istotnych doświadczeń artystycznych pozwalających na redefiniowanie procesu twórczego.

3. Dwa teatry, dwie *Mątwy*

Zanim Kantor z Jaremińską powołają Cricot 2, 23 czerwca 1949 inscenizują poemat *Niech się zbudzi Drwal* Pabla Nerudy; Leokadia Kałuska pisała, że „[widowisko] robiło wrażenie poszerzonej przestrzeni malarskiej niektórych surrealistycznych obrazów Paula Klee”⁴⁰. W latach powojennych w sposobie identyfikowania zabiegów artystycznych w teatrze wracają liczne skojarzenia

³⁸ Zajmuję się tym tematem w ostatniej części książki.

³⁹ Cytat ten stał się tytułem wystawy prac Marii Jaremy w Cricotece (przygotowanej we współpracy z Muzeum Śląskim): *Jaremińska. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*, 22.09.2018–17.02.2019, kuratorki: Ania Batko i Ada Grzelewska.

⁴⁰ L. Kałuska, „*Niech się zbudzi Drwal*”, [w:] *Grupa Krakowska. (Dokumenty i materiały)*, cz. XI, Kraków 1993, s. 49–52, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 172.

plastyczne, od których Kantor bardzo szybko będzie się chciał uwolnić, perswadując, że nie jest malarzem w teatrze. Nazwisko Paula Klee może w trybie ogólnym sugerować abstrakcyjny typ reprezentacji, rozwijany przez Kantora i Jaremiankę równolegle w pracach malarskich i scenograficzno-teatralnych. Zaznaczona na wstępie idea wspólnej drogi powojennej twórczości będzie miała też charakterystyczne rozwidlenia: o ile bezkompromisowość Jaremianki nie pozwoliła jej współpracować z instytucjami poddanymi socrealizmowi, Kantor wykonał w latach 1949–1955 wiele scenografii dla teatrów oficjalnych. I choć próbował skutecznie unikać narzuconego realizmu, często posługiwał się w tym czasie stylizacją historyczną i w gruncie rzeczy zaledwie w paru przypadkach udało mu się przemycić awangardowe tropy, a po latach uzna, że zdradził swe niezależne poszukiwania inicjowane w Teatrze Podziemnym *Balladyną* i *Powrotem Odysa*. Do teatru niezależnego wróci jednak przez przywołanie innej sceny – krakowskiego Teatru Plastyków.

Powołanie Cricot 2 nie będzie reaktywacją przedwojennej formacji, aczkolwiek obecność w nim Marii Jaremy, a także sięgnięcie po *Mątwę* wystawianą w Cricot w roku 1933 pozwala na szczególnych prawach grać z tradycją. Ten tryb relacji z przeszłością widziałabym jako szczególną antycypację charakterystycznego dla późniejszego myślenia Kantora „teatru pamięci”, tym bardziej że pierwsza premiera tego teatru odbędzie się w Domu Plastyków przy ulicy Łobzowskiej, a dramaturgia *Mątwy* stwarzała charakterystyczne powtórzenie: „grę ze sceną pierwszą”, jak określił późniejsze predyspozycje Kantorowskiej wyobraźni Włodzimierz Szturc – wskazując na *Maszynę miłości i śmierci* z ukrytą w niej strukturą *Śmierci Tintaglesa*, przedwojennej inscenizacji Teatru Mechanicznego i Efemerycznego oraz na inne przedstawienia, np. *Powrót Odysa* przywołany w *Nigdy tu już nie powrócę*. Scena pierwsza jest, zdaniem Szturca, „powtarzaniem czynników różnicowania, w którym obiekt na scenie lub w instalacji odnajduje figury swej imitacji”⁴¹. Powtórzenie to nie ma charakteru mimetycznego, jest różnicowaniem przez połączenie w parę. Parą będą tu zatem Cricot i Cricot 2 oraz *Mątwą* i *Mątwą* (2). W charakterystyczne pary powiązane zostaną też kostiumy – przed wojną wykonane przez Henryka Wicińskiego, po wojnie przez Marię Jaremę. Powtórzenie to równocześnie przesunięcie, uzyskanie nowej energii znaczeniowej, wymknienie się zasadom imitacji, repetycji jako naśladowania, a wykreowanie związku, w którym „to, co było” staje się częścią nowej rzeczywistości i przepuszczone zostaje przez inne „ja”. „Ego” w fizycznym doświadczaniu sceny pierwszej jako zawłaszczenia, jako częśćka własnego doświadczenia, zaczyna

⁴¹ W. Szturc, *Fenomenologia przedstawienia*, [w:] *Genetyka widowiska...*, s. 265. Powrót sceny pierwszej można określić także jako powtórzenie dyferencjalne wg pojęć Gilles’a a – Deleuze’a – zob. rozdział *Wypiański/Kantor/Grzegorzewski. Wędrówki Odysusza* w niniejszym tomie.

funkcjonować w obszarze „alter ego”. Wywołane powtórzenie nie jest tożsame ze sceną pierwszą, a analogia wyzwała się od podobieństwa⁴².

Kantor, inaczej jednak niż w późniejszym teatrze pamięci, w seansach odśladających przede wszystkim jego własny strumień świadomości, anektuje tu także ideę relacji jako współtworzenia, inscenizowania form scenicznych w dialogu, w partnerstwie, w grze z cudzą wyobraźnią. Wraz z Jaremińską, podpowiadając rozwiązania formalne i organizację widzenia, realizuje to, co wypowie później jej postać w *Dziś są moje urodziny*: „Myśleć!/Ja myślę/ty myślisz/my myślimy”⁴³. Tworzą artystyczno-intelektualną hybrydę, stają się „superorganizmem” dyktującym wcielanie Witkacowskiego tekstu w konkretyzacje sceniczne. Być może Jaremińska była w tych poszukiwaniach niezbędna jako łącznik z tradycją przedwojenną i jako świadek-uczesnik zmian i operacji, których można dokonać na pamięci i reinterpretowanym modelu przeszłości – sceny pierwszej. Istotnym czynnikiem tej operacji jest fakt, że obie *Mątwy* rozdzielone są ostrą cezurą: doświadczeniem II wojny światowej. Równocześnie inscenizacje *Mątwy* w obu przypadkach określają momenty kulturowe istotne dla sztuki awangardowej. Ta z roku 1933 była ostatnią realizacją dramatu Witkacego przed wybuchem wojny, w znamiennej chwili narodzin nazizmu. Ta z roku 1956 była pierwszą powojenną inscenizacją Witkacego, początkującą jego triumfalny pochód na scenach polskich, a zarazem pierwszą Kantorowską inscenizacją związaną z powołaniem Cricot 2 i pierwszym przedstawieniem postalinowskiej odwilży. Swoista symetria buduje równocześnie rozsunięcia interpretacyjne, choć w obu przypadkach, jak się wydaje, centralnym zagadnieniem, filtrowanym przez dramaturgię oryginalnego tekstu Witkacego, staje się konfrontacja sztuki nowoczesnej z systemem totalitarnym, relacja artysty i władzy. W obu przypadkach celowo sięga się po dramat opowiadający o współczesnym malarzu funkcjonującym wobec tendencji unifikujących kulturę, podporządkowujących ją jednoznacznej wizji sztuki narodowej (przed wojną) i dyktaturze politycznej traktowanej jako żywe i świeże doświadczenie, traumatyczne przeżycie, paradoksalnie scalające faszyzm i komunizm. W latach trzydziestych konfrontacja władzy i sztuki dotyczyła nadciągającej fali hitleryzmu i ekspansji nacjonalizmów atakujących niezależność artystycznej wypowiedzi. Po wojnie była swoistą rekapitulacją świadomości twórców doświadczających ulgi po okresie zagrożenia dosłowną eksterminacją, a następnie zakneblowaniem estetyką socrealistyczną. To drugie zniewolenie oznaczało dla niektórych artystów awangardowych (mówiąc w uproszczeniu) albo stan intensywnie odczuwanej agresji, skutkujący jak w przypadku Jaremińskiej wycofaniem się i rezygnacją z wystawiania obrazów

⁴² Tamże, s. 167.

⁴³ T. Kantor, *Notatki do spektaklu*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 3, *Dalej już nic...*, s. 305.

i odrzuceniem pracy w teatrach albo recesją wymagającą kamuflażu i swoistej mimikry – jak w przypadku Kantora⁴⁴.

Przedwojenna *Mątwą* była ważnym i przełomowym spektaklem teatru plastyków, wysoko ocenionym przez samego autora dramatu. Nie zachowały się w zasadzie zdjęcia z przedstawienia (dysponujemy zaledwie jedną fotografią), a wyobrażenie o kostiumach i przestrzeni gry dają zachowane projekty Henryka Wicińskiego i opisy w recenzjach. Na plan pierwszy wysuwa się tu koncept połączenia numerów kabaretowo-teatralnych w prologu z samym przedstawieniem. Wrażenie niesamowitości uzyskano przez surrealistyczne sugestie budowane stopniowo w poszczególnych częściach wieczoru. Najpierw zaaranżowano chóralne wykonanie *Ursonaty* Kurta Schwittersa, potem posłużono się obrazem postaci: na scenę wtoczył się zespół ukryty w fantazyjnych kostiumach z prześcieradeł, z maskami w postaci ogromnych liści. Byli to aktorzy, którzy skandowali dadaistyczne wiersze Paula Klee. Następnie w tej samej przestrzeni „wybrzmiewał” taniec maharadży – typowy popis café-concertu. W opinii jednego z krytyków etiudy te stanowiły znakomitą uwerturę dla dramatu Witkacego, ponieważ uzyskane wrażenie dziwności i egzotyczności przenosiło odbiorców w inny wymiar. Dzika polifonia głosów, a potem niezbórnych ruchów uzasadniała wejście Bezdeki – głównego bohatera Witkacowskiego tekstu. Muzyka konkretna sprawiała, że jego uduchowiona postać – bez jednej ręki, z drugą zastąpioną przyczepionym pątykiem, z tekturami na grzbiecie i piersi, z pomalowaną czarnymi kreskami twarzą – wcale nie dziwiła. Bezdeka stał się wcieleniem malarstwa jako sztuki perwersyjnej, wystawionej na pokusy niezaspokojenia. Jego partnerka, marta Alicja, tkwiąca na scenie za parawanem, ofiarowała widzom nową prawdę w konwulsji zmysłowo-erotycznej. Nienasycenie malarstwa jako sztuki rozwijającej się w niemożliwych, nieprzewidywalnych kierunkach, sztuki pazernej i zasysającej rzeczywistość, wspomaganej popędem płciowym, cielesnością artysty jest ważnym tematem dramatu Witkacego. Staje się prawdopodobnie autotematycznym problemem inscenizacji przebranej w znakomite, wyrafinowane formy.

Pracując nad *Mątwą*, Wiciński – autor niezrealizowanego projektu teatru konstruktywistycznego⁴⁵ – prymitywną estradę w niewielkiej sali podzielił

⁴⁴ Temat reakcji artystów na sytuację polityczną wymaga osobnego studium. Podjęła tę pracę w odniesieniu do Jaremiarki m.in. Dorota Jarecka w wystąpieniu: *Byłam pewna kiedy malowałam. Historiografia zaangażowania* na sesji *Maria Jarema. Wymyślić sztukę na nowo*, która odbyła się w Krakowie (20.11.2018). Wypowiedź Jaremiarki w Nieborowie (1949) świadczy o tym, że myślała ona o sztuce (podobnie jak Józef Jarema) jako forpoczcie rozwoju człowieczeństwa, wymagającej czasu i uwolnienia od nacisków politycznych. Zob. „*Zielone lata*”..., s. 126–127.

⁴⁵ Wykorzystane w niniejszym fragmencie opisy odnoszą się do różnych źródeł, jednak przede wszystkim do jedynej monografii przedwojennego Cricot – zob. J. Lau, *Teatr artystów „Cricot”*, Kraków 1967, s. 61. *Mątwę* Witkacego z różnych materiałów próbowałam także

na płaskie obszary na zasadzie kolażowej i zorganizował teren akcji z paru miejsc gry. Na środku zharmonizował owe kawałki i połączył ze sobą poprzez formę krzyża i łuku, a z lewej strony rozsypał litery układające się w tytuł dramatu. W tle naszkicował nieregularne kształty, przepływające i łączące się w przestrzeni malarskiej na zasadzie unistycznej. Osoby dramatu miały pomalowane twarze i kostiumy, ich byt uległ skondensowaniu do jednego gestu czy cechy. Według opisu Jerzego Laua Papież Juliusz II został podzielony na pół. Był biało-żółty, a jego postać wpisano w krzyż, lewy rękaw był zaszyty i wprowadzony w ogromny pierścień do całowania (zachowana czarno-biała fotografia ukazuje jedynie ową formę, bez koloru). Matrona-ladacznica została ucharakteryzowana na starą kotkę – bez rąk, by można było ją obłapiać. Wujowie Idioty przybrali kształt pstrokatych pingwinów ze skrzepowanymi rękami; Hyrkan był wystylizowany na hitlerowca. Pęta (Tetrykon) miał na twarzy hrabiowską koronę z pałkami. Jak twierdził Władysław Dobrowolski, współtwórca teatru, jego kostium był najmniej ciekawy, ale został uzupełniony numerami aktorskimi na wzór komedii dell'arte⁴⁶. Grająca Alicję Zula Dywińska wepchnięta została w niedopasowany uniform podnoszący jedną pierś i w czasie gry (co było jej własnym pomysłem) rozpruwała z boku suknię i obnażała nagi kontur ciała.

Zachowane szkice Wicińskiego pokazują na zasadzie uproszczonych graficznych znaków charakter owych postaci – silnie sformatowanych przez wizję plastyka. Ten wyrazisty sygnał charakterystyki zewnętrznej wywoływał równocześnie dysonans względem konwersacyjno-dyskursywnego tekstu Witkacego. Można było zapewne odnieść niepokojące wrażenie, że dziwne, groteskowe kreatury, postaci-manekiny czy konstrukty, czasami przemawiają życiowo-naturalistycznym tekstem, kiedy indziej zaś filozofują o bycie. Z różnych relacji wynika, że nie był to realizm zdeformowany, lecz sztuka dowodząca paradoksalnej siły materializowania absurdów egzystencji. Użytkano efekt całkowitego braku tradycyjnej psychologii i racjonalnego trzoznu, aczkolwiek operacje formalne wyłuskały z dramatu jego istotę. Utwór Witkacego mówi o szamoczącym się istnieniu, głębokim krachu związanym z niewystarczającymi środkami artystycznymi, dramacie utraconych sensów metafizycznych, metamorfozie człowieczeństwa w kształty paradoksalne i niemożliwe. Perypetie bohaterów włączone zostały w dylematy formy: malarsko-rzeźbiarski gest określił na nowo – wbrew sugestiom didaskaliowym tekstu Witkacego – zmysłowość świata przedstawionego, nadając mu konkretne stylistycznie kontury. Utwór, zaprojektowany w oparciu o awangardowe środki wizualne, odzwierciedlał wewnętrzne problemy sztuki i konstruował

zrekonstruować w *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie! / Cricot is coming!...*; korzystam w niniejszym fragmencie z dokonanych tam ustaleń.

⁴⁶ J. Lau, *Teatr artystów...*, s. 63.

proces uzyskiwania oryginalnych środków wyrazu jako złożoną dramaturgię postrzegania rzeczywistości. Potrzeba bycia w tak określonej formie zdarzenia artystycznego wynikała z malarskiego „nienasycenia”, czyli – jak mówił sam Wiciński – z „napięcia barokowego”, które kazało mu „wyrzucać z siebie” teatr, poezję, malarstwo i rzeźbę, a nie ograniczać się do jednej dyscypliny⁴⁷.

4. „Jedźmy razem, drogi mężczyzno”

Po wojnie, idąc za koncepcjami Witkacego, Kantor w nowych egzystencjalno-historycznych warunkach interpretuje główne dwa tematy *Mątwy*: opresyjne działanie władzy wobec sztuki nowoczesnej oraz uwewnętrznienie dyktatury i totalitarnego systemu politycznego, co przejawia się zarówno w strukturze społecznej, jak i w postawach indywidualnych. Kameralny dramat Witkacego niewątpliwie odpowiadał Kantorowi. Akcja utworu zostaje ułożona w pracowni – czy też w reprezentowanym przez pracownię umyśle głównego bohatera. Co charakterystyczne, topos ten powróci w roku 1990, w pożegnalnym spektaklu artysty. Pierwsze i ostatnie przedstawienie Cricot 2, powojenna *Mątwy* i *Dziś są moje urodziny* z 1990 roku, tworzą wzajemny układ odniesienia. Wydaje się, że istnieje wyraźna relacja między studium na scenie w Domu Plastyków w 1956 roku a ostatnim obrazem – biednym pokojem wyobraźni. Relację tę można interpretować na zasadzie wspomnianej tu sceny pierwszej, powtórzonej w trybie konfrontacji pamięci z obrazem z przeszłości, jak i tworzonego przez Kantora systemu archiwizowania i przechowywania własnej przeszłości w strukturach nowych dzieł. Uzasadnia to myślenie także figura Jaremiarki w *Dziś są moje urodziny*, wkraczająca na scenę w wieloznaczonej roli komisarza abstrakcji, „aparaczyka”, przywołującego polityczno-estetyczną awangardę z przeszłości. Figura ta została przewrotnie oparta nie tylko na niezłomności artystycznej Jaremiarki, lecz także na świadomości jej komunizującej postawy; Jaremiarka przystąpiła po wojnie do partii, legitymację partyjną wyrzuciła dopiero w 1957 roku. Wierność lewicowym poglądom społecznym sprzed wojny została narażona na podwójną próbę: socrealistyczne wypaczenie postępowych idei i atak na nowoczesną, awangardową sztukę.

W momencie gdy Kantor sięgał po dramat Witkacego, jego twórczość była stopniowo przywracana świadomości kulturowej w pracach analitycznych, w wypowiedziach Konstantego Puzyny, Janusza Deglera, Jana Błońskiego, którzy doceniali siłę myśli, aktualność problematyki i nowoczesną

⁴⁷ Wypowiedź tę cytuje Maria Jarema, zob. też, Henryk Wiciński [2], [w:] Henryk Wiciński, red. J. Chrobak, Kraków 1990, s. 13.

poetykę tej dramaturgii⁴⁸. Równolegle biegnące refleksja filologiczna i teatralna wzajemnie się inspirowały i ufundowały falę popularyzacji Witkacego także za granicą. W dużo późniejszej monografii Daniel Gerould docenia w *Mątwie* zdolność Witkacego do „teatralizowania czynności myślenia, nie w drodze personifikowania abstrakcji i konstruowania sztucznych typów [...] ale przez tworzenie wysoce zindywidualizowanych i oryginalnych postaci zaczerpniętych z wyobraźni pisarza”⁴⁹. Jednak jeszcze przed wojną, między innymi w pracach Tadeusza Boya-Żeleńskiego i Karola Irzykowskiego pojawiły się interesujące uwagi dotyczące pomysłowości scenicznej Witkacego. Przywołuję te dwa nazwiska, albowiem w tak egzemplifikowanym widzeniu krytycznym pojawia się istotna dla Cricot przedwojennego i powojennego Cricot 2 koncepcja postaci – wcieleń oryginalnej imaginacji pisarskiej, figur wkraczających w świat ludzkich form i kształtów. Radykalne operacje tekstowe związane z redukcją konstrukcji psychofizycznych bohaterów scenicznych na ogół widziano jako strategie dramaturga-malarza, który podporządkowuje widzenie osób syntezie plastycznej, stosuje wzmożone środki wizualne w celu uzyskania „niemożliwej” w kategoriach realistycznych kondycji bohaterów. Już w 1929 roku Karol Irzykowski pisząc o dramaturgii Witkacego zaznaczył: „Interesują na przykład spisy osób i półosób, każda obrysowana pomysłowo, po malarsku [...]”⁵⁰. Witkacy domagał się, by postaci były doprowadzone do maksymalnej przesady w wyglądzie zewnętrznym, konstruował je albo przez redukcję, albo przeciwnie, przez multiplikację elementów fizycznych. Wygląd różnych osób w spisach bohaterów dramatu lub w dookreśleniach wewnątrztekstowych rozpięty został od sztuczności, manekinizacji, lalkowatości tworów ludzkich do amorficzności rozpluwających się kształtów, umykających, nierzeczywistych zjaw. W jego tekstach pojawia się cała seria postaci podwójnych, bliźniaczych (w *Pannie Tutli-Putli* są nawet trojaczki syjamskie) czy wielokrotnych, tworzących niemożliwą sceniczną, jakby się mogło wydawać, unifikowaną wyglądem grupę, czasem przypominającą wojskowy oddział, a czasem anonimową masę. Obok podwojenia pojawia się też chwyt surrealistyczny – uzupełnienia bohaterów ciałem dodatkowym: cieniem lub sobowtorem.

⁴⁸ Na temat jego dramaturgii w czasie powojennego wystawienia *Mątwy* wypowiadał się także Stefan Szuman, włączony w prace Cricotu przedwojennego, zob. tegoż, *Niektóre aspekty i zagadnienia dramatu St.I. Witkiewicza „Szewcy”*, [w:] Stanisław Ignacy Witkiewicz. Człowiek i twórca. Księga pamiątkowa pod red. Tadeusza Kotarbińskiego i Jana Eugeniusza Płomińskiego, Warszawa 1957.

⁴⁹ D.C. Gerould, *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981, s. 254.

⁵⁰ K. Irzykowski, *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa 1929, s. 269–270.

Lektura dramatów narzucała nierozstrzygalne jednoznacznie pytania związane z ideą konstrukcji osobowych – ważnych i innowacyjnych dla konwencji dramatu. Jedno z nich można sformułować tak: dlaczego Witkacy, który rozważał aspiracje metafizyczne dramatu i poszukiwał tajemnicy istnienia poszczególnego w Czystej Formie, przywiązywał tak wielką wagę do wyglądu zewnętrznego postaci? Czy tylko przerzucał na opisy literackie swe upodobania do pomysłowości plastycznej, jak sugerowano w przedwojennych interpretacjach? Ten kierunek myślenia nie wystarcza, a ważnym dowodem na możliwość rozwinięcia idei osobowej nie tyle jako widzenia *stricte* malarzskiego, ile dogłębnego studiowania sekretów wewnętrznej kondycji człowieka w relacjach z pulsującą i amorficzną strukturą rzeczywistości, są reinterpretacje innego malarza i artysty teatru Tadeusza Kantora, który od *Mątwy* przez *W małym dworku*, *Wariata i zakonnicę*, *Kurkę Wodną*, do *Umarłej klasy* posługiwał się tekstami Witkacego. Można by się zastanowić, czy jego lektura sceniczna nie wpłynęła na lektury filologiczno-teatralne, skoro w 1985 Jan Kott spostrzegł, że Koczkodany (to à propos *Nadobniś i koczkodanów*) „są zawsze całe na zewnątrz, stają się ubiorem, uniformem, przebraniem”⁵¹. Kantor przez pierwotne pisarskie klisze i rozpoznania przepuszczał nowe doświadczenia egzystencjalne i poznawcze, dla których ważnym elementem była idea kostiumu rozumiana jako wieloznaczny zapis ludzkiej psychofizycznej kondycji, połączenia organizmu i materialności. Kostium w takim ujęciu, któremu w późniejszych opisach Kantor nadawał cechy personalne, jest nie tylko „przedmiotem”, lecz także partnerem w grze, staje się raz „żywą tkanką” ciała, narosła, kiedy indziej projekcją wnętrza, odosobnionym drugim „ja”, towarzyszem i przeciwnikiem, bliźnim i obcym⁵².

Chodzi tu zatem o złożony projekt personalny wymykający się konwencjonalnym charakterystykom, nieredukowalny do tradycyjnej psychologii. Początkiem tej twórczej strategii, wywiedzionej m.in. z poetyki tekstów Witkacego, stała się twórcza współpraca z Marią Jarema skutkująca pierwszym przedstawieniem Cricot 2, inscenizacją oscylującą między zabawą-cyrkiem a poważnym dyskursem artystyczno-politycznym. Źródło pomysłów Kantora wydaje mi się niezwykle istotne, stanowi zaczyn koncepcji działalności Cricot 2, rozwijanej następnie wedle nowych kierunków sztuki i tendencji powojennej awangardy. Podział pracy przy tym przedstawieniu, inicjującym działalność Cricot 2, według niektórych świadectw wiązał się z burzliwą dyskusją pary artystów. Do pewnego stopnia przeważał wpływ Kantora jako reżysera i twórcy scenografii, Marii Jaremie przypadło wykonanie kostiumów,

⁵¹ J. Kott, *Sześć not o Witkacym* „Pamiętnik Teatralny” 1985, z. 1–4, s. 145.

⁵² T. Kantor, *Moja idea teatru. Z programu teatralnego do „Nosorożca”*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków, 2005, s. 217.

co z jednej strony wydaje się typowym ustępstwem na rzecz Kantorowskiego autorytaryzmu i konwencjonalnej roli reżysera mężczyzny w teatrze, z drugiej strony, jak wspominała Helena Blum, Jaremińska „rozumiała i aprobowała jego zdolności”, w pełni akceptowała jego poglądy⁵³.

Zachowały się zdjęcia ze spektaklu, kostiumy, projekty Jaremińskiej, jej kurtyna oraz tekst – „montaż” Kantora; zachowało się, podobnie jak w przypadku *Mątwy* w Cricot przedwojennym, sporo uwag w zapisach odbiorców – ponownie nie zamierzam ich lekceważyć, albowiem świadczą o żywym kontakcie ze sceną, są zapisem subiektywnych i ulotnych wrażeń, utrwalają percepcyjne tropy ważne dla idei *Gestalt*. Zespół świadectw jest w tym przypadku wcale niemałym archiwum pamięci, łączą się w nim obrazy przeszłości w postaci śladów i tworzywo teatralnych artefaktów. Szczególnie docenić warto obecny w owym archiwum materialny „dokument” spektaklu: kostiumy i kurtynę, albowiem nader rzadko zdarza się, by teatr, muzeum bądź galeria przechowywały materialne pozostałości inscenizacji, zwłaszcza jeśli ich powstanie nie wiązało się z utrwaloną rangą artysty. Kurtyna co prawda uległa zniszczeniu i była odrestaurowana przez Kantora w latach sześćdziesiątych, już po śmierci Jaremińskiej⁵⁴, jednak jako obiekt teatralny, podobnie jak zachowane kostiumy, świadczy o wczesnej formule Żywego Archiwum. Jest ono nie tylko obszarem aktywnym, istniejącym w scenicznym feedbacku, lecz także reliktem samego siebie, pośmiertnym kształtem muzealno-archiwalnego statusu.

Kolorowe kostiumy to wielowarstwowe trykoty. Na fotografiach widać, w jaki sposób szczelnie opakowywały ciała aktorów, tworząc układ nieregularnych form, cięć, nawarstwionych materiałów. Dla obu realizacji *Mątwy* w jakimś sensie wspólną figurą stał się Hyrkan, utożsamiany przez widzów (przedwojennych i powojennych) jednoznacznie z hitlerowcem, aczkolwiek odbiorcy spektaklu z 1956 roku nałożą na jego wygląd także kliszę stalinowskiego oprawcy. Nie wiemy dokładnie, jak wyglądał ten pierwszy Hyrkan (w koncepcji Wicińskiego), w projekcie Jaremińskiej miał sztuczne, wyolbrzymione szczęki używane jako dolna półmaska, hełm, zbroję-mundur i wysokie oficerki. Hyrkan (grany przez Jerzego Nowaka), z hitlerowskim hełmem zasłaniającym twarz i drapieżną, zwierzęcą, monstrualną szczęką, wyglądał nieludzko. Na lewej dłoni nosił ogromną rękawicę, do pasa miał przyczepione łańcuchy z metalowymi elementami. Zbigniew Herbert napisał o tej postaci rok po premierze:

⁵³ H. Blum, *Maria Jarema – wspomnienia i refleksje*, [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 36.

⁵⁴ T. Kantor, *Maria Jarema 1908–1958*, [w:] [katalog] *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL. Wystawa scenografii*, Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, listopad-grudzień 1962, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s.125–126.

Hyrkana IV – postać, w którą Witkiewicz wcielił „hyrkaniczne pożądanie władzy” i brutalny pragmatyzm – ubrała twórczyni świetnych kostiumów, Maria Jarembianka, w strój ekszhumowanego SS-mana, wbrew wskazówkom Witkacego, który widział Hyrkana bajkowo, ahistorycznie, w purpurowym płaszczu, w hełmie z pióropuszem i z mieczem w ręku⁵⁵.

Niewątpliwie ten typ wizualizacji umundurowanego oficjela, oficera „rozmytego” w niekonkretnych insygniach reżimów i systemów politycznych, przyczyni się do idei kostiumu-uniformu w późniejszych Kantorowskich realizacjach: od *Niech szczerzą artyści* do *Dziś są moje urodziny*. Na owe konkretne, a zarazem umowne kształty nakładane mogą być różne „widzenia”, a rodzaj manipulacji znaczeniami dosłownymi sprawi, że nawet mundur z I wojny światowej w *Wielopolu* może kojarzyć się z późniejszymi kataklizmami historycznymi⁵⁶. Mundury, mimo że zróżnicowane i różnie wartościowane w pamięci sentymentalnej, odnosiły się w teatrze Kantora do sytuacji przymusu oraz gwałtownej śmierci – wroga nagiej egzystencji.

Malarz Paweł Bezdeka grany przez Kazimierza Mikulskiego (a więc malarza *per se*) był ujęty bardziej realistycznie: z lekko wybieloną twarzą i mocno zarysowanymi brwiami, długim cienkim wąsem à la Salvador Dali. Jego buty i ciemne spodnie od garnituru kontrastowały z górą przypominającą trykot tancerza, kostium (który, podobnie jak kostium Hyrkana, nie zachował się) uzupełniały rękawice bez palców i przyczepiona biała aplikacja, jakby dodatkowe ramię z amorficzną, nierealistyczną dłonią – ozdobą a zarazem symbolem „ręki farbiarza”. Bezdeka miał alter ego, z którym konwersował – odciętą głowę na greckiej kolumnie. Alter ego Bezdeki (grał je Krzysztof Zrałek) nie było jego sobowtórem, jeden z krytyków nazwie go „drugą jaźnią”⁵⁷. Główny bohater *Mątwy*, nieco rozchełstany, czasem ruchliwy i energetyczny – o czym świadczą zdjęcia – dialogował w trakcie spektaklu ze swą unieruchomioną na kolumnie wersją. Narzeczona Bezdeki (Maria Ciesielska) miała rozpuszczone ciemne włosy, króciutką spódniczkę i bluzkę z namalowaną wielką

⁵⁵ Z. Herbert, *Cricot 2*, „Twórczość” 1957, nr 7, s. 160–161.

⁵⁶ Fenomen ten odsłoniła w Cricotece „interwencja” w ekspozycji stałej *Rzeźba*, gdzie zestawione zostały ze sobą mundury szarej piechoty z *Wielopola* z uniformami z *Niech szczerzą artyści*, mogące budzić asocjacje z mundurami hitlerowskimi. Zob. komentarz M. Paluch-Cybulskiej: „interwencja na IV odsłonie wystawy stałej Cricoteki, wpisująca się w obchody 100. rocznicy odzyskania przez Polskę niepodległości. Ekspozycja mundurów ze spektakli Teatru Cricot 2 *Wielopole*, *Wielopole* (1980) i *Niech szczerzą artyści* (1985) inspirowana jest tekstami Kantora, w których opisuje on wspomnienie przemarszu dwóch regimentów Wojska Polskiego w 1922 roku przez Wielopole Skrzyńskie, <http://www.cricoteka.pl/pl/interwencja-tadeusz-kantor-mundury/> [dostęp: 28.11. 2018].

⁵⁷ A. Osęka, *Cricot 2*, „Przegląd Artystyczny” 1956, nr 2, cyt. za: *Cricot 2 – lata 50.*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008, s. 70–71.

odwróconą twarzą – na niektórych zdjęciach aktorka wygląda jak przecięta w pół, jej twarz jest symetrycznie odbita jak w lustrze. Papież Juliusz II (Marian Słojkowski) miał ubiór zarazem znaczący i amorficzny, Kantor opisał go tak: „Jest on właściwie klaunem: / w trykocie, / owinięty bandażami jak mumia, / z maską, która przechodzi/bezpośrednio w infułę. / Jakieś resztki pontyfikalnych szat zwisają żałośnie z rękawów”⁵⁸. Po latach Kantor w rozmowie z Aldoną Skibą-Lickel przypominał dyskusję z Jaremińską dotyczącą tej postaci. Rozmowa ta znakomicie – choć w systemie autokreacji – pokazuje dialogiczny proces budowania znaczeń scenicznych. Ujawnia też zmysł reżyserski Kantora: działanie złożone – między umowną, arbitralną wizją a konkretem doświadczenia. Ona obstawała przy abstrakcyjnych wyglądach, on domagał się życiowego wypełnienia. Ostatecznie postać Papieża była trupia, a zarazem ruchliwa i komiczna. Aktor zjeżdżał z ambony-balkoniku na linie, albowiem Juliusz II był duchownym i amantem, umizgującym się do „Alisdor – swej metresy [pisownia oryginalna]”⁵⁹.

Zachowane kostiumy potwierdzają te opisy, choć po latach intensywna żółć ubioru Papieża zbladła, na ocalałym ubiorze widać czarne paski: odcinają się od całości, zwisają podobnie jak strzępy rękawów. Ubiór Alice d’Or (w tej roli Jadwiga Marso) oglądany na wystawach jako przedmiot-eksponat nie oddaje wyrazu postaci, który odnajdujemy na czarno-białych zdjęciach, gdzie „martwa-ale żywa”, żona Bezdeki leży jak sfinks z obnażonymi pierśmi (stanowiącymi element ubioru) na katafalku-stole. Na wystawie można się jednak lepiej przyjrzeć kostiumowi: jego kolorystyka jest wciąż intensywna: karminowo-różowa⁶⁰. Wstawki różowe imitują piersi i w pewnym stopniu genitalia – intencję taką widać w niektórych projektach Jaremińskiej, gdzie aplikacja nogawek układa się w kształt waginalny. (Kostiumy odważnie sugerujące erotykę pojawiają się w polskim teatrze nieco później, np. w praktyce Krystyny Zachwatowicz czy Zofii de Ines-Lewczuk). Ubiór dla widma zaproponowany przez Jaremińską, kostium bardzo cielesny, wyraziście seksualnie, może przypominać także typowe dla Kantora operacje na nagości falsyfikowanej, kojarzy się z jego późniejszą praktyką, np. z ubiorami z dopinanymi piersiami, fallusami, nieregularnymi naroślami, które Witkacowski bohaterom (choćby w *Nadobnisiach i koczkodanach*) nadawały wygląd monsturalny, przerażający i komiczny zarazem. Prawie nigdy nie będą one jednak tak intensywnie kolorystycznie, choć oczywiście zdarzały się wyjątki, jak zderzenie bieli, czerni i czerwieni w *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* oraz bogata paleta kolorystyczna w licznych kostiumach projektowanych dla teatrów oficjalnych. Notabene w tych właśnie kostiumach zauważyć będzie

⁵⁸ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 144.

⁵⁹ A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1995, s. 52.

⁶⁰ Elementy kostiumu były (także przez Kantora) poprawiane i uzupełniane.

można niezwykle silny wpływ kategorii obrazowych, jakie w wizjach postaci wprowadziła Jaremianka. Wyjście od koncepcji malarskich, kubistycznych, unistycznych, a następnie informelowych pokazało Kantorowi możliwość nadawania bohaterom inscenizacji dynamiki malarskiej ważnej dla performatywnego i percepcyjnego znaczenia ubioru na scenie. Istotą kostiumu jest jego integralność z aktorem, przestrzenią i czasem: w akcji i tempie przemian kostium żyje i przeobraża się wraz ze swym cielesnym stelażem. Czasem zastyga w instalacyjno-pomnikowej pozie, często jednak deformuje pole widzenia w ruchu i geście, w związku z przedmiotem, przestrzenią, w relacjach z innym.

Upodobanie Kantora do barw zgaszonych w malarstwie dostrzeżono już w latach pięćdziesiątych przy okazji różnych wystaw. Zdarzało się, że w krytycznych słowach mówiono o „szaro-burej” kolorystyce Kantora i obrazach Jaremiarki, których wzory i kolory – jak ironicznie komentowano – nadawałyby się na „projekty barwnych sukienek”⁶¹. W późniejszych Kantorowskich rozwiązaniach scenograficzno-kostiumowych tworzonych dla Cricot, a przede wszystkim w pracach z okresu Teatru Śmierci, przeważały monochromatyczne kostiumy i upodobanie do tkanin zgrzebnych, surowych, raz sztywnych, kiedy indziej obwisłych. Niewątpliwie kolorystyka w *Mątwie* była dziełem Jaremiarki; przypomina choćby skalę barw *Wyrazów*, obrazu z roku 1954.

Mimo że kostium, nawet najbardziej amorficzny, skupia się na ciele aktora – i tak też zostaje pokazany w projekcie – jego charakter sceniczny obrazuje optykę przepływów, przenikania się form, gry płaszczyznami w złożonej przestrzeni, wyzwalanie wielowymiarowej optyki. Dzięki materiałom archiwalnym zderzanym z powojennymi obrazami widać też w kostiumograficznym warsztacie Marii Jaremy przejście od twardych, kubistyczno-konstruktywistycznych form, do miękkich łączów, organizacji obrazu figuralnego na zasadach fluktuacji i metamorfozy⁶². Nie ulega wątpliwości, że na kostiumy powojenne wpływ miał kolejny etap malarski, sposób komponowania poruszonego widzenia, podwojenia linii, przesunięcia form. Pojawia się też ważna dla jej malarstwa optyka organiczna, spojrzenie w głąb żywej komórki, szereg elementów przywołujących odległe echa obrysu głowy, wykroju oczu,

⁶¹ W listopadzie 1955 roku dzieła Tadeusza Kantora, Marii Jaremy i Kazimierza Mikulskiego (artystów zaangażowanych później w *Matwę*) były pokazywane w Domu Plastyków Cricot 2. Była to pierwsza po 1949 wystawa dziewięciorga malarzy (także Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Erny Rosenstein, Jerzego Skarżyńskiego i Jonasza Sterna). Prezentowano wówczas obrazy Marii Jaremy: *Chwile, Przelot, Obrót, Wyrazy, Godziny, Kolejność, Znaki, Trwanie, Troski, Prześwit* oraz monotypie *Wyrazy*. Z relacji prasy i ze wspomnień wynikają dość sprzeczne informacje. Wystawa jest oblegana, ale Jerzy Olkiewicz w „Dziś i Jutro” (nr 51–52, 1955) w tekście *Trzy wystawy* pisze z dystansem „o szaro-burym, pazurasto-zębatych bestiach Kantora” i o „drukach na wiosenne sukienki Jaremy”.

⁶² Dopelnieniem tego wrażenia związanego z *Mątwą* mogą być kostiumy do *Cyrku*, znane z serii zdjęć, z projektów i opisów.

ust, elementów anatomicznych. Pojawia się rozgrywany na papierze taniec (zob. np. *Taniec*, monotypia z 1953). Niejednokrotnie jest on zaznaczony jako przesunięcie, podwojenie rozlewających się kształtów, odnóży, rąk, przepływającego korpusu. Postaci i formy abstrakcyjne zyskują przez to na wieloznaczności, odrywają się od jednoznacznej interpretacji: skojarzenia odbioru wędrują od anonimowego przedmiotu do ukonkretnionej, przeżywanej fizjologicznie ludzkiej cielesności.

W przypadku *Mątwy* wizja teatralna odczytywana była jako intensywna forma interpretująca dramat Witkacego: raz postrzegano to jako uzurpację realizatorów, kiedy indziej jako wyrafinowane narzędzia myślenia. Zygmunt Greń w *Truciznach St. I. Witkiewicza* na łamach „Życia Literackiego”, sformułował swe wrażenia tak:

Plastyczne ujęcie Kantora zdeformowało świat Witkiewicza od zewnątrz, w jego poszczególnych elementach, a nie wynikało niejako od środka, z samej ich funkcji „dynamicznej” w konstrukcji dramatu. Można się zachwycać, że od dawna nie widzieliśmy takich kostiumów i takiej gry, swobodnej, niezależnej. Ale trudno powiedzieć, żeby właśnie Witkiewicz tłumaczył się w tym wszystkim najlepiej⁶³.

Z kolei w „Kierunkach” ukazała się recenzja pełna aplauzu dla tropów wizualnych:

[...] prześcigają [wszystko K.F.] kostiumy Jaremianki, o których już nie wiadomo co powiedzieć, żeby dać upust zachwytom. Szczególnie obie matrony – pierwsza przeanielona czy może zdemonizowana dulskość i druga scynizowana do dna materializacja (umatycznienie) uwodzicielskości – szczególnie dwóch wujów, obaj przeformowani bryłowato na czystą pokraczność wujowatości, szczególnie obie zmarłe żony, uwidmowane na miarę prawdziwej sformalizowanej upiornowatości, szczególnie Kazimierz Mikulski w roli Pawła Bezdeki, dekirykoidalny w tym wszystkim (od de Chirico – włoski nadrealista – przyp. red.) z tym swoim pozorowanym antyestetycznym realizmem i szczególnie przepyszny Henryk IV, władca Hyrkanii – majstersztyk Jaremianki, z całą jego zgrzytliwą maszynериą terroru zewnętrznego i wewnętrznej pustki⁶⁴.

Kostiumy zwracały uwagę jako silne znaki w przestrzeni, ale też zdecydowane chwytły ekspresyjne, które równocześnie nie były alegoryczną, plastyczną wykładnią. Czuwała nad tym Jaremianka, która dążyła bezkompromisowo do tego, by nie poddawać się wzorom rzeczywistości, by czuwać nad rekonfiguracją plastyczną kreującą wyzwanie poznawcze, a nie tylko niejasność i niepewność.

⁶³ Z. Greń, *Trucizny St. I. Witkiewicza*, „Życie Literackie” 1956, nr 22, s. 4.

⁶⁴ M. Bieszczadowski, *W mieście rajskiego ptaka*, „Kierunki” 1956, nr 3, s. 12.

Osobliwym konceptem jej warsztatu, i malarskiego, i kostiumowego, było podwojone widzenie, przesunięcia obrazu, bliźniaczość wizerunku. Na scenie przynosiło to niezwykle efekty: w tym przypadku w obrazach dwóch Matron, dwóch wujów i dwóch nieżyjących byłych żon Bezdeki, które w dramacie Witkacego nie występują jako postaci. Bliźniacze figury zarówno w sztuce, jak i w życiu prowadzić mogą do swoistej dysocjacji, bywają też angażowane do gry z widzeniem, do mylenia tropów, do stosowania tricków cyrkowych (przypomnijmy, że nazwa „Cricot” to anagram cyrku). W malarstwie Jaremiarki bardzo często te przesunięcia ukazywały niepokojące rozedrgania, podwójne widzenie, ale też swoistą strobilizację, pączkowanie, narastanie, niemal wegetacyjny rozrost, wydobywanie z jednej formy kolejnej, rozrost ludzkiego bytowania w przestrzeni, ekspansję tworzenia. Ten kontekst miał niewątpliwie sens pozytywny. Była także druga strona koncepcji zwielokrotniania postaci – wyrażała ona multiplikację wynikającą z zagrożenia rozbić jaźni. Konkretny kształt wydobyty na jaw zdawał się zmysłową obecnością innego „ja”: wroga zharmonizowanej wewnątrznie egzystencji. Strategie takie umożliwiały ukazanie pokiereszowanego ludzkiego wnętrza, rodzaj rozbicia i fragmentaryzacji istnienia niebezpiecznie sprowadzanego do impulsów, lękowych wrażeń, obsesji, rozpadu. Nie trzeba przekonywać, że chwyt podwojenia jest ambiwalentny. Potencja a nawet onnipotencja ludzka i twórcza spotyka się tu z dezintegracją, zapaścią, degrengoladą, demencją.

Początek procesu pomnażania czy powielania postaci (charakterystycznego potem także dla Teatru Śmierci) dokonuje się poprzez interpretację intencji Witkacego i dzięki pomysłowości Jaremiarki, która w teatrze i w malarstwie grała charakterystycznymi przesunięciami kopii, dowodząc niejednokrotnie, że podwojenie rodzi modyfikację i jest silną ingerencją w status postaci. Leopold Nowak i Andrzej Pawłowski grający wujów – syjamskich braci, byli fizycznie połączeni. Kantor pisał na ich temat: „[...] są zrośnięci razem, / jeden obszerny anielez obejmuje dwa torsy, / dołem wystają nagie cztery nogi, / zamiast głów mają dwie gładkie kule / jak automaty”⁶⁵. Opis ten można zderzyć z różnymi, ewoluującymi koncepcjami wyglądu wujów pokazywanymi na wystawie w Cricotece poświęconej Jaremiarce⁶⁶. Na ewoluujących projektach obserwujemy trzy warianty podwojonego widzenia, dziwną formę amorficznych zrostów, bliźniaków syjamskich, czasem ograniczonych do formy ubraniowej, z której wyparowało cielesne istnienie. Zmarłe żony Pawła Bezdeki, nieobecne jako postaci w dramacie Witkacego, przypominały dziewczynkowate lalki. Ponownie lustrzane odbicie, powtórzenie wywoływało grę z podobieństwem: czarne trykoty, poprzecinane kolorowymi szmatkami-bandażami, sprzyjały niezwyklej wizualnej ruchliwości. Zresztą żony nie

⁶⁵ T. Kantor, *Mątwą*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 147–148.

⁶⁶ *Jaremiarka. Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu*, 22.09.2018–17.02.2019.

tylko poruszały się po podłodze, lecz także (co widać na zachowanych fotografiach) wchodziły na trumnę i wspinały się po drabinkach po obu bokach sceny.

Krystyna Łukasiewicz i Maria Jarema grały postaci Matki (Bezdeki) i Matrony (Matki Elli), przekształcone w Matronę I i Matronę II. Pierwsza z nich nosiła kapelusz, do ronda którego przyczepiona była woalka z otworami na oczy. Kostium – długa suknia wykończona biustonoszem-piersiami jak przy gorsecie – szczelnie ukrywał ciało aktorki, choć sugerował częściowe obnażenie. Z kolei Maria Jarema miała różowy trykot z nogawkami, coś w rodzaju body z pętelkami zamiast sutków, przechodzący w górnej części w zasłoniętą twarz: na niej jak na masce narysowane były usta. Głowę przecinało rondo kapelusza, nad którym widniały prawdziwe oczy aktorki, odcinając półmaskę dolnej części twarzy⁶⁷. Matrony w *Mątwie* stały się (podobnie jak wujowie) dowodem na to, że nawet w podobieństwie tkwi różnica. Były także obrazem wewnętrznej sprzeczności jednej istoty, duchowo i psychicznie skonfliktowanej: nie tylko matki Elli i matki Bezdeki, jak jest u Witkacego, lecz także dobrej i złej matki, co zauważyli widzowie. Takie manifestacje napięcia i rozdwój postaci wprowadzał w Cricot przedwojennym m.in. Wiśniński, rozcinając aktorów kostiumem na pół, np. w *Anno Santo* Jalu Kurka, inscenizacji, w której grali studenci medycyny, dowodząc na scenie rozbicia konstrukcji osobowych, uzasadnionych psychiatrycznie, lecz wymykających się diagnozom lekarskim bądź definicjom poznania naukowego. Rozwijane przez Jaremińską, a potem Kantora procesy formowania kostiumu ingerowały w zadania aktorskie, pokazywały stany wewnętrznej niespójności człowieka⁶⁸.

I Kantora, i Jaremińską pociąga teatr jako sfera ujawniania procesualności tworzenia i intensywnego, wręcz agresywnego przepracowywania relacji: między sobą wzajemnie, sztuką i władzą, artystą i publicznością. Sztuka relacji jest bezwzględna, przedwojenna utopia artystycznej grupy koegzystującej twórczo przeorana została przez doświadczenia wojny, które zostawiły ślady i traumy, a także wytworzyły dodatkowe napięcia, wyrobiły silne mechanizmy obronne, wzmocniły autorytaryzm. Zbigniew Herbert w „Twórczości” w roku 1957 pisał tak o aktualizującej sile przedstawienia:

Dla widza, który oglądał *Mątwę* w maju 1956 roku, Hyrkania, czyli kraj, gdzie paru nieomylnych przeżywa orgię władzy nad społeczeństwem, to jest „jedną wielką

⁶⁷ Wspominała ten wygląd postaci Helena Blum: „Żywo mam w oczach kostium, który dla siebie skomponowała i w nim wystąpiła. Była wtedy śmiertelnie chora, lecz sztuka zwyciężyła wszystko, nawet i śmierć”. H. Blumówna, *Maria Jarema (1908–1958)*, [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992, s. 20. Reprodukcyjne dwu projektów Matron zob. *Jaremińska*, Kraków–Katowice 2019, s. 71 [katalog wystawy *Zostaje w tym teatrze. Podoba mi się tu*].

⁶⁸ W rekonstrukcji *Mątwy* Kantora korzystam także z fotografii Aleksandra Wasilewicz ze zbiorów Cricoteki, dział IV.

kupą rozproszonych bydła”, to nie była abstrakcja, ani niestety utopia. Gdy ze sceny padały słowa o Syndykacie Ręcznie Malowanego Paskudztwa, który spalił obrazy bohatera sztuki, wyklęci malarze patrzyli sobie w oczy i kiwali głowami⁶⁹.

Kantor w *Mątwie* zaprojektował ciemne tło (podobnie jak w *Cyrku*), na którym wyraziście odznaczały się postaci. Na scenie stały: kolumna, krzesło, trumna – obiekty, które stawały się instalacyjnymi stelażami. Co istotne, dzięki ich ascetycznej formie można było zaobserwować konfrontację aktora z przedmiotem. Scenografia i ubiory wykonawców służyły tematyce przedstawienia: w *Mątwie* galeria estety zostaje zniszczona przez system, który atakuje także struktury nerwowe, psychikę i wyobraźnię głównego bohatera. Istotnym wątkiem tekstu Witkacego jest przecież nie tylko kolizja sztuki i systemu władzy, lecz także pokusa przejścia przez artystę języka hyrkanicznego, uczynienia z niego rękojmi światowego sukcesu. Ta dialektyka estetyki i polityki, przeżywana jako nieustające doświadczenie powojennej rzeczywistości, pokazuje nie tylko tradycyjny konflikt: „ja” artysty *versus* społeczeństwo, indywiduum kontra zbiorowość. Witkacowska postać Bezdeki zapisuje proces wchłonięcia hyrkanicznego światopoglądu w celu zapanowania nad światem, uczynienia ze sztuki narzędzia przemocy (a autorytaryzm, formy destrukcji i agresji, stały się istotne dla reżyserskiej praktyki Kantora). Kantor nieprzypadkowo sięga po dramat opowiadający o współczesnym malarzu funkcjonującym wobec totalitarnego światopoglądu. Interesuje go tragedia nowoczesnego artysty, która już w tekście Witkacego wyrażona została środkami formalnymi: zdeformowanym widzeniem, groteskową estetyką. Wydaje się, że zajmuje go też teoria względności wszelkich wartości jako narzędzie dialektyki oraz dezintegracja emotywnej konstrukcji człowieczeństwa w związku ze zwielokrotnieniem pojęcia istnienia. Na scenie kreuje dysputę egzystencjalno-estetyczną włączoną w wyraziste środki plastyczne, którym tylko kreacje personalne są w stanie nadać siłę i prawdę. *Mątwą* w realizacji Kantora i Jarembianki pokazuje ponadto libidalny stosunek do sztuki jako przestrzeni ujawniania się popędów seksualnych w sferze tanatycznych wyobrażeń – w relacji Bezdeki i Alice d’Or występującej jako trumna (która przejmuje też inne funkcje) i jako widmowe, acz seksualnie aktywne ciało. Inscenizacja ujawnia także uwikłanie języka artystycznego w system hyrkanicznego światopoglądu, odkrywa nie tylko podległość polityczną, lecz pokazuje, że wyzwalać się spod władzy tyrana, artysta musi użyć jego środków oddziaływania społecznego, przejąć jego język despotyzmu jako sposób samostanowienia i określania swej autonomii w świecie bezpośrednich relacji. Forma autonomiczna, wyrazista, własna staje się orężem oporu, a zarazem wyraża agresję.

⁶⁹ Z. Herbert, *Cricot 2*, „Twórczość” 1957, nr 7, s. 160–161.

W projektach Jaremińskiej powtarzają się motywy przecięcia ciała, podziału kostiumu na połowy, pokiereszowania, rozdarcia; materiały są wyciągane i strzępione, inne (nieomal jak skóra) widoczne są pod zewnętrzną warstwą tkaniny. Unifikacja podwójnych osobników oraz zwielokrotnienie podobnych istot (także potem w teatrze Kantora) budzą niepokój i nie tylko oznaczają wielość, dokładne odwzorowanie, ale i rozbicie struktur osobowych. Jaremińska i Kantor podejmują grę z kostiumem, który pozwoli przerzucić kryzys tożsamości na zewnątrz. Procesy wewnętrzne zostaną nie tyle opisane, ile wyrażone w obrazie. Obraz taki nie będzie jednak miał cech definitywnych i statycznych, lecz zostanie związany z ruchliwym wehikułem ludzkiej, aktorskiej cielesności. Ważne staje się dla nich nakierowanie na sztuczność, co paradoksalnie pozwala konstruować cielesno-emotywnie przekazy, koncentrować się na sprzecznościach nie do pogodzenia, umożliwić odsłanianie nieujarzmionej afektywności bohaterów. Kostium występuje zatem w funkcji podwojenia bytu – symulakrum, drugiego ciała – alternatywnej tożsamości, z którą aktor musi się zmierzyć. Wymusza też na wykonawcach mentalne przeskoki od figury, rzeźby, obrazu do osoby. Równocześnie dramaturgia Witkacego umożliwia grę z nieznanym w człowieku i przerzucenie na zewnątrz różnych, często nienazwanych stanów. Nie są one zresztą generowane tylko i wyłącznie przez właściwości psychiczno-duchowe, lecz organizację rzeczywistości społeczno-politycznej.

W rozwijanej przez Kantora koncepcji kostiumu może on pokazywać wewnętrzny dygot i rozpad, konsekwencje różnych przypadłości ludzkich, nałogów, rozstrojonej psychiki, manifestowanej scenicznie schizofrenii. Niepokojący, amorficzny kostium odzwierciedla też zewnętrzne zagrożenia, jest atakiem na ciało, synonimem epidemii totalitaryzmu, społecznej choroby. Jak pamiętamy, Kantor w swym teatrze namiętnie odwoływał się do chwytów zwielokrotnienia jednej postaci (*Umarła klasa*), przypisywał konkretnej osobie (także sobie) system odbić (*Niech szczepną artyści*), łączył postaci z jakimś alter ego, np. w *Dziś są moje urodziny*, gdzie występuje dwóch ojców, a on sam ma swoje „reprodukcje” w postaci autoportretu i cienia. Tak było także we wcześniejszych spektaklach, w których multiplikacja mogła przyjmować rozmaite formy, np. wywlekanie jednego aktora z drugiego (rozciąganie na hiszpańskiej maszynie tortur w *Kurce Wodnej*), przebijanie widzów za Mandelbaumy w *Nadobnisiach i kockodanach* czy wielokrotne wykorzystanie identyczności bliźniaczych braci Janickich.

O wydobywaniu sobowtórów w funkcji estetyczno-poznawczej pisał Michel Foucault w tekście *Człowiek i jego sobowtóry*. W jego koncepcji pojawia się m.in. idea nie tyle pogłębiania, sondowania ludzkiej natury, ile zderzania nienazwanej i nierozpoznanej istoty z systemem innych obrazów, z sobowtórami, które człowiek sam obsadza w tej roli:

Niemysłane (mniejsza o imię, jakie się mu nadaje), nie mieści się w człowieku jak zakrzepła natura, czy też nawarstwiająca się tam historia; to – wobec człowieka – Inny: braterski i bliźniaczy Inny, narodzony ani z niego, ani przez niego, lecz obok i równocześnie, dzięki identycznej innowacji, w nieodwołalnym dualizmie. To ciemne miejsce, które chętnie interpretuje się jako otchłanny region natury człowieka lub osobiwie obwarowaną twierdzę jego historii, związane jest z nim w zupełnie inny sposób, jest wobec niego zewnętrzne i nieodzowne – to po trosze cień wniesiony przez wyłaniającego się w polu wiedzy człowieka, po trosze plamka ślepa, która umożliwia widzenie⁷⁰.

Foucaultowskie myślenie o tożsamości pustej, definiowanej przez system konfrontacji i opozycji przywołali Małgorzata Sugiera i Mateusz Borowski, pisząc i ideologiach nowoczesnej tożsamości, której przemiany bywają ujmowane w języku nauki i sztuki w ramach opozycji, również takich, które wydają się ważne dla wyobraźni Kantora: człowiek-maszyna; żywy-umarli; kobieta-mężczyzna; dziecko-dorosły; swój-obcy⁷¹.

Późnym wariantem swoistej protezy człowieka w roli języka scenicznego będą w dziele Kantora różne funkcje kostiumu-artefaktu, często bio-obiektów oraz typowo Kantorowski chwyt zszywania postaci z ich sobowtórami z różnych faz życia, a także przydawania im pałub, które zostały wywleczone z ich podświadomości, albo scalały się z nimi, nacierając z zewnątrz. Kantor na różne sposoby materializował na scenie procesy przemiany człowieczeństwa, które wykracza poza własne ramy, konfrontuje się ze sobą, porzuca niepotrzebne elementy swego „ja” albo nie może się od nich uwolnić. Kostium jako partner (nawet nie proteza) ciała oraz system multiplikowanych przedstawień odnoszonych do człowieka – wyraz owego rozbicia postaci na warianty – zdaje się sygnalizować złożone konstrukcje człowieczeństwa: prowadzi do nowych, awangardowych środków lub każe ponownie wypróbowywać sprawdzone tradycyjne chwyt, np. manekiny obsadzone w roli alter ego. Wyprowadzone jeszcze z praktyki przedwojennego Cricot definiowanie bohatera na zasadzie opozycji dotyka ważnej dychotomii kultury i jednostki, artysty i masy, wyjątkowości i pospolitości, wegetacji, biernego wzrostu oraz oryginalności twórczej, przemiany. Jednym słowem: życia i śmierci.

Dychotomicznie stają się też pary relacyjne tworzone przez Kantora w ostatnim przedstawieniu, w *Dziś są moje urodziny* – paradoksalnie scalającym rocznicę urodzin (metaforyczną) z godziną śmierci (dosłowną). Relacyjna a zarazem opozycyjna jest także próba poszukiwania własnej tożsamości przez artystę, projektującego parę, którą można by nazwać Kantor-Jaremianka. Kantor przypisując Jaremiance w tym spektaklu cechy męskie, przejmuje

⁷⁰ M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtóry*, [w:] tegoż, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006, s. 293–294.

⁷¹ Zob. M. Borowski, M. Sugiera, *W pułapce przeciwnieństw*, Warszawa 2012, s. 13.

jej obecność do własnego wnętrza; równocześnie nadaje jej rysy transseksualne i stwarza charakterystyczny dla swych koncepcji byt osobowy ponad płciami. „Element żeński” powraca po latach w nowej roli, jest brakującym ogniwem sztuki, dopełniającym swym działaniem archiwum jego własnej pamięci, związanej nie tylko z kierunkami w sztuce, ale także z ich osobowymi reprezentacjami.

W ostatnim przedstawieniu Jaremianka staje się strażnikiem abstrakcji, jest koniecznym „innym”, wrogo nastawionym do „ja” Kantora, zanurzonego w tu i teraz, w sentymentalnym powrocie do ludzkiego wizerunku, do ekspresywizmu malarskiego. Jaremianka staje się uosobieniem młodości, bezkompromisowego związku ze sztuką rozumianą nie jako powtórzenie starego ładu, lecz jako rewolucję oznaczającą postęp. Reprezentuje także sztukę, z którą Kantor na zasadzie przeczenia się utożsamia: totalitarny porządek, który uzurpuje sobie prawo do władzy nad całym stworzeniem. A równocześnie staje się żeńską wegetatywną siłą przemocy, dźwigającą do obszaru reprezentacji skrzynię z martwym ciałem gotowym powstać z grobu, z ciałem malarza Jonasza Sterna. Można tej scenie nadać wydźwięk sakralny albo też psychoanalityczny, związany z konsumpcją śmierci w akcie narodzin jako doświadczeniem istotnym na planie egzystencji i twórczości. Zderzenie Jaremianki Matrony (jako patronki narodzin przez sztukę tego, co umarło) z Jaremianką męskim komisarzem abstrakcji tworzy konstrukt niezwykle oryginalny. Kantor ostatecznie odbiera elementowi żeńskiemu cechy pasywne, tradycyjne, pokazuje istotę sztuki kobiecej reprezentowane przez Jaremiankę jako siłę rozpędu i zmiany. Widzi w jej żywiołowości pasję nie do reprodukcji, lecz do rewolucji. Jej młoda energia koresponduje w tym przedstawieniu z obrazem Jehowy, czyli starej kobiety. Mira Rychlicka w tej roli to strażniczka tworzenia pojmowanego jako kuracja, cud regeneracji, akt mimetyczny. Posługuje się gestem kreatywnym zgodnie z zasadą powtórzenia, mówiąc do ożywianych na scenie kalekich figur: „na obraz i podobieństwo”. Podczas gdy Jaremianka symbolicznie stwarza możliwość powrotu do bezkompromisowej awangardy, Jehowa – jak sądzę – to „patronka późnego stylu”, malarstwa figuralnego. Te dwa pierwiastki, symptomatycznie reprezentowane tu poprzez aktorki, były płciowo niedookreślone, reprezentowały scenę wewnętrzną pamięci i obszar wychylenia w przyszłość. Odnosiły się do „ja” Kantora: obrazowały jego niezwykłą dynamikę scalającą regresję i postęp, pamięć i rekreację, pasywność i aktywną pasję poszukiwania nieznanych form istnienia w sztuce. Obecność Jaremianki w obrębie reprezentacji widzę jako obecność innego-obcego, a zarazem część „ja”, proces uobecniania zobrazowany przez negację jej figury należącej do porządku władzy, nie sztuki. Za Georges’em Didi-Hubermanem figurę tę nazwę zdolnością do wcielania „nieobecności w obecność”, uzyskującą wizualną (w tym przypadku teatralną) skuteczność, łączącą pamięć i kreację. Zdolność do powoływania takich

wcieleń (przeciwstawionych pozorowi) przypisuje Didi-Huberman „Immanencji ludzkiej zdolności do tworzenia ciał niemożliwych... żeby zrozumieć coś z realnego ciała, naszego tajemniczego, niezrozumiałego ciała. Ta zdolność nazywa się zdolnością tworzenia figur”⁷². Tak rozumiana postać Jaremiarki wkroczyła jako byt sceniczny w ostatnim przedstawieniu Kanto-
ra w obszar teatralnego widzenia podporządkowanego pracom archiwalno-
-rozrachunkowym artysty prowadzonym na progu śmierci.

⁷² G. Didi-Huberman, *Przed obrazem. Pytania o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011, s. 24.

Kantor kontra Beres. Ambalaże i obnażenia

W każdej epoce trzeba od nowa starać się
wydrzeć tradycję konformizmowi,
który pragnie nad nią zapanować.

Walter Benjamin¹

1. Happening: między formą a zdarzeniem

Jak zauważyła Agnieszka Morawińska, na okolicę roku 1968 datuje się w sztukach plastycznych „śmierć obrazu”, a w obszar działań artystycznych wprowadzona zostaje nowa idea: funkcją kreacji ma być „nie produkcja dzieła – przedmiotu, ale dokonanie zmiany w postrzeganiu poprzez «zadrażnienie» świadomości”². Proces ten zapoczątkowany – wedle różnych opinii – przez Marcela Duchampa silnie związał się z kontrkulturowym ruchem, podejmującym w 1968 na całym niemal świecie akcje protestacyjne o szeroko i różnorodnie określonym podłożu ideowym. Duchamp jako pierwszy proponował użycie sztuki jako oceny systemów, w jego praktyce artystycznej wystąpiła krytyka uprzedmiotowienia i urynkwienia dzieła, jednak postawa Duchampa wobec francuskiej wiosny, o czym przypomina Hanna Wróblewska, była niejednoznaczna. Twórca wyjeżdża, czy raczej ucieka z Paryża, gdy tłumy studentów i artystów oblegały Théâtre de l’Odeon. W październiku 1968 umiera³. W tym samym czasie, według wspomnienia Jerzego Beresia, Tadeusz Kantor przebywający w Paryżu chowa się pod kawiarnianym stolikiem

¹ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc i A. Wołkowicz, wstęp A. Lipszyc, Kraków 2012, s. 314.

² A. Morawińska, [Bez tytułu], [w:] *Rewolucje 1968*, red. D. Fedor, Warszawa 2008.

³ H. Wróblewska, *1–9–6–8 albo czy ten obraz jest dobry*, [w:] *Rewolucje 1968*, red. D. Fedor, Warszawa 2008, s. 67.

w lęku przed zamieszkaniami⁴. Anegdotę przytaczam, nie mając pewności, że opisuje realne wydarzenie, ufając jednak, że artykulacja przeszłości nie oznacza ustalenia, „jak było naprawdę”, lecz wiąże się z „zawładnięciem pewnym wspomnieniem”⁵. Datę śmierci Duchampa często traktuje się symbolicznie:

Artysta, który był ikoną stulecia, swoim odejściem oddzielił epokę rewolucji estetycznej w obrębie samej sztuki od rewolucji kontestującej jej naturalne (atelier i plener) i instytucjonalne (galeria, muzea, festiwale) usytuowanie. Należał ponieważ do dwu światów, przez obydwa niezupełnie szczerze zwalczany⁶.

To jeszcze jeden rys, który łączy Duchampa z Kantorem. Asocjacja ta będzie powracać.

Ulokowanie sztuki awangardowej na pozycji ekonomicznie i strategicznie wygodnej, lecz społecznie i artystycznie podejrzanej, można zderzyć z wyrażanym przez ówczesnych artystów teatru przekonaniem o kompromitacji tego medium jako elementu umacniającego strukturę władzy i konieczności poszukiwania w nim autentycznego doświadczenia. W skrajnych wypowiedziach pojawiły się postulaty powoływania jedynie możliwej sceny „teatru walczącego”: rewolucyjnej sztuki tworzonej na ulicach, czy też wprost sztuki rewolucji. Joanna Ostrowska cytuje fragment wypowiedzi Juliana Becka, który szczególnie krytycznie mówił o festiwalu w Awinionie:

Cała sztuka zaczęła znikać w tym roku, cała piękna sztuka, którą wszyscy traktowaliśmy jak skarb [...] która – jak wierzyliśmy – była maksymalnym typem doświadczenia. W tamtym roku zaczęliśmy postrzegać sztukę jak coś, co umacnia strukturę⁷.

W innych przypadkach – na przykład takich jak akcjonizm wiedeński – zrodziła się „skandaliczna” estetyka inspirowana ruchem fluxus, koncentrująca się wokół zdarzeń parateatralnych i rytualnych, przeciwstawiana konserwatywnej, mieszczańskiej formie kultury, nastawiona na penetrację skrajnych doświadczeń fizjologicznych, związanych z agresją i autoagresją. Andreas Stadler tak uzasadnia tę postać wystąpień:

⁴ „W maju 1968 roku Kantor był w Paryżu, przeżył tamtą rewolucję, nawet raz musiał chować się pod stół w kawiarni, gdy na ulicy wybuchła strzelanina”, „Sztuka wysokich napięć”, z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek, [w:] „Tadeusz Kantor. Niemożliwe/Impossible” red. J. Suchan, 2000, s. 189.

⁵ W. Benjamin, *O pojęciu historii...*, s. 314.

⁶ H. Wróblewska, *1–9–6–8 albo czy ten obraz jest dobry...*, s. 67.

⁷ J. Ostrowska, *Teatr '68 – polityka, kontestacja, kontrkultura, environment, ulica*, [w:] *Rewolucje 1968*, red. D. Fedor, Warszawa 2008, s. 59. (Ostrowska cytuje fragment wypowiedzi Becka, zob. *Life of the Theatre. The Relation of the Artist to the Struggle of the People*, New York 1991, s. 156).

Wyjątkowe połączenie represji ideologicznych i kulturowych oraz bólów fantomowych pozwala wyjaśnić autokrytykę i wymierzanie sobie kar charakterystyczne dla tego pokolenia. Artyści oraz intelektualiści uważali, że są przedstawicielami awangardy i dlatego angażowali się w opozycyjny i rewolucyjny aktywizm, aby (niekiedy podświadomie) zawczasu wziąć na siebie krytykę i zastąpić w tym resztę społeczeństwa⁸.

Bólem fantomowym Stadler nazywa reakcję po utracie wieloetnicznego społeczeństwa i całego dziedzictwa kulturowego po II wojnie światowej. Na Zachodzie gwałtowne przeżycie śmierci form artystycznych było ściśle związane z odczuciem cywilizacyjnego rozczarowania, z politycznym fiaskiem elit, z próbą walki o nowe ramy społeczno-egzystencjalne. Nie trzeba chyba przekonywać – temat ten podejmowano wielokrotnie – że za żelazną kurtyną, mimo niektórych impulsów pokrewnych buntowi czy poczuciu wspólnoty pokoleniowej z młodymi na całym świecie, reżim polityczny wytwarzał zupełnie inne napięcia społeczne⁹. Klara Kemp-Welch, zastanawiając się, czy możliwe jest, aby za pomocą tego samego układu teoretycznego interpretować sztukę w obu systemach, uważa, że pozwala na to myśl Alaina Badiou – posługującego się w pracy *Byt i wydarzenie* z 1988 roku ideą dzieła sztuki jako zdarzenia, wyzwiania przez artystów istotnej energii w dążeniu do wypowiedzenia autentycznego doświadczenia¹⁰. Nie ulega wątpliwości, że w latach sześćdziesiątych – i na Wschodzie, i na Zachodzie – narzędzia ekspresji sztuk plastycznych i teatru bardzo się do siebie zbliżyły, a także zaczęły forsować granice życia, docierając do prawdy aktualnych doświadczeń, niwelując podziały na twórców i odbiorców. Stało się to m.in. za sprawą happeningu, na który można spojrzeć dwojako: jako na ewolucyjny etap rozwoju sztuki awangardowej, kolejne ogniwo zmagania się ze stabilnymi i jednoznacznymi formami przekazu, ale też oczywistą konsekwencję wzmocnienia poczucia, że artystyczna aktywność zbliża się do tych form działania, które współtworzą akty rewolucyjne. Happening stał się poszukiwaną możliwością zatarcia granicy pomiędzy sztuką a niesztuką, pomiędzy działaniem artysty a wolną aktywnością człowieka, który wyzwolił, bądź przechował w sobie, spontaniczną kreatywność.

W Polsce pierwsze teksty o happeningu pojawiają się w połowie lat sześćdziesiątych. Niemal w tym samym czasie Tadeusz Kantor przywiózł z Nowego Jorku najświeższe informacje o pracach Roberta Rauschenberga, Johna Cage'a, Allana Kaprowa, Roya Lichtensteina, Claesa Oldenburga.

⁸ Zob. A. Stadler, *Niepokojąca sztuka i polityka w Austrii*, [w:] *Akcjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa*, red. S. Ruksza, Kraków 2011, s. 125.

⁹ Zob. U. Eco, *Mój 68. Po drugiej stronie muru*, przeł. J. Mikołajewski, Kraków 2008.

¹⁰ K. Kemp-Welch, *Radikalna ekspansja Wydarzenia ready-made'u*, [w:] Jerzy Bereś, *Sztuka zgina życie/Art bends life*, Kraków 2007, s. 36.

O działaniach awangardowych artystów związanych z happeningiem w trybie informacyjnym pisała m.in. w roku 1966 na łamach „Dialogu” Małgorzata Semil¹¹. Temat happeningu rozwinęła Hanna Ptaszkowska we „Współczesności” w 1969 roku, korzystając m.in. z własnych doświadczeń i obserwacji¹². Było to już po akcjach happeningowych Kantora, również po jego słynnym *Panoramicznym happeningu morskim*¹³. W roku 1971 w „Dialogu” happening lat sześćdziesiątych podsumowuje Stefan Morawski. Píše wówczas przede wszystkim o działaniach światowych, nie wprowadzając polskich przykładów – całkowicie właściwie pomijając kwestie związane z polityczną naturą happeningu, z happeningiem jako sztuką zaangażowaną społecznie. Nazywając jego formę m.in. rozciągnięciem zasady *ready-made* z przedmiotów na osoby i sytuacje, w precyzyjnych definicjach podkreśla, że nie lansuje on żadnej idei i nie informuje¹⁴. Charakteryzując rodzimy happening, w późniejszych artykułach zaznacza: „Polski happening atakuje konwencje kulturowe, w sferę obyczajową wkracza tylko częściowo, politycznie jest obojętny lub też udaje obojętność”¹⁵.

Podobne przekonania widoczne są w opublikowanym na łamach „Dialogu” liście Morawskiego do Tadeusza Kantora, w którym badacz próbuje nazywać i porządkować jego działania. Zauważając, że happenings krakowskiego artysty były niejednorodne, pisze:

Co się tyczy zaś rodzimych źródeł Pańskich prób happeningowych, dostrzegam je przede wszystkim w tradycji Cricot 2, a więc w nurcie dadaizująco-surrealizującym (*Hommage à Maria Jarema* oraz akcje w Bled są pokazami oryginalnymi w zestawieniu na przykład z próbami Workshop de la Libre Expression Lebela czy manifestacjami Vautiera), ponadto zaś – w bezpośredniej transpozycji, czy ściślej biorąc transformacji, obrazu malarskiego (Rembrandt, Géricault) w spektaklu, czy – vice versa – tekstu teatralnego w układ obrazów happeningowych (St. I. Witkiewicz)¹⁶.

Morawski uważa, że happening rodzimy jest oparty głównie na buncie artystycznym, ogranicza wystąpienia Kantora do pogłębiania refleksji nad statusem twórcy i do tego sprowadza jego zainteresowania „totalną rzeczywistością”. Uważa ponadto, że artysta, czerpiąc z Witkacego i Gombrowicza, omija kwestie światopoglądowe, społeczno-polityczne, obyczajowo-moralne.

¹¹ M. Semil, *O happeningu bez uwag*, „Dialog” 1966, nr 7, s. 102–122.

¹² H. Ptaszkowska, *Happening w Polsce*, „Współczesność” 1969, nr 9–11.

¹³ Monografię happeningów Kantora opracowała Justyna Michalik, sięgając do wielu materiałów źródłowych, zob. J. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i teatr happeningowy Tadeusza Kantora*, Kraków 2015.

¹⁴ S. Morawski, *Happening (1)(2) Rodowód-charakter-funkcje*, „Dialog” 1971, nr 9–10.

¹⁵ Tamże, s. 109–144.

¹⁶ S. Morawski, *List otwarty do Tadeusza Kantora*, „Dialog” 1973, nr 8, s. 161–164.

List Morawskiego wyraża aprobatę krytyka wyjątkowo ceniącego dzieło Kantora, ale – trzeba podkreślić – narzuca charakterystyczny filtr oglądu jego praktyki artystycznej. Nazywając Kantora skandalistą, Morawski składa hołd jego „bezkompromisowości”, a równocześnie nonkonformizm spycha na poziom formy, działań na płaszczyźnie sztuki, redefinicji statusu artysty czy tworzenia nowych relacji z publicznością. W tak skonstruowanej optyce odbioru niweluje wymiar odwagi politycznej i obyczajowej wypowiedzi Kantora i w jakimś sensie ją rozbraja.

Morawski nie był w takim rozumieniu twórczości Kantora odosobniony. W tym czasie wielu krytyków skupiało się na formalnych zabiegach artysty – w mniejszym stopniu (o ile w ogóle) inscenizacje Cricot 2 analizowane były na poziomie treści, tematów, sposobu ich zaangażowania w rzeczywistość społeczną. Przypadek dwuznacznego hołdu złożonego przez Morawskiego Kantorowi (można by go dziś odczytywać w lekturze lustracyjnej jako spotkanie marksizującego krytyka z koniunkturalnym artystą) to niejedyny raz, kiedy działania Kantora zostają ocenione jako (co najmniej) indyferentne politycznie. O zdystansowanym stosunku Kantora do wydarzeń politycznych świadczy wspomnienie Andrzeja Turowskiego:

Chyba w 1971 roku, jeszcze w atmosferze wydarzeń maja 1968, byłem z Kantorem pod Paryżem w Dourdan. [...] W Paryżu atmosfera była cały czas napięta, a tu przyjechały teatry rewolucyjne i kontestacyjne, symbole politycznego buntu i obyczajowej wolności. [...] Kantor trzymał się trochę na uboczu [...]. Nie włączał się w dyskusje ideologiczne. Akcje polityczne w Kantorze budziły pewien niepokój. Nie dowierzał ich sile artystycznej¹⁷.

Przypominają się w tym miejscu oskarżenia pod adresem Kantora o przypodobanie się władzy za cenę swobody artystycznej, na przykład bardzo krytyczne oceny jego postawy w związku z pokazami przedstawień po stanie wojennym w ramach Teatru Rzeczypospolitej. Przypomina się też w tym kontekście spór z Jerzym Beresiem, któremu będę chciała się przyjrzeć, albowiem jego bardzo ważny, można by rzec kulminacyjny moment przypadł na lata 1968–1969. W kontekście zaangażowania sztuki w wydarzenia związane z polskim marcem 1968 roku (tematem wciąż żywo angażującym kulturę i społeczną świadomość, czego dowiodły obchody pięćdziesięciolecia marcowych wydarzeń), warto – jak mi się wydaje – powrócić do owych napięć między artystami, a także zastanowić się nad dwoma przykładami skrajnie różnych koncepcji zaangażowania w rzeczywistość polityczną. Przypomnijmy zatem parę faktów, zarysowując charakterystyczną amplitudę relacji twórców.

¹⁷ A. Turowski, *Zawsze z dużym respektem*, [w:] *„Zostawiam światło, bo zaraz wrócę”. Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów*, pod red. J. Kunowskiej, Kraków 2005, s. 257.

2. Kantor/Bereś – współobecność

Jerzy Bereś poznaje Kantora go w roku 1962, ma wówczas trzydzieści dwa lata, Kantor czterdzieści siedem. Dwa lata później na zaproszenie Grupy Krakowskiej urządza wystawę w Krzysztoforach, a w roku 1966 zostaje jej członkiem. Jak zauważył Jerzy Hanusek, Grupa Krakowska pod wodzą Tadeusza Kantora (rola jego osobowości w tej formacji artystycznej jest niezaprzeczalna) „skupiła artystów, którzy niemal jako jedyni w Polsce potrafili oprzeć się zadekretowanemu przez władze socrealizmowi i podtrzymać kontakt polskiej sztuki ze sztuką europejską w okresie ścisłej izolacji politycznej”¹⁸. Na przełomie lat 1967 i 1968 Bereś na IX Biennale w São Paulo pokazuje swoje prace. Są to przede wszystkim instalacje z cyklu *Zwidy*. Następnie wzbogaca własną koncepcję wypowiedzi artystycznej: eksperymentuje z ruchem i dynamiką przekazu, stopniowo wprowadza widza we współdziałanie, odcinając się jednoznacznie od określenia swej sztuki mianem happeningu, akcji, performansu. Wcześniej Bereś wziął udział w *Happeningu morskim* Kantora (lato 1967). Parę miesięcy potem opracował swą pierwszą manifestację w Galerii Foksal: była nią *Przepowiednia I* (6 stycznia 1968). Następnie pokazał w Krzysztoforach *Przepowiednię II* (1 marca 1968), a po niej *Chleb malowany czarno* (11 listopada 1968) – jawny komentarz do krwawego stłumienia dążeń wolnościowych w Czechosłowacji.

Swoje wystąpienia Bereś nazywa manifestacjami, w pełni – jak się wydaje – włączając się w rzeczywistość rewolucyjną i kontrkulturową. W 1969 roku wchodzi w ostry spór ideowo-artystyczny z Kantorem: „Przyczyną staje się wyrzucenie przez Kantora z galerii Krzysztoforów grupy hipisów, dla których Bereś jest swego rodzaju duchowym przewodnikiem”¹⁹. Jerzy Hanusek zarysowuje dla owego konfliktu polityczne napięcia:

W rzeczywistości jest to spór o granice kompromisu, których artyści nie wolno przekraczać. Tę granicę Bereś wytycza niezwykle radykalnie, co wpłynie w przyszłości na wiele jego wyborów. Ujawniane dzisiaj dokumenty wskazują, że wszystkie wydarzenia tamtych lat mają swoje ukryte tło, związane z działalnością komunistycznej służby bezpieczeństwa, która rozmaitymi manipulacjami usiłowała pacyfikować wszelkie niezależne środowiska²⁰.

Nie interesują mnie jednak tutaj manipulacje ubeków (niechcianych gości Krzysztoforów), lecz artystyczne reprezentacje dwu różnych postaw, choć nie ulega wątpliwości, że w dużej części były one także reakcją na naciski władzy.

¹⁸ J. Hanusek, *Krótką biografia Jerzego Beresia*, [w:] *Jerzy Bereś. Sztuka zgina życie...*, s. 12.

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 14.

Pierwsze, co uderza w tym konflikcie, rozumianym także w kategorii sporu artystycznego i ideowego, to kwestia nomenklatury. Kantor w drugiej połowie lat sześćdziesiątych był uznanym twórcą stosującym zasady happeningowe w swej zróżnicowanej praktyce artystycznej. Używając różnych strategii w przedstawieniach i akcjach Cricot 2, nie rezygnuje z określenia „happening” (samo pojęcie odrzucił zdecydowanie parę lat później), wprowadza jednak modyfikacje gatunkowe przez zbliżenie happeningu do uprawianego przez siebie cricotage'u, a następnie przez zadekretowanie, że uprawia teatr „niemożliwy” (pojawi się też inne pojęcie, którego nie będę rozwijać w tym momencie – „teatr niewidzialny”, prowadzący m.in. do radykalnego zrównania sztuki z życiem²¹). Z jednej strony artysta włącza oryginalną formę w stosowane przez siebie strategie cricotowe, z drugiej projektuje nowe poszukiwania. Kantorowski „Teatr I” można zatem skojarzyć z rozwijaną potem stopniowo przez Beresia koncepcją manifestacji: obie formy, jedna na zasadzie rozwinięcia i wariantowości, druga na zasadzie zaprzeczenia, odnoszą się do happeningu. Już samo to, że Bereś wybiera określenie „manifestacje”, jawnie naznacza jego akty twórcze odcieniami politycznymi. Kantor w listach, wywiadach, komentarzach zwraca uwagę na fizyczną stronę działań, które pozwalają mu przede wszystkim zmierzyć się ze sztuką wychodzącą z ram. To dla ówczesnych widzów było silnym doświadczeniem, a zarazem problemem genealogii wypowiedzi. Marta Fik w tekście *Teatr bez literatury* zamieszczonym w „Twórczości” w listopadzie 1973 roku pyta wręcz: „[...] czy w swym teatrze kreacyjnym [Kantor] osiągnął coś więcej niż zrealizowanie marzenia o wyjściu «poza ramy obrazu»?²²”. Można podkreślić, że Kantor happening widzi w roli ważnej dla niego z punktu widzenia ewolucji malarstwa, silnego wpływu na obraz i *de facto* przeniesienia działania piktoralnego na teren akcji:

Tendencja [...] [happeningowa], pozostawiająca udział w powstaniu obrazu w dużej mierze spontaniczności, hazardowi i automatyzmowi, kwestionując całkowitą ingerencję artysty – przygotowała moment dogodny dla wtargnięcia w obraz pozaestetycznej rzeczywistości. Uznając obraz jako ślad akcji, wyprowadził żywe postępowanie artystyczne poza usztywniony kadr obrazu²³.

²¹ Temat ten, wychodząc od Kantorowskiej idei działań efemerycznych podjętych w Dourdan w 1971 roku, omawia Karolina Czerska w artykule *Tadeusz Kantor: w stronę „teatru niewidzialnego”*, „Didaskalia” 2016, nr 132.

²² M. Fik, *Teatr bez literatury?* „Twórczość” 1973, nr 11, cyt. za: *Tadeusz Kantor i artyści teatru Cricot 2*, red. J. Chrobak i J. Michalik, Kraków 2009, s. 113.

²³ „Reagować na zmiany zachodzące wokół nas...” Rozmowa z Tadeuszem Kantorem o problemach współczesnej plastyki. Rozmawiała Magdalena Hniedzewicz, „Kierunki” nr 21, 24 V 1970, s. 7, cyt. za: *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2...*, s. 57.

Sam Kantor (podobnie jak krytycy) nie interpretuje sensów, tematów, problematyki ideowej swych happeningów i przedstawień, likwiduje przy tym nie tylko porządek symboliczny, lecz także znaczeniowy i aluzyjny. W jakimś sensie to on zakłada i projektuje głównie „estetyczny” profil odbioru. Można by wręcz rzec, że sam narzuca panującą w omówieniach jego prac stylistykę ograniczoną do opisu zdarzeń, zachowań, czynności, postaci, środków technicznych i chwytów plastycznych. W gruncie rzeczy zaledwie kilka jego akcji z dziesięciolecia 1963–1973 i jeden spektakl zostaną uznane za działania wprost odwołujące się do sytuacji politycznej poprzez motywy aktualizujące temat zniewolenia narodowego, poprzez formy problematyzujące złożoną sytuację polskiego społeczeństwa. Pierwszą z tych akcji będzie *Linia podziału*, drugim dziełem spektakl *Balladyna* Mieczysława Górkiewicza ze scenografią Kantora. W *Linii podziału* artysta własnoręcznie zapisywał tytuły konformistów i nonkonformistów (bez ujawniania nazwisk, ale przez stanowiska, zawody, status społeczny etc.), oraz projektował stany i sytuacje (siedzenia, sypania węgla na aktorkę, замуrowywania wejścia), które w prostej, wręcz prymitywnej alegorezie uzyskiwały jednoznacznie polityczne konotacje. Notabene wykładnię taką tworzyli sami cenzorzy. Z kolei *Balladyna* opracowana w estetykę zapowiadającą *Umartłą klasę* była w odbiorze krytycznym reinterpretacją dramatu Słowackiego zmierzającą ku ostro sformułowanej krytyce władzy. Także wcześniejsza *Kultura agrarna na piasku* w Osiekach (część *Panoramicznego happeningu morskiego*) będzie odczytywana w sposób polityczny przede wszystkim poprzez wykorzystanie zwitków gazet, a więc użycie prasy, którą w bardzo wielu akcjach lat sześćdziesiątych (na Wschodzie i na Zachodzie) traktowano jako synonim władzy medialnej, zakłamej i manipulacyjnej. Jerzy Bereś, dopytywany po latach o kontekst polityczny *Kultury agrarnej*, mówi, że wydarzenie było „raczej absurdalne”, nie aż tak w intencji artystów „ubierane w aspekt polityczny” jednak:

Jakiś kontekst prasy był, wszyscy wiedzieli, że prasa kłamie. To był 1967 rok – narastało poczucie takiego końca października polskiego. 1964, 65, 66... Było dużo faktów. Zaczęło się od likwidacji „Po prostu”. Takie wydarzenia różne były i narastało to coś, co wybuchło w 1968 roku²⁴.

Charakterystyczne będą też późniejsze refleksje innych uczestników wspomnianych działań. I tak na przykład Maria Pinińska-Bereś mówi o tym, że gdy przebrana w płaszcz przeciwdeszczowy z dwiema walizkami przechadzała się w czasie happeningów po plaży, irytowało to Kantora, bo kojarzyło się

²⁴ Wywiad z Jerzym Beresiem, rozmawia Michał Rogalski (przeprowadzony w 2008), [w:] *Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008, s. 55.

politycznie z wyjazdami do Szwecji, a on nie lubił tego typu aktualizacji²⁵. Słowa te potwierdzają, że Kantor abstrahował od politycznych dosłowności, jednak Anka Ptaszkowska wskazuje na wolność idei happeningowych, odrzucających się od intencji autorów. Uważa, że *Panoramiczny happening morski* chociażby ze względu na to, że uczestniczyło w nim parę tysięcy osób, miał charakter polityczny²⁶. Aluzji politycznych dopatrywano się również w *Tratwie Meduzy*, zainscenizowanej jako wrak ze współczesnymi rozbitkami, nad którymi rozpiął się białoczerwony łuk-maszt, zamontowany przez Jerzego Beresia, jednego ze współuczestników happeningu, którym Kantor dał wolną rękę w wyborze typu partycypacji. Klara Kemp-Welch zauważyła, że Bereś dołączył do *Tratwy Meduzy* z nieprzypadkowym działaniem związanym z silną politycznością tej akcji. Podkreśliła równocześnie, że powaga metafory Beresia, metafory – dodać można – heroiczno-romantycznej, pozostawała w znaczącym kontraście z „karnawałowym nastrojem happeningu Kantora”²⁷. Ta uwaga pozwala już na wstępie porównania metody działań Kantora i manifestacji Beresia zaznaczyć ogólnie różnicę w aurze i stylu ich artystycznych wypowiedzi.

3. Bereś – manifestacja, czyli polityka jawności

W przypadku działań Beresia odcień polityczny aktów twórczych był oczywisty. Bereś pokazał już we wspomnianym *Panoramicznym happeningu morskim* autonomiczne działania, silnie zorientowane na problem komunistycznego ubezwłasnowolnienia artystów i obywateli. Od początku właściwie traktowano jego akcje jako reakcje na polityczno-ustrojowe zniewolenie, na przykład na zajścia marcowe, czy dużo później na wprowadzenie stanu wojennego. Przysłużyły się temu przedmioty, które wybierał i czynności, którym nadawał znamioną aranżację. Jego prace partycypacyjne wytworzyły stały, powtarzalny system zachowań i repertuar rzeczy-narzędzi związanych z określonym czasem, będących równocześnie znakiem rozpoznawczym artysty. Na dodatek w wielu swoich manifestacjach artysta wykorzystywał konkretne nazwiska polityków i osób publicznych, posługiwał się symboliką bieli i czerwieni, obwijał i przywiązywał rzeczy oraz własne ciało sznurami i powroзами. Ponadto podpalał stosy drewna i gazet, tworzył system haseł-napisów,

²⁵ Relacja Marii Pinińskiej-Bereś w artykule *Twarze. Maria Pinińska-Bereś*, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 1.03.2008, s. 14.

²⁶ Zob. *Każdy powinien coś stracić*. Z Anką Ptaszkowską rozmawia Dorota Jarecka, „Wysokie Obcasy” (dodatek do „Gazety Wyborczej”), 11.08.2007.

²⁷ K. Kemp-Welch, *Zrozumieć manifestacje Beresia*, [w:] *Jerzy Bereś. Sztuka zgina życie...*, s. 24.

będących niejednoznaczными, ale silnie nacechowanymi frazami politycznymi. Wykrzykiwał także teksty-manifesty, mówił wprost o potrzebie wolności, o konieczności walki, deklarował bezkompromisowość własnej postawy.

Już od pierwszej manifestacji Beres stał się elementem akcji, włączając w nią swoje ciało, coraz częściej obnażane, niejednokrotnie poddawane opresyjnym działaniom. Jak zauważył później, był podmiotem i przedmiotem sztuki, co wielokrotnie narażało go na kpiny ze strony PRL-owskich mediów. Równocześnie wystawiał się na ryzyko przypadku: eksponując ograniczenia swojej sprawności: „[...] odbierał od widowni jej emocje i tajemnice, stając się jakby ich ofiarą, materializując to, co miał przynieść najbliższy czas”²⁸.

Pierwsza akcja Beresia w Galerii Foksal wpłynęła na uaktywnienie się cenzury, które po czasie tłumaczono tym, że w dniu, w którym pokazywał *Przepowiednię I*, Aleksander Dubczek przejął władzę w Czechosłowacji. Akcje Beresia z tego czasu zapoczątkowują starcia z władzą i stają się przedmiotem prasowych ataków. Manifestacja ta została wykpiąta w „Kulturze”, co Beres włączył do *Przepowiedni II* realizowanej w Krzysztoforach: „Egzemplarze reżimowej «Kultury» posłużyły w niej do rozpalenia kilkunastu ognisk pod ścianami galerii”²⁹. W krakowskiej akcji Warpechowski i Ptaszkowska odczytywali *Akt twórczy I* (pochodzący z wcześniejszej *Przepowiedni*). Publiczność rozładowywała kłody drewna z wozu wciągniętego do galerii, ustawiając je w ścisłą pryzmę, która unosiła Beresia ku sklepieniu. Tłum malował następnie stos na niebiesko, pomagając stojącemu w dymie artyście utrzymać się na szczycie. Widzowie, sukcesywnie instruowani przez twórcę, podawali mu jedną wygiętą i drugą prostą gałąź, z której za pomocą zawieszonego na szyi powrozu utworzył łuk – narzędzie przepowiedni. Odziany w białe i czerwone płótno Beres dyrygował rozładowywaniem wozu, kierował publicznością. Na osłonach biodrowych, które zasłaniały jego przyrodzenie, przywiązanych następnie do stosu drewna, podpisał się, zostawiając ślad sygnatury³⁰.

Współpraca Beresia z widzami była skoordynowana: wszyscy obecni współtworzyli stopniowo konstruowane dzieło. Mogło się ono kojarzyć ze stosem ofiarnym, a wstępujący nań artysta przyjmował rolę skazanego. Atmosfera tej manifestacji była szczególnie napięta, albowiem 28 lutego 1968 roku odbyło się w Warszawie zebranie literatów potępiające władze za zdjęcie z afisza *Dziadów* Kazimierza Dejmka. Wielu uczestników tego zebrania było

²⁸ A. Kostołowski, *Chichot czasu. Uwagi o sztuce Jerzego Beresia (1995)*, [w:] Jerzy Beres, *Zwidy-Wyrocznie-Oltarze-Wyzwania*, Poznań 1995, s. 19.

²⁹ Tamże.

³⁰ Szczegółowe opisy manifestacji znalazły się w: *Katalog twórczości Jerzego Beresia, 1954–1994*, części katalogu wystawy *Jerzy Beres. Zwidy-Wyrocznie-Oltarze-Wyzwania*, Muzeum Narodowe w Poznaniu, Muzeum Narodowe w Krakowie, Poznań 1995, s. 49–163.

obecnych podczas akcji w Krzysztoforach. Osiem dni później – po latach zauważył w komentarzu do akcji Bereś – studenci palili gazety, krzycząc: „Prasa kłamie!”. Podobno już po manifestacji krążyła po Krakowie informacja, że artysta został zamknięty za palenie gazet, co świadczyłoby o silnym splocie sztuki i rzeczywistości³¹.

W listopadzie tego samego roku powstaje w Krzysztoforach *Chleb malowany czarno* – pokazywany w obecności czechosłowackiego rzeźbiarza Vladimira Preclika. Działania Beresia (zasłanianego przez kolegów artystów przed czujnymi spojrzemiami szpicli) skupiły się wówczas na malowaniu na czarno kromek chleba układanych w koło na kawiarnianym stoliku. Artysta następnie czytał prasę, a jego okrzyk „dość tego” stał się impulsem do zerwania pętli z szyi, którą następnie owijał w gazetę, by jednocześnie mocnym ruchem ręki wbić nóż w blat stołu. Po chwili zmieniał tonację – prosił widzów o kwiat, a otrzymaną czerwoną różę przywiązał do pętli, zdejmując sznur z haka. Pozostałości po tej manifestacji jako ślady akcji wraz ze zdjęciami Jacka Marii Stokłosa zostały zlikwidowane – jak wspominał Bereś – z uwagi na działania tłumiące swobodę twórczej wypowiedzi w owym ponurym czasie gomułkowszczyzny, po spacyfikowaniu polskiego Marca i „zmiażdżeniu czołgami praskiej wiosny”³².

Od początku, od lat sześćdziesiątych Bereś w autotematycznych komentarzach mówił o antyhappeningach. Artysta wydobywał przede wszystkim realny i konkretny wymiar swych działań, nie stronił od ujawniania ich aktualnych podtekstów, traktując je jako konieczną reakcję na polityczne zniewolenie. Odcięcie się od formuły happeningu było nie tylko gestem artystycznym (nową nomenklaturą podkreślającą indywidualność twórcy), lecz także wpisaniem się w działania *stricte* polityczne zdystansowane od artystycznych eksperymentów. Klara Kemp-Welch słusznie podkreśliła, że Bereś odrzucając takie słowa jak happening, performance, akcja, body art, szczególnie pogłębił znaczenie manifestacji. To słowo ma bowiem niezwykle pojemny zakres pojęciowy: oznacza czynienie czegoś jawnym, ekspozycję, demonstrację, uobecnianie:

³¹ Maria Anna Potocka zauważyła w związku z tym: „Kiedy w 1968 roku Hamilton skrytykował w «Kulturze» (bardzo niemądrze) manifestację Beresia w Galerii Foksal, w kolejnym wystąpieniu artysty dosłownemu i symbolicznemu spaleni poddane zostało czasopismo «Kultura», a z czasem gest ten zaczął być traktowany jako protest przeciwko kłamstwu prasy”. M.A. Potocka, *Trójca Jerzego Beresia: sztuka, religia, polityka*, [w:] Jerzy Bereś. *Sztuka zgina życie...*, s. 61.

³² Niektóre z tych zdjęć zostały pokazane w katalogu wystawy Jacka Marii Stokłosa w Galerii Starmach w Krakowie (*Jacek Maria Stokłosa. Galeria Krzysztofora*, 7.11.2018 – 31.01.2019, koncepcja wystawy: Andrzej Starmach, kurator: Robert Domżański). Zob. J.M. Stokłosa, *Galeria Krzysztofora*, Kraków 2018, s. 174–232. Pełny zestaw dokumentacji wydarzeń i akcji z 1968 roku w Krzysztoforach znajduje się w prywatnym archiwum artysty.

Definicja w oksfordzkim leksykonie języka angielskiego podkreśla trzy główne zakresy jego znaczenia: percepcyjny, polityczny i duchowy. Są to różne wątki wplecione w jego działalność. [...] Przepływ rejestrów od estetycznego do politycznego, od transcendentalnego do materialnego [...] są charakterystyczne dla manifestacji Beresia w ogóle³³.

Bereś nie chciał iść na żadne kompromisy, często w związku z tym narażał się na prześladowania, jego prace były konfiskowane, a on sam wykluczony z projektów związanych z międzynarodowymi ekspozycjami. Obecność Beresia i hipisów w Krzysztoforach³⁴ w jakimś sensie zagrażała funkcjonowaniu placówki, która za każdym razem musiała dla wystaw i projektów uzyskiwać zgodę władz, a ponadto finansowana była ze środków miasta. Mimo że Kantor wprowadził hipisów do *Lekcji anatomii*, szybko zdecydował się ich pozbyć, jako niebezpiecznych i nieproduktywnych artystycznie („woleli wolną miłość i wachanie tri” – przyzna w 1991 roku sam Bereś³⁵). W jakimś sensie to, że musieli opuścić artystyczną enklawę, jaką były w tym czasie Krzysztoforzy, wiązało się z politycznym fiaskiem: to Komitet Wojewódzki PZPR chciał decydować o losie galerii.

4. Kantor – ukryte, albo estetyka jako polityka

Trzy tygodnie przed *Chlebem malowanym czarno* Kantor przy okazji otwarcia wystawy Grupy Krakowskiej, mimo obiekcji kierującego galerią Krzysztofora Stanisława Balewicza, związanych z możliwością represji, uzyskał zgodę władz na zorganizowanie własnego happeningu. Poszedł wówczas do komitetu z Jonaszem Sternem, wówczas jeszcze dobrze widzianym przez władze z uwagi na jego przedwojenną komunistyczną przeszłość, a już wkrótce usuniętym z ASP i prześladowanym za żydowskie pochodzenie. Notabene

³³ K. Kemp-Welch, *Zrozumieć manifestacje Beresia*, [w:] Jerzy Bereś. *Sztuka zgina życie...*, s. 24–26. Autorka dyskutuje w swym ujęciu polityczności Beresia m.in. ze stanowiskiem Piotra Piotrowskiego, który, uznając w nim *homo politicus*, zauważa: „Bereś nie jest jednak artystą politycznym w potocznym tego słowa znaczeniu, w znaczeniu „metody prezentacyjnej” (*presentational mode*), definiowanej przez Hala Fostera jako agitacja i propaganda”, P. Piotrowski, *Ciało artysty*, [w:] Jerzy Bereś. *Zwidy-Wyrocznie-Oltarze-Wyzwania...*, s. 33.

³⁴ 15.03.1969 odbyła się w Krzysztoforach akcja nazwana *Balem hipisów*. Hipisi wykonywali także dekoracje rozwieszane na ścianach galerii. Jeszcze w roku 1970 Kantor pisał w liście do Henryka Stażewskiego, że ich ruch ma wiele wspólnego z rewolucją artystyczną, i że widzi ich rolę w przyszłych spektaklach Cricot 2. Zob. *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 398.

³⁵ J. Bereś, *Moje kontakty z Tadeuszem Kantorem i Grupa Krakowska w latach sześćdziesiątych*, [w:] *Cricot 2, Grupa Krakowska i Galeria Krzysztoforzy w latach 1960–1970*, Kraków 1991, s. 8.

w 1969 roku Kantor także zostanie odwołany ze stanowiska profesora Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. O planowanym happeningu Kantor pisze do Achille Perillego:

[...] pojutrze jest wernisaż Grupy Krakowskiej w Galerii Krzysztofora [...] ażeby ożywić zbyt tragiczną atmosferę zrobiłem happening – hołd dla Marii Jaremy (zmarła 10 lat temu). 1. ŻYWY obraz z członkami i częściami zmultiplikowanego ciała ludzkiego, autentycznymi i skandalicznymi i z syjamskim kotem. 2. „EGZEKUCJA” obrazu Marii Jaremy przez pracowitych stolarzy i nagłośnione półprawdziwy EMBALLAGE orkiestry, która próbuje być orkiestrą klasyczną. 4. UCZESTNICTWO – sterroryzowanej publiczności³⁶.

Oprócz happeningu Kantor wystawił wówczas serię swoich przedstawień malarskich. W prasie podkreślano ich „dramatyczną ekspresję” i przejmujący wyraz, z kolei Maciej Gutowski zauważył, że: „postacie malowane, które są czasem postaciami, czasem grymasem, czasem ubraniem opuszczonym przez to, co było w jego wnętrzu, kontrastujące i korespondujące z rzeczywistymi parasolami, które przez fakt, że są na pół złożone, [...] są ambalażami”³⁷. Marek Rostworowski w „Kulturze” wyróżnił charakterystyczne obrazy: „[...] jeden duży z ubraniem zawieszonym za nogi na belce, z którego wypadł nędzny korpus ludzki, i dwa mniejsze z głowami, które można nazwać piersiami gubernatorów”³⁸. Seria powstających wówczas przedstawień przechowuje odległe echa wyobrażeń Wróblewskiego z jego *Rozstrzelań* i innych dzieł, których tematem jest pokiereszowana cielesność. Nie ma bezpośrednich aktów przemocy, jest jej uogólniony efekt. Ponownie odczytywano go jako zabieg estetyczny, grę z awangardową formą dekonstruującą postaci i przedmioty, mimo że ich przekaz ewokował lęk oraz niepewność wobec niebezpieczeństw i agresji wymierzonej w ludzką wolność wewnętrzną i integralność cielesną.

Aby ożywić „zbyt tragiczną atmosferę” czasów po marcu, Kantor decyduje się na przypomnienie Marii Jaremy w dziesięć lat od jej śmierci. Ten utrzymany w poetyce czarnego humoru koncept jest dowodem na znamienne postawę artysty, który nieustająco czerpał dziecięcą radość z absurdalności i niestosowności własnych pomysłów. Dla rozładowania żałobnej atmosfery przypomina śmierć artystki, jednak jak sądzę zależy mu na tym, by złożyć hołd specyficznie

³⁶ Tadeusz Kantor, list do Achille Perillego, 26.10. 1968, [w:] *Tadeusz Kantor. Teatr Cricot 2*, Kraków 2003, s. 15.

³⁷ Cyt. za: *Tadeusz Kantor i Artyści teatru Cricot 2*, red. J. Chrobak i J. Michalik, Kraków 2009, s. 28. Przytoczenia pochodzą z dwóch artykułów prasowych zob.: P. Skrzynecki, *Z sal wystawowych. 24 twórców w Krzysztoforach*, „Echo Krakowa”, 12.11.1968; M. Gutowski, *Wiadomości plastyczne. IX Wystawa Grupy Krakowskiej*, „Dziennik Polski”, nr 270, 13.11.1968, s. 4.

³⁸ M. Rostworowski, *9 Wystawa Grupy Krakowskiej*, „Kultura”, 15.12.1968, s. 10.

pojętej witalności skonfrontowanej z przemocą i zagrożeniem. Obok zaprezentowanych prac malarskich Jaremiarki powstaje wyreżyserowana przez Kantora żywa instalacja jej obrazu, czy raczej obrazu Kantora zawłaszczającego niejako wizję malarki: w wielkiej powierzchni płótna, przedzielającego przestrzeń galerii, poprzez nacięcia wystawione zostają: głowa, ręce i nogi (miała być też kobieca pierś, jednak zaproszona modelka się spóźniła³⁹).

Wrażenie wywołane przez obraz, nawet oglądany po latach na fotografiach Jacka Marii Stokłosa, jest silne: na białej płaszczyźnie widzimy bezimienne szczątki. W pewnym momencie happeningu przez pęknięcia w płótnie zaczęła wylewać się farba, która tworzyła różne układy kolorystyczne (w relacjach ponownie skupiano się na efekcie: pisano na przykład o „ładnie ściekającej farbie”). Aby przejść do dalszej części galerii, gdzie miała miejsce wystawa i kolejne części happeningu, publiczność dokonywała – zachęcona do tego przez artystę – swego rodzaju obrazoburstwa, rozdzierając przeszkodę. Za zasłoną jak za zdewastowaną kurtyną znajdował się stolarz hałaśliwie niszczący rzekomy obraz Jaremiarki oraz orkiestra – kilku muzyków z instrumentami. Kantor zainicjował tam próbę (wedle różnych świadectw nie do końca udaną) wyreżyserowania zbiorowego ruchu widzów przemieszczających się w tłumie zgodnie z aranżacją przenoszącą w przestrzeń Krzysztoforów obraz Marii Jaremy *Penetracje*. Koncept happeningowy Kantora opierał się na ożywieniu i destrukcji wizji artystki. Dokonywała tego publiczność, czyli tłum, z kolei stolarz, tzn. robotnik, wycinał formy z obrazów Jaremy w drewnie; miał być w tym działaniu bezwzględny i zapamiętały⁴⁰. Po akcie dewastacji następowała próba zainscenizowania dzieła Jaremiarki jako żywego obrazu wykorzystującego uczestników akcji w funkcji ożywionych elementów, co można odczytywać na różne sposoby – trudno znaleźć tu jednoznaczną wykładnię. Uzyskana wieloznaczność prowokuje jednak, by – po latach – raz jeszcze zastanowić się nad wymową *Hommage à Maria Jarema*⁴¹.

³⁹ Zbigniew Warpechowski, który użyczył w happeningu swojej głowy, pisał, komentując także późniejsze odejście Kantora od tej formy sztuki zrównanej przez eksperymenty lat siedemdziesiątych z życiem: „[...] szczęśliwy jednak jestem, że przez kilka lat byłem w otoczeniu wielkiego artysty. Koniec lat 60. i początek 70. to był okres niezwykle ważny dla mnie. W 1968 r., bardzo ponurym po wypadkach marcowych i inwazji Czechosłowacji, wziąłem udział w jego happeningu *Hommage à Maria Jarema*”. Z. Warpechowski, *Podręcznik bis*, Kraków 2006, s. 27.

⁴⁰ Wspomina o tym Zbigniew Gostomski, [w:] A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Wrocław 1995, s. 141.

⁴¹ Syntetyczny opis tego happeningu znajduje się m.in. w: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, opr. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 28. Do rekonstrukcji posłużyły mi także zdjęcia archiwalne udostępnione dzięki uprzejmości Małgorzaty Paluch-Cybulskiej z archiwum Cricoteki, a także materiały zawarte w *Tadeusz Kantor i artyści teatru Cricot 2...*

Można się domyślać, że temat został wybrany przez Kantora z paru względów: Jaremińska należała do założycieli Grupy Krakowskiej, zawsze niezwykle imponowała twórcy drugiego Cricot bezkompromisowością polityczną i artystyczną. Kantor podkreśla to we wprowadzeniu do happeningu, pokazując szmaciane lalki (wypożyczone od Kornela Filipowicza, męża artystki) wykonywane przez nią w czasie wojny, ze sprzedaży których próbowała się utrzymać. Kantor powiedział wówczas: „No to są lalki prawdziwej artystki. Natomiast niektórzy nasi koledzy robią inne lalki” – co mogło być być aluzją do Jerzego Skarżyńskiego, projektującego scenografię do adaptowanej przez Wojciecha Hasa powieści Bolesława Prusa⁴². Wydaje się jednak, że cała akcja miała o wiele bardziej złożony wymiar, a wytknięcie współpracy z systemem konkretnemu artyście było tylko jednym z jej elementów.

Tadeusz Różewicz w opowiadaniu z 1955 roku zatytułowanym *W najpiękniejszym mieście świata*, gdzie ukrył postaci m.in. Henryka Voglera i Kornela Filipowicza, a także stworzył własne *porte-parole*, portretuje niezwykle przenikliwie M. – Marię Jareńską. Jaremińska po okresie milczenia w czasie socrealizmu, kiedy odmawiała wszelkiej współpracy artystycznej, zmagając się z dyrektywami systemu, uprawiając – jak pisze Różewicz – „walkę Jakuba z osłem”, głodowała (podobnie zresztą jak w czasie wojny), narażając się na chorobę i wyniszczenie. Jednak po pięciu latach, w czasie odwilży „wyszła z katakumb”, na jakie skazał ją system i własna postawa, bezkompromisowa (w sensie artystycznym) wobec socrealizmu⁴³. Jej nonkonformizm wypada widzieć w kategoriach indywidualnego heroizmu – ale zarówno Różewicz, jak i Kantor nadają mu inny wymiar, odseparowując od martyrologicznych pokus. Umożliwia to osobowość artystki: dynamiczna, ironiczna, zdystansowana do siebie, powściągliwa: „Przechodziła przez fale światła. Ostra, szybka”⁴⁴ – kreśli jej portret Różewicz. Poeta unika ujmowania twórczości Marii Jareńskiej z ostatniego okresu w siatkę pojęć awangardowych, widząc w niej siłę indywidualnego doświadczenia, „zmaganie się ze śmiercią” chorej na białaczkę artystki. Jaremińska staje się w takiej optyce „malarką krajobrazów własnego organizmu”: „Forma żywiła się jej krwią i szpikiem kostnym. Zmieniała się w organizm żywy i zdolny do samodzielnego bytu”⁴⁵. Można podejrzewać, że to artystyczne powiązanie estetyki z realnym organizmem pojawiło się także w anatomicznym ożywieniu obrazu Jaremińskiej autorstwa Kantora. Abstrakcyjnej formie nadał on cielesne i życiowe funkcje, które rozdzielił na współczesnych uczestników happeningu. Zmiażdżenie dzieła, obrazoburstwo stało

⁴² Zob. na ten temat: *Ze Zbigniewem Warpechowskim rozmawia Jan Trzupek*, [w:] Tadeusz Kantor. *Niemożliwe...*, s. 142–144.

⁴³ T. Różewicz, *W najpiękniejszym mieście świata*, [w:] tegoż, *Proza*, t. 1, Kraków 1989.

⁴⁴ Tamże, s. 153.

⁴⁵ Tamże, s. 159.

się agresją wobec żywego człowieka. Ujawniło fakt, że atak na kulturę i sztukę jest zamachem na życie. W *Hommage à Maria Jarema* Kantor ambaluje różne, niejednoznaczne treści, aktywność widzów wdzierających się w żywe tkanki dzieła daje szansę na odkrycie jego cielesnego, autentycznego wymiaru, który nie tyle ukrywał się za abstrakcją formy, ile wchodził z nią w żywotną i trwałą koegzystencję. Tym samym „cielesny duch” artystki, by użyć oksymoronu, podkreślającego racjonalne i materialne podstawy jej sztuki, zostaje włączony do happeningu-wydarzenia: Jaremianka wywołana zostaje jako ofiara aktów terroru, do którego przyczyniają się zarówno Kantor, jak i widzowie – „sterroryzowana publiczność”. To charakterystyczne rozpięcie ról miało niewątpliwie aspekt terapeutyczny. Kantor ciągle zmieniał ustawienia: nigdy sam nie przyjmował roli ofiary⁴⁶, organizując niejednoznaczne widowiska przemocy jako teatralny rytuał rozładowywania rzeczywistych tragedii. Samą Jaremiankę w swym ostatnim spektaklu z 1990 roku przedstawił bynajmniej nie jako osobę prześladowaną, lecz wojskowego komisarza likwidującego wszelkie oznaki sztuki mimetycznej, której szczerze nie znosiła. Akt dziejowej, *stricte* artystycznej sprawiedliwości rozegranej w ramach dzieła teatralnego *Dziś są moje urodziny* przypisał jej funkcję oprawcy: to ona w ostatnim spektaklu Kantora narzucała abstrakcję, krytykując wszelkie pokusy realizmu.

W latach sześćdziesiątych w Polsce, w czasach wielkiego fermentu sztuki awangardowej, którą widzom i artystom na wiele lat odebrano, szczególną uwagę zwracano na siłę eksperymentu estetycznego, tak jakby estetyka nie była formą polityczności, choć przecież, zwłaszcza w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych awangarda jako opór wobec narzuconego realizmu była zdecydowanie kontrkulturowa. Niewykluczone, że w odbiorze recenzenckim działała też funkcja cenzury i autocenzury. Kantor przez różne deformacje formalne odseparowywał widza od jednoznacznego sensu swej wypowiedzi, raczej anektował rzeczywistość do sztuki, niż wkraczał sztuką w rzeczywistość, rzadko (inaczej niż Bereś) wychodził na ulicę⁴⁷. Jego dekonstrukcje Witkacowskie realizowane w latach 1956–1968 w teatrze Cricot 2 „ambalowały” dramat działaniami zewnętrznymi, zacierając tropy dostępu do bezpośrednio zapisanych w sztukach tematów – politycznych i antykomunistycznych. Z jednej strony, jak wówczas uważano, interesowała go awangarda plastyczna

⁴⁶ Choć znajdziemy oczywiście wyjątki od tej reguły, np. na późnym obrazie *Pewnego wieczoru do mojego pokoju wyobraźni wszedł żołnierz z obrazu Goi*, czy w *Nigdy tu już nie powrócę*, w scenie, w której Kantor każe własnym postaciom strzelać do siebie z kulomiotu.

⁴⁷ Oprócz happeningów w Osiekach, akcją uliczną był *List* (21.01.1967); ośmiu listonoszy w mundurach pocztowych w eskorcie milicji niosło czternastometrowy list zaadresowany do Galerii Foksal. Uczestnikami byli również artyści i krytycy związani z galerią: Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Wiesław Borowski, Mariusz Tchorek, Maria Stangret i Anka Ptaszowska.

w quasi-teatralnym wydaniu, z drugiej on sam niezwykle krytycznie wypowiadał się o sięgającym do inspiracji plastycznych teatrze podszywającym się pod awangardę. W praktyce dokonał upolitycznienia estetyki, ale nadał jej niejednoznaczny sens, próbował pobudzić aktywność widzów, kamuflował powagę dowcipem, zacierał bezpośrednie aluzje, korzystając z konceptualnych strategii dalekich od porządków symboliczno-allegorycznych.

Jego sztuka jako niejednoznaczny komunikat bywała wpłątana w różne systemy odbioru. W późnych latach sześćdziesiątych artysta podjął wyzwanie, by do międzynarodowej publiczności trafić nie tylko poprzez pozawerbalny kunszt malarski, lecz także „zainfekować” ją własnym, autonomicznym teatrem. Warto przytoczyć dwie różne reakcje zachodnich widzów z czasu peregrynacji teatru Kantora po europejskich scenach. Pierwszy przykład wiąże się ze wspomnieniem Beresia, który grał Żołnierza II w *Kurce Wodnej*. W 1969 roku spektakl był pokazywany w Bolonii, a nikłe zainteresowanie przedstawieniem sprawiło, że Stanisław Balewicz podjął próby ściągnięcia młodzieży. Usłyszał wówczas, że nie czas na „jakiś teatr z Polski”, gdy oni robią rewolucję; we włoskich środowiskach młodzieżowych silny był wówczas ruch maoistowski. Wedle relacji Beresia Kantor się załamał, gdy zobaczył garstkę widzów: „Z tego napięcia tak sugestywnie zacząłem mierzyć do ludzi z karabinu, że zaczęli wstawać! Zrobiła się dość tragikomiczna sytuacja, ale wtedy właśnie wrócił Kantor i bardzo go to rozbawiło [...]. Sam też się rozładował [...]”⁴⁸. Nieco później ta sama *Kurka Wodna* wpisała się w aktualizujący ją kontekst. Kantor wspomina, że najgorętsze przyjęcie miała w 1972 roku w Edynburgu. Artysta zauważył: „Zwłaszcza gorąco reagowała na nasze występy młodzież, która odbierała Witkacego jakby był on współczesnym, długowłosym kontestatorem”⁴⁹. Wędrowną trupą aktorów, postaci włóczęgów tworzyły obraz wieloznaczny: można podejrzewać, że jego odczytanie krążyło między konotacjami związanymi z przeszłością, czyli wojennymi migracjami pozbawionych prawa do życia a współczesnymi nomadami – uczestnikami ruchów kontrkulturowych kontestujących pozornie tylko uporządkowany ład powojennego świata⁵⁰.

⁴⁸ Zob. *Sztuka wysokich napięć. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe...*, s. 193.

⁴⁹ Wywiad *Sztuka jest realizacją tego co w życiu niemożliwe* Leona Janowicza opublikowany został w „Kurierze Polskim” 12.09.1972, przedrukowany w: *Tadeusz Kantor. Teatr Cricot 2*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2003, s. 94.

⁵⁰ W przypadku późniejszych *Nadobniś i koczokodanów* reakcje, szczególnie na Zachodzie, w Edynburgu otworzyły się na wymiar polityczny i historyczny, wpisując spektakl w nurt sztuki rozważającej temat XX-wiecznych totalitaryzmów. O złożonej wymowie spektakli Kantora z tego okresu pisał Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.

5. Różnica, pojednanie, rozejście

Już na podstawie przywołanych tu manifestacji Beresia i happeningu Kantora widać zasadnicze różnice w ich sposobie konstruowania wypowiedzi. Kantor posługuje się aktorami (oni reprezentują cielesne formy) i wieloznacznymi kodami. Beres odwołuje się do własnej osoby, wykorzystuje swą cielesność, bardzo często wprowadza sygnały mówiące o zniewoleniu, przywiązaniu, opresyjności sytuacji zacieśniającej „pętlę na szyi”. Jeśli Kantor sytuuje się jako oprawca (namawia do aktów dewastacji), Beres symbolizuje ofiarę i współtworzy z widzami elementy swych dzieł. Dąży do obnażenia, do dosłownej cielesności, do ukonkretnienia politycznych tematów.

Klara Kemp-Welch uważa, że w ramach kontekstu socjalistycznego Beres podjął dyskusję z Duchampem i poszerzył jego ideę sztuki; ukazując ludzi uwikłanych w konkretne sytuacje polityczne, dokonał przeformułowania awangardy w ramach systemu komunistycznego. Równocześnie zwrócił uwagę na sztukę jako wydarzenie o społecznych zadaniach, angażujących i włączających widzów do uczestnictwa. W bogatym i różnorodnym dziele Kantora ten typ aktywności odbiorców był ważnym, ale rychło zamkniętym etapem poszukiwań. Kantor inaczej postępuje też z widzem: stosuje ambalaże, które pełnią funkcje ochronne, konserwujące, mumifikujące. Narzuca percepcję, która jest „anatomią spojrzenia” wyławiającego z owego opakowania to, co wewnętrzne i indywidualne, związane z optyką widza. Po stronie reakcji na sztukę Kantora można umieścić śmiech, rozładowanie, ale też lęk i strach. Kantor wypowiada się w języku agresywnym, dysponuje siłą. Po stronie Beresia w reakcji na jego sztukę pojawiało się skupienie, czasem zażenowanie bezbronnością – i wola współdziałania, które ukrywało empatię. Przeciwnicy jego akcji (najczęściej polityczni) z łatwością znajdowali w nich elementy kompromitujące, stwarzające okazję do kpiny. Beres tworzył akty sugerujące rytuały samospalenia, używał języka, który bardzo przypominał ówczesne polityczne manifestacje (przywołać można w tym kontekście nazwiska Jana Palacha i Ryszarda Siwca, dokonujących autoegzekucji). Choć twórca manifestacji nigdy nie będzie tak radykalny, niektóre jego obnażenia, którym towarzyszą rekwizyty przemocy, wywołują asocjacje z działaniami akcjonistów wiedeńskich atakujących siebie samych, okaleczających się w ramach ofiary zastępczej, przejmujących winy innych na oczach publiczności⁵¹.

⁵¹ Myślę tutaj przede wszystkim o akcjach Ottona Muehla, Güntera Brusa, Rudolfa Schwarzkoglera z lat sześćdziesiątych, aczkolwiek ze względu na ich tło społeczno-polityczne, zespół środków i fizjologiczno-polityczny radykalizm zdecydowane różniły się od manifestacji Beresia.

Istotny będzie stosunek Kantora do ciała. W swej sztuce bardzo rzadko operuje dosłowną nagością. Posługuje się charakterystyczną zamienną: traktuje ubranie jak skórę, falsyfikuje nagie elementy ludzkiej sylwetki wprowadzając protezy, opakowuje ciało chroniąc jego miękką bezbronność. Charakterystyczne jest też działanie reifikujące – korygujące artystyczny stosunek do obnażenia – Kantor nie tylko wprowadza woale zasłaniające jej obraz, lecz także przesuwając celowo uwagę widza z ciała i jego biologiczno-fizycznego wymiaru na przedmioty. Klasycznym tego przykładem jest *Lekcja anatomii* (w trzech wariantach), w której nie chodzi o to, aby zapuścić spojrzenie w głąb ciała. Zamiast obrazu jego wnętrza otrzymujemy anatomię przedmiotów, która wieści dramatyczną prawdę o możliwym zastąpieniu obecności osoby jej przedmiotowo-materialnym futerałem, o sprowadzeniu żywej tożsamości do retoryki rzeczy. Skojarzenia i refleksje można mnożyć⁵².

Od *Wystawy popularnej* z 1963 roku Kantor wypowiada też idee związane z działaniem obrazu, które nie może się zamknąć w jego kadrze i ramach, jego sensory zostają przerzucone w granice percepcji odkrywającej wielowarstwowość przekazu, wystawiającej go na przypadek indywidualnego spojrzenia. Artysta opracowuje metodę prezentowania dynamicznych dzieł – człowiek-odbiorca staje się przestrzenią ujawniania się wizji. W 1967 Kantor ogłasza manifest *Teatr Wydarzeń* – pisze wówczas o tym, że artysta nie zmienia rzeczywistości, lecz ją rozżarza. Do dziś właściwie kontekst, w jakim rekonstruujemy owe dzieła, wpływa na ich konotacje.

Inaczej będzie ze sztuką Beresia, niezwykle silnie przypisaną bezpośrednio aktualności, mimo strategii romantyczno-symbolicznych o szerszej wymowie. Jest to – jak sądzę – najwyższa cena, jaką zapłacił artysta za swą bezkompromisowość i wierność formie manifestacji. Już w październiku 1968 roku pisze list do Galerii Foksal i mówi o konieczności zawężania i ekskluzywności działań środowiska – a przeciwstawia się popularyzacji i zapożyczaniu typu aktywności ze sfery społecznej. Lata 1968–1969 to czas dyskusji – czasem bardzo burzliwych – wokół nowoczesnych koncepcji sztuk performatywnych, często łączących prace plastyczne i teatr⁵³. Bez względu jednak na ewolucje poglądów artystów i wyboru strategii działania trzeba przyznać, że w 1968 roku happening jako forma sztuki zarówno partycypacji, jak i wzmożonej percepcji

⁵² O happeningu tym pisali ostatnio m.in. J. Jopek, „*Lekcja anatomii*” od Rembrandta do Kantora, [w:] tejsze, *Wolałabym nie*, red. J. Stasiowska, Kraków, 2015 oraz M. Kościelniak, *Człowiek i (jego) rzeczy*, [w:] *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016.

⁵³ Olgierd Terlecki w krytycznej opinii na łamach „*Życia Literackiego*” (nr 12, 23.03.1969), w tekście *Szpalty szczerości. O teatr bez aktora*, wyraźnie łączy współczesne poszukiwania happeningowe z kryzysem teatru. Szybko odpowiedzieli mu z Galerii Foksal Hanna Ptaszkowska i Wiesław Borowski, stając w obronie happeningu w tekście opublikowanym w „*Życiu Literackim*” nr 14, 6 IV 1969, s. 16, zob. *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2...*, s. 35–36.

stwarzał znakomite warunki do zainauguowania wydarzenia o randze politycznego aktu, który mógł rozwijać się w różnych kierunkach i uruchamiać skrajne strategie: między jednoznaczną manifestacją, obnażeniem ciała i intencji (Bereś) a konstrukcją kamuflażu-ambalażu (Kantor). We fragmencie tekstu Stefana Morawskiego z 1971 roku, poświęconym happeningowi, nazywany zostaje potencjał społeczno-polityczny wystąpień artystycznych spod jego znaku. Dzieje się to poprzez, wydawać by się mogło, historycznie arbitralne przywołanie *Listu o widowiskach* Jeana-Jacques'a Rousseau skierowanego do d'Alemberta w czerwcu 1758 roku, w którym Rousseau „odrzuca teatr oficjalny, profesjonalny i komercyjny” na rzecz teatru właściwego, jednoczącego obywateli, dającego wyraz głębokiej wspólnoty⁵⁴. Nie było to zresztą przywołanie przypadkowe, jak zauważył bowiem Krzysztof Wolicki w eseju *Widzowie biorą udział*⁵⁵, w niejednym z opisów ruchu teatralnego lat sześćdziesiątych przywoływano imię Rousseau, którego myśli o widowisku wydały się zdumiewająco nowoczesne: głosiły bowiem pochwałę święta przeciwstawionemu teatrowi, święta przynoszącego samoafirmację zbiorowości, aktywne zaangażowanie jednostek we wspólnotę, a także stwarzającego szansę wyzwolenia cennego typu wyobraźni projektującej i wolnej, a nie pasywnej i odtwarzającej. Zresztą artykuł o teatrze uczestniczącym Wolickiego poprzez motto wprowadza także inny znamieny historyczny cytat, użyty przewrotnie i ironicznie. To Louis Gabriel Ambroise de Bonald ze *De Spectatores relativement au peuple*, który mówi, że ludzi należałoby gromadzić jedynie „w kościele lub pod sztandarami”, pod okiem władzy, gdzie „[...] słuchają jeno i dają posłuch. Zaś wszędzie gdzie indziej ludzie zgromadziwszy się fermentują jak kompost”. Ale właśnie o tę niedozwoloną fermentację chodziło Rousseau (porównanie organiczne mogłoby mu się podobać): kreację naturalną i spontaniczną, której nieobecność bądź stłumienie wzmacnia retorykę władzy, wprowadza dyktat reżimu.

Wydaje się, że happeningi i inscenizacje Kantora w okolicy roku 1968 oraz manifestacje Beresia wiele miały z ludycznego święta: nawet jeśli operowały obrazami makabrycznymi i przechowywały traumę (II wojny światowej i rozruchów politycznych 1968 roku), rozbrajały ich niepokojący, obezwładniający wymiar, projektując zdarzenie jednorazowego użytku ufundowane na wspólnotę – podobnie jak sens happeningu była ona chwilowa i przypadkowa, ale autentyczna. Coraz bardziej oscylujące w stronę sakralizacji manifestacje Jerzego Beresia dokonywały znamiennej uzurpacji symbolicznej,

⁵⁴ Warto w tym miejscu dodać, że Stefan Morawski w licznych swoich tekstach rozwijał i różnicował stosunek do sztuki neoawangardowej także w kontestacyjnej postaci, co podsumował w książce *Na zakręcie. Od sztuki do po-sztuki*, Kraków 1985.

⁵⁵ K. Wolicki, *Widzowie biorą udział*, [w:] tegoż, *Gdzie jest teatr*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1978.

przejmując w sferę profanum gesty i znaczenia komunii. Kościół się na to nie oburzał, albowiem nie był wówczas pod sztandarami władzy. Znamienne jest zresztą, że obaj artyści w latach osiemdziesiątych odwoływali się do symboliki judeochrześcijańskiej. Kantor opuszczając autostradę awangardy i wybierając peryferia, wielopolską przestrzeń pomiędzy kościołem a synagogą, Bereś fundując „ołtarze” w przestrzeniach publicznych. Na obu niewątpliwie oddziaływało przekonanie, że nie tyle Kościół, ile źródła duchowe komunikujące się poprzez formy religijne były w tym czasie siłą politycznego oporu i społecznego oparcia. Specyficzna sytuacja w Polsce spowodowała, że – przynajmniej na jakiś czas – język religii stał się najefektywniejszym wyrazem buntu. Bereś uważał, że Kantor wiedząc, iż happening się wyczerpuje, znalazł miejsce dla siebie w teatrze. On z kolei – jako twórca *Przepowiedni* z 1968 roku – wierny swej aktywnej i partycypacyjnej formie wypowiedzi i niezłomny w sensie radykalizmu politycznego, sądził, że manifestacje stwarzały sytuację o ogromnym potencjale rozwojowym i interakcyjnym. „Poprzez «Manifestację» – przekonywał – tworzy się sytuację całkowicie otwartą, pozwalającą na wolność dialogu”⁵⁶.

Konflikt między Kantorem i Beresiem w pewnym sensie został rozładowany historycznie: w 1990 roku artyści (o czym wspomina Bereś) pojednali się, Kantor publicznie przyznał słuszność prorocत्वom swego adwersarza, który nigdy nie wątpił w upadek komunizmu⁵⁷. Już po śmierci Kantora Bereś stworzył swą kolejną manifestację – jako spór z Kantorem, a zarazem *homage* dla niego. Akcja nosiła tytuł *Dialog z Tadeuszem Kantorem*, odbyła się w Galerii Krzysztofora 27 maja 1991 roku. Bereś występował tu po raz kolejny przeciwko fetyszyzacji dzieł sztuki, spierał się z Kantorem i Duchampem, podważając sens tworzenia z przedmiotów jednorazowego użytku obiektów sztuki. Oponował przeciwko traktowaniu polityków jak idoli⁵⁸. Bereś podjął także w drugim *Dialogu z Duchampem* próbę przerwania uprzedmiotawiającej linii w sztuce. „Linia ta, według Beresia, wiodła od antropometrii Yves’a Kleina do propozycji Josepha Beuysa, żeby uznać samo jego życie za sztukę”⁵⁹. Ta ostatnia kategoria w szczególnej koncepcji teatru-wyznania stanie się też bliska Tadeuszowi Kantorowi na parę lat przed śmiercią, jednak

⁵⁶ „Sztuka wysokich napięć”, z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe/Impossible...*, s. 197.

⁵⁷ „W 1989 roku, kiedy wolna Polska już majaczyła, bo było to po «okrągłym stole», a jeszcze przed czerwcowymi wyborami, Tadeusz publicznie przyznał mi rację i wielką przyjaźń wróciła. Niestety, już na krótko”. „Sztuka wysokich napięć”. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe/Impossible...*, s. 197–198.

⁵⁸ Jerzy Bereś. *Zwidy-Wyrocznie-Ołtarze-Wyzwania...*, s. 151–152.

⁵⁹ Tamże, s. 39.

nie poprzestanie on na efemerycznej kondycji inscenizacji, dążąc do różnych form zapisów i urzeczowienia jej śladów.

Fetyszacja obiektów sztuki projektowana przez Kantora od lat osiemnastu lat miała wówczas, gdy artyści już nie było, zupełnie inny sens: wiązała się z muzealno-archiwistycznym porządkiem, który artysta zaprogramował jako dzieło *post mortem*. Raz jeszcze pozostał po stronie Duchampa, podczas gdy Bereś, zaangażowany we współczesność, przywoływał przez swą sztukę świadomość przeszłości, czasów opresji i zniewolenia, co być może wiązało się z przekonaniem, że o wolność trzeba walczyć zawsze, nawet za cenę utraty stabilnej i trwałej postaci działań twórczych. Z kolei kontaktując się z manifestacjami Beresia w ich historycznej już dziś postaci można doświadczać słuszności Benjaminowskiej refleksji: „Prawdziwy obraz przeszłości przemyka w ułamku chwili. Przeszłość uchwycić można tylko jako obraz, który rozbłyśkuje w chwili swej poznawalności, by nigdy już nie ukazać się ponownie”⁶⁰. Także Alain Badiou, doceniając prawdę wydarzenia jako dzieła, zwraca uwagę na jego ulotność, odmiennie ją jednak definiuje: „Wydarzenie przywołuje do życia «coś innego» niż sytuację, opinię czy zinstytucjonalizowaną wiedzę; wydarzenie to ryzykowny (*hasardeux*), nieprzewidywalny dodatek, które znika tak szybko jak zaistniał”⁶¹. Równocześnie, jak podkreśla Klara Kemp-Welch, tak skonstruowane wydarzenie jako akt twórczy pozostawiający po sobie co najwyżej reminiscencje, jest istotnym procesem w dążeniu do prawdy.

Ważna dla happeningów i manifestacji stanie się koncepcja żywej teatralności, idea inscenizacji, która odrzuca wzorce mimetyczne i formułowanie tez, a tworzy skomplikowaną sieć relacji i procesu urzeczywistniania autentycznych doświadczeń. Badiou postrzega taki teatr właśnie jako próbę oświecenia i wyjaśniania splątanego układu życia, polityki w zdarzeniu: „[...] teatr koniec końców rozważa w otwartej przestrzeni, znajdującej się pomiędzy życiem i śmiercią, węzeł splatający pożądanie i politykę. Myśli o tym w formie wydarzenia, czyli intrygi i katastrofy”⁶². Ten typ silnego, wewnętrznego doświadczenia pozwala inaczej spojrzeć na przypadkowość teatru. Badiou przekonuje:

Efemeryczność teatru nie oznacza bezpośrednio tego, że przedstawienie się zaczyna, kończy i pozostawia na końcu jedynie niejasne ślady. Jest przede wszystkim wieczną, niekompletną ideą złapaną w chwilowym doświadczeniu własnego dokończenia⁶³.

⁶⁰ W. Benjamin, *O pojęciu historii*, [w:] tegoż, *Anioł historii: eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, wyb. i opr. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 419.

⁶¹ A. Badiou, *Ethics. An Essay on the Understanding of Evil*, przeł. P. Hallward, London 2001, s. 67, cyt. za: K. Kemp-Welch, *Radykalna ekspansja wydarzenia ready-made'u*, [w:] Jerzy Bereś, *Sztuka zgina życie...*, s. 36.

⁶² A. Badiou, *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Poznań 2015, s. 90.

⁶³ Tamże, s. 90–91.

Autor *Małego podręcznika inestetyki*, doceniając teatralny aspekt partycypacyjno-relacyjny, zwraca uwagę, że nie chodzi tu jednak o klasycznie pojętą wspólnotowość: „Publiczność reprezentuje ludzkość właśnie dlatego, że jest niespójna, że jest nieskończoną różnorodnością. [...] Tylko generetyczna, przypadkowa publiczność ma wartość”⁶⁴. Jego zdaniem to właśnie teatr pozwala publiczności zetknąć się z ideami, o których wcześniej nie myślała. Docenia w nim koncepcję szoku, myślowej prowokacji oraz eksplicytnie, fizyczne spotkanie z ideą. Taka formuła spektaklu jako idea Teatru Śmierci będzie w tym sensie bliska Kantorowi, że porzucając drogi happeningu i szukając różnych ucieleśnień swych koncepcji myślowych, estetycznych, a także własnej pamięci, porzuca on ostatecznie inscenizowanie dramatu na rzecz budowania dramaturgii zdarzenia. Istotnym doświadczeniem wyniesionym z praktyki happeningowej stanie się włączenie publiczności, przybierające w jego teatrze coraz to inne formy – ostatecznie wpisanej w rolę nie tyle bezpośredniego uczestnika wydarzeń, sytuacji i akcji, ile kompletującej obraz teatru w ich postaci ekspozycyjnej, silnie uwikłanej w emocjonalne zespolenie z seansami Teatru Śmierci, prowokującymi do uzewnętrznienia pamięci.

⁶⁴ Tamże, s. 91.

Fantom anatomii *versus* cielesność krytyczna

1. Ciało: zewnątrz wnętrza

W 2014 roku w warszawskiej Zachęcie odbyła się wystawa *Corpus*, inspirowana tekstami literacko-filozoficznymi Jeana-Luca Nancy'ego¹. W rozmowie opublikowanej jako komentarz ekspozycji Nancy zwrócił uwagę, że podejmując problematykę ciała odczuwał potrzebę, aby przemysśleć ją na nowo, właśnie teraz, gdy nie jest ono przeciwstawione duszy. Równocześnie podkreślił, że nie chodzi mu o zanegowanie duszy czy duchowości, tylko o inne ustawienie problematyki dualności wnętrza i zewnątrz jako konstytutywnych dla naszej egzystencjalnej jedności. „Ciało jest zewnątrz pewnego «wnętrza»” – zaznaczył – „to, co wewnętrzne, jest nie do pomyślenia bez ciała”².

Przywołanie wystawy, na której polskim akcentem były prace Aliny Szapocznikow, Zbigniewa Libery, Marka Koniecznego, Jacka Malinowskiego, Magdaleny Moskwy prowokuje, by zastanowić się nad przemianami w artystycznych dyskursach cielesności. Tym bardziej że dwa lata po wystawie *Corpus* pokazano w krakowskim MOCAK-u ekspozycję *Sztuka i medycyna*³. Wśród licznych obiektów, instalacji i rejestracji znalazła się *Lekcja anatomii*

¹ Wystawa *Corpus* odbyła się w warszawskiej Zachęcie 2.09–10.10.2014. Jej kuratorem była Maria Brewińska. Ekspozycja, zainspirowana książkami Jean-Luca Nancy'ego *Corpus*, *Corpus II*, odnosiła się do ciała i cielesności w pracach artystów współczesnych takich jak Marina Abramović, Samuel Beckett, Vanessa Beecroft, Valie Export, Barbara Hammer, Marek Konieczny, Birgit Jürgenssen, Sigalit Landau, Dominik Lejman, Zbigniew Libera, Klara Lidén, Sarah Lucas, Jacek Malinowski, Ana Mendieta, Duane Michals, Magdalena Moskwa, Clifford Owens, Friederike Pezold, Adam Rzepecki, Santiago Sierra, Alina Szapocznikow, Betty Tompkins, Hannah Wilke.

² Jean-Luc Nancy z rozmowie w Marią Brewińską, „Zachęta” [informator], wrzesień-listopad 2014.

³ Wystawa w krakowskim MOCAK-u 22.04.2016–02.10.2016, informacje o wystawie, kuratorach i pełna lista artystów zob. <https://mocak.pl/medycyna-w-sztuce> [dostęp, 30.09.2018].

Tadeusza Kantora. Zaprezentowano dzieła traktujące alians sztuki i medycyny jako punkt wyjścia do przemyśleń nad formowaniem ciała, odsłanianiem jego zmodyfikowanego obrazu, wchodzeniem w stany chorobowe i śmiertelne. Wybrano prace obrazujące niezwykłość ukrytego pejzażu anatomicznego, zdeterminowanego biologicznie i poddawanego różnym formom estetyzacji, zarówno restrykcyjnym, dyscyplinującym, jak i związanym z sublimującym spojrzeniem artysty. Obie wystawy odwoływały się do nurtu zainteresowania cielesnością, który nasilił się w polskiej sztuce lat dziewięćdziesiątych, i ukazywały jej wątki w powiązaniu ze sztuką światową oraz wybranymi elementami wcześniejszej tradycji. Tylko w pewnym sensie idea dialogowania z ciałem poddawanych różnym typom percepcji może być wprowadzeniem do tematu „lekcji anatomii” obecnego w sztuce polskiej XX wieku między innymi za sprawą Tadeusza Kantora. Twórca Teatru Śmierci nie tylko ekspozycjonował na scenie stany śmiertelne i chorobowe konwulsje, lecz także ujmował problematykę śmiertelności jako próbę podróży do wnętrza ciała, stworzył wyjątkowe warunki do introspekcji nastawionej na poznanie artystyczne. Jean-Luc Nancy uważa, że ciało jest wytworem kultury i historii, podlega różnym widzeniom i demontażom⁴, uchwycenie jego politycznych perypetii wydaje się więc nad wyraz ważne.

Urodzony w roku 1915 Tadeusz Kantor należał do pokolenia doświadczanego przez I i II wojnę światową, co sprawiło, że temat cielesności uległ w jego twórczości przetworzeniu ze względu na dosłowne obcowanie ze śmiercią, skutkujące kryzysem reprezentacji. Przekształcenie modeli widzialności przez doświadczenia historyczne ukształtowało powojenne neoawangardowe kierunki w sztuce, poszukujące nowego spojrzenia na cielesność, z konieczności podejmujące grę z tradycyjną optyką przedstawiania śmierci. Wiele z nich wchodzi w relacje z tematem „lekcji anatomii”: dla sporej grupy artystów podjęcie podróży do wnętrza ciała to skutek oddziaływania słynnej *Lekcji anatomii doktora Tulpa* Rembrandta, pobudzającej do odczytań, reprodukcji i artystycznej rewizji⁵. Jedną z przyczyn inspirującego promieniowania owego obrazu jest jego tajemnica, którą ciekawie ujął W.G. Sebald w prozie zatytułowanej *Pierścienie Saturna*⁶. Pisarz, emigrant niepokodzony z faszystowską przeszłością Niemiec, powodowany chorobą, własnym doświadczeniem szpitalnym,

⁴ J.-L. Nancy, *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.

⁵ Rembrandt namalował słynną *Lekcję anatomii doktora Tulpa* oraz mniej znaną *Lekcję anatomii doktora Deijmana*, przedstawiającą trepanację czaszki. Na temat zapoczątkowania sekcji zwłok i jej konsekwencji anatomiczno-artystycznych zob. R. Mandressi, *Sekcje zwłok i anatomia*, [w:] *Historia ciała*, t. 1, *O renesansu do oświecenia*, pod red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.

⁶ W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2009.

poszukiwał śladów życia XVII-wiecznego chirurga Thomasa Browna, przebywającego najprawdopodobniej w Amsterdamie, w czasie gdy Rembrandt malował swój obraz. Niewykluczone – twierdzi Sebald – że Brown asystował przy sekcji zwłok Arisa Kindta, powieszonego chwilę wcześniej za złodziejstwo⁷. Korpus Kindta posłużył Rembrandtowi jako model lekcji anatomii, naukowej ekspozycji medycznej praktyki. Ten ważny moment w życiu ówczesnej oświeconej elity, nazwany przez Sebalda „wydobywaniem się z mroku na światło”, połączony został ze śladem archaicznego obrzędu ćwiartowania człowieka, nadal figurującego w rejestrze kar umęczeniem ciała złoczyńcy jeszcze po śmierci⁸. Obraz wciąga widzów do wnętrza, bo to my jesteśmy odbiorcami uroczystego widowiska i, jak pisze Sebald „mamy wrażenie, że widzimy [...] zielonkawę, leżące na pierwszym planie ciało Arisa Kindta ze złamanym karkiem i okropnie wysklepioną w śmiertelnym zeszytnieniu piersią”⁹. Sebald podkreśla fenomen Rembrandtowskiego ujęcia, „niewidzącego” patrzenia: „A jednak wątpliwe, czy naprawdę ktokolwiek widział to ciało, bo ledwie kielkująca wtedy sztuka anatomii służyła przecież i temu, by ciało winowajcy uczynić niewidzialnym [podkr. K.F.]”¹⁰. Uczestnicy lekcji anatomii na Rembrandtowskim obrazie spojrzeniem omijają zwłoki – patrzą w atlas, gdzie ciało zredukowane zostało do diagramu, do schematu człowieka „zgodnie z rojeniami anatoma amatora René Descartes’a, który owego styczniowego ranka rzekomo również obecny był w Domu Wagi”. Uczył on, by nie zważać na ludzką osobę, „a brać pod uwagę zainstalowaną w nas maszynę, to, co można w pełni zrozumieć, bez reszty wykorzystać do pracy, a w razie awarii albo naprawić, albo wyrzucić”¹¹. Sebald uważa, że realizm obrazu Rembrandta jest pozorny, załamuje się w obszarze ręki, w której kompozycja została świadomie złamana. Ta nieforemna ręka to jego zdaniem znak gwałtu dokonanego na Arisie Kindcie, dostrzeżonego przez Rembrandta, który „utożsamia się z ofiarą a nie gildią”. Pisarz podkreśla: „Tylko malarz nie ma znieruchomiałego kartezjańskiego spojrzenia, tylko on widzi zgagę, zielonkawę ciało, widzi cień w na wpół otwartych ustach i nad okiem zmarłego”¹². Wniosek tej autorskiej interpretacji przynosi istotną refleksję: to spojrzenie artysty obcującego z sekcją zwłok daje poznanie kształtu i formy śmierci.

⁷ Tamże, s. 18.

⁸ Na temat „lekcji anatomii” w szerokim spektrum przykładów historyczno-artystycznych, mocno podkreślając społeczno-polityczny wymiar wyobraźni twórców, pisze Jacek Leociak, *Spotkanie z trupem*, „Konteksty” 2005, nr 1.

⁹ W.G. Sebald, *Pierścienie Saturna...*, s. 19.

¹⁰ Tamże, s. 19.

¹¹ Tamże, s. 19–22.

¹² Tamże, s. 23. O szczegółowych kontekstach kulturowo-medycznych lekcji anatomii pisze Anna Wieczorkiewicz w książce *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000, inaczej interpretując „obraz ręki” na obrazie Rembrandta, niż uczynił to Sebald.

Kreuje warunki innej optyki niż czyni to anatomia medyczna, choć twórcy często korzystają z jej naukowej wnikliwości.

W takim aspekcie lekcja anatomii to także „anatomia spojrzenia na anatomię”, na sposoby preparowania z martwego korpusu nie tylko naukowe, lecz także estetyczno-politycznego obiektu. Jednym z tropów, które będą chciała tu podjąć – przechodząc od Kantorowskiej *Lekcji anatomii* i jej bezpośrednich kontekstów do sztuki „postkantorowskiej” w praktykach wizualnych i scenicznych – to uruchomienie u patrzącego, u odbiorcy dzieła sztuki, procesu budowania percepcji ludzkich szczątków dzięki spojrzeniu twórcy. Nie zawsze będzie chodziło o obnażenie wnętrza ciała w trakcie dosłownie anatomicznej sekcji. Interesują mnie raczej sposoby wypracowania pewnego typu relacji, która prowokuje do ujrzenia w śmiertelnie zastygłym korpusie poznawczego wyzwania: zarówno zwłok poddanych rozkładowi, jak i martwej osoby jako „bramy śmierci”.

2. Zasłony ciała

Tadeusz Kantor w roku 1968 opracował własną *Lekcję anatomii*, zwracając uwagę na jej silny, niemal bezpośredni związek z Rembrandtowskim pierwowzorem, i umieścił ją w nurcie charakterystycznych poszukiwań w ramach Teatru Happeningowego¹³. Kantor nie był jedynym polskim twórcą zainteresowanym teatrem, który podjął korespondencję z obrazem lekcji anatomii. Zrobił to także Miron Białoszewski, autor *Wiwisekcji*, sztuki wystawionej przez siebie w 1955 roku w Teatrze na Tarczyńskiej. Niezwykła ezoteryczna reinkarnacja malowidła połączyła w jego dramacie i autorskiej inscenizacji naiwność dziecięcego teatrzyku z wyszukaną intelektualną i poetycką spekulacją¹⁴. Przypomnijmy: *Wiwisekcja* to monodram „na dziesięć palców”. Białoszewski zaprogramował go jako teatr intymny, odgrywany w kartonowym pudle-skrzynce amfiteatru przez własne dłonie w czarnych rękawiczkach z uciętymi czubkami, które miały udawać „holenderskich doktorów”. Artysta fizycznie zbliżył się do malarskiego dzieła, wszedł w jego ramę teatralizując obraz, sam stał się wykonawcą ról postaci malarskiego przedstawienia, udzielił im swej fizyczności oraz

¹³ T. Kantor w 1968 roku na przełomie marca i kwietnia wyjechał do Norymbergi, gdzie uczestniczył w symposium *Prinzip Collage* oraz w wystawie *Von der Collage zur Assemblage*. Nakręcony został wówczas film, na potrzeby którego Kantor przygotował happeningi: *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, *Rozmowa z Nosorożcem* oraz *Ambalaż ludzki*. Reżyserem filmu Kantor *ist da* jest Dietrich Mahlow.

¹⁴ Kontekst teatru Białoszewskiego jest o tyle istotny, że od powołania Cricot 2 w prasie pojawiały się porównania tych dwóch autorskich scen.

dopisał poetyckie dialogi – oryginalne, wnoszące refleksje filozoficzno-religijne, tworzące podstawy dla konceptualnego dramatu metafizycznego.

Drugim tekstem, o jakim warto w tym miejscu wspomnieć, jest opublikowany w „Dialogu” dramat Jarosława Marka Rymkiewicza z 1964 roku zatytułowany *Lekcja anatomii profesora Tulpa*, w którym poeta zdawał się dążyć do scenicznego zdynamizowania Rembrandtowskiego dzieła. Można tu z jednej strony mówić o „żywym obrazie”, z drugiej o rozpisanej w poetyckim dramacie historii, która rozwija z lekcji anatomii szczególnie pojęty teatr sakralny, a także scenę cudowności – wskrzeszenie trupa. Dramat Rymkiewicza, powstały parę lat przed *Lekcją anatomii* Kantora, odślania szczególny stosunek do tematu zaczerpniętego z tradycji: poddanego operacjom stylistycznym związanym z archaizacją języka i wyobraźni zmysłowej, która odwołuje się do kodów misteryjnych i do dawnych motywów sztuki. W obu przypadkach – dramatów Białoszewskiego i Rymkiewicza – związek z obrazem jest wyraźny i poddany poetyckiemu przetworzeniu. W obu przypadkach można mówić o sztuce metafizycznej, stylizowanej na stare struktury gatunkowe. Tak zaaranżowana lekcja anatomii prowadzi nas w przeszłość, rekreuje relacje z płótnem barokowego mistrza, jest jego twórczą lekturą. Tadeusz Kantor postąpił zupełnie inaczej niż wspomnieni poprzednicy: wprowadził płótno Rembrandta w nowoczesne konotacje sztuki happeningowej, odwołującej się do „tu i teraz”, doprowadził do ożywienia obrazu z przeszłości bez stylizacji i przebrań, wyzwolił go z religijnych konotacji¹⁵, dokonał artystycznej dekonstrukcji. (Podobnie zresztą postąpił z *Tratwą Meduzy* Théodore’a Géricault, w czasie *Panoramicznego happeningu morskiego*, aranżując ją wedle kąpielowej mody i estetyki późnych lat sześćdziesiątych¹⁶).

¹⁵ W jakimś sensie podobnie – choć z innych, politycznych względów – postąpili Andrzej Wajda i Konrad Nałęcki w namalowanym w konwencji realistycznej obrazie pod niejednoznacznym tytułem *Zebranie ZSN-u*. We współczesne otoczenie szpitalne włączony został temat „naukowego” studiowania z podręcznika obrazu ciała, beznamietnego wobec obrazu martwej osoby. Obraz (z lat pięćdziesiątych) można oglądać w Muzeum Zamoyskich w Kozłowie, w Galerii Socrealizmu. Zupełnie inaczej temat śmierci został przez Wajdę realizowany w późniejszych filmach, co znakomicie pokazała wystawa zestawiająca obrazy z jego dzieł, skupione na cielesności i śmierci – ze sztuką Szapocznikow i Wróblewskiego: *Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*, zrealizowana przez Andę Rottenberg w Muzeum Śląskim (Katowice 23.06–30.09.2018).

¹⁶ Okres happeningowy Kantora wiąże się m.in. z jego pracami w Galerii Foksal w Warszawie. Pierwszym takim działaniem był *Cricotage* z 1965 roku (powtórzony w Krakowie w zmienionej formie jako *Linia podziału*). Z kolei w sierpniu roku 1967 artysta zrealizował wraz z grupą innych twórców *Panoramiczny happening morski* w Łazach k. Osiek w ramach V Pleneru Koszalińskiego. Składał się on z czterech części: *Koncertu morskiego*, *Barbujażu erotycznego*, *Kultury agrarnej na piasku* oraz akcji wzorowanej na *Tratwie Meduzy* Théodore’a Géricaulta. Dokumentację happeningów zawiera m.in. tom *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*, opr. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998. Warto zauważyć, że

Jego *Lekcja anatomii* to happening szczególny. Artysta zredefiniował tę formę wypowiedzi plastycznej, traktując ją jak akt powtarzalny, zapisywany, a nie efemeryczny, nadając jej formę sceniczno-studyjnych wariacji. Warto prześledzić zarówno zapisy twórcy, jak i reakcje widzów, pozwalające na rekonstrukcję inscenizacji happeningowej – z założenia gatunkowego jedno-razowej, ulotnej, nieprzekazywalnej – jednak poddawanej przez Kantora modyfikacjom, powtórzeniom, rejestracjom i archiwizowaniu. Będę się tu odnosić do dwóch wariantów: jednym z nich jest działanie „zainstalowane” i przeprowadzone w Kunsthalle w Norymberdze w marcu roku 1968, drugim akt teatralny powtórzony 24 stycznia 1969 w Galerii Foksal. Pierwszy został zarejestrowany w filmie Dietricha Mahlowa *Kantor ist da*, drugi zachował się w postaci fotografii i dokumentacji¹⁷.

Za każdym razem uderza w Kantorowskiej realizacji „niewierna wierność” obrazowi¹⁸. Artysta z jednej strony obmyśla powtórzenie układu widzów wokół ciała i ich spojrzenia omijającego zwłoki rozpostarte na stole, z drugiej nie dba o podobieństwo z dziełem Rembrandta. Albo inaczej: wybiera zewnętrzny zarys, konstrukcyjną kliszę, obrysowuje kształty, napięcia pomiędzy formami i osobami przenosi do teatralizowanej sceny, napełniając ją nową treścią. Ubiorzy uczestników są współczesne, ciało nie zostało obnażone – wręcz przeciwnie, zostało szczelnie opakowane w ubranie. Artysta sam sobie przyznaje podwójną rolę: jest zarówno doktorem, jak i twórcą. Kantor narzuca przewrotną percepcję poddanego lekcji anatomii ciała, staje się anatomem i tworzy konstrukcję rozumienia dzieła. Nie ma tu rozszczepienia na lekarza i artystę, o którym pisał Sebald. Działanie twórcy *Lekcji anatomii* sprawia, że nawet nie pytamy o tożsamość osoby leżącej na stole, o to, czy jest żywa, czy martwa i w jakich okolicznościach pojawiła się w happeningu. Artysta z premedytacją skupia uwagę widzów na obrazie przedmiotów i dokonuje sekcji ubrania. Odkrywa wewnętrzny świat człowieka, sprowadzając go do elementów odzieży, patrosząc kieszenie i wewnętrzne struktury ubioru: podszewki i warstwy materiałów. W partyturze napisanej po wystawieniu happeningu, opierającej się jednak na notatkach odczytywanych w trakcie inscenizacji, znajdujemy następujący fragment:

Kantor wziął udział w 1971 roku w wystawie *Happening–Fluxus* w Kolonii, podsumowującej dorobek całego ruchu z lat 1959–1970.

¹⁷ Dokumentację fotograficzną happeningu w Galerii Foksal można zobaczyć na fotografiach Eustachego Kossakowskiego z zasobów Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie, dział „Archiwa artystów”, zob. <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/107>.

¹⁸ Kantor powtórzył w Galerii Foksal happening z Kunsthalle w Norymberdze, do udziału zaprosił hipisów odwiedzających Galerię. Happening ten był pokazywany ponadto we wrześniu 1971 w Dourdan w ramach Międzynarodowego Atelier Teatru Eksperymentalnego oraz w norweskim Sonja Henie-Nils Onstand Kunstcenter (październik 1971).

Wystarczy zrobić tylko pierwszy krok,
odważyć się coś oddzielić, aby
odkryć nagle nowy wewnętrzny świat:
podszywka!
górna warstwa!
odcinam,
środkowa!
a oto dolna!
oddzielam jedną warstwę od drugiej,
[...]
proszę zwrócić uwagę na te interesujące
szczegóły:
guziki!
dziurki!
haftki!
zatrzaski!
agrafki!
klamerki!
które w cały ten organizm
usiłują wprowadzić porządek¹⁹.

Z wyjmowanych przedmiotów i zdestruowanych form artysta tworzy kolaż: stopniowo demonstruje publiczności kompozycję wizualną z unieruchomionymi detalami przenoszonymi na czarną płaszczyznę obrazu. Kierują one w jego interpretacji poza ciało – ku przedmiotowym formom egzystencji. Jest to ewidentna zamiennia, albowiem drobiazgi ułożone na obrazie-tablicy tworzą swoiste dzieło sztuki, które przyciąga uwagę i może nasuwać różne skojarzenia: miejsca składania rzeczy niepotrzebnych człowiekowi bądź odebranych mu w drastycznych okolicznościach; magazynu szpitalnego, więziennego czy obozowego. Obraz jest także interesującą kompozycją abstrakcyjną, chaotycznym diagramem uformowanym z materii. Tymczasem ciało reprezentuje istotę unieważnioną, pozbawioną rekwizytów codziennego trwania ze względu na zatrzymanie, uwięzienie, chorobę lub śmierć. Domysły można mnożyć. W czasie happeningu ciało poddane jest percepcyjnemu unieważnieniu, a sprawca sekcji-rewizji podsuwa widzowi fetysz zamiast wnętrza organizmu. Zbiór przedmiotów jest wizualną figurą *pars pro toto*, a także sygnałem, że osoba na prosektoryjnym stole została оголоcona ze swej własności. Jest sugestią, że po życiu pozostają bezużyteczne przedmioty. Działanie Kantora przynosi wieloznaczne wykładnie. Zostaliśmy tym samym wpętani w pewien typ relacji: konkretny przez działania artysty, wieloznaczny przez możliwe horyzonty odbioru. W czasie happeningu dokonuje się zarówno

¹⁹ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 356–357.

ukonkretnienie obiektywnego artefaktu przez rzeczowy korelat, jak i „zadrażnienie świadomości” pobudzonej do snucia wyobrażeń i domysłów, odpływającej od materialnych aspektów działań.

Wyciągnięte w trakcie lekcji anatomii przedmioty są absurdalne, niby przypadkowe, zapewne jednak nie zostały dobrane w sposób całkowicie dowolny. Kantor wyławia z kieszeni „trupa” i z wewnętrznych skrytek ubrania: pogniecione papierosy, bilety, pieniądze, papierki po cukierkach, banknoty, zapalki, zdjęcia rodzinne, fotografie pornograficzne, tabletki aspiryny, prezerwatywy, papiery urzędowe, rachunki, ukradzione łyżeczki. Kieszenie i skrytki są intymne, tworzą – jak mówi Kantor – „ukryte meliny”, prawdziwą stronę „niesfałszowanej strony indywidualności”. W trakcie norymberskiego happeningu znajduje w nich niespodziewane akcesoria: żarówkę, łąpkę na myszy, cukier i jajko. Porządek znaczeniowy owych przedmiotów jest enigmatyczny i zaskakujący. Rzeczy mieszają się z substancjami organicznymi: cukier i jajko (rozgniecione w trakcie happeningu) to przedmioty, a zarazem materialne elementy kojarzące się między innymi ze składnikami organizmu. Być może łąпка na myszy odwołuje do skłonności człowieka, jego pasji niszczenia i eliminowania szkodników. Podobnie jak proca i pistolet, z którego artysta oddaje strzał. W kieszeniach znajdują się zatem przedmioty służące do podtrzymywania biologicznego trwania, kojarzące się z prokreacją (jajko to przecież odwieczny symbol życia) a także do zadawania ran czy uśmiercania. Rzeczy umieszczone w intymnych skrytkach stają się atrybutami samoobrony, przedłużenia gatunku i okrucieństwa związanego z zabijaniem. Rzeczy intymne to drobiazgi dosłowne i przenośnie, mało znaczące, bezwartościowe i urastające do rangi metafor. Rejestracja z filmu Dietricha Mahlowa wprowadza dodatkowo narrację, w której pada wypowiedź Kantora: „Nie można już umrzeć własną śmiercią, a tym bardziej żyć własnym życiem”. Śmierć została uchwycona w sieć przedmiotowych zamienników, równocześnie ani artysta, ani widzowie nie przedostają się do wnętrza ciała. Ciało jest szczelnie zakryte, bezpieczne. Jest – Kantor używa tu własnego rzeczownika o francuskiej etymologii – ukryte w ambalażu, częściowo tylko poddane aktom odsłaniania.

W *Lekcji anatomii* artysta nie dociera do skóry, choć dokonuje częściowego obnażenia, leżąca postać zostaje tylko nieco odpakowana, operacja dokonuje się na poziomie odzieży, pełniącej funkcję ochrony i ukrycia. Na ogół jednak Kantor wybierał kierunek przeciwny: zabezpieczał, owijał (czasem naprawdę, a często rzekomo) ludzi i przedmioty w papier i materiał, ukrywał w kopertach, pakach jak w skrytkach i całunach. Jednym słowem uprawiał wynaleziony przez siebie gatunek sztuki – ambalaż – z pasją i w poczuciu jego nieustannej ewolucji. Czuł do niego wyjątkową słabość, zajmował się nim do końca życia. Po kilku latach od *Lekcji anatomii* zwrócił uwagę na stosunek do ubrań-opakowań jako na własną, niekonwencjonalną drogę do metod psychologicznych w teatrze:

Poprzez demonstrację ubrań pokazałem wszystkie problemy psychologiczne człowieka. Oczywiście nie środkami znanymi wcześniej, tylko przedmiotami, którymi się posłużyłem. I to z powodów psychologicznych. Ciąłem ubrania, pokazywałem podszewki, ciąłem je, demonstrowałem anatomię różnych części ubrań, których nie widać²⁰.

Wiele fragmentów filmu *Kantor ist da* przedstawia zjawisko ambalazu: mówi się o nim w kategorii ochrony przedmiotu i ciała. Jest formą izolacji, ukrycia, ale też wiąże się z wcześniejszą destrukcją, albowiem zaambalowaniu podlegają poszczególne fragmenty zdemontowanego korpusu. Kantor stwarza swe przedmioty i formy cielesności opakowanej jako ochronę bądź kamuflaż²¹. Ambalaż stosuje jako strategię artystyczną przeciwstawiając się sekcji, voueryzmowi i wiwisekcji: zamiast odkrywania, laparoskopowej introspekcji, artysta bandażuje, zasłania warstwami przesłon, woali, to, co ma w jakimś sensie mobilizować uwagę odbiorcy. Już w roku 1965 wśród licznych tekstów o ambalazach Kantor zamanifestował swój stosunek do ubrania jako ludzkiej skóry, co zapisał w *Antypodach ubioru*: „Interesuje mnie ubiór ludzki. Zwłaszcza od spodu. Gdy się odpruje podszewkę. Która jest jakby dnem. Bliższa ciała. Odkrywa się warstwę ubioru jak warstwę skóry”²².

Artysta chce odkryć drogę do innego widzenia, fascynuje go ciekawość oka, która może być brutalna i zakładać sensację spojrzenia, odkrywającego to, co ukryte. Nie interesuje go jednak ani seksualna, ani tanatyczna pornografia obrazu. Postępuje inaczej niż zwolennicy koncepcji obnażenia czy brutalnych aktów rozkrojenia ciała i chirurgiczno-rzeźnickiego wniknięcia do jego wnętrza; projektując sekcję zwłok, zaprzecza dosłownie pojętej lekcji anatomii w myśl zasady, że odsłanianie prawdy o cielesności jest złożone i procesualne. W jakimś sensie reaktywuje artystyczno-dziecięce przekonanie, że im bardziej czegoś nie można dostrzec bezpośrednio, tym silniej działa pole wyobraźni, która aktywuje także podświadomość i uruchamia mapy wewnętrznego widzenia – możliwość snucia niezależnej od realności wizji. Równocześnie w Kantorowskiej koncepcji zawijania, bandażowania ciała – czego używa np. w pomniku Marii Stangret – tkwi ważna dla rytuałów i teatru potrzeba larwalnego przekształcenia szczątków cielesnych, które uaktywni

²⁰ *Od akademii do „Umarłej klasy”*. Wywiad Denisa Bableta z Tadeuszem Kantorem, [w:] *Umarła klasa. Seans Tadeusza Kantora 1975–1979*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2011, s. 13.

²¹ Liczne ambalaże Kantora to zarówno przedmioty opakowywane przez niego, jak i formy malarskie wykorzystujące koperty, przesłony, warstwy. Z tego czasu znane są jego ambalaże konceptualne: *Pięta Achillesa*, *Nos Kleopatry*, *Jabłko Wilhelma Tella*, *Jajko Kolumba*, *Oko opatrności*, *Miecz Damoklesa*. Niektóre z nich zostały przypomniane na wystawie *Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979* w Cricotece w roku 2017.

²² Polska wersja tego tekstu (była również francuska) wraz z *Manifestem ambalazy* ukazała się w „ITD” 1965, nr 23, przedruk, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 1. *Metamorfozy...*, s. 298.

potencjał przeobrażenia²³. Ambalaż ma funkcję estetyczną związaną z poszukiwaniem awangardowego wyrazu przekształcającego kształty realne w formy; polityczną, zdeterminowaną wolą ocalenia cielesności zagrożonej historycznym zranieniem; psychiczno-rytualną, chroniącą wewnętrzny potencjał nieświadomości, która musi odsłonić się w procesie ponownych narodzin. Wydaje się zatem, że ambalaż zakłada sukcesywne i złożone odrodzenie stosunku widza do ciała.

Koncepcja Kantora sprzeciwia się tradycji żywych obrazów. Najprościej byłoby powiedzieć, że artysta boryka się w swej akcji performatywnej z nie możliwością zainscenizowania prawdziwej lekcji anatomii w happeningu – nie uda się bowiem rozkroić ciała w ramach teatru stosującego konwencje umowności. Kantor posługuje się raczej „cięciem oka”, jego działanie prowadzi do zdraśnięcia szklistej powierzchni organu wzroku. Widzimy śmierć „bezcielesną”, artysta odbiera trupowi właściwie wszystko – twarz, ciało, ręce i „mięсно-cielesne” wnętrze, tożsamość i indywidualność. Percepcja przedmiotów likwiduje podmiotowy wymiar śmierci. W kreacji happeningowej naśladującej wprost *Lekcję anatomii* Rembrandta, artysta powtarza iluzorycznie zaledwie układ kompozycyjny. Mamy do czynienia z twórczym powtórzeniem, które nigdy nie jest wierne oryginałowi. Mogli tego doświadczać widzowie obserwujący happening w Galerii Foksal, wyposażeni w reprodukcje pierwowzoru. (Jedna z fotografii Eustachego Kosakowskiego ukazuje Henryka Stażewskiego, który trzyma w ręce książkę z reprodukcją obrazu Rembrandta). W atmosferze zabawy i gry z przetworzeniem obrazu Kantor kamufluje zadanie partycypacyjne: uczestnicy mogą zbliżyć się do misterium śmierci w jej niepozornej, przedmiotowej formie, nie mogą jednak nawet zidentyfikować osoby na marach. W reakcje odbiorców, odsuniętych jak w teatrze anatomicznym od ciała, wpisują się odcienie humoru, tak jakby lekcja anatomii była dowcipna i zachęcała do śmiechu.

Oprócz zaaranżowania happeningu Kantor wystawia w tym czasie serię obrazów oraz organizuje w Krzysztoforach efemeryczny happening *Hommage à Maria Jarema*²⁴. Prace te przekonują, że ciało ukryte czy odsunięte w cień, wykluczone z pola widzenia nie było jedyną formą reprezentacji, jakiej używał.

²³ Akcję opakowania pasmami papieru żywego ludzkiego ciała (Marii Stangret-Kantor) wprowadził Kantor do *Cricotage'u* oraz *Linii podziału*, a następnie do *Wielkiego ambalażu* w Bazylei (1966). W czasie pobytu w Norymberdze zaaranżował go w ruinach stadionu hitlerowskiego – nazywając akt ambalowania ciała swoją małą zemstą na Hitlerze. Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 183.

²⁴ 30.10.1968 Kantor, przy okazji IX Wystawy Grupy Krakowskiej w Krzysztoforach w Krakowie, pokazał happening *Hommage à Maria Jarema* poświęcony pamięci wybitnej malarzki (w dziesięciolecie jej śmierci), z którą był związany projektami teatralnymi realizowanymi w Cricot 2 w latach pięćdziesiątych.

Temat anatomiczny domaga się, by przynajmniej w skrócie zasygnalizować stosunek Kantora do obrazowania cielesności, który w jego pracach podlegał liczным metamorfozom.

3. Ciało rozbite

Kantorowi bliska była przede wszystkim silnie przetworzona postać, poddana dekompozycjom i plastycznym deformacjom. Czas wojny wprowadził intensywne doświadczenia somatyczności, wpływając na nieustanne oscylowanie pomiędzy ciałem realnym (doznawanym także w dramatyzmie jego śmiertelnych konwulsji) a ciałem mistyfikowanym przez różne chwytły optyczne. Surrealizm Kantora z okresu powojennego Piotr Piotrowski nazywa „traumatycznym realizmem”²⁵. Istotny okaże się stosunek artysty do obnażenia – w swej sztuce bardzo rzadko operuje dosłowną nagością. Po wojnie sięga do metaforycznych przetworzeń postaci, które niejednokrotnie będą demonstrowały na powierzchni ukryte pod skórą układy kostne czy tkanki, albo przerzuca ciało w formy zewnętrzne, przestrzenne. Nawet uprawiając informel, Kantor wiąże tę technikę i z abstrakcją, i z własnym ciałem, mówiąc, że posługuje się w działaniach *action painting* wydzieliną własnego wnętrza. (To metafora, do malowania używa bowiem tradycyjnych farb). Artysta wykorzystuje charakterystyczną zamienną – bardzo często traktuje ubranie jak ciało czy skórę, falsyfikuje nagie elementy korpusu wprowadzając protezy. Charakterystyczne jest też działanie reifikujące: Kantor przesuwając celowo uwagę widza z ciała i jego biologiczno-fizycznego wymiaru na elementy przedmiotowe. Płótna Kantora można także skojarzyć z operacjami na cielesności uprawianymi przez Francisca Bacona. Porównanie pozwoli uświadomić artystyczny rodowód Kantorowskiej sztuki „odcieleśniającej cielesność”, a jednocześnie wchodzącej z nią w bliski, niemal intymny kontakt.

Bacon w rozmowach z Davidem Sylvestrem zwrócił uwagę na wpływ Picassa, który używał w swej sztuce interesującego typu zniekształconego wizerunku człowieka²⁶. Picasso posługiwał się nim zarówno w obrazach przetwarzających motywy sakralne (*Ukrzyżowanie*) jak w tematach historyczno-politycznych (*Guernica*). Ten typ widzenia – wydobywający na zewnątrz ludzkie wnętrza zarówno przez gwałtowne rozdarcie struktur, jak i ograniczenie cielesności do szkieletu – bardzo silnie oddziaływał i na Kantora (w jego malarstwie), i na Bacona. Bacon nie odwołał się do *Lekcji anatomii*

²⁵ P. Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

²⁶ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997.

Rembrandta wprost, natomiast poddawał inwariantnym formułom jego martwe natury przedstawiające rozpięte na hakach zarżnięte zwierzęta, wiążąc je z tematem ukrzyżowania. W 1946 namalował obraz przedstawiający – jak sam mówił – „coś w rodzaju sklepu rzeźnickiego”²⁷. Może on kojarzyć się ze sztuką Kantora przez czarny parasol²⁸, który ochrania postać, z kolei zawieszona za siedzącym zaszlachtowane zwierzę i rozłożone na pierwszym planie układy kostne determinują jego sytuację i wpływają na percepcję widza. Malarstwo przestaje być dla Bacona narracją o rzeczywistości, staje się poszukiwaniem realnego wnętrza przerzuconego na zewnątrz. „Zawsze bardzo poruszały mnie obrazy przedstawiające rzeźnię i mięso. Według mnie wiążą się one z tematem Ukrzyżowania”²⁹. Formą ukrzyżowania jako operacją na żywym ciele modela, którego ubranie zostaje przygwożdżone do powierzchni obrazu, tworząc zarys osoby, Kantor posługuje się w zarejestrowanej przez Mahlowa pracy studyjnej³⁰.

Bacon, niewierzący, odczytywał ukrzyżowanie jako akt demontażu ciała. Twierdził, że jego celem jest zniekształcić obiekt tak, by był daleki od swego wyglądu, ale zniekształcenie to miało być zapisem ewokującym wygląd. Można rzec, że także niektóre poszukiwania obrazowe Kantora zmierzały do poddawania ciała opresjom i do rejestrowania cięć, rozbijających ich strukturę. W happeningu poświęconym Marii Jaremie przedstawił żywy obraz złożony z ludzkich członków wkomponowanych w zasłonę; użył do tego ciał artystów. Kompozycja przedstawiała w organiczno-przedmiotowej materii dekompozycję ludzkiej fizyczności: osobno tkwiły w rozcięciu białego tła głowa, ręka, noga. W *Lekcji anatomii* postąpił inaczej: ciało zostało ocalone. Rozwarstwieniu uległo ubranie, a dekompozycji zostały poddane przedmioty. *Lekcja anatomii* Kantora – jeden z kilku jego happeningów – jest wieloznaczna. Oscyluje pomiędzy zabawą z tematem tradycyjnej ikonografii a uprzytomnieniem w roku 1968, w czasie fermentów społeczno-politycznych, grozy płynącej ze zrównania egzystencji człowieka z losem materialnych

²⁷ Chodzi o przedstawienie z 1946 roku, zatytułowane *Obraz (Painting)*, D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, s. 11.

²⁸ Parasol to ulubiony przedmiot Kantora. Był wykorzystywany w rysunkach, malarstwie, teatrze; stał się częścią słynnego happeningu *Multipart*: 21.02.1970 Tadeusz Kantor w Galerii Foksal w Warszawie wystawił jedno dzieło w czterdziestu egzemplarzach. Były to obrazy z parasolem oddane do publicznego użytku (*Multipart* = multiplikacja + partycypacja), które po roku wróciły do galerii ze śladami użytkowania przez ich „konsumentów”.

²⁹ D. Sylvester, *Rozmowy z Francisem Baconem...*, s. 23.

³⁰ Zob. D. Mahlow, *Kantor ist da*, film z 1968, dołączony do publikacji *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia – dokumenty – eseje – filmy na DVD*, red. U. Schorlemmer, Kraków 2007. Film, obok *Wielkiego ambalażu*, *Rozmowy z Nosorożcem* i *Lekcji anatomii*, pokazuje także Kantora w pracowni, wykonującego szereg działań i eksperymentującego z ciałem (także modeli) oraz materią.

atrybutów³¹. W uprzedmiotowieniu ciała Kantor przeczuwa defraudację intymności i ostateczne zniewolenie.

Artysta, nie aktualizując wprost problematyki swej sztuki, operował aluzjami do traumatycznej pamięci hitlerowskiej okupacji i do opresji komunistycznego reżimu. Obie formy totalitaryzmu uprzedmiotowiwały człowieka, traktowały instrumentalnie jego cielesność, reifikowały podmiotowość, spychając ją w formy bytu ograniczonego do fizjologii. Realizując happening w czasie pobytu w Niemczech, m.in. w Norymberdze, Kantor przywracał wspomnienie II wojny światowej, która skazała człowieka na katorgę, a w obozach zagłady urządziła sprawną maszynę przetwarzającą ludzką cielesność na przedmioty, stojąc po stronie – jak to ujął Sebald – zimnego, kartezyjańskiego werdyktu, że ciało, które jest maszyną, można zdekonstruować, zniszczyć, unicestwić, przetworzyć w rzecz użyteczną. Pole uaktywnionych aluzji kieruje także do skojarzeń z państwem obozu socjalistycznego, skazującym społeczeństwo na terror, polityczną niewolę, prześladowania. Happening zapowiada także kapitalistyczne uwikłanie w system konsumpcyjny, uznający jedynie cielesno-materiałną stronę egzystencji, z czym Kantor zetknął się w czasie wyjazdów zagranicznych, co prowokowało go do wypowiedzi przeciwko komercji w sztuce.

Działania happeningowe Kantora odnoszą się wprost do lekcji anatomii jako inspiracji; z kolei przykłady jego malarskiego spojrzenia można umieścić w kręgu tematów podejmujących grę z wnętrzem ciała – przepuszczanym przez filtry wizualnych metafor i abstrakcji. Ponadto w późniejszej sztuce, prowadzącej od Cricotowych gier z tradycją do Teatru Śmierci, znajdziemy wiele dowodów strategii wnoszących swobodne skojarzenia z medykacją ludzkiej osoby. Zaliczyłabym do nich np. gigantyczną łapkę na szczury z *Nadobniś i kockodanów* z ciałem nagiego mężczyzny poddanego torturom, połączony z kołyską fotel ginekologiczny z *Umarłej klasy*, łóżko stojące się na zmianę łóżem choroby i marami, z dwoiście potraktowanym ciałem (między konaniem a martwością) z *Wielopola, Wielopola*, narzędzia tortur z *Niech szczerzą artyści* – przypominające nie tylko dyby, ale też dawne urządzenia medyczne służące do nastawiania stawów czy łamania kości. Zaliczyłabym też do tego nurtu wyobrażeń Kantorowskie odkrycie starości, czyli takiego stanu człowieczeństwa, które stwarza obraz degeneracji ciała jako powolnego procesu umierania. Pozwala obcować z fizycznością, która coraz silniej otwiera się na swoje wnętrze. W kostiumach i makijażach scenicznych interesuje Kantora to, jak ukryte procesy starzenia uwidoczniają się w symptomach chorobowych i geriatrycznych – wychodząc na powierzchnię skóry, deformując cielesną powłokę. Równocześnie w projektach Kantora nigdy nie jest to dosłowne: wydaje się, że szczególnie późniejsze obiekty i wyobrażenia

³¹ Na temat tego happeningu pisała m.in. Joanna Jopek, zob. J. Jopek, *„Lekcja anatomii” od Rembrandta do Kantora*, [w:] tejsze, *Wolałabym nie*, red. J. Stasiowska, Kraków 2015.

są wynikiem działania wyzwolonej wyobraźni, która podobnie jak imaginacja surrealistów czerpie podniętę z przedstawień z kręgu wyobrażeń medyczno-prosektoryjnych, albowiem wyjątkowo ekspresywne efekty daje frywolne połączenie dowcipu z grozą ostateczności. W ostatnich pracach Kantora skoncentrowanych wokół spektaklu *Dziś są moje urodziny* widać znaczącą przemienność form oscylujących między powagą śmierci a zabawą ze śmiercią, krążących między kontemplacją, samotnością, lękiem a komicznym wyrazem antycypowanej ostateczności. Kpina ze śmierci pojawiła się już w Kantorowskich interpretacjach dramatów Witkacego (gdzie postać może umrzeć po wielokroć) i w jego happeningach. Świadomie podjętym przez artystę sposobem operowania z obscenicznością własnej śmierci i jej wersją złagodzoną dowcipem może być np. pomysł zaopatrzenia teatru Cricot 2 w drewnianą skrzynię z własnym ciałem, ułożonym niczym na katafalku, które na zasadzie cyrkowej mogłoby być pokazywane w trakcie przedstawienia. Jak zaznaczył Kantor, umożliwiłoby to eksploatowanie spektaklu po zgonie jego autora. Pomysł, zapisany i naszkicowany w rysunkach, należy do projektów-odrzuć wokół *Dziś są moje urodziny*, ostatniego dzieła Teatru Śmierci. Pokazuje on ewolucję: od gry z lekcją anatomii w niefrasobliwym stosunku do tradycji ikonograficznej, od odważnego sposobu budowania relacji z porzuconym ciałem, do projektów mających walor intymnego przekroczenia, mówiących o tym, że martwe ciało to „ja”³².

4. Strategie tanatyczne: między symboliką a realnym

Mimo groteskowych gier i żartobliwych konceptów Kantor, szczególnie w późnej twórczości teatralnej, wprowadza konotacje misteryjne, a w twórczości plastycznej (w seriach *Dalej już nic* oraz *Cholernie spadam!*) sięga do tropów symbolicznych. Być może rozwinięcie się jego twórczości w kierunku, który kojarzy się z trudną do przyjęcia przez sztukę współczesną alegorezą, sprawiło, że kody metaforyczne obrazujące tematy martwego ciała obecne w jego sztuce zostały przez późniejszych artystów odrzucone³³. Ponieważ śmierć została przez niego uwikłana w figury umowne, a także w grę z przeszłością sztuki, nastąpiło włączenie indywidualnego doświadczenia w jego nagiej postaci w sferę estetyzacji, realność uległa „zaambalowaniu”, do czego używał pieczołowicie konstruowanych konwencji i własnych systemów obrazowych.

³² Rysunki i notatki w zbiorach Cricoteki.

³³ Dali temu wyraz w komentarzach do wystawy, która odbyła się w 2006 roku w Kunsthalle Wien, a także w warszawskiej Zachęcie. Zob. *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Wien–Warszawa, 2006.

Tymczasem współczesnym artystom wizualnym i teatralnym często zależy na zaanektowaniu własnej obecności, a także cielesności, którą ogląda się z różnych perspektyw, ale bez zasłon; operują nagością, także w medycznym znaczeniu, obnażeniem, czasem okaleczeniem, chorobą, wystawieniem na zagrożenie destrukcją.

W latach osiemdziesiątych, gdy Kantor pracował nad ostatnim spektaklem, gdy intensywnie myślał o „spektakularnej śmierci” na scenie i zaangażowany był w eksploatację kwestii najbardziej osobistych i rodzinnych (od *Wielopole*, *Wielopole* poprzez *Nigdy tu już nie powrócę* do *Dziś są moje urodziny*) dwudziestoparoletni Zbigniew Libera nakręcił *Obrzędy intymne*, film rejestrujący opiekę artysty nad umierającą babką. Film przedstawiał obsługiwane bezwładnego ciała, trwającego na granicy życia i śmierci, przeżywającego „persewercje mistyczne”. Dla Libery kamera była narzędziem wspomagającym trudne życiowe zadanie, dobrowolnie przyjęty obowiązek, który w jakimś sensie przerastał możliwości młodego człowieka. Filmowanie – początkowo traktowane bezinteresownie, bez planu artystycznego wykorzystania (jeśli wierzyć zapewnieniom artysty) – okazało się szansą na odnalezienie innego sensu we wstydlivych, wywołujących abominację procesach fizjologicznych. Było aktem pozwalającym zdobyć dystans do siebie samego w tej roli. Ostatecznie obraz został wykorzystany jako element kreacji i autokracji, a także jako narzędzie przekroczenia. Ten „żenujący dokument”, jak mówił sam autor, miał wytrącić widza z codziennego funkcjonowania. Pomijając w tym momencie kwestie publicznego poruszenia, jakie wywołał film, warto zwrócić uwagę na ostateczną decyzję Libery, skomentowaną przez niego *post factum*: „Gdy moja babka umierała, zastanawiałem się, czy wziąć kamerę... nie wziąłem. Asystowanie przy czyjejś śmierci jest czymś niezwykle. Śmierć bliskiej osoby jest niezwykle dramatyczna. Nie chciałem odgradzać się od niej kamerą”³⁴.

W kontekście tym można, na zasadzie kontrastu z „prawdziwą”, dokumentalną materią, jaką posłużył się Libera, mówić o niedosłownym, metaforycznym ujęciu tematu zgonu czy agonii w Kantorowskim Teatrze Śmierci. Artysta, przywołując pamięć przejmujących doświadczeń związanych ze wspomnieniem odchodzenia bliskich, w teatrze swym rozdawał role, podmieniał zdarzenia, falsyfikował postaci. Obraz śmierci własnej babki Katarzyny w *Wielopolu* przedstawił przez klisze oddalenia, posługując się aktorem, notabene mężczyzną (postać grał Jan Książek), tworząc ekwiwalent konania w postaci paroksyzmu gimnastyki – estetyzowanej w opisie partytury do spektaklu. Akt, powtarzany w sferze aktorskich, sztucznych rytuałów, sprawiał, że drgające, jakby zasuszone ciało przypominało świerszcza – to poetyckie skojarzenie artysta sam narzucił. W operacjach estetycznych odzywa się

³⁴ A. Żmijewski, *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, wydanie drugie rozszerzone, Warszawa 2008, s. 210.

zarówno symboliczne oddalenie, jak i zarejestrowane w nagraniu *Wielopola* „wykonawcze” współuczestnictwo Kantora, wywołujące wykreowane i spontaniczne odruchy. Uderzający jest zapisany w filmie Stanisława Zajączkowskiego moment, kiedy Kantor podchodzi do aktora leżącego w drgawkach na śmiertelnym łóżku i poprawia mu z troską sukienkę.

Kantorowskie metaforyzowanie choroby, eksploatowane w *Niech szczerną artyści* i w *Dziś są moje urodziny*, należy widzieć jako zabieg modernistycznej estetyki, ściśle zespolonej z malarską i teatralną ideą cierpiącego ciała, najgłębszego i najprawdziwszego obrazu istnienia, często o religijnych, misteryjnych konotacjach. Jest to jednak akt twórczy operujący umownością; przeciwstawić go można dosłowności, jaką operowała Katarzyna Kozyra, eksploatująca swą śmiertelną (ostatecznie zażegnana) chorobę w *Olimpii*. Kozyra stworzyła serię dokumentacji i dzieł; fotografie oraz film przedstawiały realną, aseptyczną scenerię szpitalną. Artystka „epatowała” prawdziwym zagrożeniem życia. Jej postać, otoczona anonimowymi świadkami, którzy obsługują medyczną aparaturę, zajmując się cierpiącym ciałem, wpisywała się w nurt anatomicznego, dosłownego spojrzenia na fizjologiczny aspekt ludzkiej egzystencji. Pozornie Kozyra odrzuciła symbolikę kojarzoną z metafizycznym aspektem śmierci. Z drugiej strony współczesna Olimpia ze stygmatami nieuleczalnej choroby, którymi są – między innymi – symptomy związane z chemioterapią, eksponuje swój akt jako element ofiary artysty.

Krytycy chętnie analizują jej koncept w perspektywie badania zależności od tradycji (co umożliwia porównanie jej zabiegów na dziele Éduarda Maneta z operacjami Kantora na obrazie Rembrandta), choć oczywiście najistotniejszy stał się tu motyw anektowania własnej choroby, budowanie przekazu o dosłownej, prawdopodobnej śmierci, która podlega inscenizacji i estetyzacji. Ważnym horyzontem owych odczytań jest fakt pozytywnego skutku terapii, aczkolwiek w chwili projektowania dzieła i jego realizacji wynik leczenia był nieprzewidywalny. Dramat performansu, utrwalonego m.in. jako zapis wideo, rozwija się w obrębie charakterystycznych amplitud, postępujących od „anatomicznego” spojrzenia na własne ciało, które w każdej chwili może ulec ostatecznej destrukcji, do gry w akt tradycyjny³⁵. Powołanie się na autorytet Éduarda Maneta, rewolucjonisty w sztuce z przeszłości, wedle określenia Pierre’a Bourdieu, staje się też nawiązaniem do strategii powtórzenia³⁶. Równocześnie artystka dochodzi do specyficznie pojętego

³⁵ „Instalacja *Olimpia* Kozyry – nie istnieje poza określona tradycja ikonograficzna”, pisze Wojciech Włodarczyk, zob. W. Włodarczyk, *Kiedy zaczęło się „dzisiaj” w źródłach sztuki polskiej lat dziewięćdziesiątych?*, [w:] *Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, listopad 2001* pod red. M. Poprzęckiej, Warszawa 2002, s. 38.

³⁶ Na temat zerwania z kategorią kontynuacji tradycji w systemie akademickim i operowaniu typem ikonycznym jako nietożsamościowym nawiązaniem do pierwowzoru zob.

kresu, gdzie „dalej już nic...”, do wyeksploatowania tworzywa. „Swoją chorobę wykorzystawałam totalnie” – powie Kozyra. „Zużyłam chorobę. Nie jest mi już potrzebna”³⁷.

Porównanie to uzmysławia, że zderzenie Kantora ze sztuką przełomu XX i XXI wieku wprowadza konieczność operowania biegunami: umowne-dosłowne, nadrealność-realność. Kantorowska pokusa, by mieć na scenie prawdziwą śmierć, ludzkie zwłoki, o czym mówił przy okazji pracy nad *Umarłą klasą*, została przez artystę odrzucona: albowiem – jak uznał – byłoby to zbyt silne i zbyt dosłowne. Można zapytać: czy decyzja ta dowodzi różnicy pomiędzy twórcą reprezentującym formację, dla której ważna była uwewnętrzniona cenzura, a artystami zanurzonymi w kulturze ostentacji, brutalnego stosunku do społecznych zakazów i obyczajowego tabu? Jednoznaczna odpowiedź na to pytanie nie wydaje się możliwa: w końcu i Zbigniew Libera zrezygnował z nagrania chwili śmierci swej babki, miał także poczucie, że obraz wideo oddala i estetyzuje formy choroby i umierania.

Kantorowski sposób postrzegania cielesności i obcowania z nią na scenie był ważnym wektorem eksperymentowania zarówno z dosłownością, jak i metaforą aktu. Chociaż artysta stosował zabieg obnażenia, zdecydowanie częściej symulował nagość, wprowadzając jej synekdochę w postaci kostiumu oraz protezy. Sabine Folie praktykę Kantora wiąże z dawnym pojęciem teatru „ekstazytnych ciał”, którego źródłem były idee Antonina Artauda, oraz koncepcja Czystej Formy Witkacego. Z tej perspektywy ludzie-atrapy Kantora, jego bio-obiekty mogą przypominać kalekie ciała Artura Żmijewskiego, okrutny teatr, w którym występują – jak mówi Folie – „Foucaultowscy” infamisi. W filmach i fotografiach Artura Żmijewskiego groteska przybiera formę okrutną:

[...] widzimy tu prawdziwy teatr niedoskonałych, zmaltretowanych, zdeformowanych ciał, bezlitośnie zgłaszających pretensje do piękna. [...] Kalekie ciała w okrutny, niemal biblijny sposób dźwigają na barkach winę świata, tak że widzowie, patrząc na ich odmienność, deformację, czują, że to dotyczy ich samych. Odzywa się w nich mesjanistyczna pamięć o cierpieniu ludzkości, o ludobójstwie, o holocaustie, ogólnie mówiąc, o ludziach zepchniętych na margines [...]”³⁸.

Projekt sztuki stworzony przez Kantora, w którym na równych prawach istnieją ciała i przedmioty, niwelował kategorię kalektwa i brzydoty jako

P. Bourdieu, *Rynek dóbr symbolicznych*, [w:] *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001. O Manetowskiej rewolucji modernistycznej zob. T. Załuski, *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.

³⁷ A. Żmijewski, *Drżące ciała...*, s. 194.

³⁸ S. Folie, *Prawdziwe życie jako scena dla „realności najniższej rangi”: „Zużyte stare rupiecie, po prostu – ubogie”*, [w:] *Teatr niemożliwy...*, s. 30–31.

sposobu wartościowania rzeczy przedstawionej na scenie oraz zaburzał jednoznaczną percepcję ich autonomii: właśnie rehabilitacja ciała i obiektu w ich zasadniczej ułomności, tak ostro rewindykowana przez Kantora, daje artystom generacji polskiej „sztuki krytycznej” poważny impuls do przetworzenia podstawowego kanonu wizualnej ekspresji.

W latach dziewięćdziesiątych w sposób bulwersujący z tematem śmierci w polskiej plastyce obcował Grzegorz Klamana, tworząc cykl ekspozycji zbudowanych z medycznych preparatów, oscylując na niebezpiecznej granicy pomiędzy pojęciem ludzkiego ciała a „ludzkiego mięsa”. Wystawa *Emblematy* (1993) była dla autora drogą kontynuacji bardzo dawnej tradycji, nazwanej przez niego rytuałami prawdy, a w trop za Foucaultem anatomią polityczną ciała. Klamana uważał, że jego koncepcja miała swe antycypacje w XVII-wiecznym teatrze anatomicznym w Lejdzie czy Bolonii³⁹, zbliżał się tym samym do kontekstu, w którym powstało arcydzieło Rembrandta, nie korzystał jednak z mimetycznej umowności malarskiego przedstawienia. Myślenie Klamana o śmierci okazało się propozycją nowego odczytania wymiaru zwłok, które obok prosektoryjnej bezwładności dysponują pewnego rodzaju „nadwyżką” semantyczną i symboliczną. Dowodził tego artysta, wprowadzając „zdobyte” w szpitalu i prosektorium eksponaty w sferę sztuki, i dbając – zgodnie z przyjętymi zasadami etycznymi, obowiązującymi także na gruncie medycznym – o zachowanie ich wymiaru materialnego. Artysta włączył owe artefakty w przestrzeń sakralną. Część krytyków widziała w jego geście akt bluźnierstwa⁴⁰. Z kolei dla samego twórcy pokazanie ekspozycji złożonej z doczesnych fragmentów ciała w ramach wystawy *Irreligia* w Brukseli, w czynnym kościele (co – jak zauważył – byłoby nie do pomyślenia w Polsce), stało się okazją, by znaleźć „szczelinę, niszę w rozpoznanej rzeczywistości”. Jak powiedział w wywiadzie Żmijewskiego, dzięki owej ekspozycji praca ta jest:

[...] jak tajemnicza kaplica do medytacji człowieczeństwa, z jednej strony Ciało Chrystusa, z drugiej ciało anonimowego człowieka: nasze ciało. Obecni oglądający wierni są pomiędzy dwoma dyskursami: wiary i ciała otwartego szukającego miejsca, stawiającego pytania. Jeżeli istnieje moc tajemnicy liturgii i przemiany ciała Chrystusa, dla wiernych, którzy tam przychodzą ta praca buduje sytuację spotkania i dialogu. Po kanonizowanych „widokach świętych i ich obrazach”, jakimi

³⁹ A. Żmijewski, *Drżące ciała...*, s. 144.

⁴⁰ A. Osęka, *Z punktu widzenia leżącego ciała*, „Znak” 1995 nr 10. Krytyczne ujęcie zostało przez Klamana skomentowane: „*Emblematy* wielu krytyków (Marciniak, Osęka) uznało za obrazoburcze, bluźniercze, niegodne. Powstało nawet określenie «ludzina» – coś na kształt wołowiny. W tym słowie jest więcej pogardy niż w mojej pracy. Ludzkie szczątki nie mają w sobie nic poniżającego, niegodnego. Projekt został zaakceptowany wcześniej przez etyka Akademii Medycznej. Inni odbiorcy mówili mi, że stalowy kontener z ludzkimi szczątkami stał się dla nich miejscem kontemplacji”. *Barbarzyńcy w kościele*. Ankieta „Tygodnika Powszechnego”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzyncy-w-kosciele-124302> [dostęp 23.03.2019].

wypełnione są kościoły, ta praca dla nieuprzedzonego jest jak powiew świeżego spojrzenia, jest zerwaniem jakiejś zasłony.⁴¹

Przykład Klamana każe zadać pytanie o metody inkorporowania tak „preparowanego” artefaktu w obręb sacrum: rozstrzygać, czy ma to sens medytacyjno-kontemplacyjny, czy też świadczy o utraconym biegunie metafizycznym. Sam artysta zgłosił akces do współuczestnictwa w formach religijnego doświadczenia, mówiąc, że prace te mogą się wpisać w przestrzeń sakralną, jeśli jest to przestrzeń tolerancji, a nie nienawiści. Ciało anatomiczne może być realnie obecne, tak jak obecne mogłoby być ciało Boga, staje się ono tym, co udaje się zobaczyć. Zdarza się, że ponowoczesne artystyczne lekcje anatomii wprowadzają kontekst sakralny. Mówiąc skrótem: ciało rozdarte staje się w pewnej optyce przełamaną hostią⁴². Jakimś niezwykłym fenomenem okazuje się akt reprezentacji, który funduje podstawę doświadczenia mistycznego. Jean-Luc Nancy przekonuje, że materialna cielesność jest obecnością, która daje się poznać zmysłowo. A równocześnie tym czymś, co daje się zobaczyć, jest realne ciało Boga ulokowane w ludzkim korpusie.

Dla artystów takich jak Grzegorz Klamana czy Łukasz Gorczyca, obok skandalicznego wymiaru śmierci, zamieniającej człowieka w bezużyteczny przedmiot czy obiekt sekcji, istnieje taki rodzaj artystycznej percepcji, która sprawia, że ludzkie szczątki stają się wyrazem szczególnie pojętej sublimacji. Są „złotym motywem” odwzorowującym figurę ludzką w jej konsystencji i niepowtarzalności. Widzenie artysty umożliwia ową operację uwznioślającą, choć przylapuje ono dosłowność śmierci w sposób niezwykle ryzykowny, w mniemaniu wielu odbiorców szkodliwy i groźny. Wydaje się jednak, że ta praktyka artystyczna może obrazować skierowanie ludzkiej uwagi na inny typ percepcji – anatomia ciała przestaje być aktem medycznym, artyści, by ująć to interpretacyjnym skrótem związanym z *Lekcją anatomii* Rembrandta, reprezentują ocalające zwłoki spojrzenie malarza, a nie ukazanie ciała jako diagramu w atlasie, na który wskazuje doktor Tulp. Artefakty operujące dosłownymi szczątkami ludzkimi wywołują jednak istotną dezorientację. Wystawienie tych prac uświadomiło, że nie tylko w szerokim odbiorze publicznym, lecz także w ocenie krytyków niedopuszczalne wydaje się przekroczenie, które ludzką „chwilową materię” w jej postaci ułomnej i cierpiącej, a także poddanej procesom rozkładu i degradacji, prezentuje brutalnie i dosłownie⁴³. Ekspozycja taka zazwyczaj wywołuje reakcje szoku, oburzenia, odrzucenia. Wyraża się także – jak zauważono – w formie agorafobii: odgórnej

⁴¹ A. Żmijewski, *Drżące ciała...*, s. 146.

⁴² Na temat takiej tradycji myślenia zob. J. Gélis, *Ciało, kościół, sacrum*, [w:] *Historia ciała*, t. I, Warszawa 2011.

⁴³ A. Żmijewski, *Drżące ciała...*, s. 230.

dyskryminacji bezkompromisowych manifestów twórców, bez prób podjęcia otwartej, publicznej debaty⁴⁴. Jak zwróciła uwagę Maria Poprzęcka, reakcje krytyczne wobec działań artystów angażujących się w tematy drażliwe są także dowodem nieświadomości przemocowych technik i operacji na ciele dokonywanych przez sztukę w przeszłości⁴⁵.

Z wypowiedzi współczesnych artystów wynika, że dla wielu z nich teatr Kantora, szczególnie w jego modernistycznych inklinacjach, oddalił się i stężał w postaci jednoznacznego uogólnienia, wartościowanego najczęściej krytycznie. W jakimś sensie ich praktyka bliższa jest formom happeningowym, działaniom artysty z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, niż późniejszym spektaklom i malarstwu, niejednokrotnie zakorzenionym w tradycji kulturowo-religijnej. Jednak istotną strategią percepcyjną dla dzisiejszej praktyki plastycznej i performatywnej staje się proces włączenia tematyki traumatyczno-abiektalnej jako „realnego” (według określenia Hala Fostera⁴⁶). Bywa, że śmierć wartościowana jako intymne doświadczenie stanowi żywą część ludzkiej świadomości wprowadzoną w obszar komunikacji artystycznej, przekazaną do dialogicznej wymiany z odbiorcami. Społeczne odrzucenie śmierci spowodowało jej znaczący i zarazem kontrowersyjny powrót w obręb wypowiedzi artystycznej. W przeciwieństwie do zachowań społecznych związanych z jej wyparciem, nie jest tematem uwikłanym w jakiekolwiek tabu. Ponadto silna ingerencja w oryginał, zaaranżowanie dawnego dzieła w nowoczesnej konstrukcji estetyczno-mysłowej są bliskie najnowszej estetyce teatralnej i sztukom wizualnym, aktualizacjom dawnych obrazów we współczesnych formach i dykcji przepisującej historyczne teksty. Efekt takiego działania intensywnie działa na recepcję, pobudza do refleksji i wywołuje silne afekty.

Na obu wspomnianych przeze mnie na wstępie wystawach – *Corpus* w warszawskiej Zachęcie oraz *Sztuka i medycyna* w krakowskim MOCAK-u – podejmujących temat cielesności, jej wpływu na ludzkie doświadczenie poprzez kategorie medyczne czy anatomiczne, pojawiły się prace Aliny Szapocznikow. W niezwykle sposób łączą one intymne spojrzenie na własne ciało poddane drastycznej medykalizacji i świadomie lub podświadomie ujawniające się traumy związane z obrazem eksterminacji, z jaką artystka zetknęła się w czasie wojny. Przez ten rodzaj powiązań jest ona świadkiem przeszłości i patroluje

⁴⁴ A. Jakubowska, *Agorafobia*, [w:] *Sztuka dzisiaj...*

⁴⁵ Na temat przemiany stosunku do ciała w sztuce XIX, XX i XXI wieku wnikliwie pisze Maria Poprzęcka, zwracając uwagę na zakamuflowane strategie eksploatowania żywych ciał w przeszłości i na współczesną jawną narrację o problematycznej relacji między ciałem a aktem, obroną ciała a atakiem na cielesność, często budzącą kontrowersje społeczne. Zob. M. Poprzęcka, *Miedzy aktem a ciałem*, [w:] *Sztuka dzisiaj...*

⁴⁶ H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012, s. 153–177.

sztuce krytycznej, a jeszcze inaczej niż Tadeusz Kantor, zdecydowanie bardziej dosłownie wchodzi przez narzędzia praktyki awangardowej w problematykę cielesności. Jej *Nowotwory* jako odciski własnego ciała, próba ich oswojenia, nadania wyrazu podmiotowego przez odbicie twarzy, *Zielnik* jako pamiątka-odcisk ciała, lampy i przedmioty użytkowe odtwarzające formy organów anatomicznych, niebezpiecznie dryfują między kodem ocalającym cielesność a uprzedmiotowieniem. Odwaga w operacjach na własnej biologicznej kondycji, bezpośredniość ekspresji przybliżyła jej praktykę do dzisiejszych poszukiwań sztuki krytycznej, a także scenicznej, czemu wyraz dała Barbara Wysocka w spektaklu *Stan nieważkości* poświęconemu Szapocznikow i jej rzeźbie będącej hołdem dla tragicznie zmarłego kosmonauty Komarowa⁴⁷. Aktorka i reżyserka już wcześniej, w *Anty-Edypie* przygotowanym wspólnie z reżyserem Michałem Zadarą, wyraziła zainteresowanie związkiem sztuki i medycyny. Dla *Anty-Edypa* jedną z inspiracji była książka filozofa Gilles'a Deleuze'a i psychiatry Felixa Guattariego, którzy – podkreślają Wysocka i Zadara – stworzyli system opisujący człowieka jako istotę przede wszystkim produktywną i twórczą, a nie cierpiącą i zakompleksioną, jak w psychoanalizie Freuda. Wysocka w ósmym miesiącu ciąży, poddana na scenie badaniom USG, chciała w swoim spektaklu przyrzeć się temu, jak człowiek od początku jest uwikłany w mechanizmy społeczne. Wgląd w ciało, introspekcja medyczna miały tu jednak wektor przeciwny do badań anatomicznych, akt twórczy zbliżał widzów ku formom życia, powoływaniu do istnienia, a nie anatomii śmierci. Wysocka balansowała pomiędzy dyskursem naukowym a własną kondycją fizjologiczną. Jeszcze inaczej aktorka, użyczając swego ciała scenicznemu wskrzeszeniu Aliny Szapocznikow, poruszała się między kreacją a dosłownością, wykorzystując niekonwencjonalne ujęcie postaci rzeźbiarki. Znakomicie umiała balansować pomiędzy brechtowskim dystansem, „opowiadając” na scenie o postaci artystki i wchodząc w „szczątkowe” ucieleśnienia – formując na swym nagim, żywym ciele fragmenty rzeźb, tak jak to robiła Szapocznikow. W narracji teatralnej pojawia się wprost wprowadzony temat ukrytej, niepoddającej się werbalizacji traumy wojennej, a także choroba artystki i jej stosunek do własnej, zniekształconej przez nowotwór osoby. Wysocka nie tyle ostentacyjnie, ile przejmująco użyła swojego ciała, które stało się żywym stelażem dla kształtów wypracowywanych przez Szapocznikow w sztuce: odcisków bazujących na tematach anatomicznych, na artystycznej fragmentaryzacji korpusu, form odosobnionych i potraktowanych jako kształty przestrzenne, wyizolowane i poddane zabiegom estetycznym, przywodzące na myśl brzuch, usta, piersi, kończyny.

⁴⁷ *Szapocznikow. Stan nieważkości/No gravity*, scenariusz, reżyseria i opracowanie muzyczne Barbara Wysocka, koprodukcja Centrali, Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie i Teatru Polskiego we Wrocławiu, premiera 12.04.2014 w Warszawie.

Wystawy i spektakle często dziś anektują różne miejsca i wykorzystują ich performatywną energię – dosłowną i wpływającą na odbiór reaktywny. Na krakowskim festiwalu teatralnym Genius Loci (wrzesień 2017) jednym z nich stał się teatr anatomiczny w Zakładzie Patomorfologii Klinicznej i Doświadczalnej przy ulicy Grzegórzeckiej 16 w Krakowie, w którym grany był spektakl *Landszaft. Lekcja anatomii* w reżyserii Katarzyny Kalwat, z dramaturgią Weroniki Murek. Przestrzeń – ponadstuletnia sala prosektoryjno-edukacyjna – narzuciła temat i sprowokowała do podjęcia problemów uwikłania człowieka w chorobę, medycynę i śmierć. Poprowadziła artystów w stronę dywagacji na temat nieuleczalnych chorób z przeszłości, obecnej lekomanii i kultu zdrowia oraz polskiej hipochondrii – syndromu postawy społecznej. Wyzwoliła też żywioł kpiny z przeczulenia, lęków, objawów neurastenii i cywilizacyjnych przypadłości. Dzięki amfiteatralnej widowni okalającej pole gry aktorzy mogli być obserwowani z góry, w otoczeniu prostych sprzętów i paru medycznych akcesoriów, oraz ekranu, który wraz z lustrzaną powierzchnią podłogi ich odzwierciedlał. Śmierć poprzedzona chorobą była tu dyskutowana, odgrywana jako ćwiczenie, przeprowadzana w rejestry historyczne – wspomnienia chorób artystów przełomu XIX i XX wieku: gruźlicy i syfilisu. Teatr anatomiczny przywoływał dyskursy cielesności, ikonograficznie zapisywane od XVI wieku. Amplituda nastroju przedstawienia rozpięta została od tonacji serio do buffo. Obok zabawowo zaaranżowanej nauki skutecznego mycia rąk, aktu higienicznego koniecznego do życia i operacji chirurgicznych, odegrana też została lekcja anatomii. Sekcja zwłok wykonana na „depresyjnej” pacjentce (w tej roli Sandra Korzeniak) w trakcie której – podobnie jak w happeningu Kantora – wyciągano jakieś drobiazgi z jej ubrania, choć była umowna, stwarzała atmosferę niepokoju, do czego niewątpliwie przyczyniło się autentyczne otoczenie i stół prosektoryjny. Przywoływała też rolę Korzeniak w *Personie. Ciele Marilyn* Krystiana Lupy – żywej ofiary, obnażanej na stole kulturowego demontażu ciała, aktów ingerujących poprzez skórę w ludzką psychikę. Skojarzenie sekcji zwłok z wiwisekcją i psychodramą uaktywnione w spektaklu *Landszaft. Lekcja anatomii* przynosi przemyślenia i ciekawe reakcje zamkniętych jak na ringu aktorów, uczestników żywych dysput – które zdawały się ich osobiście dotyczyć⁴⁸, i których eschatologiczny ciężar próbowali przerzucić na widownię.

⁴⁸ W przedstawieniu wystąpili: Iwona Budner, Sandra Korzeniak, Karol Kubasiewicz, Bartosz Ostrowski i Błażej Peszek.

Temat intymności śmierci, związany z osobistym przeżyciem, z wyborami światopoglądowymi i religijnymi, włączony jako element artefaktu czy działania w sferę odbioru, narażony jest na zarzuty o naruszenie ludzkiej godności. Nieustępliwa prawda istnienia zagrożonego ostatecznym, biologicznym unicestwieniem prowadzi do inscenizacji okrucieństwa w postaci instalacji, performansów, environmentów. W nowoczesnej sztuce plastycznej, dramatycznej i scenicznej temat śmierci występuje często w anatomicznym uwikłaniu. Artyści są przekonani, że aby się zmierzyć z grozą śmierci, należy użyć drastycznych środków wyrazu. Jednak sztuka wprowadza też cielesne zaangażowanie twórców, przełamujących kulturowe tabu w operowaniu obrazami ciała, które w przeciwieństwie do strategii kultury popularnej, nie muszą dostrajać się do kanonów urody i form autoprezentacji. Wręcz przeciwnie: sięgają ku wizualizacji radykalnej, nieretuszowanej. Niewątpliwie na nasze postrzeganie ciała wpłynęły media, tworzące rozproszoną retorykę cielesności. Bardzo często współcześnie doświadczamy, że żyjemy w świecie, który Jean-Luc Nancy określa mianem *mundus corpus*. Jego cechą staje się rozrost przestrzeni należących do ciał. To samo dzieje z cielesnością zbyt *body-built*⁴⁹. W ponowoczesnym świecie sztuka jako obszar pozwalający na skupienie, poprzez częściowe wyłączenie go z kultury masowej, staje się sferą szczególnie pojętej kontemplacji przemijania i odnowienia relacji z niezakłamaną cielesnością.

Intymny teatr śmierci skoncentrowany na kruchości i niedoskonałości ciała jest związany z pojedynczym, неповtarzalnym, często nieskończonym aktem. Podejmuje go artysta, który ryzykuje siebie. Dla współczesnych twórców wizualnych ważne staje się używanie własnego „ja” i operowanie drastycznie odślanianą cielesnością. Posługują się sztuką performatywną, wprowadzają sprawy intymne w jej centrum, dokonują bezlitosnej dla siebie konkretyzacji. Chodzi im o zaanektowanie własnej obecności, a także cielesności, którą ogląda się z różnych perspektyw – obnażenia, spustoszenia, okaleczenia, choroby, a w końcu wystawi na zagrożenie destrukcją. Tematyka tanatyczna zostaje włączona jako realne, staje się odsłoniętym, fizjologicznym aktem.

Mimo różnic formalnych i problemowych między tradycją Kantorowską a najnowszym „teatrem śmierci”, wspólny fundament znaleźć można w historycznie zmiennej potrzebie przełamывania zakazów politycznych i społecznego *decorum*. Należy zwrócić uwagę, że wszelkie strategie eksploatacji sfery cielesnej wpisują się w stworzony w drugiej połowie XIX wieku paradygmat

⁴⁹ J.-L. Nancy, *Corpus...*, s. 36.

działania artysty jako aktu szczególnej odwagi, ataku na ustabilizowany, mieszczański system wartości, który niejednokrotnie okazywał się bezwładny, martwy bądź fasadowy. Przypomnieć w tym miejscu można, że także Kantor – choć dzisiaj jego praktyka może wydawać się przebrzmiała, regresywna, a nie subwersywna – w swoim czasie występował jako prowokator, heretyk, obrazoburca, odrzucony przez pokaźną grupę odbiorców i krytyków, o czym przypomniał Guy Scarpetta, podkreślając, że sztuka musi bronić „przeklętych” rewirów wolności:

Artysta bowiem jest kimś, kto poprzez swoje działania twórcze ujawnia pewne prawdy, a w każdym razie ujawnia pewne aspekty ludzkiego doświadczenia, które to prawdy społeczeństwo musi odrzucić lub zamaskować po to, aby nadal móc istnieć. Teatr Kantora jest czymś, co pozwala ujawnić się temu co nie wypowiedziane, co ukryte jest w dyskursie polityków, filozofów, ideologów czy socjologów, którzy roszczą sobie prawo do opisywania społecznych relacji. Więż społeczna istnieje tylko w takim stopniu, w jakim stanowi odrzucenie tego, co niewygodne; artysta dostrzeże w tym coś, co francuski pisarz Georges Bataille nazwał wyklętą stroną⁵⁰.

Nieustępliwa prawda o istnieniu zagrożonym ostatecznym, biologicznym unicestwieniem prowadzi do realizowania brutalnej inscenizacji otwierającej martwe ciało. Sztuka udowadnia, że niewrażliwość współczesnego człowieka na śmierć jest niejednokrotnie kamuflażem swoistej hipersensytywności, która znajduje ujście w projektach przekroczenia i eksperymentowania na własnym organizmie, własnym doświadczeniu, w obrębie intymnego uniwersum własnej, niezaspokojonej wyobraźni. Rządzi owym imperatywem zarówno doświadczenie psychologiczno-fizjologiczne, takie jak choroba, starość, lęk, jak i ciekawość, pobudzenie, ochota do transgresji, do podjęcia wyzwań związanych z tym, że bez śmierci nie może spełnić się ostateczny kształt człowieczeństwa. Martwe ciało interesuje nowoczesnych artystów, podobnie jak Tadeusza Kantora, jako sfera przejścia do miejsca, gdzie ciało już nie ma. Lekcja anatomii uzmysławia, że miejsce ciała to zarazem miejsce śmierci, w nim dokonuje się szczególna artykulacja przestrzeni życia i jego ostatecznego, skończonego wymiaru. Jean-Luc Nancy docenia obraz zmarłego, podobnie jak czyniły to kultury rytualizujące stosunek do nieboszczyka czy trupa: martwe ciało to sfera graniczna, brama prowadząca w głąb tajemnicy. „Ciało jest byciem – wyeksponowanym bytu” – podkreśla Nancy⁵¹.

⁵⁰ G. Scarpetta, *Wyklęta strona*, [w:] *Hommage à Tadeusz Kantor*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1999, s. 52.

⁵¹ J.-L. Nancy, *Corpus...*

Martwe/żywe.

Od marionety do symulakrum

1. Marioneta, śmiertelna maszyna, robot

Teatralna przeszłość lalki jest dobrze znana, choć ona sama jako przedmiot sceniczny ginie w mroku tajemnicy rytualnych obrzędów. Związek marionety z metafizycznymi aspiracjami teatru przywoływano w różnych momentach rozwoju refleksji o sztuce inscenizacji. Tadeusz Kantor w praktyce scenicznej i zapisach o manekinie jako aktorze połączył romantyczną ideę Kleista, Craigowski mit nadmarionety oraz konstruktywistyczny racjonalizm abstrakcji. Kreowanie sztucznego człowieka – pomiędzy magią, szarlatanerią a nauką – miało dla Kantora ambiwalentny wymiar. Było bowiem konsekwencją oddalania się od natury, następstwem zmierzania od żywego organizmu do mechanizmu, a nawet do biomechanizmu. Koncepcję wartościowej artystycznie sztuczności wiązał z procesem wyłaniania się w epoce racjonalizmu sobowtórów, automatów i homunkulusów, a w jego teatrze bio-obiektów. Z drugiej strony absolutnie nieruchomy manekin, stający się dla Kantora znakiem śmierci, został obdarzony nadświadomością. Poszukiwania twórcy *Umarłej klasy* oscylują między manekinem jako „procederem wykroczenia”, wychylenia się w nieskończoność, a lalką-marionetą – pożądanym modelem artysty sceny¹. Jak wiadomo (temat ten podejmowano i w recenzjach, i w naukowych rozpoznaniach) także typ Kantorowskiego aktora – osobnego, przerażającego, usztywnionego w spetryfikowanych gestach i ruchach – można wiązać z ideą naśladowania marionety oraz przyswojenia zasady biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda. Romantyczne marzenie o cudownym mechanizmie „boskiego” wymiaru człowieczeństwa, twórca Teatru Śmierci kojarzył

¹ Precyzyjnie o rozróżnieniu między manekinem a marionetą w sztuce Tadeusza Kantora pisał Andrzej Turowski, zwracając uwagę na „poruszanie się” manekina w świecie śladów, a nie znaków. Zob. A. Turowski, *Ambalaże, atrapy, manekiny*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa–Kraków 2005, s. 114.

z XX-wiecznym poszukiwaniem urządzenia przewyższającego słaby ludzki organizm. Odnosił także do woli panowania nad naturą i stworzeniem, wiązał z historyczną ideą władzy zagrożonej fantazmatem panowania nad ludzkością.

Znakomitym materiałem zestawiającym manekiny z innymi przedmiotami i aktorami w sztuce Tadeusza Kantora jest film Andrzeja Sapii z 1983 roku, zatytułowany *Manekiny Tadeusza Kantora*. Archaizujące ujęcia, sposób kadrowania, cytaty ze sztuk, przestrzenie archiwum Cricoteki, wypełnione afiszami teatralnymi przypominającymi klepsydry, a także ukazanie „produkcji” lalek wydobywające ich trupi wygląd, nadają zdjęciom filmowym formę dokumentu utrzymanego w schulzowskiej melancholijnej aurze. Obrazom towarzyszą wypowiedzi Kantora krążące wokół takich tematów jak: manekin jako „wrak”, „realność najniższej rangi”, przedmiot pusty, atrapa, bezpośredni przekaz śmierci². Paradoksalnie sztuczność postaci staje się w konstelacji wyrażonego werbalnie myślenia i filmowego widzenia poszukiwaną ekspresją prawdy, autentyzmu pierwotnego bytu. Jak zauważyła Sabine Folie: „Wprowadzenie marionetki, automatu czy aktora-kukły eliminowało indywidualność; puste, oswobodzone, odpsychologizowane ciało pozwalało ukazać fundamentalne, archetypowe cechy człowieka w ogóle”³.

Jednak lalka czasem traci swój ludzki wyraz; gubi rysy homoidalne, przechodzi w rejestr czystej fantazji nieobwarowanej rygorami podobieństwa. Proces odczłowieczenia sztucznej postaci obserwować można w aktach materializowanej wyobraźni na scenie i w ikonografii. Lalka jest bowiem obiektem surrealistycznym, fetyszem dziecięcej wyobraźni – uprzywilejowanej z racji znaczenia dzieciństwa dla formowania się człowieka. Dowiódł tego Hans Bellmer, łącząc obraz lalki z tematem utraconej niewinności erotycznej i historycznej. Jego dziewczęcy manekin, przedmiot obrazów i fotografii, ma połyskliwą, gładką powierzchnię, która chroni tajemny środek. Wnętrze zaopatrzone bywa w krajobraz, labirynty, ciemne korytarze, które mogą przybierać formy anatomiczne albo całkowicie fantastyczne – dotyczyć myśli i przeżyć. Konstanty Jeleński, analizując twórczość Bellmera, zauważył, że on pierwszy na gruncie twórczości plastycznej dokonał szczególnej eksploracji anatomicznej lalki, dla której nie szukał innego pretekstu niż naga ciekawość czy pusta

² Zob. DVD zawierające *Gdzie są niegdysiejsze śniegi... Manekiny Tadeusza Kantora*, *Istnieje tylko to, co się widzi*, scen. i reż. Andrzej Sapija, wyd. Cricoteka 2006. Tytuł *Marioneta* nosiła trzecia odsłona stałej wystawy Tadeusza Kantora w Cricotece w roku 2016, która – jak to sformułowały Natalia Zarzecka i Małgorzata Paluch-Cybulska, kurator ekspozycji – miała odsłonić „różnorodność – a często i pozorną sprzeczność – znaczeń zawartych w [...] figurze marionety”, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Odsłona trzecia* [informator], b.d.

³ S. Folie, *Prawdziwe życie życie jako scena dla „realności najniższej rangi”*: „Zużyte stare rupiecie, po prostu – ubogie”, [w:] *Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Koziry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Wien–Warszawa 2006, s. 28.

fascynacja wnętrzem ciała⁴. Bellmera, wedle licznych świadectw, zainteresował także motyw z *Opowieści Hoffmana* Jacques'a Offenbacha, które w znakomitej realizacji Maxa Reinhardta widział na początku lat trzydziestych w Berlinie. W operze tej główny bohater Hoffman zakochuje się w cudownej Olimpii, która okazuje się mechaniczną lalką, dziełem demonicznego magika – doktora Coppeliusa. Bellmer zapowiedział wówczas: „Zamierzam skonstruować sztuczną dziewczynkę, której anatomiczne możliwości pozwolą odtworzyć przejawy najwyższej namiętności, a nawet przyczynią się do wynalezienia nowych form pożądania”⁵. Bellmer, zafascynowany Kleistem i romantyczną koncepcją lalki jako wyższego bytu, tworzy własną jej odmianę. Obiekt ten staje się narzędziem i podmiotem służącym poszukiwaniu wrażeń estetycznych, związanych z przeżywaniem przyjemności i cudowności zmysłowych doznań. Artysta pokazał, że doświadczenie Innego, poznawanie różnych sfer powierzchni ciała i jego anatomii, stwarza szansę na wejście w kontakt z jego niemożliwymi stanami, co może być równie złożone i nieograniczone jak doświadczenia psychiki.

Lalka to ektoplazmatyczno-mechaniczna marionetka, dzięki której Bellmer dąży do odnalezienia nieświadomości fizycznej, zaniedbanej jego zdaniem przez Sigmunda Freuda. Artystę zajmowały eksperymenty z ciałem i przestrzenią: rysując fantastyczną anatomię, przedzierał się na drugą stronę rzeczywistości poprzez poszukiwanie niemożliwych stanów fizycznych. Można by rzec, że lalka ze swą potęgą martwoty i możliwościami przekształceń formalnych, często skandalicznych, pornograficznych – bądź absurdalnych, np. nienaturalnych połączeń członków, przełamuje nieruchomość, poszerza egzystencję. Pozwala także doświadczyć ambiwalencji „panowania stwórcy nad stworzeniem”: uwolnienie jej potencjalnych metamorfoz wyzwala nieskończone wariacje, cudowne wcielenia, a także zagrożenia. Te radykalne zabiegi na cielesności można skojarzyć z jeszcze jednym kontekstem teatralnym – z koncepcją scenicznego okrucieństwa Antonina Artauda. Mówił on o dżumie jako o gorączkowym stanie fizjologiczno-duchowym, który intensyfikuje doznania i przekształca ciało w trupioblady przedmiot. Wiązał kreację teatru okrucieństwa z anatomicznym stanem dezintegracji, ze śmiercią

⁴ K.A. Jeleński, *Bellmer albo anatomia nieświadomości fizycznej i miłości*, Gdańsk 1998.

⁵ A. Szymczyk, A. Przywara, *Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, [w:] *Gry Lalki. Hans Bellmer. Katowice 1902 – Paryż 1975*, Gdańsk 1998, s. 9. Jak podają autorzy wprowadzenia do zbioru poświęconego Bellmerowi, jego „pierwsza Lalka, zbudowana z drewna jako realistyczny manekin kobiety, ze złączami kulkowymi w miejscu stawów nóg i ręki. Miała ukryty w brzuchu mechanizm sześciu obracających się «panoram», które – po naciśnięciu guzika umieszczonego w sutku – można było oglądać przez otwór w pępku. Podświetlone żaróweczkami «panoramy», maleńkie *mise en scene* z bibelotyków i kiczowatych obrazków, wyobrażały «myśli i marzenia dorastającej dziewczynki»”. Budowie Lalki towarzyszyło wydanie książki *Die Puppe*.

doświadczaną w scenicznej rekreacji niemożliwego istnienia. W perspektywie jego refleksji rozdzielone członki zmierzają do usamodzielnienia się w nadprzyrodzonym widowisku śmierci, w którym ciała poddane są procesowi rozkładu. Ten trudny do pojęcia na poziomie racjonalnym akt twórczy teatru okrucieństwa zmierzał do odnalezienia na scenie sobowótora rzeczywistego bytu, gdzie ciało aktora może być potraktowane jak fetysz lalki, którą można dowolnie i bezkarnie rozczłonkować.

Bellmer wykreował zarówno homoidalną lalkę, jak i *Karabin maszynowy w stanie łaski*, obiekt o ruchomych stawach i nieludzkich członkach, skrzyżowanie „biologicznego robota”, teleskopu i kilku części urządzeń technicznych. Stosował mieszanki elementów organicznych i mechanicznych, zestawiał kształty o otwarciu seksualnej symbolice z aluzjami do śmiertelności broni. Przedstawił zatem:

[...] modliszkę jako maszynę wyposażoną w technoidalnie zdeformowane, fetyszyzowane części kobiecego ciała. Jej obszcnicznie przedzielona głowa ewokuje obraz kobiety jako automatu do robienia zdjęć [...]. W swojej fallicznej agresywności i formalnej dwuznaczności – części ciała symbolizują również męski organ płciowy – rzeźba Bellmera jest przykładem przesunięcia i sproblematyzowania tożsamości seksualnej⁶.

Niedługo przed wojną Kantor pokazał zagrożenie trzema mechanistycznymi parkami-modliszkami, które czyhają na małego Tintagileśa. Maeterlinckowski teatr marionetek powrócił w 1987 roku, przekształcony w *Maszynę miłości i śmierci* operującą konstruktywistyczną estetyką. I choć marionetki Kantora nie miały tak silnie seksualnych konotacji jak lalki Bellmera (erotyka była dla niego przestrzenią wolności przeciwstawionej hitlerowskiemu totalitaryzmowi), reprezentowały zagrożenie zarówno dla kruchej drewnianej marionetki Tintagileśa z pierwszej części przedstawienia, jak i dla jego ludzkiego wcielenia w części drugiej – postaci granej przez małego chłopca upodobnionego do wątłych, woskowo-lalkowych dzieci z obrazów Witolda Wojtkiewicza. Inscenizacja ta inicjowała ostatni etap artystycznych poszukiwań Kantora – stała się początkiem końca. Spinała przedwojenne doświadczenia z rozrachunkowym etapem eksperymentów u kresu XX wieku, po doświadczeniu II wojny światowej⁷.

A zatem lalka, kukła, manekin, marionetka, człekokształtna maszyna wiążą się z koncepcją cielesności, lecz równocześnie dookreślają koncepcję

⁶ S. Eiblmayr, *Surrealistyczna erotyka Bellmera. Modliszka i szok mechanizacji*, [w:] *Gry Lalki...*, s. 143.

⁷ Zob. uwagi o spotkaniu przeszłości i teraźniejszość, historii i tego, co osobiste, dwóch form estetyk w *Maszynej miłości i śmierci* w: M. Kobińska, *Memento mori et amori: zagadka „Maszyny miłości i śmierci” Tadeusza Kantora jako obraz dialektyczny*, [w:] *Tadeusz Kantor. „Cholernie spadam!”*, red. M. Paluch-Cybulska, Kraków 2015.

rzeczywistości. Ich mikrokosmos wpisuje się w ideę świata, krajobraz sceny i krwiobieg otoczenia. „Gry lalki”, jak powiedział Paul Éluard, wnoszą sensy zabawy i powagi⁸. Jej istnienie obsługuje sferę życia i śmierci, miłości i nienawiści, rozrywki i polityki, pamięci i historii. Jak się wydaje, przypominane tu w skrócie dziedzictwo sztuki, a także rozwój XX-wiecznych form inscenizacyjnych uwrażliwiły twórców na kwestie ucieleśnienia i odcieleśnienia, upodmiotowienia i uprzedmiotowienia ciała aktora jako terenu gry, które dosłownie – lub za pomocą wizualnych strategii scenicznych – może zostać przekształcone w przedmiot. Tym samym marioneta jako obiekt sceniczny powraca w swej urzeczowionej funkcji, jest też „odgrywana” poprzez środki aktorskie. Jej obecność może być ponadto w najnowszym teatrze stymulowana przez zaawansowane chwytły technologiczne.

2. Lalka jako przedmiot i partner

Rytuały funeralne, z którymi historycznie związany jest teatr, a także praktyki obrazowe dawnych kultur potęgowały obecność tego, co materialnie odeszło. „Obrazy w kuliце zmarłych były wyrazem i towarzyszem działań, były maskami, malunkami, ubiorami, mumiami, zanim jeszcze uwolniły się od ciała, podwajając je w kukle lub fetyszu”⁹. Stąd manekin w teatrze przyjmuje funkcję występowania obok ciała, w zastępstwie ciała, w celu przemienienia lub podwojenia ciała. Mamy tu do czynienia z obrazem cielesnym albo z cielesnością obrazu. „Obraz, jako zwieńczenie prawdziwego ciała, staje się medium jego nowej obecności, w której wyrwane zostaje czasowi i śmiertelności”¹⁰. Pierwsze sobowtórów kukły zmarłych mogły być wykonywane z ich szczątków, mogły być wiązane ze światem żywych, wchodzić z nim w dynamiczne interakcje. Analogicznie w dzisiejszym teatrze i sztukach wizualnych włącza się kukły i marionety do żywego planu¹¹. Relacja żywe-martwe jako forma dynamiczna tworzy efektywne pole przemiany.

⁸ P. Éluard, *Mgliste gry lalki*, [w:] *Gry Lalki...*, s. 40.

⁹ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 178.

¹⁰ Tamże, s. 184.

¹¹ Te, wydawać by się mogło pierwotne, działania na cielesności znajdują też swe miejsce w praktyce współczesnej sztuki wizualnej, by przywołać Marca Quinna, który wykonał z własnej zamrożonej krwi autoportretową rzeźbę głowy. Zob. M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000, s. 100. Temat ciała jako pola przekształceń w różnych, także funeralnych aspektach zob. S. Wódkowska, *Współczesność jako zmierzch ery nieobecnych ciał*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003.

Można przywołać w tym miejscu kilka przykładów „lalek-manekinów” we współczesnym teatrze. Lalka to nie tylko *specialité du Théâtre Morte* Tadeusza Kantora – manekin jako obiekt, rekwizyt i postać, interesował także Krystiana Lupa. Ciała rodziców w *Wymazywaniu* według powieści Thomasa Bernharda były manekinami leżącymi w otwartych trumnach, inicjującymi seans pamięci i śmierci, przypominania i wymazywania przeszłości. Łukasz Drewniak zauważył: „Ożywione Kantorowskie marionety w teatrze Lupy były zawsze martwe i porzucone, traktowane jak ludzkie, niepotrzebne nikomu truchło”¹². Bezosobową przedmiotowość zwiastowały nogi wystawowego manekina w scenografii *Factory 2* (2008); taki sam przedmiot znajdował się w pracowni Andy’ego Warhola, zafascynowanego kulturą popularną i jej obiektami. Z lalką naśladującą Warhola, czy raczej grającego go Piotra Skibę, Krystian Lupa wystąpił na fotografii anonsującej wystawę scenografii do *Factory 2*, przeniesionej jako obiekt muzealny do krakowskiego MOCAK-u¹³. Oscylacja między przedmiotem pozbawionym znaczeń symbolicznych, sobowtórów a obiektem tajemniczym, przywracającym pamięć o modernistycznej formacji upiornych manekinów, fantazmatycznych istnień przybyszających zza granicy bytu, sprowokowała być może artystę do seansu wokół odciętej głowy, która znalazła się w centrum *Miasta snu* (2012). Ustawiona na środku sceny kobieca głowa otoczona burzą rudych włosów, przypominająca fizjonomię jednej z bohaterek, Melitty, była jak niegroźna głowa Meduzy, na którą nikt nie zwraca uwagi, która dyskretnie, acz dobitnie przypomina o śmierci. Zdekapitowana głowa staje się też rekwizytem cyrkowego teatryku. Nad nią w ostatniej scenie przedstawienia przepływa gigantyczna ryba unosząca w gondoli Federica Felliniego prowokującego mechaniczny ruch Gulietty Masiny (Agnieszka Roszkowska) – komedianki upodobnionej do lalki. W teatrze Lupy sztuczne ciało jest silnie związane z ostatecznością.

Hans Belting, zastanawiając się nad różnymi obrazami śmierci w kulturze, odwołuje się do pytania postawionego przez Maurice’a Blanchota: czego dowiadujemy się o śmierci, kiedy na śmierć patrzymy, kiedy patrzymy na coś, co nie jest obecne, a dlatego, że nie jest obecne, może istnieć tylko w obrazie i zjawia się w obrazie?¹⁴ Manekin jako obraz ciała poddanego śmierci, zastygłego w bezruchu, jest zatem szczególną formą (materialną) obecności

¹² Ł. Drewniak, *Porzucone manekiny mistrza Kantora*, „Dziennik.pl”, <https://kultura.dziennik.pl/artykuly/313101,porzucone-manekiny-mistrza-kantora.html> [dostęp 23.03.2019].

¹³ Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK we współpracy z Narodowym Starym Teatrem im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie umieściło w ramach stałej kolekcji instalację interaktywną Krystiana Lupy *Live Factory 2*, której głównym elementem jest jego scenografia do spektaklu *Factory 2* (Stary Teatr, 2008). Instalację można oglądać od 15.03.2016.

¹⁴ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 173.

nieobecnego. Symboliczne ciało sprawia, że śmiertelne szczątki mogą się rozpuścić w nicości, stają się zapowiedzią innej formy istnienia niedostępnej dla zmysłów. Dokonuje się tym samym, jak mówi Belting, resocjalizacja ciała, proces obrazowania, przywracający truchło nowej formie obecności transformującej w nieobecność. W tym sensie obraz wcielający zmarłego staje się zaprzeczeniem ciała ulegającego destrukcji, a równocześnie bardzo ściśle przylega do tajemnicy śmierci.

Manekin jako wizja kresu zawiera kwintesencję paradoksu obrazowania, o którym tak mówił Maurice Blanchot:

Na pierwszy rzut oka obraz nie przypomina trupa, lecz możliwe jest, że trupia obcość bliska jest obcości obrazu. To, co nazywamy śmiertelną powłoką, wymyka się pojęciu: jest przed nami rzecz, która nie jest żywa jako osoba, nie jest rzeczywistością, nie jest tym, kto w niej żył, nie jest nikim innym ani inną rzeczą¹⁵.

Śmierć objawiona w trupie stwarza według Blanchota warunki do podwojenia osoby. Może się to dokonać w formie obrazowej, np. w manekinie, wcieleniu aktorskim lub portrecie. Jak zauważył Robert Spaemann: „Osoba jest jednak *homme double*. Swoje bycie realizuje w pozorze, któremu próbuje sprostać [...]”¹⁶. Potrzeba obcowania z lalkami-sobowtórami autentycznych istnień przechodzi od mimetycznego powtórzenia do urealnienia powtórzonego obrazu jako samodzielnego bytu.

Idąc tym tropem, natrafiamy na sceny ze spektakli Krzysztofa Warlikowskiego. Z reguły lalki wyglądają jak pomniejszone sobowtóry aktorów, uformowane z połyskliwego, idealnie gładkiego tworzywa sztucznego. Mogą nawiązywać do wspomnienia dzieci z *Umarłej klasy*, nie mają jednak dramatycznego charakteru „porzuconego przedmiotu” o zaniedbanym, spatynowanym wyglądzie, jak woskowo trupie lalki Kantora o wypłowiałych włosach, manekiny odziane w zblakłe trumienno-szkolne ubrania. Ich schludny wygląd (skądinąd przerażający) przypomina estetyczne nowoczesne zabawki, antropoidalne roboty. Warlikowski wprowadził sztuczne postaci na scenę w *Aniołach w Ameryce* (2007) i w *(A)pollonii* (2009). Ten ostatni spektakl zaczyna się od sceny teatru w teatrze, w której inscenizuje się traumatyczne wspomnienie przeszłości historycznej, zrealizowane jak nierealne dziecięce przedstawienie. Teatrzyk, nawiązujący do spektaklu Janusza Korczaka w getcie, opowiada, jak zamierzchłą baśń, okrutną historię eksterminacji dzieci podczas II wojny światowej, grany jest przez animowane przez Macieja Stuhra i Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik lalki (jedna z nich jest sobowtorem Stuhra,

¹⁵ M. Blanchot, *Trupie podobieństwo*, przeł. A. Leśniak, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012, s. 85.

¹⁶ R. Spaemann, *Osoby. O różnicy między czymś a kimś*, przeł. J. Marecki, Warszawa 2001, s. 107.

inna – Magdaleny Cieleckiej, również grającej w spektaklu). Inscenizacja sięga za granicę czasu, który minął: przywołuje pamięć jako konstrukt naiwnego pokazu teatryku dziecięcego, a równocześnie nadaje mu ciężar eschatologiczny. Paradoksalnie, występ lalek nie łagodzi odległego doświadczenia, lecz potęguje jego grozę. Temat Zagłady w infantylnej inscenizacji grawituje w stronę niesamowitego, zderza widzów z upiornym kształtem istnienia.

Lalka – alter ego Józefa K., a także myśliwego Grakchusa – postaci z opowiadania Kafki, zarazem żywej i martwej – pojawia się w *Końcu* Warlikowskiego (2010). Manekin leży na szpitalnym łóżku, jest sobowtórem oglądanym przez K. – „ja” oderwane od własnego ciała, postać grana przez Macieja Stuhra. Rozdwojenie bohatera na żywe ciało i przedmiot, głos monologu i milczący bezruch upiornego korpusu stają się podstawą dialogu z tym, czego nie ma, z pozazmysłową sferą rozciągającą się za granicą śmierci. Ten sam manekin leżący w pustej przestrzeni niezagospodarowanego jeszcze budynku Nowego Teatru, na wystawie scenografii Małgorzaty Szczęśniak zatytułowanej *Pojawia się i znika* (2013) był groźnym wtętem, przedmiotem granicznym, który przypominał o antropologicznych wymiarach widowiska, był też dowodem petryfikacji wszystkiego, co w teatrze żywe. Fragment ciała manekina, zdekapitowana głowa pojawiła się też w *Bachantkach* (2001), jako efekt orgiastycznego mordu na Penteuszu, jakby na dowód, że przejście w stan projektowanego przez Artauda teatru okrucieństwa wiąże się z rytualną śmiercią, orgią ekstazy poprzedzającą makabryczne doświadczenie Agaue, konsekwencję pomyłki i zaślepienia. Agaue, grana przez Małgorzatę Hajewską-Krzysztofik, rozpoznaje w finale *Bachantek*, że przez dionizyjskie zaślepienie zabiła syna, a tym samym część siebie, która powraca do niej w postaci uciętej głowy – makabrycznego portretu Jacka Poniedziałka, aktora grającego Penteusza.

Te osadzone w tradycji tropy używania sztucznej postaci w celu zaznaczenia gry z rozbijaną tożsamością, reintegracją sobowtórów, czy w końcu z objawieniem w manekinie grozy śmierci, mogą być skontrapunktowane przez obrazy popkulturowe. W osobliwej postaci pojawiła się lalka w *Śnie nocy letniej* (2006) Mai Kleczewskiej – była tam towarzyszką omniseksualnego Puka, nadmuchaną zabawką z sex-shopu. Lalki w sztuce najnowszej pojawiają się często na zasadzie gry z rzeczywistością mass mediów i wirtualnych zabawek, która zmienia ich rolę. We współczesnym świecie obfitującym w gadzety kompensujące uwiad prawdziwych relacji międzyludzkich można bowiem sprawić sobie nie tylko partnera seksualnych rozrywek w postaci lalki, lecz także uśpione w martwocie dziecko. Gumowe lalki, a także *video-baby* służą zaspokojeniu potrzeb seksualnych i macierzyńskich¹⁷. Doznania

¹⁷ O *video-baby* jako o szczególnym przypadku surogatu rzeczywistości, które pozwala się cieszyć cyfrowym „zastępnikiem” ciała w postaci zarejestrowanego obrazu pisze Wolfgang

fikcjonalnego rodzicielstwa spełniane są dzięki zabawce, bezpieczniejszej niż niemowlę rozwijające się w nieprzewidywalnego dorosłego. Pokazała to Kleczewska w *Babel II* (2011) oraz w *Podróży zimowej* (2013) według Elfriede Jelinek, inscenizacjach, w których strauumatyzowane bohaterki wyładowują swe kompulsywne nerwice w działaniach skupionych wokół lalek zabawek. W pewnym sensie, doceniając znaczenie lalki jako poważnego przedmiotu demaskującego ludzkie potrzeby i określającego świat dorosłych, teatr przegląda się w sztukach plastycznych. Alicja Żebrowska zaprezentowała narodziny lalki Barbie (*Grzech pierworodny – domniemany projekt rzeczywistości wirtualnej*, 1993), a Zbigniew Libera jest autorem prac: *Ciotka Kena* (1994) i *Możesz ogolić dzidziusia* (1996). Zabawki wkraczające w świat dorosłych nie tylko demaskują zdzieciniałą świadomość współczesnego człowieka, obrażają ponadto jego wolę ekspansji i przekroczeń. Stają się też towarzyszem samotności, stymulują zmysły, zaspokajają pragnienia, które nie mogą znaleźć rozładowania i spełnienia w cielesności.

Wystawa *Rzeczy robią rzeczy* w CSW w Warszawie w 2016 roku pokazała, w jakim jeszcze kierunku rozwija się dziś połączenie funkcji teatralnych manekina ze współczesnymi sztukami wizualnymi poszukującymi strategii performatywnych¹⁸. Dowodziła ona między innymi popularności połączenia wyobrażeń lalkowych należących do tradycyjnej sztuki inscenizacji z kliszami współczesnej kultury medialnej. Wielu artystów wizualnych wykorzystuje dziś dawne techniki pokazywania „lalek teatralnych jako agentów w świecie dorosłych”¹⁹. Proces ten twórcy umieszczają w kontekście estetyki kultury popularnej, jako że sztuka najnowsza korzysta z obrazów filmowych i cyfrowych, z technologii pozwalającej na ruchowe usamodzielnienie się lalki, która nie potrzebuje ludzkiego partnera, a miejscem jej występów jest ekran komputera. Pokazane na wystawie fikcyjne postacie świata sztuki wyrosły z fascynacji artystów możliwościami zakorzenienia infantylnych wyobrażeń w realności nowoczesnej techniki. Wystawa odwołująca się do scenografii teatralnej tworzyła materialną instalację dla ekranów i ożywionych przedmiotów, komputerowych symulacji i filmów, poruszających się dzięki ukrytym mechanizmom twórców człekopodobnych i gadających obiektów.

Welsch; zob. tegoż, *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996, s. 533.

¹⁸ *Rzeczy robią rzeczy. Wystawa, performance, kino, „puppet slam”*, 26.06–31.07 2016, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, kuratorka Joanna Zielińska. Zielińska była wcześniej kuratorką Cricoteki i przygotowała na jej otwarcie ważne wystawy (zob. *Wstęp*).

¹⁹ Performatywne aspekty sztuki wizualnej wykorzystują także obecność lalki, kukły, marionety jako zastępstwa realnej obecności, z czego korzystał po wielokroć np. Maurizio Cattelan, tworząc swoje sobowtóry występujące w jego imieniu albo wykorzystując osoby występujących w jego roli.

Artyści wykreowali sztuczny świat teatrzyków lalkowych, przenosząc je często w obraz cyfrowy. Paulina Ołowska, zafascynowana od lat teatrem dla dzieci, opowiedziała historie takich scen w *Magazynie Pavilionesque*²⁰, Tony Oursler przygniótł nogą stołu dziewczynkę w kwiciastej sukience, przemawiającą rymowanymi lalkę: jej „głowa jest owalna jak piłka do rugby, a reszta ciała niepokojąco wąta, jakby zeszło z niej powietrze”. „Czy słyszeliście o teorii japońskiego inżyniera Masahiro Moriego, zwanej doliną niesamowitości?” – pyta w przewodniku do wystawy jej kuratorka Joanna Zielińska – „Według naukowca ludzie w kontakcie z istotami wyglądającymi identycznie jak człowiek czują niepokój, a nawet strach”²¹. Na szczególnych zasadach lalka w jej konotacjach sobowtórów wiąże się z uczuciem lęku. W swych inklinacjach estetycznych jej obraz prowadzi do szczególnego pojęcia wzniosłości i grozy, kojarzonej przez Harolda Blooma z tekstem Freuda i jego definicjami niesamowitości:

To, co Freud nazywa uczuciem niesamowitości, przypomina wzniosłość choćby pod tym właśnie względem, że jest to uczucie zasadniczo przykre, które jednak może zostać użyte w zabiegach artystycznych. Podobieństwo nie jest tu zresztą aż tak dokładne: niesamowite są dla Freuda takie rzeczy, jak niespodziewane powtórzenia, lalki, sobowtóry i tym podobne dziwadła, choć wspomina on także o klasycznych źródłach grozy, które rozważali również teoretycy wzniosłości²².

W teatrze aktorskim i w muzealnej instalacji lalki to wtętu sztuczności, idiom innej rzeczywistości, która polaryzuje pole gry. Każde wejście w tę sferę tworzy napięcie pomiędzy ciałem i materią, wpływając na odbiorcę. Obecność lalki w żywym planie uwrażliwia na formę kształtowanego obrazu, elektryzuje przestrzeń w taki sposób, że lalka ma wokół siebie własne terytorium. Potęguje ciężar obecności zmysłowej, zamieniając status aktorski w hybrydę życia i śmierci, energii i uśpienia, które przepływają od aktora do marionety i z powrotem, angażując widza w dynamikę tego przepływu.

²⁰ *Magazyn Pavilionesque*, numer fikcyjnego czasopisma poświęconego sztuce, był częścią projektu Cricoteki, związanego z *Manekinem* – kolejną odsłoną stałej kolekcji. Jego premiera odbyła się w Jamie Michalikowej 30.01.2015, zob. <http://www.cricoteka.pl/pl/premiera-magazynu-pavilionesque/> [dostęp 10.01.2019]

²¹ J. Zielińska, *Rzeczy robią rzeczy. Wystawa, performance, kino, puppet slam*, 26.02–31.07.2016, CSW, s. 74.

²² A. Lipszyc, *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Kraków 2004, s. 182.

3. Aktorska kreacja sztucznego ciała

Lalka staje się we współczesnym teatrze rodzajem „inkorporowanej” aktorsko kreacji. To model bliski Kantorowi i jego decyzji upodobnienia gry aktorskiej do poruszeń manekina. Rezygnuje się ze zderzenia żywej tożsamości z przedmiotem i zakłada, że fizyczność aktora jest obszarem eksperymentu, który wciela formę statycznego czy urzeczowionego homunkulusa: istoty pozornie nam bliskiej, prawdopodobnej, odczłowieczonej i nadludzkiej. Ten rodzaj formy jako wyzwania dla wykonawczego kunsztu pojawiał się w koncepcjach współczesnego teatru między XX i XXI wiekiem, niezależnie od Kantora.

Apsychologiczność reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego sprawiała, że w jego teatrze mogliśmy doświadczyć wrażenia obcowania z aktorami-lalkami. Taki mechaniczny teatrzyk, ironiczny i groteskowy, pojawił się *Operze za trzy grosze* Brechta (Teatr Studio, 1986), gdzie odnosił się do ekspresjonistycznej tradycji teatru lalek, którego rodzimą inkarnacją stał się futurystyczny *Bal manekinów* Brunona Jasieńskiego. Jarmark cudów jako introdukcja spektaklu powoływał na scenę postaci, których gesty i charakteryzacja podkreślały ich sztuczność. Anna Chodakowska, śpiewająca w prologu song, była ucharakteryzowana na karlicę, lalkę Murzynkę. W trakcie pierwszego numeru nad sceną na linie przejeżdżał biały drewniany koń jak z karuzeli. Tej sztuczności były poddane i inne postaci – wysuwane z kulis jak za pociągnięciem drążka czy poruszające się na niewidzialnych sznurkach, wstrząsane parkosyzmami wyolbrzymionych gestów. Peachumowie (Marek Walczewski i Małgorzata Niemirska) kreowali parę lalek, także Mackie Majcher grany przez Piotra Fronczewskiego, ustawiony pod Tower Bridge, przypominał powiększoną zabawkę, na którą jak w szklanej kuli padał śnieg. Aktor robił szpagat i energicznie wstawał, zachowywał się jak zawieszona na sznurku marionetka. Jednak niezależnie od cyrkowo-kabaretowych aluzji wielokrotnie w swych inscenizacjach sztuk Mickiewicza, Wyspiańskiego, Witkacego, Różewicza Grzegorzewski poszukiwał, wraz z aktorskim ансамblem, możliwości bycia w przestrzeni konstruowanych form cielesnej reorganizacji, odzwierciedlającej kody rytmów uwolnionej egzystencji, niepoddawanej rutynie prawdopodobnych zachowań, wyzwających ekwilibrystykę gry z tożsamością postaci prowadzonych w światy wizyjne i tajemnicze, w teatralne obszary, w których ciało staje się swym cieniem i obrazem, podobieństwem do człowieka i przeciętnym mimetycznym wzorcem.

W ostatniej fazie twórczości Grzegorzewskiego aluzja do marionetkowych kodów cielesności pojawiła się w *Sędziach* (Teatr Narodowy, 1999) Stanisława Wyspiańskiego. W inscenizacji tej Dorota Segda grała Joasza, małego chłopca. Znamienny był podjęty przez twórców (aktorkę i reżysera) trop charakteryzacji postaci: zarówno fizyczność, jak i ekspresja wrażliwości (czy raczej

nadwrażliwości) tej postaci, kierowała się ku typowi dziecięcej androgeniczności: płciowe niewykrystalizowanie często jest cechą lalki. W wąskich przykrótkich spodenkach, czarnych bucikach i żakiecie, z blond włosami i pejsami, w jarmułce, z wybieloną twarzą aktorka wyglądała jak marionetka z dziecięcego teatryku. W przedstawieniu ten obraz służył przeciwstawieniu lalkowatości Joasa innym, bardziej cielesnym postaciom i wykorzystaniu owego kontrastu do stworzenia osobności jego postaci. Reżyser nadał realistycznej tragedii Wyspiańskiego wymiar baśniowy, czemu służyło między innymi pokazanie sędziów jako śpiewającego o śnie-bajce chóru w XVIII-wiecznych perukach. Joas u Grzegorzewskiego zdaje się reprezentować reminiscencje modernistycznego teatru marionetek, o jakim pisał Maurice Maeterlinck, zalecając wystawianie swych metafizycznych dramatów w oprawie dziecięcej estetyki. Należy też do kręgu tych wyobrażeń Wyspiańskiego, które spełniają dowartościowaną przez niego formę szopki jako teatru podejmującego poważne wyzwania sztuki. W obu przypadkach konwencja owego „magicznego teatru” lalek sięgała do tradycji romantycznego marzenia o dziele artysty przewyższającym trywialną rzeczywistość, o naiwności ukrywającej najgłębszą mądrość, i mogła się kojarzyć z *Traktatem o marionetkach* Kleista. Dziecięco-lalkowy Joas reprezentował przenikliwość, która ma moc ocalającą, ale też zawiera w sobie autodestrukcję.

Lalka staje się synonimem kondycji chwilowej, nietrwałej, zniszczonej przez zło świata dorosłych. Ta lalka należy do rzeczywistości zaczarowanej, ma duszę, która opuszcza wątłe ciało. Epileptyczno-anemiczny Joas porusza się mechanicznie, gdy jest unoszony, jego nogi zwisają bezwładnie jak u marionetki. Jednocześnie ma czułe oko, które pokrywa się szklącą się łzą, udziela mu się drżenie owada, którego zamknął w dłoni. W jego sztucznej kondycji więcej jest uczucia i szczerości niż w mięsistej, cielesnej posturze brata (Krzysztof Globisz) czy posagowego ojca (Jerzy Trela), których kondycja skrywa fałsz i zbrodnicze postęпки. Joas nie jest kukłą, wydrążonym bytem: inscenizacja wprowadza znane od romantyzmu przeciwstawienie, które przewartościowuje opozycyjne pary: prawda-fałsz, życie-śmierć, sztuczności przypisując pozytywną aksjologię. Ukształtowanie takiego wyobrażenia lalki jako obrazu utraconego marzenia dzieciństwa było niewątpliwie świadomym wyborem „regresywnym” Grzegorzewskiego. Reżyser uczynił z Joasa bohatera obdarzonego wyostrzonym poznaniem, depozytariusza widzenia duszy, a nie ciała. Jego doskonała postać, załączek niezdefiniowanego płciowo bytu, staje się symbolem artysty, mieszkańca odchodzącej w niebyt utopii. Tylko on jest w stanie wyjść poza materialne ograniczenia, przedrzeć się przez zasłonę zmysłów, wejść w kontakt ze skarbem życia wewnętrznego i tajemnicy, oznaczonej przez brzmienia muzyczne.

Zapewne na antypodach tej koncepcji sytuuje się inna bohaterka. Myślę o Lulu w spektaklu Michała Borczucha w Starym Teatrze (2007). Była ona nowoczesna, a równocześnie ściśle związana z postacią dramatu Franka

Wedekinda, którego wielkim odkryciem w *Duchu ziemi* i *Puszcze Pandory* było poszukiwanie przyczyn monstrualności głównej bohaterki – nie tylko socjologicznych, ale psychicznych. W spektaklu Borczucha Lulu, manekin-lalka grana przez Martę Ojrzyńską jest ekscysem, swoistym wybrykiem natury i kultury²³. Jest zimnym obiektem niegasnącego pożądania, a zarazem mechanizmem wcielającym i uwewnętrzniającym sensualne marzenia. Modernistyczne wyobrażenie *femme fatale* uległo już w dramacie Wedekinda hiperbolizacji: postać zrzuca rysy realistyczne, staje się wciąż odradzającym się pod różnymi imionami obiektem pragnień. Lulu zatracza wszelkie cechy osobowej tożsamości: jest atrakcyjnym potworem o wielu obliczach i niegasnącej dynamice wcieleń. Przedstawienie Borczucha rozpoczyna wykład o fotografii Lulu, która jest erotyczna, a nie pornograficzna; przedstawia ukryte, a nie fetysz. Zderzona z własnym zdjęciem bohaterka będzie przechodziła różne metamorfozy, nieustannie ubierana, czy raczej przebierana przez swoich kochanków, w myśl wypowiedzianej na scenie zasady, że nieludzkie stroje „są bardziej przyjemne”. Lalkowatość Lulu podkreślona zostaje więc zewnętrznością, różnymi elementami kostiumu – nosi bufiaste rękawy, rozkloszowane spódnice, dziewczynkowate falbanki i kołnierze, fartuszki, parasolki, ale też ekstrawaganckie błękitne botki, etolę z czerwonego lisa. W którejś z kolei ewolucji zjawia się w blond peruce, która czyni z niej lalkę Barbie. Kobiecość Lulu istnieje w otoczeniu innych „samiec”, podlegających mechanizacji, zepchniętych w role zabawek i używek. Geschwitz, zakochana w Lulu lesbijka, jest jak lalka, która wymyślił Libera – Ciotka Kena. Z kolei Hrabina wraz z córką stają się siostrzanym duetem – lolitkowata progenitura wychodzącej z obiegu łowczyni ciał, ubrana identycznie jak matka, wprowadzona zostaje w świat erotycznych zapotrzebowań. Na scenie zasugerowana zostaje „społeczna tresura” dziecka-zabawki niczym z projektu Zbigniewa Libery. Z kolei śmierć Lulu z ręki Kuby Rozpruwacza jest u Borczucha zaaranżowana jako cyrkowy trick. Lulu zostaje wprowadzona do wielkiej skrzyni, oczekuje na wyrafinowany seks, którym staje się rozpołowienie jej ciała i wydobycie z niego waginy.

²³ W recenzjach od razu dostrzeżono ten chwyt, nie zawsze ze zrozumieniem przyjmując zabiegi aktorki i reżysera. Justyna Nowicka pisała: „Niestety ukazana przez Michała Borczucha Lulu objawia się jak bezwolna, plastikowa lala – emocjonalnie okaleczona, pozbawiona psychicznych cech, pasywna, niczym marionetka ze słynnych fotografii Hansa Bellmera”, J. Nowicka, *Nudna wyliczanka seksualnych obsesji, opresji i dewiacji*, „Rzeczpospolita” 31.10.2007. Z kolei Joanna Derkaczew zaznaczyła, że grająca „małą” Marta Ojrzyńska nie udaje lolitki z okładek «Bravo», nie robi słodkiego dziobka ani oczu sarenki. Jest zimna i zdystansowana, jakby nie była kobietą, lecz obrobioną komputerowo postacią z animy (japońskiego filmu animowanego, nadającego się równie dobrze do bajek, jak do pornosów)”, J. Derkaczew, *Hit: „Lulu” Franka Wedekinda, reż. Michał Borczuch*, „Wysokie Obcasy”, 19.11.2007, <http://www.wysokieobcasy.pl/wysokie-obcasy/1,96856,4679508.html?disableRedirects=true> [dostęp 4.01.2017].

Dramat Wedekinda był przełomowym tekstem oferującym nowy typ bohaterki poza moralnością – pogrążonej w mechanicznej rozkoszy, manipulowanej manipulatrix, która niweczy emocjonalne i racjonalne podłoże międzyludzkich relacji, wprowadza aurę absolutyzowanej materii, cielesności i zmysłowości wypierających wszelkie inne tropy istnienia. Lulu Wedekinda bez wątpienia zapowiadała fascynację sztuczną kobietą, o której marzył Oskar Kokoschka (notabene autor dramatu *Morderca, wybawiciel kobiet*), zamawiając u Lotte Pritzel woskową podobiznę Almy Mahler (wykonaną przez Hermine Moos). Równocześnie jednak pokazane w spektaklu Borczucha „gry z lalką” wchodzi w krytyczny dyskurs z pornografią. Stanisław Rosiek zdecydowanie zaprzeczył, by lalki Bellmera miały coś wspólnego z obiektami pornograficznymi; Lulu w kreacji Ojrzyńskiej takim interpretacjom także zaprzecza. Lulu zdaje się inicjować proces autodestrukcji – sama chętnie uczestniczy we własnej śmierci parcelującej ciało. Fikcyjna cielesność lalki, w którą wchodzi Ojrzyńska kreując postać dramatu Wedekinda, zawiera rojenie bycia wieloma ciałami równocześnie, dotyczy fragmentaryzacji tożsamości rozumianej materialnie, fizycznie, a nie duchowo. W akcie tym tkwi także podstępna apologia sztucznej zmysłowości, dzięki której ciało staje się kalejdoskopem miraży. Nie darmo u Borczucha portret malarski został zastąpiony fotografią, która przedstawia Lulu w postaci larwalnej, gdzie kostium (lycrowe body) stawał się jej drugą skórą, z której gotowa była wyskoczyć, by przybrać nową tożsamość – czy raczej następną nietożsamość, symulakrum. Jej postać reprezentowana przez lalki-wcielenia, które są jedynie szczególnymi momentami, „podobnymi do semaforycznych epifanii bytu idealnego, na przemian niszczonego i odbudowywanego, zdwanego, anonimowego, a jednak dającego się bez trudu rozpoznać w swych kolejnych awatarach”²⁴. Borczuch odczarowuje romantyczny mit kobiety-lalki, którą przekształca w modliszkę reprezentowaną przez tandetne wyobrażenia popkultury: nie będzie ona miała wyglądu groźnego mechanizmu, którego prototypem była wojskowa maszyna do zabijania, lecz przyjmie pozór niewinnej lalki Barbie, reprezentującej zmysłowość przeniesioną w obszar konsumpcji i infantylności. Być może Lulu znajduje swój koniec w tandetnym pudle prestidigitatora, a być może czeka na kolejne wcielenie w innej rzeczywistości, sztucznej reprezentacji, do której zmierzała na swym idealnym wizerunku udoskonalonego komputerowo zdjęcia. Notabene aktorzy upodobnieni do lalek Barbie w żeńskim i męskim wydaniu występują także w inscenizacji Jana Klaty *Trzy stygmaty Palmera Eldritch’a* (Stary Teatr, 2006) jako doskonałe awatary bohaterów zniewolonych, ograniczonych w dystopijnym świecie do fizjologii i mechanicznej pracy. Te ulepszone wersje żywych osób, realizujące schematy

²⁴ A. Jouffroy, *Hans Bellmer, [w:] Gry lalki...*, s. 109.

urody i sprawności, przybywają z komputerowych zabaw na ratunek bohaterom w chwili samotności i desperacji, by spełniać ich marzenia i realizować pragnienia bycia w lepszym świecie.

Wcześniej połączeniem tematu sadyzmu i miłości oraz urzeczowionej cielesności zajął się Grzegorz Jarzyna w inscenizacji dramatu Brada Frasera *Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości* (Teatr Dramatyczny, 1998). Pisano wówczas, że spektakl demonstracyjnie odsłaniał szczątki ludzkie, szczątki sytuacji, szczątki języka, co zostało zademonstrowane w komiksowo-hopperowskiej aranżacji. Była to estetyka bardzo silnie przeniknięta ideą nowoczesnej rzeczywistości jako sceny operującej sztucznością, mechanizmami wykluczenia tego, co słabe. Spektakl obrazował neurotyczne i kompulsywne poszukiwania możliwości fizycznego zaspokojenia w ekstazy i gwałtownym rozładowaniu, w używkach i zbrodniach. Aktorzy zostali wprowadzeni w zmechanizowany świat, w którym obcowali nie z sobą, ale z telefonami i automatycznymi sekretarkami, przebywali w łatwo rearanżowanych przestrzeniach, na tle przejeżdżających w dalekim planie wagonów metra. Nad sceną zawisł symbol tej rzeczywistości: zdekomponowany manekin, szczątki ludzkie jako rzeźba manifestująca dramatyzm współczesnego świata, jego rytm dekonstrukcji. Inscenizacja wprowadziła temat paroksyzmu zbrodni z pożądania, która swój obiekt woli widzieć we fragmentaryzacji niż cielesnym porządku. Kończąc sceną *Niezidentyfikowanych szczątków ludzkich* stał się przemarsz postaci jak na wybiegu mody, które wystylizowane, w zmechanizowanych, podobnych ruchach, bardziej przypominały korowód manekinów-robotów niż żywych osób. Korzystając z sensacyjnej fabuły, dramat pokazywał społeczne konsekwencje występowania w rolach ograniczonych do biologicznych potrzeb, nowej „tożsamości bezosobowej”, która wykorzystuje „złudzenie nie jedności, ale nieskończonego mnożenia masek”²⁵.

Parę lat później w Jarzyna sięgnął po dramat Doroty Masłowskiej *Między nami dobrze jest* (TR Warszawa, 2009), wydany w formie kojarzącym się z książeczką dla dzieci, prezentujący w formie kolażowej ilustracji lalkę jako portret głównej bohaterki²⁶. Dramat Masłowskiej podejmuje świadomą grę z symulacją. Z pozoru nawiązuje do tradycji realistycznej: w klaustrofobicznej kawalerce gnieźdzą się Babcia, Matka i Mała Metalowa Dziewczynka, pozbawione możliwości wyjścia, jako że mogą co najwyżej schronić się w „braku własnego pokoju”. Mieszkanki jednego pokoju niby „piją, jedzą, wydają” jednak „nie żyją i umierają”. Scena jest sferą antyrepresentacji, obszarem symulowanych form, odciskających piętno na cielesnej kondycji aktorów. Postaci deklarują swe nieistnienie, funkcjonują mechanicznie w domenie

²⁵ Zob. G. Agamben, *Tożsamość bez osoby*, [w:] tegoż, *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010, s. 64.

²⁶ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2008.

zaprzeczonych czynności. Także opis ich fizyczności wydobywa cechy sztuczne. Są jak automaty, roboty, manekiny. Masłowska tworzy w opisie ich wzajemność – zostają ze sobą złączone i sobie przeciwstawione. W spektaklu Jarzyny Dziewczynka (Aleksandra Popławska) i Babcia (Danuta Szaflarska) wydają się do siebie podobne – są lalkami, tyle że w różnych fazach życia. Mają sztuczne warkoczyki, ubrane są w sukieneczki w kwiatki. Jedna porusza się na wózku inwalidzkim, druga na kółkach ukrytych w butach. Automatyzm ruchów nie przeczy sile różnych emocji: babcia pragnie się umocnić w swym przeszłym istnieniu, wnuczka deklaruje przynależność do nadchodzącego świata poddanego destrukcji i rozpadowi. Teraźniejszość nie istnieje. Opowiadanie o symulowanych bytach przenika rzeczywistość teatralną podważając jej mimetyczny charakter, nie jest to realność imitująca świat – staje się raczej tożsama z rozchwianą konstrukcją językową naśladowującą nierzeczywistość, wirtualność, potencjalność: postacie „melancholijnie grzebią w pikselach”, noszą w torebkach „skalowanie plus, przycisk shiftu, jasność-kontrast, lasso magnetyczne plus alt”²⁷. Jako tak skonstruowane osoby należą do domeny fikcji komputerowej gry, medialnej projekcji. Grzegorz Jarzyna bardzo dosłownie pojął konsekwencje językowych operacji Masłowskiej ukazując na scenie świat „jakby wirtualny”. Wcześniej Krzysztof Warlikowski przy okazji realizacji *Kruma* (TR Warszawa, 2005) Hanocha Levina mówił o inspiracji *Simsami* – grą komputerową pozwalającą budować modele rodzinnej egzystencji. Jarzyna zastosował dosłownie pojętą estetykę symulacyjną²⁸. Przestrzeń sceny wypełnia się przedmiotami i obrazami dzięki komputerowo-filmowej technice. Można tu odkryć także aluzję do różnych zabaw ponowoczesnych dzieci, które układają klocki Lego w komputerze, bawią się obrazem lalek w ich nierzeczywisty świat i tworzą na ekranie wielowymiarową rzeczywistość zabawek, które jeszcze niedawno były przedmiotami – nie tylko obrazem angażującym wzrok, lecz także wielowymiarowymi obiektami wchodzącymi w relację z prawdziwą przestrzenią. Lalka jest tu ikoną nieistnienia, realizuje fizyczną koncepcję niebytu, staje się synonimem rozpadu cielesności, którą zastępuje symulacja – tyle że grana przez aktora. Taki rodzaj kreacji scenicznych postaci jest zdaniem Wolfganga Welscha symptomem powszechnej estetyzacji, znajdującej odzwierciedlenie w teatrze. Ten nowy typ

²⁷ D. Masłowska, *Między nami dobrze jest...*, s. 43, s. 64–65.

²⁸ Na temat związku polskiego teatru i dramatu z konwencją *toy art*, która wg Ernsta van Alphen, autora *Zabawy w Holocaust*, swym niepoważnym kodem estetycznym, wyzyskującym zabawki, kreskówki, komiksy, postaci z bajek popkulturowych, obsługuje istotne problemy historyczne i polityczne, pisałam w tekście *Zapomnienie, wyblpaczenie. Krotochwilne zabawy z wojenną przeszłością w dramacie najnowszym*, [w:] *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska i G. Niziołek, Wrocław 2012, wspominając m.in. o dramacie Masłowskiej.

ludzkich zombie ukazuje żyjące „w pięknym świecie podmioty estetyczne, [które] w rzeczywistości nie tyle samostanowią o sobie, ile są dostosowane i sterowalne. Nawet ich autentyczność ma charakter czegoś nakręconego, czegoś świadomie zaprogramowanego”²⁹. Przywołane tu kreacje aktorskie dowodzą szczególnej modyfikacji obrazu ciała. Nawet bez obecności lalki na scenie aktor może zostać poddany procesom reifikacji, wyrazić „upadek” człowieka w rzecz, bądź głosić spotkanie istoty ludzkiej z ponadludzkim, z niesamowitym. Lalkowość staje się więc użyczeniem pewnej formy aktorowi, sposobem inspirowania jego kreacji – jest projekcją olśnienia wynikającego z faktu, że istota żywa może spojrzeć na siebie z perspektywy bytu przedmiotowego.

4. Martwe ciało, cyfrowe wcielenie, organizm biotechnologiczny

Wybrane (niemal na zasadzie wyliczenia) przykłady sygnalizują proces przechodzenia od tradycyjnego ujęcia lalki jako wcielenia osobnego bytu ludzkiego, naznaczonego śmiercią w jej tragicznym wymiarze, przez lalkowość monstrualnego istnienia, skazanego na materialne użycie, zredukowane do funkcji seksualnych, do użytecznej pornograficznie sztuczności. Ponadto postaci nieistnień ilustrują tendencję do rekreowania wizerunków ludzkich opanowanych przez ideę technologicznej sztuczności. Lalka może należeć do zaczarowanego świata baśniowych tworców i być odczarowaną formą istnienia – antropoidem, ludzkim fantomem. Dla surrealistów ciało kobiety było „figurą-emblematem kryzysu całego systemu estetycznego, i to w dwojakim znaczeniu: jako pozorna przyczyna zniszczenia tradycyjnych form postrzegania i obrazowania, i jako ciało, które temu zniszczeniu ulega”³⁰. Wiek XXI dodaje do wcześniejszych inscenizacji własne spektakle okrucieństwa. Dziś techniczne sposoby przekazu uświadamiają, jak inaczej jeszcze – nie poprzez ostre narzędzie, lecz dzięki symulacji – dokonać owych aktów agresji, przekształcających strukturę ciągłości w formy kolażowo montowanych fragmentów. Silvia Eiblmayr podkreśla:

Potencjał manipulacyjny nowych mediów pozwala dzielić ciało na części, zmniejszać je, powiększać, montować, kopiować, powielać itd.; umożliwia powstawanie obrazów wyimaginowanych ciał i kreację seksualnych fantazmatów. Obrazy te – jak

²⁹ W. Welsch, *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, przeł. K. Gućzalska, red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2005, s. 39.

³⁰ S. Eiblmayr, *Surrealistyczna erotyka Bellmera. Modliszka i szok mechanizacji*, [w:] *Gry lalki...*, s. 139.

wykazała psychoanaliza – odnoszą się do realiów ludzkiej egzystencji, informując jednocześnie o instancjach naszego symbolicznego porządku³¹.

Wykorzystanie we współczesnych inscenizacjach aluzji do kategorii sztuczności każe widzieć w pozornie niewinnej zabawie w nierealność kondycji bohaterów refleksję nad zmechanizowaniem, automatyzmem, technicyzacją odciskającą się na cielesności. Tak pojęta lalka staje się protezą człowieka. A jak zauważono, z ludzkiej zdolności do tworzenia maszyn-protez może wynikać zarówno cudowność, przynosząca piękne i praktyczne rezultaty, jak i „nowy”, równoległy i niezależny sztuczny świat, obszar zagrożeń, totalitarnej władzy, kulturowo-politycznej dominacji. Lalki-automaty w przeszłości służyły do refleksji nad bytem i pozorem, teraz, choć także służą wywołaniu filozoficzno-metafizycznych wątpliwości, często wyrażają wolę podważenia sensu kierunku pędu współczesnego świata cywilizacji, świata nieograniczonych, techniczno-biologicznych możliwości.

Marzenie o ożywionej rzeźbie, mechanizmie-tworze antropoidalnym towarzyszyło ludzkości od dawna i wspomagało kreację jako proces ożywienia martwego czy nieruchomego obrazu. Jak pisze Gustav Hocke: „istniały maszyny mówiące, śpiewające, tańczące – zwiastuny naszej cybernetyki”³². Arystoteles opisuje automatyczną Wenus, neoplatonicy mieli sobie zbudować sztucznych służących z drewna, metalu, wosku, szkła i skóry. „Od początków obalającego wszelkie tabu surrealizmu sztukę tego [XX] stulecia charakteryzuje voyeurystyczna, fetyszyzująca i rozczłonkowująca inscenizacja ludzkiego ciała, zadająca mu gwałt na wszelkie możliwe sposoby”³³. Dla współczesnych twórców, pamiętających (tak jak Kantor) praktykę Bauhausu i mechanicznych baletów Oskara Schlemmera, lalka w swej geometryczno-technicznej formie, a właściwie efekt lalki uzyskany przez typ kostiumu łączącego kule, sprężyny, drążki, zawiasy, ruchome przyczepy stał się z jednej strony awangardowym przecuciem śmiertelności konstrukcji, z drugiej siostrzanym modelem przyjaznego robota³⁴. Robot ten z dzisiejszej – także naukowej – perspektywy w gruncie rzeczy może nie różnić się od żywego człowieka. Zostaje wyposażony w sztuczną skórę i ruchome gałki oczne, prawdziwe włosy i wrażliwy dotyk. Można przywołać w tym kontekście chociażby dzieło Hiroshiego Ishigury

³¹ Tamże.

³² G.R. Hocke, *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 197.

³³ S. Eiblmayr, *Surrealistyczna erotyka Bellmera. Modliszka i szok mechanizacji*, [w:] *Gry Lalki...*, s. 139.

³⁴ Nieoczywiste związki pomiędzy koncepcjami Oskara Schlemmera i konstrukcjami cielesnymi w sztuce Kantora oświetliła wystawa *Schlemmer/Kantor*, Cricoteka 14.01.2016–15.01.2017, kuratorki Małgorzata Leyko i Małgorzata Paluch-Cybulska.

z uniwersytetu w Osace, który stworzył kopię siebie samego (Geminoid HI-1), a także Geminoid F, nierozróżnialną replikę dwudziestolatki. Dopiero wewnątrz lalki, zięjące technologiczną anatomią, ujawnia różnicę. Dla Jeana Baudrillarda różnica między automatem i robotem dotyczy ontologicznego wymiaru rzeczywistości, jest różnicą między reprezentacją a symulakrum:

Te dwa sztuczne byty, automat i robota dzieli cały świat. Pierwszy z nich jest teatralną, mechaniczną i zegarmistrzowską imitacją człowieka, w której technika podlega zasadzie *analogii* i efektom symulacji, drugi zaś jest wyrazem panowania zasady techniki i zwyczajstwa maszyny, świadectwem ustanowienia zasady *równoważności*³⁵.

W takim trybie myślenia automat byłby analogonem człowieka, natomiast robot jego ekwiwalentem, zagrażającym swą innością, tworem zwiastującym proces przejścia od imitacji do (re)produkcji. Zdaniem Baudrillarda, wypowiedzianym w historycznej już dziś pracy podejmującej krytykę dysymulacji reprodukcji obrazowej we współczesnej kulturze, proces ten wiąże się z przejściem od epoki „imitacji, odbić, teatru, gry masek i pozorów” w stronę „seryjnej i technicznej epoki reprodukcji”, w którą zaangażowane mogą być także reprodukcje komórkowe³⁶.

Proces laboratoryjnego pozyskiwania ciał każe zadać pytanie o to, kto stanie się w przyszłości czyją kopią – lalka człowieka czy człowiek lalki, czy aktor będzie naśladował manekina, czy jego rolę przejmie jakaś doskonała symulacja będąca *de facto* konstrukcją organiczną. Bo być może nie tylko wirtualne ciało, cyfrowy komunikat, lecz także wyhodowany w laboratorium organizm stanie się repliką żywego aktora na scenie, podając ostatecznie w wątpliwość przeciwstawienie sztuczne-organiczne. Dzisiejsze odczarowanie w sposób nieuchronny wnika w formy przedstawienia cielesności – zarówno opisuje ludzkie doświadczenie sensualne, dokonując jego estetyzacji, jak i prowokuje radykalne procesy, uczestnicząc w dekonstrukcji statycznego, ale też spójnego obrazu człowieka. Także biotechnologiczne kopiowanie i klonowanie istnienia wpisuje się w ponowoczesną symbolikę lalki. Oprócz lalki-symulacji antropoid wyhodowany jako klon żywych komórek tworzy ważny horyzont poznawczy nowoczesnej sztuki. Pytania związane z możliwościami produkcji sztucznego człowieka w sposób radykalny i dyskusyjny podejmuje bioart, by przypomnieć realizację TC&A *The Semi-Living Worry Dolls*. Została ona

³⁵ J. Baudrillard, *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009, s. 68.

³⁶ Tamże, s. 70–71. Baudrillard powołuje się tu na klasyczny tekst Waltera Benjamina *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*. Krytyka dotyczy współczesnego świata atakowanego przez obrazy zastępujące rzeczywistość. Jak zauważyła Alicja Glutkowska-Polniak, obrazy hiperpodobne są niczym „android w stosunku do człowieka – cudownymi artefaktami pozbawionymi wad”, zob. tejsze, „Ironiczna dyktatura obrazów” w koncepcji Jeana Baudrillarda, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003, s. 114.

zaprezentowana na festiwalu Ars Electronica w 2000 roku; powstała w wyniku zastosowania biotechnologii, czego efektem są żywe obiekty-lalki. Praca ta przenosi na grunt sztuki możliwości biotechnologii, lecz także odnosi się do niepokojów związanych z ich zastosowaniem. Monika Bakke pisze:

Te intrygujące lalki – formalnie odwołujące się do konwencji tradycyjnych lalek pochodzących z Gwatemali, którym wyznaje się własne niepokoje – zostały wyhodowane na szkieletie polimerowym z żywych komórek zwierzęcych i „przyozdobione” nicią chirurgiczną. Ich rozwój-rozrost zapewniony został przez odżywkę i antybiotyki oraz sterylne warunki panujące wewnątrz bioreaktora. Integralną częścią projektu jest też, czynne do dziś, forum internetowe, gdzie można wyrażać swoje niepokoje dotyczące biotechnologii, instrumentalizacji i komercjalizacji życia³⁷.

Ta lalka to prototyp nowego istnienia, z którym sztuka próbuje podjąć dialog, oswoić nas z nieprzewidywalnym, poddać refleksji nowe aspekty organicznego bytu.

We współczesnym teatrze lalki używane są zarówno w duchu romantyczno-modernistycznej tradycji, jak i we wciąż unowocześnianych formach. Są przedmiotami i wyobcowanymi bytami konstruowanymi cyfrowo bądź wydobywanymi z ciał performerów. Idea sztucznego organizmu wiąże się z różnymi formami sztuki: petryfikacji uformowanej w martwej materii oraz poszukiwanej w ciele żywym, także w ciele biologicznie modyfikowanym, które w skrajnych eksperymentach Stelarc'a polega na takim zaprojektowaniu jego kształtu, że nie będzie przypominało ludzkiej formy. Porzucenie kształtu ciała, do którego przywykliśmy, znajduje we współczesnej kulturze rozmaite konteksty: stylingu i modyfikacji, retuszu cyfrowego, operacji plastycznej, a także zabiegów genetycznych. Sztuka i kultura posthumanistyczna zmierzają do niemożliwego, argumentując, że „być może znaczenie bycia człowiekiem polega na tym, aby nim nie pozostawać”³⁸. Idea marionety może budować ucieleśnienia wykorzystujące formy przedmiotowe i może determinować aktorskie formy wyrazu. Jej egzemplifikacje przyjmują formę szlachetnej metamorfozy lalki jak z gabinetu figur woskowych, są cytatem z popkultury, stają się tajemniczą formą cielesnej reprezentacji o zaskakujących formach. Tworzą także wzorzec dla aktorskiej kondycji. Estetyka lalki ma w teatrze i sztukach wizualnych długą tradycję i obiecującą przyszłość, należy zarówno do teorii, jak i praktyki scenicznej, w jakimś sensie – podobnie jak sztuczna reprezentacja osoby – wydaje się silna i nieśmiertelna. Idea marionety łączy się z koncepcją szeroko pojętej teatralnej antropologii,

³⁷ M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2001.

³⁸ S. Wódkowska, *Współczesność jako zmierzch ery nieobecnych ciał*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003, s. 131.

ranatologii, wynika z estetyki gry i ikoniczności inscenizacji. Lalka, manekin i inne kształty wyobrażeniowe związane z postacią prawdziwej, aczkolwiek nierzeczywistej osoby, należą do repertuaru chwytów nieuchronnie ocierających się o tematy związane ze śmiercią i erotyką, biologią, metafizyką i technologią, obecnością i nieobecnością.

Ślady

Plik dla Encyklopedii Teatru Polskiego

Scenografie „konformistyczne”, czyli śladem ręki innego „ja”

1. Powidoki odrzuconej scenografii

Skatalogowanie przez Cricotekę dzieł teatralnych i plastycznych Tadeusza Kantora dało okazję do przyjrzenia się różnym obszarom jego twórczości. W 2003 roku ukazał się tom *Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne*¹, przedstawiający na niewielkich, czarno-białych ilustracjach wszystkie obrazy Kantora w polskich muzeach, i *Tadeusz Kantor. Kolekcja „A”*, książka z wyselekcjonowanym przez samego artystę zestawem rysunków dedykowanych i przekazanych Annie Halczak².

Z kolei w roku 2006 wydano książkę *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych*³. Kantor, rekapitułując swój dorobek, dezawuował te projekty. Uważał, że proces realizowania spektaklu w teatrze konwencjonalnym jest nudny, niezmienny, zrównywał go z procesem produkcji, a nie z aktem twórczym. Mówił o tym w wywiadzie przeprowadzonym przez Denisa Bableta, zatytułowanym *Od Akademii do „Umarłej klasy”*, precyzyjnie formułując poglądy na scenografię, której uprawianie porzucił po sukcesie Teatru Śmierci. Jego rozzarowanie wiązało się z odczuciem nacisków w pracy zespołowej, a także z poglądami krytyki, która w zbyt ekspansywnym plastycznie obrazie scenicznym dopatrywała się scenograficznej nadinterpretacji. Zdaniem Kantora scenografia jako autonomiczna dziedzina sztuki stała się artystycznie bezsilna, choć – jak zaznaczył wówczas – nie zawsze w przeszłości tak było.

¹ *Tadeusz Kantor. Zbiory publiczne. Katalog prac*, red. i opr. A. Halczak, Kraków 2003.

² *Tadeusz Kantor. Kolekcja „A”*. *Katalog prac*, red. i opr. A. Halczak, Kraków 2003.

³ *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych*, red. M. Paluch-Cybulska, Kraków 2006. Tytuł książki został ustalony w konsultacji ze Zbigniewem Osińskim. Wybór terminu „teatry oficjalne” był rezultatem kompromisu, albowiem ze względu na różnorodny charakter prezentowanych prac (niektórych granych bardzo krótko, innych niezrealizowanych czy przeznaczonych dla specyficznych scen) nieadekwatne wydały się takie terminy jak teatry państwowe czy repertuarowe. W rozdziale tym będę się posługiwać różnymi określeniami – w zależności od konkretnych przypadków.

Przy okazji z rozmowy z Denisem Babletem – krytykiem i historykiem teatru – artysta po raz kolejny przyznał, że cenił scenografię w fazie konstrukttywizmu, gdy usamodzielniała się jako wypowiedź plastyczna. Zdaniem Kantora jej funkcją bowiem nie było ilustrowanie tematów literackich, lecz poszukiwanie dla nich osobnego języka teatralnego⁴. Po wojnie jednak, jak zauważył, plastyka sceniczna popadła we wtórność i zależność. Artysta sformułował radykalną ocenę: „[...] była scenografia pseudoklasyczna, realistyczna, metaforyczna, poetycka, także sporo było dekoracji w duchu informelu, czy op-artu – scenografii czysto wizualnej. Ale to nie dawało żadnego impulsu do rozwoju teatru”⁵.

Używając wyliczenia, w skrócie przedstawiającego kierunki powojennej scenografii, choć wymieniał nazwiska plastyków teatru o międzynarodowym prestiżu (Josef Svoboda, Jesús Rafael Soto, Julio Le Parc, Frank Malina), komentował także własną wieloletnią praktykę, w której często anektował sztuki wizualne i kierunki malarskie do dekoracji scenicznej. Można Kantora umieścić w gronie wybitnych plastyków, artystów malarzy, którzy od lat trzydziestych XX wieku intensywnie wpływali na profil estetyczny europejskich scen. Kantor przez kilkadziesiąt lat uprawiał – z różną częstotliwością – zawód scenografa, ma na koncie ponad sześćdziesiąt zrealizowanych projektów. Zamykając ten etap swej twórczej drogi, samokrytycznie przyznał się do artystycznej łatwizny i uległości: „Myślę, że wykonując dekoracje dla oficjalnych teatrów, byłem konformistą. [...] Konformistą wobec moich własnych idei zdefiniowanych w czasach wojny”⁶.

Ta opinia prowokuje do pytań i przemyśleń. Czy rzeczywiście można tak jednoznacznie potraktować prace dla teatrów instytucjonalnych? Doświadczenie obcowania z obszernym zestawem scenografii tworzonych dla wielu scen w latach 1945–1974 pozwala odejść od narzuconego przez Kantora sądu o ich służebnym czy wtórnym charakterze i zobaczyć, jak wieloletnia praktyka sceniczna wpłynęła na jego kondycję reżysera o „skłonnościach plastycznych”, jak pozwoliła rozwinąć się warsztatowi malarza i konstruktora w obszarze teatru. Trzeba też zaznaczyć, że jeśli przyjąć rok 1945 jako datę debiutu scenograficznego Kantora, był to debiut artysty ukształtowanego, uformowanego przez okres wojny, zdobywającego wiedzę w trybie intensywnego samokształcenia, a po

⁴ *Od akademii do „Umarłej klasy” (Wywiad Denisa Bableta z Tadeuszem Kantorem)*, [w:] *Umarła klasa. Seans Tadeusza Kantora 1975–1979*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2011.

⁵ Tamże, s. 5.

⁶ Tamże, s. 6. Bablet przytaczał też inną opinię (z roku 1972), w której Kantor przekonywał, że scenografię „traktował poważnie [...] tak jak malarstwo, jak dzieło sztuki”. Wypowiedź Tadeusza Kantora, [w:] D. Bablet, *Entretien avec Tadeusz Kantor*, „Travail Théâtral” 1972, nr 6, cyt. za: P. Szot, *„Ja, jako fachowy dekorator teatralny”. Tadeusz Kantor – scenograf*, [w:] *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych...*, s. 19.

wojnie kontaktującego się ze sztuką światową. Charakterystyczna dla Kantora zdolność do porzucania dotychczasowych wcieleń i odcinania się od wcześniejszej praktyki prowokuje do rewizji jego słów, a nawet ostrego wobec nich sprzeciwu, do postawienia tezy o scenografii jako istotnym mechanizmie kreatywnym, który prowadził twórcę do autonomicznego teatru i dał mu ogromną świadomość środków scenicznych, znajomość aktorstwa, dostarczył bodźców intelektualnych do własnych poszukiwań, otworzył pole wyobraźni. Ponadto nie wydaje się, żeby uprawiając scenografię, Kantor sprzeniewierzył się swym przymysłom wojennym. Ich ślady wciąż były silne i znaczące. Piętno pamięci reorganizujące pojęcia estetyczne, problematyzowane wizualnie ślady historii były wcielane w wiele realizacji. Znaki traumatycznej przeszłości wojennej zakorzeniły się nie tylko w autorskim Teatrze Śmierci, ale także w przestrzeniach i kostiumach projektowanych dla teatrów zawodowych.

Już po śmierci artysty kuratorzy wystaw w Cricotece, katowickim Centrum Scenografii Polskiej oraz w Starym Teatrze próbowali dowartościować scenografię dla teatrów instytucjonalnych, wskazać na znaczenie rysunków, kostiumów i koncepcji przestrzennych⁷. Wydanie prac scenograficznych w serii publikacji poświęconych Kantorowskiej plastyce tworzy dla nich kontekst własny, pozwala odczytywać wewnętrzne napięcia pomiędzy pracami malarskimi, dziełami z okresu Cricot 2 i Teatru Śmierci, a także rysunkami, wśród których znalazły się teatralne koncepcje. Wiele pomysłów realizowanych w praktyce pozornie służebnej, związanej z kształtowaniem estetyki polskich scen w latach 1945–1974, powstawało na skrzyżowaniu zależnych i niezależnych poszukiwań Tadeusza Kantora. Rodzaj napięć wytwarzanych w obrębie przymusu i wolności, wybory artysty pomiędzy uległością wobec nacisków zewnętrznych (zarówno natury praktycznej, jak i politycznej) a sferą autonomii twórczej wydają się szczególnie zastanawiające i ważne. W tych usługowych, czy jak chce twórca, „konformistycznych pracach”, Kantor narzucał swą wyrazistą wizję, zdaniem krytyki pokonywał reżysera i dramaturga, poprzez kostium uplastyczniał czy też determinował grę aktorów, wprowadzał rozwiązania mocno wpływające na przesłania i sensy inscenizacji. Występował ponadto po stronie sztuki rozwijanej wedle jej immanentnych reguł i procesów. Jak pisał Lech Stangret, prace scenograficzne miały także ogromny wpływ na kształtowanie rysunkowych umiejętności Kantora, były ćwiczeniem wyobraźni, rozwijały system notacji rozmaitych tematów⁸. Śledzenie

⁷ Była to wystawa: *Tadeusz Kantor. „Tak zwane dekoracje”*. Prace scenograficzne poza *Teatrem Cricot 2*, pokazywana w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, a następnie w Cricotece w kwietniu i maju 1998 roku. W roku 2000 w Muzeum Starego Teatru przedstawiono projekty, kostiumy oraz fotografie z inscenizacji zrealizowanych przez Kantora w tym teatrze.

⁸ *Kantor. Fantomy rzeczywistości*, opr. L. Stangret, katalog wystawy w Centrum Scenografii Polskiej, Katowice 1995.

pozostałości po dziełach scenograficznych pozwala wielostronnie zobaczyć impulsy i decyzje artystyczne, tworzyć sieć rozpoznań usamodzielniających się koncepcji teatralnych. Inną możliwością interpretacyjną, o której wspomina Małgorzata Paluch-Cybulska, redaktorka *Scenografii dla teatrów oficjalnych*⁹, staje się włączenie owych prac w ich macierzyste otoczenie historyczno-kulturowe, powiązanie projektów z rekonstrukcją inscenizacji, ze sposobem ich urzeczywistnienia na scenie, porównanie ze scenografiami innych plastyków.

O ile prace malarskie Kantora zwykło się dzielić – do czego on sam się przyczynił – na etapy przyporządkowane dominancie stylowej (okres metaforyczny, informel, ambalaże, malarstwo figuratywne), scenografia dla teatrów instytucjonalnych odsłania od innej strony poszukującą i zmienną naturę artysty. Kantor, pracując w teatrach, uruchamiał rozmaite możliwości formalne, złożone techniki zapisu swych wyobrażeń, używał różnych konwencji plastycznych. Owa niejednorodność wydaje się istotna. Jak się bowiem okazuje, artysta dysponował umiejętnością podpatrywania i podrabiania różnych manier: często decydował się na anachronizmy, historyczne pastisze, grę z przeszłością teatru. Obcujemy tym samym ze świadectwem wielkiej świadomości twórczej, która nie tylko przejawia się w autokomentarzach, lecz rodzi się także poprzez praktyczną umiejętność rozwijania i przekształcania własnej kreski i wizji pod wpływem wzorów, oryginalnego i niebanalnego nawiązywania do tradycji. To między innymi dzięki projektom scenograficznym możemy ocenić, na ile zdobyte w czasie studiów podstawy akademickiego wykształcenia, szybko przez Kantora porzucone i krytykowane, były pewne i solidne. Widać tu ślady kształcenia w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, wpływ autorytetów, mimowolną wolę dialogu z mistrzami. Książka z projektami scenograficznymi prowokuje do przywołania w kontekście scenografii Kantora nazwisk Stanisława Wyspiańskiego, Tytusa Czyżewskiego, Karola Frycza, Andrzeja Pronaszki i wielu innych. Dają się też zauważyć echa i przetworzenia, którym patronują Pablo Picasso, Wasyli Kandinsky, Fernand Léger, a także Władimir Tatlin, Aleksandra Ekster i inni współpracownicy Meyerholda. Na odsłaniający się tym samym warsztat scenografa należałoby spojrzeć jak na rodzaj laboratorium przemiany wpływów i wzorców, drogę do coraz większej samodzielności, a w końcu do własnego, niepowtarzalnego stylu scenicznego, kumulującego zwartą koncepcją estetyczną Teatru Śmierci.

⁹ *Tadeusz Kantor. Scenografie dla teatrów oficjalnych...* Redaktorka zaznaczyła, że nie jest to praca o charakterze krytycznym, nie zawiera też wszystkich zachowanych projektów, część z nich znajduje się m.in. w *Tadeusz Kantor. Kolekcja „A”*. Nad tematem tym pracował wcześniej Paweł Szot, autor wystawy Kantora w Cricotece i w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach (1998). Tragiczna śmierć przerwała jego udział w omawianym tu wydaniu. W książce przedrukowany został scenariusz niezrealizowanej wystawy warszawskiej z 2005 r. autorstwa Pawła Szota.

Dzięki wielorodności uzyskiwanych efektów scenicznych Kantor mógł na różne sposoby sprawdzać funkcję i nośność teatralnych kodów, krytycznie oceniać artystyczną nieskuteczność znaków sceny, wykształcać w sobie dystans do podjętych i sprawdzonych decyzji. Zauważmy zresztą, że w kolekcji „A”, w autorskim wyborze rysunków, którym artysta nadał samodzielność i wyjątkową rangę, znalazły się liczne projekty „oficjalne”: kompozycja sceniczna do *Odysa* (1945), kompozycje przestrzenne do dramatu Wandy Karczewskiej *Przejrzały oczy nasze* (1945), scena z *Legandy o miłości* Nazima Hikmeta (1955) i *Hamleta* (1956) – listę można wydłużać. Nie zawsze zatem Kantor dezawuował wartość prac przeznaczonych dla teatrów zawodowych. Niektóre z nich wymienił w ważnym tekście z 1968 roku, zatytułowanym *Rozwój moich idei scenicznych. Określenia* – w odsłonach przemian myślenia zarówno o przestrzeni i przedmiocie, jak i o aktorze dokonał rekapitulacji swej scenograficznej drogi¹⁰.

Na sceniczną plastykę Kantora można spojrzeć w dwóch zasadniczych kontekstach. Pierwszy to tendencje powojennego teatru polskiego, które stały się determinowanym historycznie i estetycznie nurtem poszukiwań i rozwiązań twórczych. Lektura recenzji dowodzi, że Kantor był oceniany wysoko, widziano w nim wybitnego scenografa, który swobodnie kształtuje optykę sceny oraz wpływa na przemiany polskiej plastyki teatralnej. Drugi kontekst, mimo autorskiego lekceważenia owej praktyki, każe w niej dostrzegać wiele pomysłów, które artysta wykorzystywał równolegle w swoim autonomicznym teatrze. Uderzające są np. rozwijane od początku praktyki scenograficznej manipulacje przestrzenią, wpływ na jej percepcję, używanie rozmaitych pól gry, a także stosowanie wyrazistych elementów symbolicznych, posługiwanie się materialnością ożywianą, sztucznymi reprezentacjami osób. Warto wysłedzić wybitne, wybijające się scenografie, odważnie i wyjątkowo oprowadzające inscenizacyjne narracje, a także tropić detale i pojedyncze, zaskakujące rozwiązania – takie, które nie odpowiadają wyobrażeniom o właściwościach sztuki Kantora i pozwalają doświadczyć jej wewnętrznie sprzecznej, a więc paradoksalnej koherencji.

W publikacji Cricoteki przyjęto układ chronologiczny. Umożliwia on prześledzenie zmian i ewolucji w myśleniu Kantora o scenie i w końcu rzuca światło na ostateczne odcięcie się od pracy w teatrach instytucjonalnych. Katalog realizacji plastycznych, uzupełniony w innych tomach uwagami z recenzji teatralnych (precyzyjnie dobieranych w kalendarzach wydawanych przez Cricotekę), wzbogacony zawartością archiwów teatralnych pozwala objąć

¹⁰ Przywoła tu *Świątą Joannę* Shawa, *Miarękę za miarękę* Szekspira (oba z 1956), *Antygone* Anouilha (1957), *Nosorożca* Ionesco (1961) oraz *Świecznik* Musseta (1962). Zob. T. Kantor, *Rozwój moich idei scenicznych. Określenia*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 219–222.

długi fragment artystycznej biografii. A równocześnie materiał ten budzi nieustające wątpliwości. Tym bardziej że jego lektura, poszerzana o inne publikacje dokumentujące prace artysty, wywołuje niepewność, mnoży rozterki. Kantor wracając do wybranych koncepcji dokonywał mistyfikacji, niektóre jego projekty (szczególnie te datowane na lata trzydzieste i czterdzieste) powstały dużo później, w latach osiemdziesiątych, w czasie gdy artysta czuwał nad autokreacyjną projekcją swej – jak mówił – „wędrówki”, twórczej drogi, uspojując ją, dowodząc antycypacji idei Teatru Śmierci we wcześniejszych koncepcjach i intuicjach. Ponadto nawet wobec obfitego materiału ikonograficznego scenografia jako koncepcja wizualizacji dramatu czy opery występuje w postaci szczątkowej i w pewnym sensie „poszlakowej”. Aby uzyskać wyobrażenie rozwiązań plastyczno-dramaturgicznych i ich roli w strumieniu teatralnego trwania, w percepcji widzów i aktorów, musimy zebrać zróżnicowany materiał dowodów i świadectw, i mieć świadomość, że jest to zaledwie domysł, a raczej powidok obrazu inscenizacji.

W przeciwieństwie do prac dla Cricot 2 i Teatru Śmierci, Kantor nie dbał o dokumentację, archiwizowanie i rekonstruowanie tych scenografii. Oprawa sceniczna funkcjonuje jako obraz utracony, jako ekwiwalent słowny w recenzjach i jako projekt – etap utrwalający wizję i sugestie często dalekie od form scenicznej materializacji. Z kolei fotografie przekazują zamrożoną i pokawałkowaną akcję, często wtórnie (względem działań scenicznych) ustawianą przez autorów zdjęć. Archiwizacja scenografii (poza zamiarami i intencjami Kantora) wiąże się z tym, że mamy do czynienia ze sztuką „zubożałą”, nawet jeśli pierwotnie odznaczała się bogactwem estetycznym. Proponuję uznać to z jednej strony za stratę, z drugiej za zysk i wartość wynikające z możliwości umieszczenia jej w nowych polach interpretacyjnych, w dopisanym niejako obszarze znaczących dokonań artysty. Odzyskiwanie jej znaczenia można potraktować w duchu Kantorowskich zreinterpretowanych idei. Scenografia staje się w takiej optyce materiałem nie w pełni obecnym, śladowym, ale też ubogim, co według Kantora oznacza przedmiot wyjątkowy, niespodziewanie odnaleziony jako ceniona przez niego forma resztkowa o znaczącej wartości.

2. Formalizm twórczy jako poszukiwanie antyrealistyczne

Początek związku artysty z teatrem instytucjonalnym w Krakowie to powojenna inscenizacja *Powrotu Odysa* w Studiu Aktorskim, a następnie realizacja *Dnia jego powrotu* Zofii Nałkowskiej w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego w 1945 roku na Małej Scenie Starego Teatru. Od roku 1950 Kantor jest zatrudniony na stałe w Państwowych Teatrach Dramatycznych w Krakowie, współpracuje też ze scenami w Katowicach, Kielcach, Opolu, Warszawie

i Poznaniu. W pracach poświęconych historii powojennego polskiego teatru nazwisko Kantora scenografa pojawia się jako sygnał wyjątkowego podejścia do wizualnej formy inscenizacji¹¹. Warto przypomnieć, że Kantor trafił do krakowskich teatrów w znakomitym momencie. Prace zebrane w publikacji Cricoteki należały do osiągnięć inscenizacyjnych krakowskiej sceny czasów, gdy projektowali dla niej Karol Frycz, Andrzej Stopka, Andrzej Pronaszko, Lidia i Jerzy Skarżyński, Wojciech Krakowski, Krystyna Zachwatowicz i wielu innych. A zatem jego praktykę scenograficzną warto zestawiać ze znajdującymi się w Cyfrowym Muzeum Starego Teatru czy archiwum Teatru im. Juliusza Słowackiego dziełami całej grupy wybitnych plastyków. Początek działalności scenograficznej Kantora można nazwać powojennym odrodzeniem form spod znaku kubizmu, formizmu, konstruktywizmu, surrealizmu – traktowanych poza estetyczną doktryną i artystyczną ortodoksją.

Wysoka ocena teatralnego konstruktywizmu nieprzypadkowo pojawiła się także w wypowiedzi Kantora. Mniej więcej w tym czasie, gdy Denis Bablet rozmawiał z twórcą *Umarłej klasy*, artysta (m.in. pod jego wpływem) wracał do idei wojennych inscenizacji. Ich konstruktywistyczny wymiar – zrealizowany w przypadku *Balladyny* (1943), odrzucony na wstępnym etapie pracy nad *Powrotem Odysa* (1944) – wynikał z fascynacji zderzeniem nowoczesnej abstrakcji z pozornie nieprzystającymi doń tematami dramatycznymi, z odkrywaniem możliwości pulsowania dawnych znaczeń w nowych polach semantycznych i estetycznych. Kantor okaże się kontynuatorem przedwojennej linii scenografii rozwijanej m.in. przez Andrzeja Pronaszkę, a także – co wielokrotnie podkreślał – spadkobiercą Bauhausu i artystów Grupy Krakowskiej, związanych z przedwojennym Cricot. W jego wczesnych pracach widoczne są ślady fascynacji teatrami mechanicznymi, awangardowymi koncepcjami łączenia techniki ze sztuką, a także wiara w fenomen widzenia wpływającego poprzez zmysł wzroku na poznanie, świadomość i zmysłowość. Realizowana przez plastyków w teatrze awangardowym koncepcja praktyki teatralnej odrzucającej efekt dekoracji-martwego obrazu, kazała eksperymentować z inkorporacją wizji uaktywniającej cielesny i zmysłowy aspekt inscenizacji. Kantorowi, podobnie jak artystom Cricot przedwojennego, bliska będzie nie tyle idea teatru ruchomej przestrzeni eliminującej aktora, ile kategoria scenografii wyciskającej piętno na cielesności¹². I odwrotnie: bliska mu będzie koncepcja cielesności traktowanej jako forma przestrzenna, która krąży

¹¹ Mam na uwadze przede wszystkim historyczne już dziś prace Zenobiusza Strzeleckiego (*Polska plastyka teatralna oraz Kierunki scenografii współczesnej*) a także np. P. Krakowski, W. Krakowski, *O scenografii krakowskiej w latach 1945–1960* (1965), [w:] *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, Wrocław 1976.

¹² Na ten temat pisałam: K. Fazan, *Cricot: efemeryczne sceny (re)formy*, [w:] *Cricot idzie!! Cricot is coming!*, red. K. Czarska, Kraków 2018.

od bytu przedmiotowego do organicznego, dowodzi miksowania tworzyw i ciał, powiązania egzystencji materialnej i niematerialnej. Szybko okaże się, że koncepcja ta będzie odpowiednia dla nowej dramaturgii (m.in. spod znaku teatru absurdu) i dla widzenia dawnych tekstów w oprawie rekreującej historyczne tematy.

Małgorzata Paluch-Cybulska, wymieniając Kantorowskie prace scenograficzne z czasów ASP, takie jak projekt dekoracji do *Sędziów* (1935) Stanisława Wyspiańskiego, *Wnętrza* Maurice'a Maeterlincka (1935), *Snu nocy letniej* (1938) Williama Szekspira, *Samuela Zborowskiego* i *Snu srebrnego Salomei* (1938) Juliusza Słowackiego, oprócz analogii do prac Schlemmera dostrzega w nich także nawiązania do Paula Klee czy Lyonela Feiningera z lat dwudziestych¹³. Trzeba jednak zaznaczyć, że widać w tych pracach – stworzonych w pracowni Karola Frycza – ogromny wpływ polskiej przedwojennej szkoły scenograficznej. W prostych formach geometrycznych, zamieniających naturę, pejzaż, wnętrze czy architekturę na rytmy brył, kolumn, podestów, wycinków kół i rombów, kontrastów barwnych, zderzonych ze sobą na zasadzie kolażowej bądź narastającej, odśłania się wpływ kubizmu. Sam Kantor, wspominając okres studiów, mówił o swej znakomitej znajomości konstrukttywizmu rosyjskiego i sztuki Malewicza, Tatlina, Popowej, Ekster, Jesienina. Temat ten podjęła w porównawczych badaniach Katarzyna Osińska¹⁴.

Już po wojnie artysta zapisze się na kurs scenograficzny prowadzony przez Andrzeja Pronaszkę przy pierwszej szkole teatralnej przy Starym Teatrze i powtórzy okupacyjną inscenizację *Powrotu Odysa*. Charakterystyczne wydaje się, że powróci do tego właśnie tematu i że będzie to pierwsze jego „powtórzenie” – nie reprodukcja czy rekonstrukcja, a znacząca reinterpretacja. Przedstawienie zostało przez recenzentów przyjęte bardzo niejednoznacznie i dość chłodno. Można odnieść wrażenie, że Kantorowi zależało na przełożeniu na nowe warunki teatralne efektu kontrastu nagiej rzeczywistości odnoszącej do powojennego „tu i teraz” i chwytów plastycznych nawiązujących do przetworzonego konstrukttywistycznie antyku. Sięgnął zapewne po sprawdzone środki teatralne i wyprowadził Odysa z mikroprzestrzeni domowej, intymnej (do której wróci dopiero w Krzysztoforach, gdzie w połowie lat pięćdziesiątych zainstaluje się Cricot 2), do zawodowego teatru. W jakimś sensie po raz pierwszy musiał myśleć kategoriami tradycyjnej sceny. Równocześnie biedną

¹³ M. Paluch-Cybulska, *Kantor-Schlemmer: zdrada*, [w:] *Schlemmer/Kantor*, red. M. Leyko, Kraków 2016.

¹⁴ K. Osińska, *Kantor – Tatlin – Meyerhold. Il costruttivismo nella prima e nella seconda avanguardia*, [w:] *Politica dell'arte, politica della vita: Tadeusz Kantor fra teatro visivo e letteratura*, red. L. Marinelli, V. Valentini, A. Vecchia, Roma 2018. Polska wersja tego tekstu: K. Osińska, *Konstrukttywizm w pierwszej i drugiej awangardzie. Kantor – Tatlin – Meyerhold*, „Didaskalia” 2016, nr 132.

estetykę (jak później mówił) spektaklu wojennego, naturalną w mieszkaniu w starej kamienicy przy ul. Grabowskiego w Krakowie, gdzie *Powrót Odysa* był grany, usiłował bezskutecznie przenieść do teatru. Doskonale znane ze zdjęć i wspomnień obrazy spektaklu wojennego uległy tu znaczącemu przetworzeniu¹⁵. Zachowany został realizm Odysa, pozorny realizm lufy armatniej skonstruowanej z elementami stylistycznie uformowanymi: maskami zalotników. Równocześnie dokonano zmian – scenę połączono podestem z widownią. Wydaje się, że szkic scenograficzny estetyzuje obraz projektu, wtapiając postaci i sprzęty w czarne tło, w połowie przecięte czerwonym pasmem. W zrównoważonym kolorystycznie i kompozycyjnie kadrze oglądamy zalotników w trupich czaszkach-maskach, z białymi lancami skierowanymi w stronę nieregularnej bryły postaci Odysa przycupniętego przy lufie armatniej. Fragment schodów i urwany drewniany podest przerzucony w stronę widowni informują o „rozerwaniu” przestrzeni sceny. Ilustracja w pewnym sensie kłóci się z opinią recenzenta: Tadeusz Kudliński zarzucił artyście niekonsekwencje, pomieszanie porządków, zatracenie harmonii¹⁶. W krytycznych uwagach znajdujemy dowody intensywności poszukiwań Kantora, który lubił łączyć nieprzystające estetyki, sięgał do hybrydycznych struktur, nie zależało mu na sensach tradycyjnie rozpisanych wedle logiki podziałów na to, co realistyczne, poetyckie, umowne, konstruktywistyczne. Zmierzał do mieszania porządków i mylenia jednoznacznych czy czytelnych tropów. Jego zdaniem odejście od ilustracyjności względem dramatu i sięgnięcie po heterogeniczność środków wymuszało na widzach aktywność.

W przypadku *Powrotu Odysa* Kantora interesuje w projekcie kostiumu formalny wyraz prostych układów linii i barw, a także ruch, efekt dynamiczny uzyskany środkami malarskimi. W porównaniu z fotografiami i opisami inscenizacji wojennej ten późniejszy wariant zachowany w projektach przestrzeni i kostiumów robi wrażenie wyszukanego i estetycznie zorganizowanego. Zgeometryzowany kostium Penelopy kontrastuje z poruszonymi ciałami Melanto, Femiosa czy Pastucha. Tempera nierówno konturuje postaci, prześwitują czarne przebicia tła, ciało zostaje roztarte, dzięki czemu zaznaczona jest gwałtowność gestu – uniesienie ręki z łukiem. Często zresztą widać kontrasty pomiędzy hieratycznością, elegancją i wyszukaniem zaskakującej formy, a konwulsyjną, ekspresjonistyczną plamą postaci zdynamizowanej, energicznej, zapowiadającej „szmacizm” późniejszych kostiumów. Postaci wyglądają czasem jak figury czy rzeźby, kiedy indziej są poruszone i rozedrgane. Wydaje się, że po wojnie Kantor odchodzi od „biednej realności” (to określenie w odniesieniu do *Odysa* z 1944 roku pojawi się w latach siedemdziesiątych)

¹⁵ Seria zdjęć Zbigniewa Brzozowskiego ze spektaklu zachowana w archiwum Cricoteki w dziale IV.

¹⁶ T. Kudliński, *Dawne i nowe przypadki „teatrality”,* Kraków 1975, s. 159–161.

i powraca do sprawdzonego teatru awangardowego. Dialog poetyki konstruktywistycznej i teatralnej wojennej biedy jako platforma agonistycznych starć ważnych dla jego koncepcji estetyki pełnej napięć, kontradykcji i niespójności powróci jako temat w *Maszynie miłości i śmierci* w roku 1987 i później w *Nigdy tu już nie powrócę*.

Kantor na ogół równolegle obmyśla przestrzeń i kostium. Z reguły – choć nie zawsze – kostiumy są częścią wyobrażenia osoby. Postaci będą bowiem czasem komponowane we wszystkich szczegółach, kiedy indziej, jak np. w *Dwóch teatrach* Szaniawskiego, zaznaczone plamami, barwami strojów, pod którymi, jak się wydaje, nie ma ciała. W większości wypadków Kantor postępuje konwencjonalnie w tym sensie, że osobno obmyśla przestrzeń, osobno pracuje nad kostiumem. Dopiero późne projekty do *Balladyny* w reżyserii Mieczysława Górkiewicza z 1974 roku w krakowskiej Bagateli, szkicowane na chwilę przed *Umarłą klasą*, zmieniają to: bohaterowie dramatu stają się integralną częścią pejzażu scenicznego.

Opracowanie przestrzeni to dla Kantora zaproszenie do gry z jej nieskończonymi możliwościami wbrew parametrom geometrycznym czy fizycznym ograniczeniom. Tylko niekiedy artysta nadaje jej formę nieruchomego tła, czasem modeluje jej wygląd na kształt scenicznego pudełka, uwzględniając potencjalny ruch aktorów przez wzniesienia, schody, ściany działowe. Kiedy indziej w jego koncepcjach zdaje się przeważać myśl o niezależności i organiczności obszaru gry. Przekonuje, że teatr musi pozostać przede wszystkim teatrem, odsłaniać swój odrębny byt, ramę okna scenicznego, deski podłogi, obrzeża niezakamuflowane kulisami czy kotarami. Już w *Cydzie* Pierre'a Corneille'a widać, jak nad wyszukaną stylizacją historyczną dominuje wola wpisania postaci w geometryczne formy. Rodzi się charakterystyczny – można rzec „klasycyzujący” – umiar, synteza, wyważenie, chłód, ale też odwaga konstruktora. *Cyd* w tłumaczeniu Wyspiańskiego, w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego, wystawiony został na dziedzińcu Collegium Maius (gdzie wówczas mieściła się Biblioteka Jagiellońska) 26 lipca 1945 roku. Kazimierz Wyka nazwał spektakl „recytowaną operą na stromych schodach”¹⁷. Powtarzają się uwagi, że drewniane schody-podesty Kantora utrudniły ekspresję, tamowały swobodę ruchów, zwłaszcza kobiet w robionach. Także w recenzji Czesława Miłosza pojawi się zarzut sztuczności i operowości, hieratyczności niwelującej psychologię i naturalną grę¹⁸. Ale wspomnienie innego widza utrwali wrażenie niesamowitej wizji osób-figur na prawie białych stopniach i podestach – można się domyślać, że Kantor ustawiał je jak żywe marionety¹⁹. Na stronie Cyfrowego Muzeum

¹⁷ K. Wyka, *Sprawozdania. Pozycja Krakowa*, „Twórczość” 1945, nr 2, s. 191.

¹⁸ C. Miłosz, „*Cyd*” Corneille’a w Krakowie, „Odrodzenie” nr 37, 12.08.1945, s. 7.

¹⁹ Zestaw wypowiedzi z recenzji zob. *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 29–32.

Starego Teatru umieszczono zdjęcia z inscenizacji. Podkreślają one walory kompozycyjne układu przestrzennego, rzeźbiarsko-konstrukcyjne uformowanie terenu gry narzucające rozwiązania ruchowe, koncepcję interpretacji postaci i ich relacji. Rzut oka na projekt kostiumu Szimeny niesie luźne skojarzenia z dużo późniejszymi *Infantkami*: możemy docenić ewolucję, jaką przeszła wyobraźnia Kantora od tego „łagodnego” projektu do niespokojnych wariacji na temat fortugału. Po latach Mieczysław Porębski będzie podkreślał, że Kantor wykonał do spektaklu wspaniałe kostiumy, niejako wstępne studia do jego późniejszych przetworzeń infantek Velázquez²⁰. Scenograficzna gra z przedmiotem-kostiumem ma różne etapy i perypetie, obcowanie z wybranym detałem rodzi w warsztacie artysty kaprys, zabawę i obsesyjne przetworzenia.

Kantor umiał środkami zdecydowanymi (a przy tym często z konieczności skromnymi) uruchomić efektywne działanie scenografii, której nie dawało się pominąć w odbiorze, co widać i na innych przykładach oraz w zapisach recenzenckich wrażeń. W tym czasie artysta nie tylko zaprojektował scenografię, ale i wyreżyserował w Teatrze Akademickim w Rotundzie *Niegodnego i godnych* Józefa Czechowicza (2 sierpnia 1945). Dzięki zastosowaniu czarnych ruchomych parawanów udało mu się stworzyć wrażenie jazdy tramwajem, zdynamizować wizualnie przestrzeń. Opis środków scenicznych w recenzji Heleny Blumówny przypomina wrażenia widzów przedwojennego Cricot: „Nawet martwe dotychczas obiekty rekwizytów, zredukowane tylko do tych, które mają wpływ na akcję, współdziałały w niej na równi z postaciami”²¹. Kantor nazwał później tę swoją dekorację teatrem totalnym – przypominał o ogromnej kukle, metalowym robocie, czyli postaci konduktora. Mówił o groteskowych kostiumach i ruchomych ścianach (podobnych do tych – dodajmy – jakie wprowadził Józef Jarema w *Bombay-Chicago* w Cricot), o akcentach katastroficznych wizualizujących atmosferę zagrożenia²². Kukła pojawi się i w innym wczesnym projekcie. Prawdopodobnie z zespołem Domu Kultury [Związków Zawodowych w Krakowie] Kantor przystępuje w roku 1949 do prób do *Pokoju* Arystofanesa. Halina Gajewska wspomina: „Kiedyś we trójkę poszliśmy oglądać w Pałacu pod Baranami niezwykłą figurę o dziwnych kształtach z *papier mâché* o ogromnych rozmiarach – dzieło Tadeusza Kantora – która w pewnych momentach otwierała oko, co wywoływało niepokój”²³. W *Scenografiach dla teatrów oficjalnych* umieszczono dwie

²⁰ M. Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadczenia, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997, s. 103.

²¹ H. Blumówna, *Teatr Tadeusza Kantora*, „Odrodzenie” nr 35, 1.09.1946, s. 8.

²² *Tadeusz Kantor. Wędrownika*, Kraków 2000, s. 30. Na temat tego przedstawienia: K. Pleśniarowicz, *Czechowicz w teatrze Kantora*, „Dialog” 1978, nr 7.

²³ H. Gajewska, *Wspomnienia lwowianki*, [w:] *Tadeusz Kantor i WSSP w Krakowie 1947–1950*, Kraków 2007, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 179.

reprodukcje nadmarionety do *Pokoju* Arystofanesa, wykonane w technice monotypii. Przedstawiają one postać-obiekt: drewniano-metalową konstrukcję na kółkach, z ruchomymi ramionami²⁴, która przypomina dużo późniejsze maszyny sceniczne, np. Trąbę Sądu Ostatecznego z *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1979), dowodzi scaleń przedmiotowo-cieleśnych poprzez budowę stelaży rodzących antropomorficzne skojarzenia. Powracająca w różnych konkretyzacjach idea mechanicznej marionety prowadzić będzie Kantora od ruchomych obiektów takich jak ten – konstrukcji o awangardowym rodowodzie – do woskowych manekinów. Jego upodobanie do mechano-organicznych struktur wiedzie go od surrealistycznej fantazji rodzącej organizmy-roboty do człekopodobnych form quasi-biologicznych, antropoidów opisywanych już w symbolicznych wizjach Maurice’a Maeterlincka. W *Balladynie* z 1974 roku dojdzie do efektu spójnego ansamblu aktorów ucharakteryzowanych na manekiny i lalek-manekinów wyglądających jak żywe postaci. Zatarcie granicy pomiędzy cielesnością a jej powtórzeniem w woskowej (czy raczej quasi-woskowej) lalce będzie miało wielką siłę, zrodzi wykorzystywany po wielokroć efekt szoku, efekt zstąpienia do tygla niesamowitości.

W serii projektów do *Przejrzały oczy nasze* Wandy Karczewskiej (1954, Teatr im. Słowackiego) wyraźna staje się umiejętność operowania sygnałami teatralnego ekspresjonizmu. Kantor symuluje widoki, układając je ze scenicznych prefabrykatów: zastawek, fragmentów murów, stopni, podestów. Używa strumienia światła-koloru do rozjaśnienia sceny, podkreśla sztuczny charakter świata. W *Dwóch teatrach* Szaniawskiego (1946) w sposób charakterystyczny dla postkubizmu zderza elementy różnokolorowe z czernią, czasem centralizuje formy, operuje skosami. Oglądamy awangardowe systemy narastające; kiedy indziej jest to widok surrealistyczny, jakby wywiedziony z podświadomości. W pierwszym okresie w pracach scenograficznych dominuje tendencja do otwierania obszarów scenicznych, choć zdarza się, że artysta stosuje podwójną ramę, odcina zamknięty układ form od teatralnego pudełka. Pojawiają się wznoszone centralnie konstrukcje, autonomiczne i enigmatyczne. W scenie powodzi w *Dwóch teatrach* kształt quasi-architektury, otoczonej wodą, może być tropem prowadzącym do nieco późniejszych wraków czy zdezelowanych przedmiotów, pojawiających się w formie usypisk w spektaklach Witkacowskich Cricot 2 oraz w przedstawieniach Teatru Śmierci (*Niech szczerzą artyści, Nigdy tu już nie powrócę*). Stopniowo artysta przyzwyczaja krytyków do scenografii jako usamodzielnionej ekspresji. Po premierze dramatu Szaniawskiego Stefan Otwinowski nazwał Kantora, obok Jana Kosińskiego i Andrzeja Stopki, „naprawdę twórczym dekoratorem nowego teatru”²⁵; w omówieniu

²⁴ Tadeusz Kantor. *Scenografie dla teatrów oficjalnych...*, s. 222–223.

²⁵ S. Otwinowski, „Dwa teatry” Jerzego Szaniawskiego, „Odrodzenie”, nr 10, 10.03.1946, s. 12.

jego prac pobrzmiewa nadzieja, że artysta dokona prawdziwej reformy na powojennych scenach. W recenzjach Heleny Blum, śledzącej jego poczynania i ich ekspansywny charakter, pojawia się coraz więcej uwag i sugestii, że w odważnym kierunku, który Kantor obrał, nie chodzi tylko o nawiązanie do tradycji spod znaku Wyspiańskiego i przedwojennej awangardy, ale o wyznaczenie nieznanej wcześniej drogi dla nowoczesnego teatru: interdyscyplinarnej wypowiedzi przeobrażającej słowa w działania, wizje, akty, formy²⁶.

W recenzjach pojawiają się (i w trybie zarzutów, i pochwał) uwagi o skrajnie nierealistycznym profilu teatru uprawianego przez Kantora. I tak będzie do końca jego drogi scenografa – artysta właściwie nigdy nie się ugnie i nie zaprojektuje oprawy „prawdopodobnej”. Nawet pojęcie „spotęgowanego realizmu” – przyjęte na użytek wystawy młodych plastyków Grupy Krakowskiej – zostanie szybko przez niego odrzucone jako łatwe do manipulacji w sytuacji politycznego nacisku²⁷. Jak wykazały komentarze i opracowania Anny Baranowej i Krystyny Czerni, z perspektywy czasu widać wyraźnie, że pierwszy etap twórczości powojennej Kantora (lata 1945–1949), moment swoistej kontaminacji prac i wystaw plastycznych oraz dzieł scenograficznych, odsłania się jako wybuch sił i możliwości twórczych²⁸. Okres ten to powrót w nowej postaci dyskusji o sztuce czystej, angażującej myślową i estetyczną praktykę. Wzmoczenie realności, czyli prawdy (a nie prawdopodobieństwa) dokonywało się w duchu przywołania istotnych sugestii Kandinskiego i innych twórców abstrakcji, gloryfikacji nagiego bytu przedmiotowego – widzianego w akcie studiowania jego formy, a nie w geście naśladowania. Forma jako rozłożenie skali widzialności na elementy pojedyncze dawała możliwość przenikania istoty rzeczy, była też aktywnym sprzeciwem wobec łatwizn mimetyzmu, uznanego przez Kantora za syndrom sztuki mieszczańskiej i wstecznej, nieskutecznej i trywialnej. Zaangażowanie artysty już wówczas wiąże się z politycznością nastawienia do estetyki, scalającej postępowe środki widzenia i poznania poprzez proces twórczy. Wypowie to także w komentarzu: praktyka scenograficzna jest dla niego źródłem refleksji. W styczniu 1946 roku na łamach „Przeglądu Artystycznego” ukaże się tekst Kantora *Sugestie plastyki scenicznej*, ciekawy m.in. ze względu na oryginalnie sformułowane widzenie zasad dekoracji. Artysta i praktyk teatru, mający na

²⁶ Będzie o tym mowa w recenzjach Heleny Blumówny i Heleny Wielowieyskiej, omawiającej także wcześniej przedstawienia przedwojennego Cricot. Obszerne cytaty z tych recenzji w: *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 56–57.

²⁷ Zob. T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi (Pro domo sua)*, „Twórczość” 1946, nr 6.

²⁸ Zob. K. Czerni, *Ślepa uliczka formalizmu*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych. Część IV*, red. J. Chrobak, Kraków 1992; oraz A. Baranowa, „Realizm spotęgowany” i co dalej?, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, Kraków 1997.

koncie także doświadczenia reżyserskie, docenia w scenografii urok materii scenicznej, płynący z jej pozornej nietrwałości i zmienności. Widzi ją jako grę narastania, efekt pobudzonej energii transformacyjnej, efemerycznej i tajemniczej, rodzącej się w polu widzenia i zamierającej. Już wówczas odkryje, że teatr stwarza możliwości odsłaniania aktów tworzenia i prawdy mechanizmów kreacyjnych:

Nagle, w czasie próby, gdy sterczą jeszcze nagie, surowe szkielety i konstrukcje dekoracji, z góry zjeżdżają potwornie długie wyciągi z obwisłymi płachtami, a nieukryte reflektory wrysowują w tło tworzącą się akcję, wytwarza się jakiś nieuchwytny nastrój dziejącej się prawdy. Później, przy użyciu całej maszynierii premierowej, po usunięciu „pobocznych” rzeczy, wygładeniu, wyciągnięciu wszystkich szwów to coś ulatania się bezpowrotnie. Utrwalenie tego ciężaru gatunkowego chwili nastąpi przy niezacieraniu realności sceny²⁹.

Obserwacja płynąca z praktyki scenografa – spędzającego czas na próbach, znającego różne etapy powstawania widowiska – sprawi, że Kantor szczególne znaczenie przypisze etapom przygotowań, formom rodzenia się znaczeń wizualnych pozbawionych zakonserwowanych, gotowych i sprawdzonych rozwiązań. W drugiej połowie lat czterdziestych zainteresowanie szkieletem scenografii, gestem odsłaniającym formy konstrukcyjne może wiązać się z fascynacją morfologią widzenia. Prowadzi ona Kantora i w rysunku, i w malarstwie do kreacji dekonstrukcyjnych, pobudzających do odsłaniania wnętrz obiektów i postaci. Jest też zapowiedzią jego fascynacji przestrzenią jako partnerem w grze – dysponentem teatralnych metamorfoz. Później, przy okazji wystawy w Domu Plastyków (13 listopada – 11 grudnia 1955), gdzie zaprezentowana zostanie sztuka dziewięciorga malarzy³⁰, w tym Kantora, a ich dorobek będzie poddawany surowym ocenom – zwraca uwagę omówienie Stefana Otwinowskiego. W recenzji zostaje przytoczona rozmowa autora z Arturem Sandauerem, który celnie uchwycił zasadę budowania Kantorowskich obrazów z okresu metaforycznego (rażących innych krytyków brakiem barwy), podkreślając, że to malarstwo nie tyle przedmiotów, ile procesów³¹. Spostrzeżenie to do pewnego stopnia możemy przenieść na scenografię, która staje się dla Kantora obszarem myślenia w ruchu zapisywanego w obrazie, obszarem konsolidacji różnych gatunków wypowiedzi i ich procesualnych

²⁹ T. Kantor, *Sugestie plastyki scenicznej*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne. Część I*, pod red. J. Chrobaka, Kraków 1990, s. 21–22.

³⁰ Pokazano wówczas prace Brzozowskiego, Jaremiński, Kantora, Maziarskiej, Mikulskiego, Nowosielskiego, Rosenstein, Skarżyńskiego i Sterna.

³¹ S. Otwinowski, *Felieton krakowski. O abstrakcjonistach, koniach, nagrodach i pomnikach*, „Świat” 1956, nr 3, s. 15, cyt. za: *Cricot 2, lata 50. Tadeusz Kantor i początki Teatru Cricot 2 1955–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008, s. 54.

przepływów. Wpływ okresu metaforycznego na koncepcje teatru znajdziemy w licznych projektach wzbogacanych kolorystycznie. Kantora zajmują formy metamorficzne, możliwość scalenia działania artysty z kompozycją podawaną różnym strategiom dynamicznym. I tak *Sabat czarownic*, *Gontyna*, *Noc Kupały*, *Burza* – cykl projektów tworzonych na konkurs oprawy do baletu *Swantewit* – łączy malarskie i konstrukcyjne potraktowanie przestrzeni. Płaskie elementy to efekt przełamывania „głębi scenicznej”³². Obłe formy przypominają wygładzone szkielety i mogą być nawiązaniem do kostnych układów, charakterystycznych dla malarstwa Kantora w tym czasie. Powraca też dramatyczne organizowanie świata obnażającego przetworzone plastycznie kształty powojennej rzeczywistości, pamięć chaosu, zniszczenia, powidoki ruin, formy barykady, pojawiające się dużo później w Teatrze Śmierci.

W scenografiach Kantora widać zakorzenienie w bezpośrednim doświadczeniu i tradycji, reprezentowanej chociażby przez *Guernicę* Picassa i studia do niej, łączące zabiegi formalne z silnym przeżyciem. Forma rodzi się pod naporem pamięci. Widać dążenie do abstrakcji, ale też nieodpartą potrzebę symbolizacji, a przynajmniej znakowości kodującej wizualne treści; jej wartość artysta odkrywa jako tryb porozumiewania się w teatrze, w którym materia plastyczna wspomaga dyskursywne treści i kieruje ich rozumieniem, choć niczego nie tłumaczy wprost. Kantor kreuje wrażenie odrealnionego świata, posługuje się formami co najwyżej quasi-pejzażowymi, rezygnuje z mimetycznych chwytów dookreślających miejsce gry.

Już po Konferencji Plastyków w Nieborowie otwarto *Wystawę historyczną teatru krakowskiego* w Muzeum Przemysłu Artystycznego w Krakowie (11 czerwca 1949 – 8 stycznia 1950)³³. Jak informowano w ówczesnej prasie, ogromną atrakcją wystawy było ponad czterdzieści makiet teatralnych. Znalazły się tam dzieła Wyspiańskiego, Gajewskiego, Bunscha, Kantora i wielu innych. Na wystawie scenografia widziana była w perspektywie historycznej i traktowana jako autonomiczna dziedzina sztuki, co kłóciło się ze stopniowo wprowadzanymi zasadami przymusowej doktryny. W tym czasie pod naciskiem politycznym zaczynają powstawać „sorealistyczne” scenografie

³² Tadeusz Kantor. *Scenografie dla teatrów oficjalnych...*, s. 58–59. Konkurs rozpisano w roku 1948. Balet Piotra Perkowskiego miał być wystawiony w Teatrze Wielkim w Poznaniu. Do konkursu przystąpiła również Maria Jarema. Jej projekty można było zobaczyć na wystawie w Cricotece *Jaremianka. Zostaję w tym teatrze, podoba mi się tu* (2018–2109). Konkurs wygrał Andrzej Stopka.

³³ O skomplikowanej sytuacji w Nieborowie w czasie ogólnopolskiej konferencji plastyków (12–13 lutego 1949), na której w obronie wolności sztuki przeciwko socrealistycznej ideologii wypowiadali się m.in. Kantor i Jaremianka, wspomina Klaudiusz Świącicki, cytując wypowiedź Kantora z listu do Mieczysława Porębskiego. Artysta wyraził w nim mylne przekonanie, że awangarda zwyciężyła, a „sorealiści skompromitowali się”. Zob. K. Świącicki, *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Poznań 2007, s. 159.

Kantora. Nigdy nie będą one w pełni satysfakcjonujące dla krytyki poddanej reżimowym naciskom, zawsze odsłaniają przekonanie artysty – z pewnego punktu widzenia naiwne – że odgórne dekrety nie są w stanie zahamować awangardowego impetu, gwarantującego konieczne przemiany formy artystycznej. Nie są też w stanie zablokować rozwoju talentu poszukującego artysty. Tadeusz Kantor broni w tym czasie coraz bardziej atakowanej sztuki nowoczesnej³⁴ wierząc uparcie, że mimo nacisków politycznych uda się ocalić założenia wolności estetycznych, czyli myślowych poszukiwań. Właśnie w tym czasie (sierpień 1950) zostaje zatrudniony w Państwowych Teatrach Dramatycznych w Krakowie jako scenograf (w Starym Teatrze od 1 lipca 1954)³⁵.

Jak sam napisze w *Życiorysie*: „W 1949 r. pracuję w Woj. Domu Kultury w Krakowie z teatralnym zespołem robotniczym. W ciągu roku zespół opracowuje trzy inscenizacje: Pabla Nerudy *Niech się zbudzi Drwal*, montaż *Opowieść o gen. Świerczewskim* i Majakowskiego poemat *Dobrze*. Wszystkie wystawione były w Teatrze Studio, na dziedzińcu Domu Kultury i w Barbakanie”³⁶. I tak 23 czerwca 1949 na dziedzińcu Pałacu pod Baranami (gdzie mieścił się wówczas Robotniczy Dom Kultury Związków Zawodowych) wystawiono poemat *Niech się zbudzi Drwal* Pabla Nerudy w reżyserii Jaremianki i Kantora. Można rzec, że w spektaklu tym „antyimperialistyczne” tematy ujęte zostały w ciekawą oprawę, tym bardziej że sięgnięto do tekstu o poetyckich, metaforycznych walorach. Problematyka poematu, nawet jeśli miała być użyta w celach propagandowych, ujęta w awangardową formę literacką, prowokowała do intensywnych poszukiwań estetycznych:

Dziedziniec pałacu stał się [...] greckim amfiteatrem czy cyrkiem z areną pośrodku – pod gołym niebem. Scenę tworzyła przykryta deskami, kamienna koncha starej fontanny z wyprowadzonym z niej długim pomostem, biegnącym w głąb okalającej całość widowni [...]. Główną rolę, rolę poety pełnił sam jego głos nagrany na taśmę płynący z głośnika zawieszonego na metalowym szkieletcie, niby z wieży radarowej (będącej też elementem scenograficznym)³⁷.

Odseparowanie głosu Leszka Herdegena włączało zabieg akustyczny w formę wizualną. W spektaklu, zaangażowanym społecznie i politycznie, wykorzystano proponowane jeszcze przed wojną w awangardowych poszukiwaniach

³⁴ Józef Chrobak pisze w kalendarium: „Katowice, sala Filharmonii Śląskiej, IV Walny Zjazd ZPAP. Głos zabierał m.in. T. Kantor. Jego wystąpienie i wystąpienie Mieczysława Wejmana były jedynymi głosami w obronie sztuki nowoczesnej”. *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 174.

³⁵ Zob. A. Koecher-Hensel, *Między umownością a realizmem. O scenografii polskiej lat 1944–1954*, „Pamiętnik Teatralny” 2008, nr 3–4, s. 330–359.

³⁶ T. Kantor, *Życiorys*, Archiwum Starego Teatru, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 185.

³⁷ L. Kałuska, *Niech się zbudzi Drwal*, [w:] *Grupa Krakowska. (Dokumenty i materiały)*, cz. XI, Kraków 1993, s. 49–52, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 172.

(niemal) filmowe rozwiązania sceniczne – postępową formę dla problemowych treści, uzyskaną w ograniczonych warunkach materialnych i technologicznych. Oprawa skupiała uwagę i przypominała polityczny teatr europejski sprzed II wojny światowej:

Na ekran rozciągnięty na balkonie pierwszego piętra, epidiaskop rzucał wizerunki słynnych postaci wymienionych w tekście [m.in. znaną fotografię J. Stalina palącego fajkę]. Muzyka Prokofiewa płynęła z głośników. Punktowy reflektor prowadził aktorów w smudze światła wśród ciemności letniego wieczoru [...] Widowisko robiło wrażenie poszerzonej przestrzeni malarskiej niektórych surrealistycznych obrazów Paula Klee³⁸.

Ten rodzaj eksperymentującej dekoracji jako nośnika rewolucyjnych znaczeń odpowiadał Marii Jaremie jeszcze w latach trzydziestych, kiedy prace plastyczne i teatralne wiązały się z programem bliskiego jej lewicowego środowiska. Tworząc po wojnie i odczuwając opresyjność doktryny socrealistycznej, wierna nowoczesnej abstrakcji, a także koncepcji sztuki zaangażowanej, po spektaklu według Nerudy odrzucił możliwość pracy scenografa w atmosferze politycznej dyktatury. Jeszcze w roku 1950 Kantor wraz z Jaremią planowali założyć teatr plastyczny i wystawić w nim m.in. *Łażnię* Majakowskiego przetłumaczoną na tę okoliczność przez Artura Sandauera. Ze względów politycznych projekt ten został odrzucony. Maria Jarema odsunęła się wówczas od praktyki teatralnej i wybrała niezależność malarską, nie biorąc udziału w oficjalnych wystawach, ale uczestnicząc w życiu społeczno-kulturalnym. Kantor postąpił inaczej, bo choć nie weźmie udziału np. w *Pierwszej ogólno-polskiej wystawie plastyki* w Muzeum Narodowym w Warszawie (21 marca – 7 maja 1950), będzie się utrzymywał się z prac scenograficznych i zrealizuje w latach 1949–1956 dwadzieścia siedem scenografii.

Z jednej strony przypominają one prace Karola Frycza (projekty kostiumów zbliżone do subtelnej karykatury czy persyflażu), z drugiej można na nie spojrzeć jak na kontynuację linii sztuki uprawianej przez artystów związanych z przedwojennym Cricot – prac Zygmunta Waliszewskiego i Tadeusza Potworowskiego, wprowadzających w *La serva padrona* czy w *Mistrzu Pathelinie* dyskretną zabawę formą historyczną, ograniczoną często do wyolbrzymionego detalu jak nakrycie głowy, kołnierz czy maska³⁹. Kantor nie do końca hołduje uległości politycznej – bo choć porzuca w tym czasie konstruktywistyczne, *stricte* awangardowe rozwiązania, rozwija temperament rysownika i projektanta jako twórcy podpatrującego style i formy, korzysta

³⁸ Tamże. Na temat prac teatralnych Kantora z tego czasu zob. M. Potaczala, *Niebezpieczne związki. O pracy Tadeusza Kantora w Teatrze Robotniczym*, „Didaskalia” 2001, nr 26, s. 102–107.

³⁹ Na ten temat: K. Czerska, *Cricot idzie!*, [w:] *Cricot idzie! Cricot is coming!*, red. K. Czerska, Kraków 2018, s. 13.

z bogactwa tradycji. Tak więc jedynym ustępstwem wobec nakazów „socrealistycznej prawdy” staje się wybuch i rozkwit rozwiązań oryginalnie parafrazujących historyczne konwencje, formy sygnalizowane w kostiumach i – nie zawsze konsekwentnie – w obrazach scenicznych.

Kantor chętnie uprawia estetyczne gry z dawną modą, poszukuje naiwnych rozwiązań, zbliżając się do sztuki ludowej. Skoki jego wyobraźni oraz osobliwe melange tradycji kontrapunktowane sztuką nowoczesną kojarzą się z różnorodnością stylistyczną pojawiającą się w scenografiach Pabla Picassa – rozpiętych między kubizmem, stylizacjami historyczno-ludowymi, formami klasycyzującymi i surrealizmem, obcym jego praktyce malarskiej. Uznałabym tę umiejętność Kantora nie tyle za skłonność do mimikry, ile za rodzaj temperamentu aktorskiego pozwalającego na uprawianie sztuki plastycznej w różnych wcieleniach, nazwałabym tę historyczną uległość zdolnością do operowania ręką „innego ja”. Scena teatralna staje się tygłem plastycznych języków, oferuje możliwości niespodziewanych zestrojów. Łączenie różnych cech i własności dekonstruowanych wątków tradycji okaże się funkcjonalnie użyteczne – stworzy pole rozpoznawalnych konwencji. Ale nie tylko: wydaje się, że odwaga operowania przeszłością przynosi nieoczekiwane montaże, dysonanse, pozwala uruchomić pastisz i kaprys, abstrahować od archiwizmu historycznego. Niejednoznaczność poetyki wizualnej nie pozwalała dopasować scenografii Kantora do pożądanego efektu prawdy, czyli realizmu. Sporo w niej groteski i dowcipu, ironicznej gry z tradycyjnymi konwencjami. Dekoracja teatralna stała się tym samym azylem kunsztownej sztuki, enklawą wyszukanej, acz wzbogaconej własnym widzeniem formy. Z pewnością ten rodzaj „parnasizmu” nie odpowiadał wymogom pragmatycznego realizmu socjalistycznego, co skrupulatnie wypominano artyście w recenzjach.

W 1950 roku Kantor zrealizuje politycznie poprawny montaż o generale Karolu Świerczewskim (*Opowieść o generale Walterze – patriocie i internacjonalście*), za sztukę socrealistyczną zapewne uznać należy *Wczoraj i przedwczoraj* Aleksandra Maliszewskiego, w reżyserii Jerzego Kaliszewskiego (1950). O ile Zygmunt Greń doceni dopasowanie scenografii do charakteru dramatu⁴⁰, inny recenzent będzie się doszukiwał błędów, związanych z tym, że uzdolniony scenograf „dopiero szuka drogi do realizmu”, a „stylizowany na wzór rysunków dziecka obraz ruin w II akcie wręcz fałszywy artystycznie”⁴¹. Czasem zatem artysta sięga po – jak się wydaje – celowo uproszczony obraz, wyraz naiwności, profil „sztuki infantylnej”, ceniony przez awangardę chwyt.

⁴⁰ Z. Greń, *Dramaturgia w poszukiwaniu człowieka*, „Dziennik Literacki”, nr 52–53, 24–31.12.1950, s. 6.

⁴¹ S. Marczak-Oborski, *Dwie sztuki o Warszawie w teatrze krakowskim*, „Nowa Kultura” nr 30, 29.07.1951, s. 10.

Jeszcze gorzej w optyce poszukujących prawdy realizmu wypadła scenografia do sztuki *Lubow Jarowaja* Konstantego Treniewa w poznańskim Teatrze Polskim (1951); zarzucano Kantorowi, że scenografia stanowi „sprawę odrębną”, odwraca uwagę od zagadnień polityczno-moralnych. Recenzenci liczą jednak – doceniając profesjonalizm koncepcji – że scenograf, znany z formalistycznych upodobań, wkroczy na drogę sztuki wartościowej dla społeczeństwa⁴². „Kontury dżungli kapitalizmu wyrzeźbione z dosadną, choć skrótową plastyką” w *Eugenii Grandet* w Starym Teatrze w reżyserii Jerzego Kaliszewskiego (1951) nie w pełni usatysfakcjonują krytykę wyczuloną na realizm historyczny. Skrupulatnie sprawdzane jest to, czy rozwiązania plastyczne adekwatnie obrazują kontrasty materialne zachodzące pomiędzy klasami⁴³. Z kolei Tadeusz Kwiatkowski z wyczuciem napisze o wspaniałej, lirycznej (ze względu na rozwiązania kolorystyczne i wyrafinowane użycie światła) *Legendzie o miłości* Nazima Hikmeta w reżyserii Zdzisława Mrożewskiego w Starym Teatrze (1955), dzięki czemu, zdaniem krytyka, stworzono prawdziwy teatr poezji, który zastąpił (rozwiązany chwilę wcześniej) Teatr Rapsodyczny. W recenzji pojawi się też zaskakujące porównanie:

To, co roztoczył na scenie Kantor, porównać można jedynie z jakąś niepowtarzalną interpretacją wielkiego aktora, z czymś, co wiąże niepodzielnie tematykę obrazu z barwą światła i przenikaniem zestawień kolorystycznych⁴⁴.

Ten tryb wcielania zasad plastycznych jako wyrazistej, własnej interpretacji przesłania teatralnego, któremu służy nie tylko słowo, ale też środki wizualne, stanie się dla Kantora drogą do autonomicznego teatru i sposobem na własne zdefiniowanie idei aktorstwa jako kreacji plastycznej.

Jak pokazują liczne przykłady, awangardowy twórca nie stroni od kostiumu historycznego, lecz za każdym razem obdarza go inną funkcją. Decyduje o tym dobór kreski, koloru, próba indywidualizacji postaci, a przynajmniej możliwość wyartykułowania osobowej aury bohaterów dramatu. Ilustracją tej praktyki może być zestawienie projektów do *Rozbitego dzbana* Heinricha Kleista (1953, reżyseria Ireny Babel) i *Lata w Nohant* Jarosława Iwaszkiewicza (1955, reżyseria Romana Zawistowskiego). Dla romantycznej komedii Kantor wybiera kształty wyraziste – bohaterowie sądowego sporu zostali

⁴² Cytaty z poznańskich recenzji zob. *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 200–202.

⁴³ *Eugenia Grandet* doczekała się wielu na ogół pochlebnych recenzji w krakowskiej prasie, przedstawienie cieszyło się niezwykle popularnością. O zbyt mało dosłownej dekoracji pisał m.in. R. Szydłowski, *Teatr. Balzak w Krakowie*, „Trybuna Ludu”, nr 279, 7.10.1951, s. 4. Inne recenzje cytowane w: *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste...*, s. 206–207.

⁴⁴ T. Kwiatkowski, „*Legenda o miłości*”. *Premiera w Teatrze Poezji*, „Dziennik Polski” nr 68, 20–21.03.1955.

unieruchomieni w zdecydowanych pozach, artysta z ciepłą ironią zaznacza żartobliwy stosunek do ich fizjonomii. Widać, jak znakomicie opanował technikę charakteryzowania osób dramatu przez pozę, gest, drobny szczegół ubioru, taki jak opadająca pończocha, rozwiane poły surduta, chustka sterząca z kieszeni. Choć inscenizację umieszcza na ciemnym tle, a konstrukcję architektoniczną na scenie pokazuje w stanie rozkładu – rozbijając jej ściany i formy – dla postaci obmyśla barwne i fikuśne wcielenia. Podobnie dla osób z dramatu Iwaszkiewicza Kantor dobiera kostiumy lekkie i subtelne. Filigranowe, akwarelowe postacie mają nieco owadzi wdzięk, i choć zdają się wypełniać konwencjonalne wyobrażenia o romantycznym stylu, odsłaniają swoisty liryzm i prostotę projektu. Osobny rytm i dramaturgię udaje się wyłonić w cyklu projektów do *Turcareta, czyli finansisty* Lesage’a (1953, reżyseria Lidii Zamkow). Pierwsze wrażenie: projekty wydają się „niewłaśne”, nijakie, banalne. Wyraźnie odczuwa się (sorealistyczny?) regres, przyjęcie anachronicznych zasad XIX-wiecznej scenografii sprzed Wielkiej Reformy Teatru. Modelowanie przestrzeni przypomina projekty do melodramatu czy salonowej komedii, kostiumy rażą nadmiarem detali. A jednak wyobrażenia ubiorów dla dam, panów, subrotek i lokai dowodzą, że Kantor dysponuje znakomitym zmysłem dowcipu i ironii, że bawi go wielość rozwiązań kostiumowych, a każda postać zyskuje własną fizjonomię. Serię przestrzennych projektów w cukierkowych barwach dopełniają monotypie. Kontrast wobec barwnych kart wydaje się tak uderzający, że pojawia się pytanie: czy to zaczernienie jest grą z klasycznym, konwencjonalnie pogodnym światem teatralnym? Czy też – być może przypadkowa – zapowiedź charakterystycznej dla Kantora pesymistycznej, ciemnej gamy kolorystycznej?

Z przedstawień zachowały się głównie czarno-białe fotografie, natomiast w większości projektów (wyjątkiem będą wspomniane monotypie) pojawiają się barwy jasne, pastelowe, a czasem nasycone, użyte kontrastowo. Ponure czasy powojenne mobilizują artystę do stworzenia jakiejś szczeliny innego widzenia. Wybuch słonecznych, optymistycznych klimatów dokona się za sprawą zaangażowania w repertuar hiszpański: ponadto światło południa umożliwi Kantorowi użycie cytatów ornamentacyjnych i wariacji na tematy etnograficzne. Nie będzie to dobrze widziane w perspektywie zarządzania widzeniem jako projektem zaangażowania nie w koloryt lokalny, a w sztukę krytyczną i społeczną.

Niwelowanie postulatów realizmu przez upodobanie do autonomicznej malarstwa wytknięto Kantorowi przy okazji *Alkada z Zalamei* Calderóna w reżyserii Władysława Krzemińskiego (1951, Teatr im. Juliusza Słowackiego), gdzie zdaniem krytyków stworzył on Hiszpanię nie z analizy i obserwacji, lecz z konwencji, malarstwa, sztuki. A zatem posłużył się konceptami i syntezami, a nie tym, co realne. Niezwykle ciekawie przedstawia się sześć projektów do tego przedstawienia. Robią wrażenie zapisu technicznego (ołówki i tusz

na kartonie, co powtarza się w późniejszych pracach), łączą scenograficzne notacje z autonomicznymi rysunkami. Ponadto szkice i studia teatralne znaczą tropy, które poprowadzą go ku wspomnianej *Balladynie* z 1974 roku – połączenia „oficjalnej” i „nieoficjalnej” stylistyki. We wczesnym projekcie do dramatu Calderóna znać ślady procesu twórczego, poszukiwań, wahań, zmian – na przykład drzewo staje się coraz bardziej amorficzne. Projekt zatytułowany niemal roboczo: *Plaszczyzna ukośna, 4 drzewa–ruina* przypomina konwulsyjne kompozycje z okresu metaforycznego.

Mimo że w recenzjach przebija ton świadczący o tym, że próby wpisania Kantora w nurt realizmu nie do końca się udawały, a autor scenografii wymykał się dyrektywom, sam Kantor uważa, że dopiero *Czarująca szewcowa* Federica Garcíi Lorki w Teatrze Śląskim (1955) była pierwszym ważnym przełamaniem naturalizmu w teatrze powojennym⁴⁵. Krytycy będą podkreślali współdziałanie środków wizualnych z poetycką warstwą utworu, wykorzystanie efektów cyrkowych, uproszczenie znaków, zastosowanie syntezy i skrótu. Koncepcja plastyczna, wychodząca od hiszpańskiego folkloru, daje – w sposobie uformowania obrazów, skomponowania sceny i kostiumów oraz grupowania postaci – efekt niezwykle precyzyjny, nieomal „naukowy”, sprawia, że publiczność „otrzymała nie tylko wiele pięknych obrazów, lecz także jakby genetyczny wykład o hiszpańskim malarstwie”⁴⁶. A zatem jeszcze w innym trybie myślenia okazuje się, że strategie scenograficzne mogą być drogą poznawania kultury i przeszłości, a Kantor demontuje obrazowe konwencje za pomocą pracy analitycznej. W inscenizacji tej pojawiają się rozwiązania sugerujące autotematyczne komentarze do sposobów wizualizacji w teatrze problematyki dramatu. Wacław Kubacki zauważył:

Nikłość i naiwność intrygi staje się w końcu przyczyną nudy. W inscenizacji Kantora – no i w jego koncepcji plastycznej (niesamowite, białe rękawice robota, którymi Kantor „udziwnił” szewca Lorki) – ten finał nabrał przyjemnego smaku. Żywi ludzie wystąpili w atmosferze poetyckiej burleski⁴⁷.

Wyczerpujący opis rozwiązań scenograficznych, który warto przytoczyć, detalicznie wymienia elementy obrazów inscenizacji:

[...] na scenie w czasie trwania całego przedstawienia na szarym tle ledwo widocznych kotar zawieszono były jedynie trzy oddalone od siebie, ułożone ukośnie w górę, kwadratowe, osłonięte jak gdyby żaluzjami, okna. Na środku sceny, na półokrągłym – wznoszącym się ku tyłowi – niskim podeście, z lewej strony znajdowały się schody prowadzące za kulisy, a z drugiej – zbity zaledwie z kilku desek imitacja maleńkiego balkoniku. Z tyłu, tuż pod wiszącymi niemal w próżni oknami,

⁴⁵ Tadeusz Kantor. *Wędrownica*, Kraków 2000.

⁴⁶ W. Kubacki, *Czarująca szewcowa*, „Teatr” 1955, nr 19.

⁴⁷ Tamże.

umieszczono dodatkowe schody, wiodące donikąd. Na takim właśnie podejście – szarego, bezbarwnego i ubogiego wnętrza – Kantor zaprojektował stubarwną orgię cudownie dobranych kostiumów.

Sama egzotyka dzieła, jej hiszpański koloryt, wsparte zostały poetyką teatru jarmarcznego, widowiskiem cyrkowym, komedią dell'arte, a nawet elementami teatru marionetek, ludowej farsy i kuglarskich sztuczek. Te zapomniane i przemilczane formy teatralne nagle za sprawą Kantora ukazane zostały w nowym i nieoczekiwanym zestawieniu. Lekkość i wdzięk poetyckiego nastroju inscenizator osiągnął dodatkowo poprzez poszerzenie ekspresji i wrażliwości aktorskiej⁴⁸.

Gra ze sztucznością związana ze stematyzowaniem zabiegów estetycznych oraz z próbą wyrażania poprzez znaczący kostium charakterystyki bohatera dramatu okaże się Kantorowi bliska i w późniejszym czasie. Metoda ta zapoczątkuje drogę do wyobrazeniowego, a nie realistycznego wizerunku człowieka. Wehikułem dystansu do prawdopodobieństwa i jednoznacznej charakterystyki stawał się formalny zapis wizualnego rozszczelnienia jednoznacznej prawdy postaci – nierealnej, wyposażonej w fantastyczne elementy kostiumu i wyolbrzymione rekwizyty. Kantor przez wyszukany ubiór i umowne tło wychodzi ponad poziom prostej obserwacji na płaszczyznę artystycznego opracowania nie tylko świata przedstawionego, lecz także idei dramatu i psychologicznych rozpoznań. W latach pięćdziesiątych atrakcyjność wizualna oparta na dekoracyjności (zarzucona później w *Cricot 2*) odwoływała się do malowniczości, piękna, stylistycznego wyszukania, a nie estetycznego zgrzytu, efektu zaskoczenia czy nawet szoku postulowanego przez europejskie powojenne neoawangardy, zabiegów formalnych cenionych przez Kantora. Można zatem podejrzewać, że Kantor pracując dla teatrów oficjalnych znajduje dla siebie wcielenie nie tyle chwilowe (zajęcie to jest przecież rozłożone na wiele lat), ile odrębne, skazane na ustępstwa i dialog z rzeczywistością. Wcielenie to nie zaspokaja jego pasji i poszukiwań twórczych – efektu napięć i wytwarzania agresywnych rozwiązań scenicznych, do czego, jak sam przyznawał niejednokrotnie, miał skłonność. Początek lat pięćdziesiątych jest co najwyżej koniecznym etapem na drodze do poszukiwanej autonomii teatralnej. Często inwencja i pomysłowość dopełniają wątplą narrację sceniczną i nie tyle są uzupełnieniem gry aktorów, ile arbitralną dramaturgią plastyczną. Z drugiej strony recenzenci oceniający wówczas malarstwo Kantora zwracali uwagę na relację pomiędzy nim i scenografiami, a także na jego dużą komunikatywność. Prawdopodobnie była ona wynikiem pracy w teatrze, gdzie intencja natychmiast wywołuje żywą reakcję poświadczającą zrozumienie przesłania bądź jego niejasność.

Czarującą szewcową Kantor wyreżyseruje i oprawi scenograficznie także w 1957 w Starym Teatrze w Krakowie. Rozwinie tu znaczenie barwnych

⁴⁸ *Na scenach Katowic 1945–1990*, Katowice 1991, cyt. za: *Cricot 2. Lata 50. Tadeusz Kantor i początki Teatru Cricot 2 1955–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008, s. 47–48.

kostiumów, rekwizytów (przerysowanych, wyolbrzymionych wachlarzy), umownych form imitujących hiszpańskie miasteczko poprzez kotary i okienne, wprowadzi męski kostium à la Charlie Chaplin. Ludwik Flaszen napisze wówczas, że „nieco nudną inscenizację” uratowała wizualna strona widowiska, jej wyrazistość widzi jednak jako swego rodzaju nadużycie plastyka: „Gwoździem przedstawienia są kostiumy i scenografia. [...] I nie jestem pewien czy przyszedłem do teatru, czy na wystawę malarską”⁴⁹. Było to już jednak po 1955 roku, w którym na fali działań odwilżowych odbyła się na łamach „Życia Literackiego” dyskusja na temat scenicznego formalizmu z użyciem przykładów inscenizacji Kantora⁵⁰. Wówczas też sam Kantor w ważnej wypowiedzi *Umarła abstrakcja! Niech żyje abstrakcja* dowodził fluktuacji i powrotu sztuki czystej, postulował odrodzenie awangardowych wartości wypowiedzi artystycznej⁵¹.

I Kantor, i krytycy bronili prawa do scenicznej metafory i koncepcji teatru artystycznego, który tworzy oryginalne rozwiązania, poszukuje form zaskakujących, a nie reprodukcji i konwencjonalności. Praktyka scenograficzna pokazała, że nawet jeśli artysta komunikuje się aktywnie z tradycją i odwołuje do stylizacyjnych schematów, poszukuje w nich dowcipu, ironii, groteski, przetworzenia, a nie poważnej rekonstrukcji historycznej. W zestawieniu chronologicznym projektów Kantora widać wyraźnie, jak po okresie wariacji stylistycznych, jałowych z punktu widzenia awangardowej, niezależnej i progresywnej sztuki, przychodzi moment ekspansji nowych pomysłów. Ich bezpośrednim kontekstem staną się wówczas także pierwsze spektakle powołanego właśnie Cricot 2.

3. W stronę kostiumu-rzeźby i przestrzeni autonomicznej

Od roku 1956, odwilżowego dla polskiej kultury, projekty Kantora nabierają dynamiki, a ich konkretyzacja przybiera nowe kształty i rejestry. Wydaje się, że i na gruncie usługowej działalności teatralnej, i w obrębie warsztatu malarskiego artysta wyzwała w sobie energię skłaniającą go ku eksperymentom,

⁴⁹ L. Flaszen, *Miła – choć nudna* – Szewcowa „Echo Krakowa” nr 179, 2.08.1957.

⁵⁰ Jako pierwszy ukazał się tekst Kantora, *Teatr Artystyczny*, „Życie Literackie” nr 20, 15.05.1955; odpowiedzią nań były artykuły Jerzego Maliny, „Teatr Artystyczny” ale jaki?, „Życie Literackie” nr 21, 22.05.1955, Wojciecha Natansona *Sprawa metafory*, „Życie Literackie” nr 21, 22.05.1955 oraz Zygmunta Grenia, *To i owo w sprawach teatralnych*, „Życie Literackie” nr 22, 29.05.1955.

⁵¹ T. Kantor, *„Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja”. O sztuce informel*, „Życie Literackie” nr 50, 1955.

sięga po informel – odkrycie nowoczesnej sztuki kierującej się w stronę materii. Z kolei w pracach scenograficznych uderza coraz bardziej świadomie manifestowana niezależność od jakichkolwiek wzorców czy wpływów, co wiadać np. w *Świętej Joannie* Shawa, *Antygonie* Anouilha, *Maskach Marii Dominiki* Zawieyskiego.

Wystawiona w Starym Teatrze w 1956 roku *Święta Joanna* George'a Bernarda Shawa w reżyserii Władysława Krzemińskiego okaże się pierwszym przedstawieniem przyjętym entuzjastycznie ze względu na rozwiązania plastyczne. Krytycy zwracali uwagę na to, jak scenografia może stać się nośnikiem konstrukcji dramatu, a zarazem wyrażać myśl przewodnią spektaklu, pełnić funkcję interpretacyjną i budować dodatkową narrację. Rozwiązania w swej sugestywności wydały się klarowne – wyraziście przekazywały koncepcję podziału rzeczywistości i zarazem świata przedstawionego dramatu:

[...] trzy nadnaturalnej wielkości figury plastyczne – symboliczne wyobrażenia trzech potęg: kościoła, monarchii i rycerstwa. Te monumentalne, łatwo czytelne poprzez swe emblematy (pastorał, berło, tarcza), a przy tym ciekawie rozwiązane w kolorze i fakturze bryły, umieszczone w głębi sceny, patronują niezmiennie przez cały czas przedstawienia wszystkim rozgrywającym się w spektaklu wydarzeniom⁵².

Równocześnie owym dominantom, mocno (dziś można by powiedzieć: nieco łopatologicznie) patronującym przesłaniu interpretacji dramatu – przysługiwały rozwiązania oparte na zasadzie kontrastu, rozpraszające idee ukonkretnienia przestrzennego w konstelację dyskretnych, syntetycznych aluzji, co uchwycił kolejny recenzent uwrażliwiony na ujawniany na scenie dramat myśli i wewnętrzny konflikt głównej bohaterki:

Takie ujęcie bardzo wyraźnie przenosi sztukę w wymiar dramatu myśli, odcina ją od wszelkich pokus widowiskowo-historycznych i nastraja widza od razu na odbiór jej w kategoriach wielkiego dyskursu intelektualnego. Ponadto na tle ogromnych form, zdających się nienaruszalnymi w swej mocy i schematycznej bryle, tym wyraziściej zaznaczają się sylwetki ludzkie, a zwłaszcza Joanny; drobny, przemijający kształt dziewczęcy, zagubiony i bezsilny – zdawałoby się – w obliczu niezmiennych potęg rządzących światem. Tym boleśniej zarysowuje się jej klęska i tym jaśniej rozpromienia się jej „za grobem zwycięstwo”⁵³.

Po latach Zofia Niwińska będzie wspominała to przedstawienie, zwracając uwagę na nowatorski zabieg Kantora rozwinięty jako techniczne kreowanie zmiennych obrazów scenicznych:

⁵² L. Jabłonkówna, „*Święta Joanna*” Shawa w Krakowie, „Teatr” 1956, nr 8, s. 59.

⁵³ Tamże.

Po raz pierwszy bowiem w tym właśnie spektaklu wykorzystana została, dziś wielokrotnie nadużywana, siatka oddzielająca rzeczywistość kreowaną od realnej. Siatka ta była równocześnie ekranem, na którym pojawiały się intermedialne średniowieczne iluminacje. Umożliwiała także dyskretną zmianę dekoracji w dalszych planach. Nie była to oczywiście dekoracja szablonowa, ale krucha konstrukcja, ramki właściwie, wyznaczające sfery działania trzech średniowiecznych potęg – Kościoła, Monarchii i Rycerstwa. Co jednak najważniejsze, po raz pierwszy publiczność zobaczyła tu gigantyczne kukły, którymi teatr Cricot 2 tak często operował. Te kukły dominowały nad całą przestrzenią sceniczną. Symbolizowały to, o co w *Świętej Joannie* chodzi⁵⁴.

Piękne projekty przestrzeni zapisane w języku plastycznych obrazów-wizji ukazują niemal abstrakcyjny teren gry. Rozrzucone łuki i kolumny to jedyna aluzja do średniowiecza. Przestrzeń nabiera ponadziemskiego, kosmicznego wymiaru. W różnych powtórzeniach zdaje się ascetyczna i monumentalna, z wyraźnie rozłożonymi akcentami trzech gigantycznych kukieł – manekinów władzy. Sam Kantor w komentarzu odejście od konkretnej i alegorycznej układni postaci Cesarza, Papieża i Rycerza, i nazwie je „wedle konwencji architektonicznych”, a nie malarskich, „dziurami w przestrzeni”⁵⁵. Stonowane kolory, tło roztopione w szarościach, tworzą układ uniwersalny i nieludzki. Jednolitość estetyczna i nowoczesne rozwiązania, w pełni zharmonizowane brzmienia muzyczne nasycające obrazy i sugestie wizualne, gwarantowały efektowne zmiany potęgujące wrażenia przestrzeni plastycznej, zmiennej, gotowej do przekształceń:

Do każdego obrazu wprowadza nas rodzaj introdukcji plastyczno-muzycznej. Polega ona na tym, że na specjalnej kurtynie z gazy wyświetlane jest powiększenie autentycznej miniaturowej średniowiecznej, z których każda ilustruje odpowiednie wydarzenie z życia Dziewicy Orleańskiej. Efekt znakomity, tym bardziej, że technika wyświetlania – operowanie światłem przy jego zanikaniu, a następnie odsłanianiu się właściwej przestrzeni scenicznego – jest bezbłędna [...] ⁵⁶.

Premiera *Joanny* (granej później bardzo długo) przypada na chwilę przed zainaugurowaniem w Domu Plastyków działalności Cricot 2 i prezentacji pierwszych spektakli niezależnych – *Studni myśli* Kazimierza Mikulskiego oraz *Mątwy* w reżyserii i scenografii Kantora, z kostiumami Jaremiarki. Premie-ry instytucjonalnego teatru i Cricot 2 stają się artystyczną sensacją, o której, jak mówią recenzje, burzliwie się dyskutuje. Kantor ma wtedy świadomość,

⁵⁴ „...wszystko by się rozsypało w anegdotach, żartach i miękkości serca”. O Tadeuszu Kantorze mówi Zofia Niwińska, „Suplement” [Kraków] 1991, nr 14, cyt. za: *Cricot 2. Lata 50...*, s. 59.

⁵⁵ T. Kantor, *Rozwój moich idei scenicznych. Określenia*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 220.

⁵⁶ L. Jabłonkówna, „Święta Joanna” Shawa w Krakowie...

że pojedyncze gesty nie przyniosą efektu naprawiającego paroletnie zahamowanie sztuki poszukującej, a równocześnie widać wyraźnie, że jego artystyczna pasja znajduje ujście w nowo powstałej niezależnej formacji teatralnej. Nie zaniedbuje jednak prac dla oficjalnych teatrów. Gdy reżyseruje *Mątwę*, przygotowuje też scenografię do *Miarki za miarkę* w reżyserii Krystyny Skuszanek w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie (1956). Tadeusz Kudliński widzi związek prac Kantora z jego eksperymentalnym teatrem i równocześnie negatywnie je ocenia:

Scenograf *Miarki za miarkę* T. Kantor, prowadzi – jak wiadomo – swój teatr eksperymentalny i jednocześnie opracował *Hamleta*. Ten nadmiar zajęć sprawia, że w pojedynczych pracach krzyżują się echa, a w *Miarce za miarkę* pojawiło się i osłabienie inwencji [...] Więc [...] modernizacji ubiorów i elementów scenicznych, poddających się równaniu: władza=terror. [...] Natomiast należy przyznać scenografowi pomysłowość w użyciu „wesołych”, fruwających parawanów, oddzielających dobrze główne człony akcji i zmieniających nastroj [...] ⁵⁷.

Zachowane projekty kostiumów – Łokcia i Pani Przepieczonej – odślaniają zmysł karykatury i zabawy już nie formą historyczną, lecz także fantazją. Odzywa się tu wpływ pomysłowości Jarembianki – mistrzowsko obmyślającej fantastyczne stroje. Krynolina sukni sprytnej bohaterki *Miarki za miarkę* otwiera się, odsłaniając karykaturalną męską maskę zastępującą żeńskie organy, a także szacek i kości do gry.

Przełomem okaże się wyreżyserowany w Starym Teatrze przez Romana Zawistowskiego *Hamlet* (1956) – oceniany później jako ważny wkład do polskiej „hamletologii”. Przedstawienie cieszyło się ogromną popularnością, było żywo dyskutowane, wzbudziło wiele sprzecznych ocen z uwagi na reżyserię, rolę Leszka Herdegena oraz scenografię Tadeusza Kantora ⁵⁸. Henryk Vogler, którego uwagi mogą być przydatnym wprowadzeniem do refleksji nad estetyką tego dzieła, będzie zarzucał kontrast scenografii i akcji oraz idei *Hamleta*, zobaczy dysproporcję pomiędzy sensem „ciemnej, głuchej mowy scenicznego tła” a kryształową koncepcją głównego bohatera.

Widzę tu właściwie dwie różniące się od siebie intencje. Widzę *Hamleta* Romana Zawistowskiego i *Hamleta* Tadeusza Kantora. *Hamlet* Zawistowskiego jest jasny, prosty, energiczny i optymistyczny, oczyszczony z ciemnej mgławicy niedomówień, z osadu „niemieckiego” pedantycznego filozofowania. [...] Scenografia Kantora zbudowana jest w zasadzie ze schodów wijących się po obu stronach sceny, z łączącego je wyżej podłużnego ganku i wznoszącej się nad nimi dalszej kondygnacji schodowej zamkniętej u góry czymś w rodzaju baszty. Tę ponurą monotonię

⁵⁷ T. Kudliński, *Szekspir w Nowej Hucie*, „Kierunki” nr 25, 4.11.1956.

⁵⁸ *Hamlet* w reż. Romana Zawistowskiego, grany od 30.09.1956, w roli głównej Leszek Herdegen, premiera połączona z nadaniem Staremu Teatrowi imienia Heleny Modrzejewskiej.

konstrukcji architektonicznej przerywa tylko żółtość rozciągniętych u dołu firaneczek i zasuwana przed każdą odsłoną kurtyna z układami przecinających się płaszczyzn barwnych. Świat, w który nas wprowadza wizja Kantora jest mroczny, kręty, powikłany niby labirynt. [...] Jest to więc świat rozpaczy i absolutnego metafizycznego tragizmu istnienia⁵⁹.

Malowany temperą projekt potwierdza zapisane wrażenie: niespokojna, widziana we fragmencie baszta utrzymana w ceglanej czerwieni mający wysoko na horyzoncie jak fragment ruiny. Na jednym z obrazów zamiast stopni na wznoszącym się terenie gry rozrzucone zostały fragmenty ścian-murów. Na innym widzimy harmonijny i niepokojący zarazem rozkład akcentów – dwa łuki schodów prowadzą w pustkę, nie stykają się ze sobą i nie dobiegają do widmowego zamczyska. Zachowane zdjęcia scenografii pokazują jasne konstrukcje wznoszące się w ciemnej pustce. Odpowiadają one umownej estetyce, która zatriumfuje w latach sześćdziesiątych w polskim teatrze, z charakterystycznymi dla ówczesnych koncepcji platformami do gry, zawieszonymi nad sceną podestami, schodami, esowatymi podłogami. Grupowe zdjęcie – prawdopodobnie „teatru w teatrze” – dobrze oddaje trudną i nieoczywistą funkcjonalność tej scenografii, a zarazem kreuje aurę niesamowitości. Ciemne kotary okalają niedookreślony teren gry; wijące się konstrukcje architektoniczne prowadzą w górę, obraz odmalowuje wrażenie świata obcego, złowrogiego, w którym postaci są do siebie w dystansie, zawieszone w sztucznym geście, nienaturalnej pozie. Otoczenie dworu wyrывa utwór Szekspira z historycznego kontekstu. To na ten aspekt zwrócił uwagę Jan Kott, pisząc o współczesności spektaklu, niemal filmowym montażu, zaznaczając, że Kantor chciał całą uwagę skupić na aktorze, zbudował dekorację zmuszającą do ruchu, a zarazem neutralną⁶⁰.

Zarzuty nadmiaru, przerostu formalnego, zagęszczenia środków plastycznych pojawiają się nawet wówczas, gdy projekty Kantora ujawniają czystość i wyważenie obrazu oraz precyzję konstrukcji przestrzennych. „W ogóle trzeba z niepokojem zauważyć, że ostatnie roboty scenograficzne tak świetnego przecież artysty jakim jest Kantor, zaczynają ujawniać jak gdyby zaczątki swoistego manieryzmu” – napisze Henryk Vogler na łamach „Teatru” zarzucając artyście absolutyzowanie środków wizualnych⁶¹. Jednak Kantor nie zrażał się

⁵⁹ H. Vogler, *Słuchając „Hamleta”*, „Dziennik Polski” 11.10.1956. Opinie tę Vogler powtórzył w obszerniejszym omówieniu *Krakowski przyczynek do hamletologii*, „Teatr” 1956, nr 22. Jan Kott pisał: „*Hamlet* Zawistowskiego jest przejrzysty, napięty, drapieżny, współczesny, konsekwentny, ograniczony do jednej sprawy. Jest dramatem politycznym, gdzie bez reszty wszyscy są śledzeni, nie ma w tym świecie miejsca na miłość. Zrobiony jest jak kryminał, trzyma w napięciu”. J. Kott, *Hamlet po XX Zjeździe*, „Przegląd Kulturalny” 1956, nr 41.

⁶⁰ J. Kott, *Hamlet 56*, [w:] tegoż, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1962, s. 257.

⁶¹ H. Vogler, *Krakowski przyczynek do hamletologii...*

zarzutami: impet jego rozwoju malarskiego i scenograficznego sprawia, że prace teatralne są coraz bardziej odważne, wyzywające, dominujące. Także forma plastyki scenicznej staje się orężem myśli i światopoglądu forsującego przeciwności konwencji i zastałych struktur instytucji, w których reżyser bądź aktorzy decydowali o kształcie widowiska. Język ówczesnej krytyki definiuje scenografię jako tło, dopełnienie akcji, uzasadnienie działań postaci, podczas gdy Kantor kształtuje ją integralnie z kostiumem, aktorem, wydobywa rytmy muzyczne, często antagonizuje ze światem zapisanym w dramacie. Nieugięta postawa twórcy wynika z rewolucyjnego stosunku do sztuki, z ambicji potraktowania języka inscenizacji w autonomii od znaczeń tekstowych, ożywiania wizji jako struktury niestandardowego myślenia, operowania odkrywczością pozawerbalnych sensów.

4. Scenografia konceptualno-mobilna

Od powołania Cricot 2 można mówić o szczególnej równoległości teatralnych prac Kantora: oficjalnych i nieoficjalnych. Oczywiście w swoim teatrze nie dysponował takim zapleczem materialnym jak w teatrach instytucjonalnych, ale uboga forma była często pozytywnie oceniana i przez Kantora, i przez odbiorców. Z kolei praca w teatrach repertuarowych utwierdzała go w przekonaniu o dramaturgicznej roli scenografii, która nie tyle podbija tematy sztuki czy buduje dla nich tło, ile współuczestniczy w energicznym, pełnym znaczeń przekazie. Może też bardzo silnie wpłynąć na percepcję widza, być zespołem bodźców współdziałających z aktorem. Projekty kurtyny i scenografii do wystawionych w roku 1957 w warszawskim Teatrze Polskim *Masek Marii Dominiki* Jerzego Zawieyskiego ukazują abstrakcyjne układy form i barw. Kostiumy zostały podobnie wykreowane, tak jakby wykrojone były z tej samej tkaniny. Wydaje się, że sylwetki bohaterów – masek Marii Dominiki (Meggidy, Nefertite, Gabryeli, Ineni) są formami czysto malarskimi, a ubiory przekształcają się w malarskie i graficzne rozwiązania. Równocześnie Kantor nadaje postaciom – także męskim (Chłopiec ze słonecznikiem, Człowiek, który nienawidzi, Obcy element, Człowiek, który się śmieje, Sędzia Globus) cechy alegoryczno-znaczące. Rozwiązania te, przepuszczone przez abstrakcyjne wzory i motywy, przypominają kostiumy zarówno Marii Jaremy, jak i Henryka Wicińskiego jeszcze sprzed wojny. Wydaje się, że przywołanie przez Cricot 2 dawnego teatru plastyków wpłynęło na koncepty scenograficzne Kantora. Rodzi się wówczas znacząca koncepcja kostiumu – formy sztucznej, a zarazem organicznej, malarskiej bądź rzeźbiarskiej, umacnia się skłonność artysty do plastycznego dookreślenia postaci. W jakimś sensie ekscentryczne ubiory stają się twórczą kontynuacją przestrzenno-rzeźbiarskiego potraktowania ciała, wspomagają budowanie scenicznej wyrazistości. Widać

wyraźnie, że nawet ich unieruchomione na papierze kształty dysponują możliwością tworzenia wyraźnego, uformowanego bytu: artysta nadaje im ciężar lub lekkość, więzi w twardych konturach bądź rozpuszcza w płynności i gibkości ruchu – ostrego, ograniczonego czarną kreską, lub miękkiego poprzez opływowość kształtu.

Inaczej jednak postąpił w tym samym roku w Starym Teatrze w Krakowie przy opracowywaniu scenografii do *Antygony* Jeana Anouilha w realizacji Jerzego Kaliszewskiego (przy której asystentem był Jerzy Grotowski). Słabszy akcent postawił na kostium, mocniej zaznaczy mobilną scenografię przejmującą funkcję ruchu: ożywienia zarówno przestrzeni, jak aktorów, czy raczej konstrukcji postaci. Dzięki recenzjom widać, jak silnym efektem staje się oprawa plastyczna dramatu, a właściwie jego wizualne konstruowanie. Dynamiczna scenografia pozwala na budowanie skomplikowanej i wieloznacznej relacji pomiędzy bohaterami, umożliwia udratyzowanie kwestii tragicznych i znalezienie ekwiwalentu dla wewnętrznych rozterek postaci. Już nie tylko ekspresja i wymowa kostiumu, lecz także energia ruchomego tła decyduje o amplitudzie wewnętrznych napięć dramatycznych i osobowych. O *Antygonie* pisał wnikliwie Henryk Vogler:

Tę wielowarstwowość, wielopłaszczyznowość świata w widzeniu współczesnego francuskiego dramaturga rozumiał bardzo dobrze scenograf krakowskiego przedstawienia Tadeusz Kantor. Na nagiej w zasadzie scenie, zbudowanej właściwie tylko dwoma przeciwstawnymi sobie podestami (jak gdyby dwoma antagonistami w dyskusji) z otwartym, rudo płonącym tłem horyzontu, na którym wymalowane bramki (bramy tebańskie?) są tylko czymś w rodzaju znaków umownych podkreślających perwersyjnie straszliwą, groźną pustkę – na tej scenie w miarę rozwijania się akcji, w miarę dopełniania się losu działających postaci, wyrastają kolejno surowe konstrukcje plastyczne, przecinające się niemal jak calderowskie układy odniesień. Te czyste płaszczyzny nasuwające się na siebie – przy rozdzierających, jakby „elektronowych” dźwiękach muzyki Jerzego Kaszyckiego – rozmaitego rodzaju warstwami, jak groźne skrzydła jakiś mitycznych, nierealnych potworów, jak koszmary sennie – zasuwają scenę stopniowo coraz szczelniej, wytwarzając coraz gęstsza, coraz bardziej duszną atmosferę. Fatalny pierścień losu dookoła bohaterów zacieśnia się nieuchronnie, aż w końcu osuwa się z góry olbrzymi płat materii (trudno inaczej nazwać ten segment dekoracji teatralnej) jak ostrze kołyszającej się wahadłowo kosy. Dzieło Kantora jest przykładem tego, co można nazwać „scenografią dynamiczną”, przykładem czynnej, twórczej ingerencji w utwór teatralny – plastyka, który potrafi samym układem form przestrzennych dać interpretację wydarzeń dramatycznych⁶².

Projekty i fotografie prezentują niepokojące, oszczędne acz wyraziste formy: pofalowany teren akcji z luźno ułożonymi bramami prowadzącymi

⁶² H. Vogler, *Współczesna „Antygona”*, „Teatr” 1957, nr 52.

donikąd. Proste puste ramki – rodzaj tła, złożonej malarskiej mobilnej konstrukcji, mogły skłonić do porównania z optyczno-kinetycznymi konstrukcjami Alexandra Caldera. Kolorystyka projektów zapowiada ulubione przez Kantora stonowane zestawienia brązów, szarości, czerni, czasem poprzecinanych bielą czy niebieską pręgą. Wśród kostiumów znaleźć można i ubiory nawiązujące do współczesności (Kreon w białej koszuli, muszce i fraku), i konstruowane uniformy łączące akcenty fantastyczne z historycznymi (pagony, kapelusze, szamerunki). Grupa strażników-oprawców, którym w projekcie Kantor zakłada maski w kształcie czaszki symbolizującej śmierć, na zdjęciach, ze względu na jednolite uniformy i pozy, sprawia złowrogie wrażenie, kojarzące ich z funkcjonariuszami totalitarnego państwa. Kantor poprzez formę wywołuje uniwersalne wrażenie opresji, przymusu, klaustrofobicznie zacieśnia świat grozy.

Plastyczny kierunek ostrej i wymownej interpretacji dramatu spotkał się nie tylko z uznaniem. Część krytyków wypominała scenografowi mieszanie antyku i współczesności, dowolność rozwiązań, nagromadzenie efektów. Jan Paweł Gawlik pisze przy tej okazji „parę słów o scenografii – tytułem przestrogi”⁶³ i zarzuca Kantorowi wprowadzenie abstrakcji do tragedii, budowanie wizualnego przesłania, że „świat Antygony zacieśnia się”, co było sugerowane układem zjeżdżających z pułapu elementów scenograficznych zagęszczających przestrzeń akcji. Na scenie, jak entuzjastycznie o tym efekcie napisał Vogler, ufając odważnym rozwiązaniom:

Fatalny pierścień losu dokoła bohaterów zacieśnia się nieuchronnie aż w końcu osuwa się z góry olbrzymi płat materii (trudno inaczej nazwać ten segment dekoracji teatralnej) jak ostrze kołyszące się wahadłowo kosy. Dzieło Kantora jest przykładem tego, co można by nazwać „scenografią kinestetyczną”, przykładem czynnej, twórczej ingerencji w utwór teatralny plastyka, który potrafił samym układem form przestrzennych dać interpretację wydarzeń dramatycznych⁶⁴.

W recenzjach powtarzają się sformułowania o brutalności środków plastycznych – co czasem odbierane jest jako siła, a czasem jako słabość „nadmiaru” scenografii. Potęgują się – formułowane już przy okazji inscenizacji szekspirowskich – zarzuty mówiące o skłonności artysty do manieryczności. Wymiana zdań recenzentów przypomina powtarzające się od lat trzydziestych XX wieku krytyczne sformułowania piętnujące przerosty formalne. Scenograf występuje tu w podejrzanej roli twórcy „wykradającego” kompetencje reżyserskie, bezprawnie wchodzącego w funkcję interpretatora dramaturgicznych znaczeń. A równocześnie scenografia usamodzielniona zachwyca – tworzy plastyczny efekt, absorbuje uwagę jako emblemat niepowtarzalnego świata,

⁶³ J.P. Gawlik, *Konfrontacje. Veto Antygony*, „Dialog” 1957, nr 3, s. 125–132.

⁶⁴ Tamże.

zaprasza do jego zaskakująco uformowanego wnętrza; przekonuje także jako narzędzie konstruowania tematów myślowych i psychologicznych. Konflikty dramatyczne nabierają w obrębie wyrazistego estetycznie świata znaczeń życiowych, społecznych, widzianych w innych wymiarach: stają się rzeczywistością spotęgowaną, wyniesioną na poziom myślenia łączący to, co abstrakcyjne, filozoficzne, myślowo zaawansowane z wysokim artyzmem i przetworzonym wizualnie doświadczeniem.

Niewątpliwy wpływ na pojmowanie scenografii jako płynnej, energetycznej formy – często abstrakcyjnej – miał taszystowski epizod Kantora, związany także z przygotowaniem w Łodzi filmu *Uwaga!... Malarstwo Sztuka* malarska staje się wówczas dla niego laboratorium form i barw, jej aktywne formowanie daje obrazowe poświadczenie procesu twórczego, malarstwo akcji stwarza inny dostęp do przemian nieomal chemicznych – wykorzystuje strukturalność farby⁶⁵. Wtedy Kantor wygłasza odczyt dla Szkoły Filmowej w Łodzi⁶⁶, dzieląc się swym praktycznym doświadczeniem artysty interdyscyplinarnego, a w rozmowie z Antonim Dzieduszyckim *O taszyzmie, filmie abstrakcyjnym i nowoczesnej scenografii*⁶⁷ podkreśla, że jego scenografia do *Antygony* Anouilha była dużym osiągnięciem ze względu na jej zdecydowaną abstrakcyjność oraz możliwość animowania form. Kinetyka i taszystowska, konceptualna strategia nawarstwiania płaszczyzn w przestrzeni, otwarły nowe horyzonty teatralnego myślenia.

Kantor pojmował scenografię raz w kategoriach *stricte* malarskich, kiedy indziej myślał o niej jako o mechanicznej instalacyjnej rzeźbie – co pojawiać się będzie od lat sześćdziesiątych w pracach Cricot 2, np. w *Wariacie i zakonnicy* czy *W małym dworku*, gdzie wprowadzał mobilne konstrukcje i urządzenia. W porównaniu z projektami dla dużych scen stosował inną skalę i podporządkowywał ją ograniczonej, trudnej do zagospodarowania, niejednorodnej przestrzeni. Tworzył układy optyczne dalekie od wygodnego modelu „pudełka do patrzenia”, konstruował tereny gry zmuszające do partycypacji i doświadczenia rozczłonkowanego pola relacji. Poprzez porównania dwóch typów wykorzystanej przez niego przestrzeni widać, jak świetnie operował proporcjami i zróżnicowaną dialektyką przestrzennej formy. Tworzone równolegle przez Kantora prace – na małej scenie i w wielkich teatrach – odwołują się do sprzecznych jego dyspozycji. Jedna świadczy o upodobaniu do dekoracyjności, a nawet swego rodzaju monumentalności w rozwiązaniach „oficjalnych”; druga o skłonności do oszczędności i ubogich form w teatrze Cricot 2. Z kolei eklektyzm w teatrze instytucjonalnym wydaje się kontrą

⁶⁵ J.K. Malkiewicz, *Kolorowy eksperyment*, „Ekran” 1957, nr 5, s. 4.

⁶⁶ Cricot 2. *Lata 50...*, s. 108.

⁶⁷ Zob. *O taszyzmie, filmie abstrakcyjnym i nowoczesnej scenografii* [Rozmowa z Tadeuszem Kantorem], Rozmawiał i fotografował Antoni Dzieduszycki, „Odra” 1958, nr 1.

dla antydekoracyjności sceny w Krzysztoforach. W piwnicznym terytorium gry przybierała ona formy coraz bardziej koherentne, naznaczone indywidu-
alnym stylem, przenoszone ze spektaklu do spektaklu. Wspólnym mianow-
nikiem tych zróżnicowanych, a nawet sprzecznych tendencji będzie jednak
coraz intensywniejszy koloryt śmierci. Od końca lat pięćdziesiątych i począt-
ku sześćdziesiątych pojawiają w wyobraźni Kantora reminiscencje zniszczeń,
powidoki ruin, estetyzowane resztki i odpady.

W synkretycznych przetworzeniach artysta coraz częściej będzie kumu-
lował widoki grozy, formy poszarpane, fragmentaryczne. Miejsce czystych
układów abstrakcyjnych, wyważonych i zgeometryzowanych, zajmą chao-
tyczne usypiska, materie w rozkładzie, pojawiają się charakterystyczne dla po-
wojennej neoawangardy obrazy antyestetyczne. *Zawiszy Czarnemu* w Teatrze
im. Słowackiego (1959, reżyseria Jerzego Golińskiego) zarzucano nadmier-
ną dekoracyjność i epatowanie nowoczesnością nieostosowną wobec tematu
historycznego, a zarazem zamek Sanockiego straszy, „upiorny jak po atomo-
wym bombardowaniu”⁶⁸. W operowych scenografiach do *Don Kichota* (1962,
Miejski Teatr Muzyczny w Krakowie) i do *Zamku Sinobrodego* (1963, Teatr
Wielki w Warszawie, reżyseria Aleksandra Bardiniego) pojawiają się elementy
grozy i niesamowitości⁶⁹. Z drugiej strony w obrazach ruchomych i w spo-
sobie zarządzania scenami biologiczno-mechanicznymi od czasu do czasu
powracają w nowym wcieleniu fascynacje maszynistyczne czy wręcz idee fu-
turystyczne. W prawie realistycznej scenografii do *Rakiety „Piorun”* Maria-
na Promińskiego w reżyserii Jerzego Ronarda Bujańskiego artysta zaskakuje
użyciem projekcji i filmowego montażu.

[Kantor] Posłużył się wmontowanym w spektakl, specjalnie zrealizowanym filmem,
który pokazuje raketę i jej lot, a także twarz lecącego i mówiącego do mikrofonu
astronauty. Trzeba przyznać, że zmontował to wszystko sprawnie⁷⁰.

Mimo miejsc wspólnych scenografii oficjalnych i autorskiego teatru Kan-
tora, mnożenie techniczno-obrazowych możliwości plastyki, synkretycz-
ne łączenie akcentów nowoczesnych i historycznych kłóci się z oszczędną
tendencją spektakli Cricot 2. Ich prostotę doceniali artyści, a nawet recen-
zenci. Kiedy Kantor projektuje wyszukaną scenografię do *Zawiszy Czarne-
go* i równolegle przygotowuje *W małym dworku*, wypowiada słowa, które
dowodzą, że we własnym teatrze będzie zmierzał w innym kierunku: „Te-
atr nasz będzie antydekoracyjny, antykostiumowy, antyplastyczny. Istnieć

⁶⁸ T. Kudliński, *Spotkania teatralne. Zawisza – odrodzony*, „Dziennik Polski” nr 293, 10.12.1959, s. 3.

⁶⁹ Zdjęcia z prób autorstwa Eustachego Kossakowskiego: <https://artmuseum.pl/pl/archiwum/archiwum-eustachego-kossakowskiego/107>.

⁷⁰ awk, Kronika krajowa. *Debiut teatralny Mariana Promińskiego*, „Teatr” 1961, nr 2.

w nim będzie tylko aktor i przedmioty”⁷¹. To paradoksalne sformułowanie warto „odsłuchać” w różnych kontekstach i potraktować nie tylko jako typową dla Kantora prowokację artystyczną, albowiem w jakimś sensie możliwość myślenia o plastyce teatralnej jako o zwartej relacji aktora i obiektu wypracowana została w bogatej praktyce scenograficznej i przeniesiona do obszaru eksperymentu o dużo większym marginesie swobody, w nieoficjalnym teatrze Cricot 2. Kantorowi zależeć będzie na tym, by mowa rzeczy i siła materialności przenikała grę sceniczną, reorganizowała percepcję widza, a ponadto – i to okaże się kluczowe – była źródłem inwencji aktorskiej.

5. Uprzedmiotowiony kostium i organiczna rewizja materialności

Tadeusz Kantor ideę powoływania nowej relacji między materialnym obiektem a fizjologiczno-organiczną konstrukcją postaci zanurzoną w cielesności aktora będzie zaszczepiał także w teatrach oficjalnych, dokonując charakterystycznych „zwrotów formy”, posługując się nowatorskim widzeniem zadań uaktywnianej i autonomizowanej scenografii. Antydekoracyjny, antyplastyczny teatr realizuje zdaniem Kantora nowy model estetyki scenicznej, co nie przekreśla jego wizualnej i formalnej siły. Artysta precyzyjnie na ten temat pisze w programie do *Nosorożca* Ionesco w Starym Teatrze (1961, reżyseria Piotra Pawłowskiego), używając rewolucyjnych sformułowań i tworząc dyskurs walki o nową sztukę jedności aktora i dekoracji: „stosunek pomiędzy aktorem a «tym czymś», co było ongiś «dekoracją» czy «rekwizytem» powinien być nierozzerwalny jak w czasie rewolucji gilotyna i głowa Kapeta – ostateczny”⁷². Dekoracja jego zdaniem może w ogóle nie istnieć, wchłonięta przez ekspresję i ruch postaci, zastąpiona przez światło lub obiekty, obraz lub rzeźbę. Kształtuje tym samym odważne i niezwykle znaczące myślenie o „antydekoracji scenicznej”, wypracowuje pojęcie nowego kostiumu – ataku na ciało aktora: „Nie jestem pewien, czy rzeczywiście ciało aktora jest taką – odziedziczoną po antyku i opatrzoną wszystkimi akademickimi pieczęciami – świętością, aby nie można go było kształtować bardziej swobodnie”⁷³.

Nosorożec był oryginalnym dziełem, charakterystycznym przez nowatorską spójność kostiumu z dramatem (poddawanym silnym operacjom wizualno-interpretacyjnym), dla którego Kantor domagał się metaforyzującej oprawy

⁷¹ KR.ZB., *Cricot II w Krzysztoforach* „Dziennik Polski” nr 87, 19.03.1960, s. 6, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 54.

⁷² T. Kantor, *Moja idea teatru. Z programu teatralnego do „Nosorożca”*, T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 217.

⁷³ Tamże.

i stworzył odważną serię projektów skupionych na wyglądach postaci. Taszy-stowskie kostiumy zadziwiają m.in. konsekwentnym stopieniem ubioru z cia-łem, obnażeniem i przetworzeniem nagości. Swobodna deformacja fizyczności postaci stwarza, jak pisze Kantor, nową „rozpiętość, spotęgowaną przestrzen-ność, ruchliwość, zmienność, określone napięcia kierunkowe”⁷⁴. Najprościej byłoby więc uznać, że Kantor traktuje cielesność w kategoriach malarskich, a taka koncepcja zmierza do reifikacji człowieka na scenie. Wydaje się jed-nak, że podejmuje drogę inną, decyduje się na grę o wyższą stawkę teatralnej zmiany: to aktor staje się centrum inscenizacji, jego organiczno-cielesny byt przekształcony środkami plastycznymi awansuje do funkcji organizowania wszelkich znaczeń. Ma skomplikowane zadanie twórcze:

W takiej koncepcji indywidualność aktora zawierająca się dotąd jedynie w mimice twarzy, w ruchach, reakcjach systemu nerwowego, płynąca z konwencjonalnych doświadczeń życiowych, spełniać powinna pracę o wiele bardziej skomplikowaną, ale o wiele silniejszą w wyrazie.

Musi przeniknąć i ożywić ten nowy organizm, który jest i winien być jak najściślej- szym zlanie się żywej materii ciała ludzkiego i ukształtowanej formy scenicznej⁷⁵.

Kantor zamieścił swoje uwagi w programie teatralnym, albowiem zdawał sobie sprawę z ekscentryczności i skomplikowanej natury własnych pomys-łów nie tylko scenograficzno-kostiumograficznych, lecz także aktorskich⁷⁶. Jego strategia teatralna, zawłaszczenie kompetencji reżysera i dramaturga, została dostrzeżona i stała się przedmiotem krytyki, dyskusji, ataków... Po premierze pisano, że „[...] całe widowisko stoi pod znakiem koncepcji pla-stycznej, która podporządkowała sobie wszystko, od aktora do autora”⁷⁷. Recenzje podkreślały całkowite odejście od rodzajowości: „Zlikwidował więc – dekoracje – owe makiety placu, kawiarni, biura, mieszkania, pousta-awiał aktorów na ogromnej spłaszczonej kuli i skierował uwagę na opraco-wanie plastyczne postaci”⁷⁸. Wśród projektów przeważają kostiumy. Kan-tor każdej postaci poświęcił osobne studium portretowe – aczkolwiek nie widzimy tu szczegółów fizjonomicznych, lecz organiczny twór, plazma-tyczną, cielesno-kostiumową jedność zorganizowaną tak, jakby ubiór był częścią ludzkiej kondycji, drugą skórą postaci. Równocześnie ubiór-skóra tworzy ograniczenie i okazuje się więzieniem: postać nie może wyzwolić się z nadanego jej kostiumową deskrypcją modelunku. Nie pozostało to

⁷⁴ Tamże.

⁷⁵ Tamże, s. 218.

⁷⁶ Notabene w programie tym Kantor nie pojawia się jako scenograf, lecz autor „insceni-zacji plastycznej”.

⁷⁷ B.W., *Drugi „Nosorożec” w Polsce*, „Teatr” 1961, nr 8, s. 23.

⁷⁸ Tamże.

niezauważone, jednak odczytywano zabieg artysty jako strategię w gruncie rzeczy alegoryczną, domykającą i jednoznaczną. Zdaniem jednego z recenzentów scenograf uogólnił:

[...] autorską ideę, zamaskował postaci niby – metaforami (jak Logik – to kostium z cyframi, skoro umysł precyzyjny Botarda – to otwarty na piersiach mechanizm zegarka, jeśli silny Jan – to skóra zwierzęcia, gdy erotyczny biologizm Daisy – to Biust Nachalny i podkreślone łono etc)⁷⁹.

Krytyk widzi tu przede wszystkim plastyczny eksperyment artystyczny, który mógłby się zdarzyć w teatrze Cricot, ale nie w Teatrze Kameralnym. Wytyka się Kantorowi niefunkcjonalne kostiumy, zabijające wieloznaczność przekazu i możliwość dochodzenia do metafory stopniowo, poprzez akcję i wymowę dramatu. Dostrzega przerzucenie na zewnątrz tego, co wewnętrzne, a równocześnie silne umocowanie w konkretnie ubioru abstrakcyjno-znakowego.

Projekty pokazują gwałtowną wolę w stronę nadania plastyce teatralnej niezależności wpływającej na kondycję postaci. Pod naporem formy i wyobrażenia obrazowego, nawarstwionej materialności, dosłownej i związanej ze skojarzeniami alegorycznymi, istota ludzka (aktor) musi sobie radzić, by wydobyć prawdę osobową, by stworzyć byt żywy i przekonujący. W całej serii portretów postaci, z jednej strony jak z koszmaru, niebezpiecznych i niepokojących, z drugiej – groteskowo-karykaturalnych, mamy do czynienia z drastyczną operacją na ciałach. Są one przekształcane w plamę, kolażowy zestrój swobodnie zderzonych elementów, cięte i maltretowane. Paradoksalnie łączy się w tych projektach Kantorowski zmysł ironiczny z odkrywaniem znaczenia kostiumu czysto imaginacyjnego, przykrawającego cielesność do nowych konturów, do nierealnych, fantastycznych kształtów. Postać zdaje się doświadczać udręczeń płynących z niewygodnego połączenia ze sztywną materią, osoba na scenie bywa reifikowana, okaleczana, przeobrażana w szczątek, destrukta, znak... Zdecydowana i metaforyczna forma kostiumów do *Nosoróżca* wprowadziła typ abstrakcyjnego ubioru, który „przeszkadza” aktorowi i równocześnie kreuje wyrazistą rolę, wytwarza opór ważny dla ekspresji ciała, dla ludzko-animalnej konstrukcji. Elżbieta Wyśińska dostrzegła to, że „nosorogacizna” wypełzła na cielesność bohaterów, stała się piętnem drugiej, a właściwie jedynej skóry⁸⁰. Aktorzy w tych kostiumach tworzyli także ciekawy rysunek układów postaci w przestrzeni, na zdjęciach wyglądają jak zastygłe, zagadkowe rzeźby.

⁷⁹ J. Bober, *Teatr. Ionesco czy... Kantor*, „Gazeta Krakowska” nr 54, 4–5.03.1961, s. 5.

⁸⁰ Elżbieta Wyśińska pisze o „nosorogaciznach” w formie szaro-zielonej szminki na twarzy, zob. E. Wyśińska, *Kantora deformacja teatru*, „Dialog” 1961, nr 4. Cały wachlarz uwag recenzentów przytacza kronika *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 82–89.

Z jednej strony krytycy mieli rację: forma przedstawienia niebezpiecznie zbliżała się do taszystowskiego obrazu, mimo różnych planów aktorzy zostali zawieszeni świecie bez właściwości, a zarazem upodobniali się do otoczenia, odindywidualizowywali, przekształcali w złachmanione kukły. Z drugiej strony Kantor w kostiumie wyraziście zapisuje moment przemiany – przechodzenia w inny kształt bytu. Wydaje się, że od aktorów wymagał, aby w grze pod naciskiem ubioru uwzględniali ten stan wyjątkowy, liminalny, diagnozujący kondycję ludzką upodloną i dającą się upokorzyć, poddaną mechanizmom władzy i przyjmującą jej działania jako integralną część własnego myślenia. Chciał, aby poprzez grę determinowaną uniformem wykonawcy oddali rytualny (*à rebours*) proces przemiany, swoistej degradacji – przejścia od bytu ludzkiego do zwierzęcego i w końcu przedmiotowego. Gruba skóra nosorożca stała się powłoką organizującą ową funkcję – kostiumy poprzeraślane ludzkimi organami i patchworkowe tkaniny imitujące liniejącą skórę zwierzęcą ukazują stadium przejścia, rozkładu jednej organicznej formy i jej przekształcenia w drugą. Stan zwierzęcy jest formą degradacji, totalitarnego zawłaszczenia ludzkiego stanu świadomości i cofnięcia go w procesie odwrócenia ewolucji do kondycji bydlęcej. Nie trzeba przekonywać, że na ten typ interpretacji wpłynęły doświadczenia Kantora. W *Nosorożcu* odzywa się pamięć wojny i komunistyczna teraźniejszość, totalitarne ustroje wpływające na wewnętrzne zniewolenie, często będące wynikiem dostosowania się i przyzwolenia człowieka na polityczny system, zdegradowania instynktu życia do zwierzęcego przetrwania. Popularność dramatu Ionesco na świecie na początku lat sześćdziesiątych nie była przypadkowa. Przy okazji przedstawienia Pawłowskiego przypominano, że Berengera grali Laurence Olivier i Jean-Louis Barrault i że były to znakomite kreacje. Jednak w polskiej premierze – zdaniem krytycznych odbiorców – ścisła struktura konkretyzacji plastycznej uniemożliwiła zarówno Jerzemu Nowakowi grającemu główną rolę, jak i całemu ансамblowi wiarygodne kreacje psychologiczne: aktorstwo uległo mechanizacji, poddane rygorom sztucznego świata, jego materializacja wpłynęła na dziwną, nienaturalną rytmizację wypowiedzi i upozowane ruchy.

Oglądając zdjęcia ze spektaklu, szczególnie te przedstawiające sceny zbiorowe, widzimy upiorne, nieludzkie istnienia zawieszone w abstrakcyjnych formach przestrzeni. Te obrazy z dzisiejszej perspektywy przemawiają dodatkowym sensem. Wydaje się, że Kantor prorokował w nich proces globalnej unifikacji, co oczywiście tkwiło już we wczesnoawangardowych dystopijnych projektach, jednak ze wzmożoną mocą nawiedzało ponowoczesne wyobrażenia artystyczne. Kantora w latach sześćdziesiątych fascynowało ponadto wyprowadzanie sztuki plastycznej w wizualność o szerszym oddziaływaniu psychologicznym – stwarzającą psychosomatyczny typ interwencji, który rodzi szansę na przesterowanie konwencjonalnego myślenia o właściwościach

ludzkiej natury i procesach jej naśladowania czy odwzorowywania w teatrze. Równocześnie angażował się w poszukiwanie nie możliwości, dokonywał radykalnych skoków wyobraźni w rozstrzygnięciach kostiumowo-aktorskich, w próbach stworzenia czegoś, co nie jest obrazem, wyglądem nacechowanym plastycznie, lecz staje się działaniem w przestrzeni. Bardzo ważne okazuje się dla niego operowanie ścisłą, zamkniętą formą jako konkretnym znaczeniem, które z jednej strony korzysta ze środków alegorezy, z drugiej z kostiumu-uniformu jako więzienia-pułapki, szczelnego opakowania. Zapowiada to kostiumy-ambalaze, ale też rodzaj unifikacji postaci wedle konkretnego wyobrażenia, co pojawi się na przykład w sposobie pokazania żołnierzy w *Wielopole*, zagranych przez ansambl „żywych, ale martwych”, z ziemistymi twarzami i w szarżalych mundurach. Znaki wizualne przekonują, że są jak wyciągnięci z grobu, a aktorskie mechaniczne ożywienie wpływa na odczucie freudowskiej niesamowitości: zetknięcia z grozą śmierci w postaci ożywionego trupa. Podobne wrażenie stwarzali pancerni wiolinisci w *Nigdy tu już nie powrócę*, atakujący wyglądem zbiorowego, zrytmizowanego „urządzenia przemocy”, wyposażonego w skrzypce zastępujące broń. Na nieco innej zasadzie zbudowane zostały jednościoski osób i rzeczy, kostiumu i rekwizytu w *Niech szczepną artyści*, gdzie alegoryczność formy poprzez rytmy działań i indywidualne kreacje pozwoliła na uzyskanie rysunku postaci odindywidualizowanych, a zarazem wyjątkowych, silnie dookreślonych. Dzięki aktorom konstrukty te sprawiały wrażenie osób wzbogaconych o przedmiot – jedynych i niepowtarzalnych bytów o niezależnym, artystycznym rodowodzie.

Nie ulega wątpliwości, że także w pracach dla teatrów oficjalnych Kantor twórca kostiumu to równocześnie scenograf myślący o postaciach dramatycznych i aktorach. Nie tylko tworzy zarys ubioru dla wykonawcy roli, lecz fantazjuje na temat postaci dramatu czy osób zaludniających wizję reżysera. Notabene dzięki pracy w teatrach oficjalnych Kantor stykał się z całą plejadą wybitnych aktorów⁸¹. Często obmyślał indywidualny charakter ich wyglądu oraz opracowywał wizję całego teatralnego zespołu. Odnosił się do relacji zapisanych w dramacie i projektował dynamiczne wizje zbiorowości istot wystylizowanych w określonej manierze, widzianych w wyrazistej optyce, za każdym razem innej. Droga obrona przez Kantora pozwoli mu rozwijać w pełni idee związane z artystyczną i kreacyjną funkcją sceniczną roli w przedstawieniach własnego teatru: w *Wariacie i zakonnic*, *Kurce Wodnej*, *Nadobnisiach i koczodanach* i *Umarłej klasie*, w których stworzy ideę szczególnej materialności bio-obiektów, pokaże, w jaki sposób przestrzeń jednoczy

⁸¹ Wymienić warto aktorów Starego Teatru, z którym Kantor współpracował najdłużej i których miał okazję oglądać na scenie. Byli to: Jerzy Nowak, Maria Kościółkowska, Wiktor Sadecki, Eugeniusz Fulde, Stanisław Zaczek, Zdzisław Mrożewski, Barbara Horawianka, Leszek Herdegen, Izabela Olszewska, Antoni Pszoniak.

się z ciałem. Pracując głównie z amatorami (często plastykami), a rzadziej z zawodowymi aktorami, nie odczuwał presji konwenansu i teatralnej rutyny. Nieprzypadkowo wspomagał się dramaturgią Witkacego – twórcy pokonującego w swym myśleniu bebechowatość psychologicznej, łatwej diagnozy, artysty, który w spisach postaci dramatu poddawał swych bohaterów stereotypizacji, by zaznaczyć niewystarczalność dostępnych realistycznej czy konwencjonalnej literaturze sposobów opisywania człowieka. Postacie Witkacego będą inspirować Kantora do materialnego wyrażania „tajemnicy istnienia”. Właśnie ona staje się dla twórcy Cricot 2 wyzwaniem, któremu próbuje sprostać, chcąc poprzez uprzedmiotowienie wyobrażeń budować supranaturalistyczne kondycje, oniryczne czy fantastyczne kształty postaci emanujące głębią rozpoznania wewnętrznych perturbacji i wykreować ich jestestwo na nowo. Podobnie jak świat przedstawiony budowany scenografią, tak i przestrzeń intymna uzewnętrzniana na scenie nie tyle kostiumem, ile formą organizacji aktorskiego działania, scalonego z ubiorem i rekwizytem, ma mieć charakter wyrazisty, a zarazem ezoteryczny. Kantor w środkach plastycznych wychodzi od silnego dookreślenia przez kostium, po to by szamoczące się w nim „istnienie poszczególne” przełamywało materialność, dzięki grze aktorskiej wydobywało złożoną skalę człowieczeństwa. Udaje się dzięki temu uwalniać prawdziwe, wieloznaczne, niejednokrotnie skandaliczne ludzkie „ja”.

Tropy tego działania można znaleźć nie tylko w eksperymentalnej przestrzeni Cricot 2, lecz także w kolejnych oficjalnych scenografiach, choć *No-sorożec* Ionesco był niewątpliwie koncepcją przełomową, a pojawiające się w projektach postaci w melonikach z zamalowanymi na zielono twarzami zdają się zapowiadać ansambl *Umarłej klasy*. Alegoria plastyczna była dla Kantora punktem wyjścia, punktem dojścia był jej nieoczywisty kształt ludzki, emanujący złożoną pełnią człowieczeństwa. W teatrach repertuarowych projektowanie kostiumów ściśle wiązało się ze słowem. Jednak wyraziste środki plastycznego dookreślenia natury postaci i dynamiki ról miały zapisywać się w indywidualnych kreacjach – rozwinięciach teatralnych porzucających szeleszczący papier literackiego opisu. Właściwym polem tak rozumianego eksperymentu stanie się Cricot 2, jednak ważnym jego kontekstem jest bogactwo rozwiązań na scenach instytucjonalnych.

Kantor w roku 1962 sformułował swoje zaufanie do „aktorotwórczej” funkcji kostiumu w tekście o pracach Marii Jaremy opublikowanym przy okazji wystawy scenografii. Potwierdza w nim, że ceni w kostiumie połączenie strony praktycznej z dynamiczną, silnie określającą postać. Zaznacza, że kostium pomaga zmianie dokonującej się w aktorze:

Przemiana dokonująca się w aktorze jest jednym z istotnych momentów teatru. Wszystkie wielkie epoki teatru: antycznego, mimu, komedii dell'arte, teatru

chińskiego spełniały tę przemianę w sposób gwałtowny i zasadniczy przez deformację, zmianę proporcji, metamorfozę. Celem kostiumu jest spotęgowanie działania aktorskiego⁸².

Teatr realistyczny zminimalizował według Kantora ten typ działania wyobraźni, wywierającej nacisk na wewnętrzny byt aktora. Dopiero nowoczesne używanie własnych środków malarskich i plastycznych do tworzenia kostiumów pozwala powrócić do owej idei utraconej przez inscenizacje naśladowcze. Pozwala ona na wejście poprzez kostium do wnętrza ciała, dokonuje się dzięki temu naruszenie sylwetki, znalezienie w niej szczeliny, a nawet rany. Z kolei ruch umożliwia uzyskanie nowej formy równowagi – pomiędzy tym, co skryte a tym, co wizualne. Wspominając osiągnięcia kostiumograficzne Jaremiarki, Kantor przekonywał: „Na scenie poruszały się barwne formy animowane przez aktorów. Autonomiczne kostiumy-formy nie oderwane od aktora, potęgujące jego osobistą ekspansję – oto niezmiernie rzadko trafiające się połączenie walorów scenicznych w nowoczesnym teatrze”⁸³.

Warto sobie uświadomić, że praca nad scenografiami u Kantora toczy się równolegle do rozwoju malarstwa, towarzyszy przekonaniu, że jest ono sztuką niezwykle czułą i wrażliwą, a zarazem organiczną, cielesną oraz bezwzględną: angażującą – niczym wiwisekcje – operacje na żywym organizmie: „Sądzę, że to, co duchowe (*humain*), leży w kolorze, w niuansach. Muszą one (kolory) stawać się coraz bardziej ekstatyczne. Kolory muszą być niczym rany – i pokazywać żywą i wewnętrzną część organizmu”⁸⁴ – pisze artysta. Kantor, wraz z Jerzym Tchórzewskim, Tadeuszem Cybulskim, Tadeuszem Brzozowskim, Jonaszem Sternem i Marią Jaremiarką traktowani są wówczas jak artyści, którzy porzucili anegdotę i operują materią. Co jednak oznacza decyzja spotęgowania materialności, abstrakcyjno-umownej wizualności? Czy można ich poszukiwanie traktować formalistycznie, dopatrywać się zabiegów na czystej ekspresji, operacji mechanicznych, sztucznych, zewnętrznych? Odpowiedź na to pytanie wiąże się z dostrzeżeniem tego, w jaki sposób w spotęgowanych efektach wizualnych poszukuje się nie tyle intelektualnej spekulacji, ile siły emocjonalnej ekspresji. Wiara w sztukę wysokiej wartości materialnej wiąże się z afektem, ludzkim doświadczeniem, a formalizm działań prawdziwie twórczych okazuje się organiczny, wrażliwy, angażujący zmysłowość. Tym

⁸² T. Kantor, *Maria Jarema 1908–1958*, [w:] [katalog] *Polskie dzieło plastyczne w XV lecie PRL. Wystawa scenografii*, Warszawa, Pałac Kultury i Nauki, listopad-grudzień 1962, cyt. za: *Tadeusz Kantor i lata 1959–1964...*, s. 125–126.

⁸³ Tamże.

⁸⁴ List Tadeusza Kantora do Alfonsa Hüppegio z 12.02.1963, [w:] *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, Kraków-Nürnberg 2007, s. 74.

bardziej przenoszenie znaczeń wizualnych wypracowanych w praktyce malarskiej do teatru uświadamia, że najgłębsze idee i złożone przekazy myślowe wyrażone są aktywacją formy i materii, ciała i przestrzeni, ludzkiego wnętrza i jego zewnętrznych obrazów-objawów, symptomów bytu.

6. Kostium – powłoka aktorskiej metamorfozy

Konsekwencje myślenia o funkcji materialności stwarzającej pozamaterialne, a przynajmniej nierealistyczne parametry świata widać w rozproszonych aktywnościach Kantora – nawet w, wydawać by się mogło, błahych pracach, np. *Świeczniku* Alfreda de Musseta w reżyserii Mieczysława Górkiewicza (Stary Teatr, 1962). W inscenizacji tej paradoksalnie, odchodząc od realizmu, używa nadmiaru realistycznych szczegółów. Sam Kantor określa swą scenografię jako supranaturalistyczną i opisuje ją tak:

Masa nagromadzonych realnych przedmiotów: szafy z dziesiątkami halek, łóżko z mnóstwem poduszek, kancelaria z szafami, wypchanymi po brzegi papierzyskami, poczekalnia z wielką ilością krzeseł, wieszaków... – a wszystko to właśnie wyzwała poezję przedmiotu. Nie ma tu ani jednej formy abstrakcyjnej, poza jednym chwytem abstrakcyjnym – jednolitością koloru⁸⁵.

Pracownicy techniczni mieli wykonać te przedmioty bez jego ingerencji – co świadczy o tym, że ważna była dla Kantora przypadkowość jako forma działania. Zachowała się też wypowiedź artysty o „robieniu stołu”, gdzie dochodzi do nadmiaru, do wypełnienia masą rzeczy, paradoksalnie podległą anihilacji: „W czasie tego procesu i zabiegów czułem jak «topnieje» z wolna «przedmiot» pozostawiając mi w rękach swój delikatny, sugestywny naskórek”⁸⁶. Doświadczenie zmysłowości i organiczności przenika różne sfery teatru – dekoracja to „maszyna, prawie rzeźba, maszyna, forma organiczna, organizm, prawie aktor”⁸⁷. Kantor nigdy nie bał się egzageracji – mrowiącego się nadmiaru używał, by przejść na stronę atrofii, sztuczność budowała dla niego prawdziwe, głębokie widzenie rzeczywistości, przedmiot stawał się aktorem, aktor – obiektem, przy czym oba człony tej relacji zachowywały aktywną kondycję. Gdy przyjrzeć się projektom kostiumów do *Świecznika*, daje się zauważyć grę z formą i materią: na przykład dwaj starsi panowie wyglądają jak lalki – opakowani,

⁸⁵ 10 minut z Tadeuszem Kantorem. Rozmawiała KR.ZB., „Dziennik Polski” nr 246, 16.10.1962, s. 3.

⁸⁶ T. Kantor, „Mam robić do sztuki teatralnej...”, „ITD” nr 23, 6.06.1965, s. 13, cyt. za: Tadeusz Kantor i lata 1959–1964..., s. 113.

⁸⁷ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy*..., s. 219.

zaambalowani w kolorowe ubrania, dziwacznie pozapinani, owinięci szczelnie połamami żakietów niczym kaftanami bezpieczeństwa.

Podobne wrażenie czyni cała seria kostiumów do zrealizowanych dziesięć lat wcześniej *Kruków* Henri Becque’a (1952, Stary Teatr, reżyseria Romana Niewiarowicza). Na pierwszy rzut oka wyglądają jak żart Kantora na temat XIX-wiecznej tiurniury. Ten szczegół damskiej garderoby dominuje w starannie wystylizowanych strojach, które zdradzają piętno, odrzuconego przecież przez artystę, historycznego realizmu. Być może to perspektywa jego autonomicznej twórczości skłania nas, byśmy nie do końca serio traktowali rysunkowe studia sukien. Jednak jest w tych rysunkach coś intrygującego: głowy są zaledwie naszkicowane, czasem postaci są ich pozbawione. Kobiety giną w falbanach, kokardach, plisowaniach, marszczeniach, drapowaniach, w materiale zaznaczonym barwą i deseniem. Rysunki na neutralnym tle pokazują suknie z różnych stron, ubiór uniezależnia się od postaci (odpowiada to tematowi sztuki, traktującej o niesamodzielnej egzystencji kobiety pod koniec XIX wieku). Gdy spojrzeć na tę serię jak na warsztatowe ćwiczenie ze stosunkowo wczesnego okresu twórczości scenograficznej Kantora, trudno oprzeć się pokusie zobaczenia w nim wprawki, która doprowadzi artystę do swoistej fetysyzacji ubiorów, tkanin, szmat, krynolin, toreb, plecaków, czynienia z nich *pars pro toto* ciała. Przypomina się także suknia-przedmiot, koronkowa forma rozpięta na stelażu z *Dziś są moje urodziny*, wystawiana jak obiekt. Krążenie między materialnością przedmiotu a organicznością ciała to istotna dialektyka teatralnych napięć. Jej źródłem jest koncepcja bytu, istoty rzeczywistości, a nie jej zewnętrznej formy: estetyka łączy się z językiem społeczno-politycznym, wspomaga idee, stwarza sposobność, by „teoretyzować praktycznie” a zarazem poświadczać doświadczenia egzystencjalne.

W roku 1962 Kantor pracuje jako reżyser i scenograf nad *Don Kichotem* Jules’a Masseneta, wystawionym w Krakowie w Miejskim Teatrze Muzycznym pod batutą Kazimierza Korda. Projekty scenograficzne zbudowały dodatkowe piętro dla gry i wykorzystywały nieoczywiste możliwości scenicznego stwarzania⁸⁸. Kantor zaprojektował rodzaj ringu-cyrku, jego Dulcynea przypominała Kolombinę, a Don Kichot Arlekina; pojawiły się elementy teatryku ludowego. Chór został wyposażony w maski i unieruchomiony, co wedle recenzenckich obserwacji wzmagało potencjał wokalny i dawało wyrazisty efekt plastyczny. Na projekcie widać spiętrzone rzędy głów, okolone białym płótkiem. Chór robi wrażenie śpiewających manekinów. Cytaty z omówień prasowych, na ogół zgodnych co do wartości teatralnych opery, przynoszą

⁸⁸ Analiza tego spektaklu: K. Osińska, *Don Kichot według Kantora: między realnością a fikcją*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, pod red. M. Bryś, A.R. Burzyńskiej, K. Fazan, Kraków 2014.

zmysłowe, wyraziste opisy pomysłowości Kantora, charakterystycznych i cen-nych wykroczeń poza operowy, dekoracyjny banał:

Pustą niemal scenę ogranicza wysoka krata, poza którą widać tłum jak gdyby „gli-nianych kukiel”, zalotnicy Dulcinei – poszarpane płaszcze ze zgrzebnego materiału. Drewniana trybunka jej domu. Skojarzenia cyrkowe potwierdzają się, ktokolwiek czytałby to przedstawienie wg klucza ludowo-etnograficznego, zawiódłby się. Ele-menty fantazji – czystej np. w ubraniu zbójców w cylindry⁸⁹.

Rosynant, przedmiot sceniczny, był później wystawiany jako rzeźba, co przypomina los konia marszałka z *Niech szczeną artyści*, wcielonego do archiwum obiektów spektakli Teatru Śmierci. W przedstawieniu operowym widziano wielkie wydarzenie właśnie ze względu na walory plastyczne, a nie muzyczne – bo, jak zauważono, Tadeusz Podsiadło, śpiewak grający głównego bohatera, nie mógł unieść bardzo trudnej partii wokalne. Wido-wiskowość oparta została na oryginalnych rozstrzygnięciach obrazowych. Tadeusz Kudliński wiąże ten spektakl z *Czarującą szewców*⁹⁰. W relacjach z przedstawienia doceniana jest odnowicielska siła wyobraźni Kantora, któ-remu udało się rozsadzić nudną i konwencjonalną operową estetykę. Takie myślenie pojawia się także w tekście zamieszczonym w programie, w któ-rym artysta podkreślał, że jego zdaniem fałszywą drogą w pracy teatralnej jest przyjęcie funkcji „służebności” jednych środków względem drugih, budowanie symetrycznej współzależności. Zaproponował inną koncepcję i wprowadził kategorię spotkania środków jako poszukiwania ich „współ-dźwięczności”. W wypowiedzi prasowej będzie też mówił o jakości emocjo-nalnej walorów estetycznych użytych w teatrze, wpływających jego zdaniem na połączenie „płaczu i śmiechu”, „wzruszenia i zabawy”, co wykorzystywać będzie w późniejszej koncepcji Teatru Śmierci⁹¹. Z tekstu w programie jasno wynika, że Kantor z rozwiązaniami scenograficznymi wiązał emocjonalne sensory. Jak relacjonował Kazimierz Kord, były w spektaklu niezwykle spek-takularne sceny, a dekoracje wywoływały burzę oklasków. Kantor, zdając sobie sprawę z tego, że operowy schemat często wiąże się z realizmem, sku-tecznie przełamывał prawdopodobieństwo. Na przykład moment śmierci Don Kichota na wysypisku robił wrażenie przez elementy grozy i groteski niczym z Goi⁹². W jednej z recenzji czytamy: „Scena z wiatrakami pomy-ślana jest bardzo ciekawie (kapitałna gra cieni!); a wreszcie obraz finałowy

⁸⁹ J. Kański, *Don Kichot*, „Ruch Muzyczny” 1962, nr 1, s. 8–9.

⁹⁰ T. Kudliński, *Tydzień kulturalny*, „Dziennik Polski” nr 238, 1.12.1962, s. 4.

⁹¹ KR. ZB. [Krystyna Zbijewska], *10 minut z Tadeuszem Kantorem*, „Dziennik Polski” nr 246, 16.10.1962, s. 3.

⁹² „Akcja toczy się niby w klatce, niby na arenie cyrku: Don Kichot osaczony przez tłumy – istic Goyowskie...”.

z bohaterem umierającym na rumowisku sprzętów i rzeczy, które służyły mu i podniecały jego wyobraźnię za życia, wywiera wręcz wstrząsające wrażenie”⁹³.

Powstaną jeszcze dwa ważne przedstawienia w Operze Warszawskiej, a później dwa w Operze Poznańskiej. Kantor razem z Aleksandrem Bardinim opracuje *Więźnia* Luigiego Dallapiccoli oraz *Zamek Sinobrodego* Béli Bartóka. Więzienie jako temat okazało się ciekawym teatralnie wyzwaniem, nieuchronnie kojarzącym się z pierwszym wariantem przestrzeni *Niech szczeną artyści* – klatką zamykającą postaci:

Z elementów o kształcie średniowiecznych narzędzi tortur, klatek, w jakich wystawiano skazańców na widok publiczny, krat przypominających zarazem nadnaturalnych rozmiarów szkielet oraz sylwetek torturowanych nieszczęśników powstała sceneria wstrząsająca swą ponurą ekspresją⁹⁴.

I choć „stara więzienna rupieciarnia” wzbudzała mieszane uczucia, albowiem niestosowna wydawała się przesadna interpretacja wizualna, Kantor dostrzegł w operze możliwość odważnego stosowania rozwiązań plastycznych, także w kostiumach. W opisach w prasie muzycznej scenografia Kantora staje się emblematem ogólnie pojętej grozy, o cechach gotyckich *carceri*. Inaczej charakteryzuje tę dekorację Zenobiusz Strzelecki – zwracając uwagę na jej tworzywo i malarski sposób uzyskania efektu optycznego: „ściany pokryte pleśnią – fakturalny, taszystowski element”⁹⁵. Artysta zastosował tu polichlorek winylu „rozpuszczony, ciekący i następnie po zaschnięciu malowany płynną farbą”. Zdaniem Strzeleckiego:

Jeszcze ciekawsze jest rozwiązanie kostiumów królewskich żon, jakby ekshumowanych, a więc w strojach wspaniałych, lecz zetiałych, zbutwiałych, trupich. Kantor używa tu różnych materiałów: żywicy syntetycznej dla nagiego korpusu, blachy, jedwabiu, tiulu, juty, lamy – słowem tworzy kompozycję z różnych faktur, dotychczas nie kojarzonych w jednym dziele⁹⁶.

Strzelecki widzi w strategiach scenograficzno-malarskich rozwój form stosowanych od *Nosorożca*. W Teatrze Wielkim Operze Poznańskiej Kantor powtarza scenografię do *Zamku Sinobrodego* (*Divertimento, Cudowny mandaryn* Bartóka) – kostiumy żon Sinobrodego przyjmują tym razem formę szkieletów. Spektakl generalnie się podoba, jednak o kostiumach pisało też krytycznie z uwagi na ich wyrazistość, manieryczność, przeładowaną

⁹³ J. Kański, *Don Kichot*, „Ruch Muzyczny” 1963, nr 1, s. 8–9.

⁹⁴ J. Kański, *Z Opery. Dwie nowe polskie prapremiery*, „Trybuna Ludu” nr 51, 20.02.1963, s. 4.

⁹⁵ Z. Strzelecki, *Współczesna scenografia polska*, Warszawa 1984, s. 37.

⁹⁶ Tamże.

barokowość wnoszącą wanitatywne skojarzenia: „[...] nie przystawały one moim zdaniem do surowego stylu i stonowanego kolorytu całości. Nagle barokowo przeładowane suknie, obłe formy, zajadłe kolory, szkieletowe odlewy na bruchach, coś niby Arcimboldi w kostnicy”⁹⁷.

W projektach do poznańskiego spektaklu zobaczyć można cały wachlarz form kostiumowo-somatycznych, scalających korpus obnażonej częściowo postaci (przy czym forma cielesna będzie tu sztuczną protezą) z elementami ubioru, ostrymi w barwach, pozszywanymi czy połączonymi z różnych ruchomych części. Tego typu kostiumy, uformowane niczym rzeźby, znakomicie prezentują się na wystawach, pamiętać jednak należy, że dopiero ruch aktora stwarzał z nich pożądaną przez artystę mobilną konstrukcję. Kantor scala wówczas swą praktykę teatralną i poszukiwania malarskie, które kierują go ku używaniu tworzyw sztucznych – one też umożliwiły mu nowe komponowanie kostiumów, docieranie poprzez obróbkę tworzywa do organicznych efektów. Koncepcja rozwijanej materialności dzieła sztuki, oryginalne myślenie o strukturze obrazów i przedmiotów wpływa na wygląd postaci. Scenograf w praktyce malarskiej pracuje nad spiętrzeniami faktur, form, stosuje efekt kolażu i montażu. Tworzy też efekty szkicowe, surowe, jakby zaniechane i przez to niepokojące. Rezultatem jest mgławicowość przestrzeni i jej zagęszczenie, „umaterialnienie”, dotykalność i ulotność. Kostium-skóra, kostium-materia, obraz-przedmiot, używanie ciągle nowych elementów w celu wzbogacanie ekspresji, prowadzą Kantora do idei integralnego teatru jako koncepcji angażującej ludzką psychofizyczność w nowej koncepcji gry: źródłem formy osobowo-przedmiotowej jest nie tylko biomechanika Meyerholda (na co zazwyczaj wskazują kantorolodzy), ale też własna, wypracowana przez lata idea kostiumu jako czynnej, aktywnej reprezentacji postaci, materii żerującej na osobie aktora. Ten rodzaj pasożytowania formy na żywym organizmie miał przynieść ostatecznie niezwykle twórcze efekty: prowadził Kantora do jego indywidualnego myślenia o rytualnej przemianie aktora.

Warto się przekonać, jak widział ów proces przechodzenia od scenografii i kostiumu do osoby na scenie Jerzy Grzegorzewski, sam wyczulony na rodzaj fenomenologicznego doświadczenia inscenizacji prowadzącej od materii, materializacji do pozazmysłowego, surreального:

Gdy w *Więźniu* Dallapiccoli na scenie zjawia się Inkwizytor, rozkłada ramiona i zastyga na chwilę bez ruchu, to wtedy formy i przedmioty skupione na ostatnim spłaszczonym planie, stanowiące strefę mocno zagęszczonej przestrzeni, o silnym emocjonalnym działaniu, wydają się stanowić przedłużenie jego kostiumu w przestrzeni. [...] Stopień zagęszczenia form jest tu tak wysoki, że w montażu artysta wykorzystuje przypadek i działanie podświadomości. Przestrzeń „inna” nie jest więc organizowana „racjonalnie”, tzn. na zasadzie równowagi mas, rozłożenia ciężarów

⁹⁷ M. Komorowska, *Wieczór Béli Bartóka w Poznaniu*, „Teatr” 1971, nr 4, s. 17–18.

i kontrastów w całej swej rozciągłości. Przypadkowe działania tworzą strukturę, która może rozrastać się tworząc coraz to nowe przenikania, ciągle zmiany napięć⁹⁸.

Projekt kostiumu Inkwizytora jest imponujący. Intensywne barwy i ogromne połacie tkaniny sprawiają, że jest to przedstawienie dziwnego tworu nieludzkiego, bez płci czy funkcji. O jego związku z przestrzenią można pomyśleć poprzez przypomnienie postaci biskupów granych przez braci Janickich w *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*. W koncepcji tej doszło do bliźniaczego zrostu postaci, połączonych z przestrzenią ruchem w rytm tanga i falującą materią karmazynowego stroju liturgicznego. Jerzy Grzegorzewski, analizując efekt współdziałania kostiumu i scenografii, przenikliwie dostrzegł, że nie chodzi tu o zewnętrzny walor, wygląd postaci, lecz o koncepcję aktora: to on aktykuje w obszarze gry percepcję widza: „Kierunek poszukiwań Kantora wyznacza aktor. [...] Odrzucić należy wszelką «życiową» użyteczność kostiumu, niech istnieje w ogólnej materii scenicznej, niech służy ruchowi, zmienności, potęguje przestrzenność aktora”⁹⁹.

W tym czasie, gdy Kantor, poprzez koncepcję gry opartej na kostiumie, staje się reżyserem, a nie tylko scenografem spektaklu, projektuje także jako członek Grupy Krakowskiej *Anty-wystawę*, która wzbudza ogromne emocje ze względu na nowatorską ideę. Wśród dokumentacji prac zawiesza także swe aktualne projekty z teatrów instytucjonalnych, integrując różne obszary działań, nobilitując oficjalne dekoracje przez odsłanianie etapów krystalizowania się wizji. Sam artysta jest zainteresowany recepcją rodzących się efektów, stopniowo skłania się do aktywnego uczestniczenia w spektaklu – co możliwe będzie tylko w Cricot 2. O pracy w teatrach instytucjonalnych mówi wówczas:

Oglądam swoje przedstawienia tylko w czasie prób. Podczas premiery lubię siedzieć za kulisami. Nie chcę patrzeć na to, co już jest skończone i czego nie można poprawić. Denerwuje mnie wtedy każdego potknięcie.

Tylko w teatrzyku Cricot siedzę na każdym bez wyjątku przedstawieniu do końca. Panuje tu jednak inna atmosfera: trochę kawiarni, kabaretu, dancingu¹⁰⁰.

Wydaje się, że włączanie obecności Kantora w starcia z materią teatru spowodują jeszcze inne akty przedmiotowego stwarzania niemożliwe na instytucjonalnych scenach, gdzie postać, kostium, przestrzeń musiały być nienaruszalne, podczas gdy Kantora będą interesować interwencje w trakcie gry, przeobrażenia i destrukcje. Jednak stosowane w scenografiach teatrów zawodowych obiekty reifikowanej cielesności artysta przenosi do Krzysztoforów.

⁹⁸ J. Grzegorzewski, *Scenografia Kantora*, „Współczesność” nr 8, 16–30.04.1963, s. 3.

⁹⁹ Tamże.

¹⁰⁰ *Malarz w teatrze. [Z T. Kantorem] rozmawiała B. Henkel*, „Sztandar Młodych” nr 46, 23–24.02.1963, s. 4.

Trudno stwierdzić jednoznacznie, czy kukły, manekiny, lalki zrodziły się w obszarze teatru „nieoficjalnego” czy „oficjalnego”. Gdy Kantor opracowuje scenografię do *Koncertu non-stop* Bogusława Schaeffera (1964), nad fortepianem zawiesza zapis nutowy koncertu oraz kukłę, która przypomina tę użytą potem w *Kurce Wodnej* (1967). Wisiała ona na pętli ze sznura, głową w dół, nad ustawionym skośnie fortepianem, tuż nad klawiaturą. Ale kukła – martwa dekoracja nie interesuje Kantora tylko jak efekt wizualny, jej bezwład i byt „quasi-osobowy” kieruje go ku poszukiwaniom organizacji ruchu. Na kostium przenosi falsyfikowane elementy manekina – nakładając niejako na aktora jego marionetę.

Opracowywanie kostiumu zawsze będzie drogą do budzenia aktorskiej aktywności i czujności, wysiłku uzyskiwania żywej postaci. Bracia Janiccy wspominają, że do *Kurki Wodnej* zostali zaangażowani poprzez kostium: Kantor przygotował rysunki ich postaci, które uświadamiały im sceniczne powołanie do roli przez konkret obrazowy (co bez wątpienia bardziej niż analizy werbalne przemawiało do wyobraźni artystów plastyków). Potem wielokrotnie, przy okazji następnych przedstawień, będzie przychodził na próby z koncepcjami obrazowymi (studiami, szkicami, portretami) bohaterów tworzonych następnie wspólnie z artystami Cricot 2¹⁰¹. *Kurka Wodna* była zresztą pierwszym przedstawieniem happeningowym określającym zmianę w sposobie estetycznego urządzania teatru. Na kierunek scenograficznych poszukiwań Kantora wpływa stosowanie w różnych działaniach „weryzmu przedmiotowego” (pojętego inaczej niż naśladowanie), czyli zaanektowanie autentycznych rzeczy do scenografii, wzbogacenie repertuaru rekwizytów o przedmioty znalezione. Dochodzi do tego niemal równolegle w pracach teatralnych i happeningach. Wykorzystanie obiektów wywiedzionych z rzeczywistości, połączone z procesualnością i przypadkowością, jest źródłem nieoczekiwanych doświadczeń. Hanna Ptaszkowska, zastanawiając się nad kierunkiem obranym nie tylko przez Kantora, lecz przez całą grupę krakowskich artystów, pisała: „Kantor odnalazł wspólny mianownik łączący artystów krakowskich, w egzystencjalizmie. Wspólna jest też im skłonność do dramatu, do spraw materii podświadomości, hazardu, ryzyka i wolności¹⁰²”.

Awangarda w nowym wydaniu prowokuje do połączeń obrazowo-dźwiękowych, do wykorzystania coraz to dziwniejszych odpadów, do stosowania zaskakujących połączeń tworzyw. Umożliwia to wchodzenie w sytuacje obsesyjne, operowanie na percepcji – przedłużone, wykorzystujące narastające zmęczenie, zmienne oddziaływanie bodźców. Równocześnie scenografia

¹⁰¹ Lesław i Waław Janiccy, [w:] *Zostawiam światło, bo zaraz wrócę*, red. J. Kunowska, Kraków 2005, s. 90.

¹⁰² H. Ptaszkowska, *Wiadomości plastyczne. Grupa Krakowska* „ITD. Ilustrowany Magazyn Studencki” nr 9, 28.02.1965, s. 9.

jako aktywny element performansu bywa coraz wyżej ceniona przez badaczy i krytyków. Świadczą o tym różne tropy: od 30 stycznia do 9 maja 1965 roku w Baden-Baden (Städtliche Kunsthalle) trwała wystawa *Bild und Bühne*, gdzie wśród czterdziestu ośmiu artystów różnej narodowości znaleźli się Tadeusz Brzozowski, Andrzej Cybulski, Tadeusz Kantor, Andrzej Majewski i Józef Szajna. Z kolei w 1967 roku do Polski przyjechał Denis Bablet – z inicjatywy i na zaproszenie Zenobiusza Strzeleckiego – znany z badań nad scenografią. W Polsce wygłasza odczyty na temat francuskiej scenografii, poznaje też Tadeusza Kantora. Scenografia staje się wówczas przedmiotem kuratorskich projektów oraz ważnym tematem teatrologicznych badań.

Wydaje się, że premiera *Balladyny* w Teatrze Bagatela w reżyserii Mieczysława Górkiewicza i ze scenografią Kantora (26 października 1974) otwiera kolejny etap plastycznych możliwości na scenie, choć jest jednym z ostatnich projektów Kantora dla teatrów instytucjonalnych. Projekty do *Balladyny* tworzą konstelację tekstów i rysunków – seria kart sprawia wrażenie notatnika artysty. Obok naszkicowanych kostiumów widzimy ich fragmenty, rekwizyty, sceniczne detale. Najważniejszy jest pokój (tak charakterystyczny dla jego późniejszego teatru), zaludniony ludźmi i manekinami:

Na scenie Bagateli w *Balladynie* występuje około trzydziestu kukieł i dwudziestu siedmiu żywych aktorów. Kukły są podobne do ludzi, bo zostały odlane z plastiku na podstawie gipsowych odlewów. Ludzie są podobni do kukieł, bo ich twarze i ciała powleka materia, puder, szminka odczłowieczająca ich skórę, ciało, ruchy. Do żywych ludzi doczepione są drugie i trzecie sztuczne ręce, trzecie pary nóg; do kukieł – prawdziwe brody, wylupiające oczka szklane itd. [...] ¹⁰³.

Marta Fik zwróciła uwagę, że *Balladyna* Górkiewicza-Kantora przytłumiona została wcześniejszą o pół roku *Balladyną* Adama Hanuszkiewicza, która wydawała się o wiele bardziej nowatorska ¹⁰⁴. Efekt odwagi i oryginalności w przypadku krakowskiej inscenizacji polegał jednak nie tyle na wykreowaniu wrażenia spektaklu nowoczesnego i odważnego, ile na wytworzeniu niezwykłej spójności świata przenikniętego rysem dojmującej martwoty. Kantor w *Balladynie* tworzył maski-głowy, torturował ciała, jednoczył fantomy obecności z rzeczami, umieszczał postaci na platformach, tworzył wrażenie rozpadającego się świata. „Zrobił wszystko by zatrzeć granice między żywym a martwym” ¹⁰⁵, udało mu się wytworzyć wrażenie, że na scenie żywy jest tylko duet *Balladyny* i *Grabca*, przedstawionych jako para chamów rwących się do władzy. Niedługo później artysta zaczął przygotowania do *Umarłej klasy*, a praca nad sztuką Słowackiego wskazała mu nowe możliwości estetyczne.

¹⁰³ M. Szybist, *Z teatru*. „*Balladyna*”, „Echo Krakowa”, nr 253, 31.10.1974, s. 2.

¹⁰⁴ M. Fik, *Odkrywanie „Balladyny”*, „*Twórczość*” 1980, nr 2, s. 125–131.

¹⁰⁵ Tamże.

Układ relacji przestrzeni, aktorów i rekwizytów przypomina świat Teatru Śmierci. Do *Balladyny* manekiny wykonał francuski twórca P.A. Hubert, któremu Kantor udzielił ścisłych wskazówek, przekazując rysunki (artystyczne i techniczne) wyposażone w detaliczne opisy poszczególnych elementów. Użyty przez Huberta rodzaj operacji na odlewie ludzkiej postaci zainteresuje Kantora w czasie pracy nad późniejszymi spektaklami Teatru Śmierci. Zresztą manekin nie był jedynym motywem przechodzącym ze spektaklu do spektaklu, testowanym w swej ekspresyjnej i pragmatycznej funkcji. Kantor mówił, że ławki szkolne próbował wykorzystywać już w *Nadobnisiach i koczkodanach* – jednak wówczas się nie sprawdziły. W *Umarłej klasie* wrócił do nich, zdobywszy wcześniej doświadczenie ze scenografią i podwójnym ansamblem „żywych i martwych” w *Balladynie*:

Teraz znów powróciłem do ławek, ale już jestem po manekinach w *Balladynie*, co nie jest bez znaczenia w moim rozwoju malarzkim. A moją realnością – nazywam właśnie mój rozwój w malarstwie, który pojmuję bardzo szeroko, jako idee a nie tylko wizualność¹⁰⁶.

O sporej części jego prac scenograficznych mówiono w tym czasie, że określają główną ideę przedstawienia, dominują nad koncepcjami reżyserskimi, przytłaczają aktorów. W opinii wielu ostrożnych czy tradycyjnych krytyków odbierało to owym projektom znaczenie i wartość. Dziś jednak widać, że Kantor forsował nowoczesny tryb myślenia o estetyce nie tylko jako platformie wyobraźni, ale też o istotnym wehikule wizualnych treści tworzących spójny konglomerat scenicznego przekazu. Tworzył często samodzielne instalacje, włączając obecność aktorską jako formę apsycho logiczną, ale związaną ze złożoną skalą poruszeń, impulsów, reakcji. Ciekawe, że w trybie zwrotnym zachowaniom apsycho logicznym przydawał w komentarzach (głównie do inscenizacji Cricot 2, ale nie tylko), wyrażenia sięgające do ludzkiej uczuciowości i wrażliwości, konstruowania misternej palety przeżyć wewnętrznych. Prowokował ekspresję odwołującą się do cielesności odruchowej i afektywnej, zaprogramowanej formą kostiumu i wytwarzającej napięcie z jego ograniczeniami. Pokazywał twórcze wyzwolenie dokonujące się między postacią, jej żywą fizycznością a konstrukcją i sztucznością. Wypracowany przez Kantora w teatrach instytucjonalnych model artystycznej autonomii nie tylko nie ograniczał go do roli malarza na scenie, ale też rozwijał jako wszechstronnego twórcę, używającego złożonych form wizualnego przekazu. Scenografie oficjalne są ponadto dowodem na to, że Kantor, twórca nad wyraz autorytarny, bywał skłonny do dialogu i współpracy, choć temat jego współobecności w teatrach zawodowych wymaga osobnego studium.

¹⁰⁶ *Przed premierą Cricot 2*. Notowała Barbara Natkaniec, „Echo Krakowa” nr 250, 15–16.11.1975, s. 7.

Kantor umiał tworzyć postaci wdzięczne, czarujące, choć często ironizował na temat tego uroku, poddawał go zabiegom wykoślawiającym i dowcipnym (nie darmo przeszedł szkołę rysunku u Kazimierza Sichulskiego, wybitnego malarza i karykaturzysty). Swoich bohaterów umieszczał na szczudłach, upodabniał do manekinów, przycinał do form kostiumu. W końcowym etapie współpracy z teatrami repertuarowymi nie wahał się tworzyć projektów szokujących: odsłaniał tym samym zarówno warsztat artysty awangardowego, jak i przenosił na tradycyjną scenę projekty poddawane impulsom płynącym z „lekcji anatomii”, postaci sceniczne zamykał w klatkach, grobach czy w quasi-prosektoriach. Tego typu nowatorska kreacja odzwierciedlała diagnozy na temat cywilizacji: przewagę przedmiotu nad ciałem, ekspansję rzeczy, była wprowadzana równolegle w pracy na scenach oficjalnych i w Cricot 2. Proces ten odcisnął się na koncepcji aktorstwa realizowanego i wzbogacanego przez Kantora, wpłynął na formę kreacji, do której nakłaniał aktorów Cricot 2 i którą eksploatował ekstensywnie w Teatrze Śmierci, dążąc do uzyskania odczuć skrajnych, odruchowych i pogłębionych psychologicznie, grając na ludzkich mechanizmach obronnych i kontreakcjach na sytuacje traumatyczne.

Można zaryzykować stwierdzenie, że praktyka scenograficzna stała się dla artysty drogą do stworzenia indywidualnej idei gry aktorskiej. Odwróciła bym zatem tezę, że Kantor jako plastyk traktuje aktorów po macoszemu, robi z nich rzeczy, malarskie plamy, manekiny. Uważam bowiem, że to właśnie realność malarska, podejście do kreacji aktorskiej poprzez atrybuty materialne, uczynienie z kostiumu drugiej skóry postaci wskazało drogę do odkrywania niezwykłych możliwości twórczych w aktorze, na dochodzenie do prawdy o ludzkiej kondycji. Kostium „aktywny” pozwolił uwolnić aktora od konwencjonalnego przeżywania, schematycznej psychologii, pracy odtwórczej. W poszukiwaniu adekwatnej relacji z formą ubioru czy przedmiotu zespolonego z postacią Kantor zmuszał aktorów do skupienia się na odruchach, kompulsywności, instynktach, i w końcu do penetrowania obszarów nienazwanych, podświadomych. Charakterystyczne w procesie rozwoju myślenia Kantora o aktorze jest wydobywanie rytualności nie poprzez docieranie do nagiej, cielesnej kondycji – co w tym czasie osiągał Jerzy Grotowski – lecz poprzez dochodzenia do stanów ekstremalnych za pomocą formy, materii ubioru, przedmiotu. Wszelkie „protezy” nie wspomagały aktora, nie ułatwiały mu zadania, ale były przeszkodami do pokonania, obiektem, któremu trzeba się było przeciwstawić: pokonać go, wydobywając na wierzch, poprzez aktywne działania, inne „ja” – tożsamość rodzącą się w trudzie, bólu i oporze. Forma estetyczna, sztuczna i konstrukcyjna, paradoksalnie angażowała fizjologię, psychikę i najgłębsze doznania osobiste, była efektem wewnętrznej

walki i indywidualizowania wizerunku postaci, scalania się z jej silnym plastycznie wyobrażeniem.

Nagrania roboczych działań Kantora oraz rejestracje prób późnych przedstawień (np. z *Nigdy tu już nie powrócę* oraz *Dziś są moje urodziny*) ilustrują proces odzierania aktora z przyzwyczajień oraz własnej natury i docierania do innej sfery twórczej tożsamości – nowej, obcej, niesamowitej. Są także dowodem na przełamywanie artystycznej rutyny poprzez powiązanie wykonawcy roli z przedmiotem i działaniem fizycznym. Przykładem może tu być scena z opakowywaniem pudła w *Gdzie są niegdyśjsze śniegi*, w którym Stanisław Rychlicki dochodzi do ekstremum swych możliwości, zadrażniany perfekcjonizmem Kantora. Aktor, bez końca zawijając pudło w biały papier, wydobywa z siebie ekspresję zmęczenia, upokorzenia osoby przeistoczonej w bezradny i bezsilny konstrukt zniewolonego bytu, ważnej dla stworzenia w tym spektaklu kondycji osób upodlonych przez faszyzm. Innym przykładem jest fragment próby do *Nigdy tu już nie powrócę*, praca Ludmiły Ryby, zmuszanej przez Kantora do wielokrotnego powtórzenia wzniosłego śpiewu *Ani Ma'amin* i trywialnej czynności wycierania podłogi brudną szmatą. W obu przykładach – a działań na kostiumie, przedmiocie, relacji aktora z nim i przestrzenią można znaleźć więcej – wielokrotne powtarzanie sekwencji działań na próbach prowadzi do uzewnętrznienia ekstremalnych stanów wewnętrznych. Tworzy fizyczną podstawę praktyki dochodzenia do indywidualnej prawdy, generowanej przez ruch w przestrzeni, operacje na materii, wspomaganej przez własne przeżycia aktora. Jeszcze inaczej o sile kostiumu kaže myśleć np. wspomnienie Marie Vayssière, której Kantor najpierw obiecał do roli Panny Młodej w *Nigdy tu już nie powrócę* piękną suknię ślubną, a następnie odział ją w – jak to nazwała – upiorny strój pletwonurka, który zrobił z niej wyciągniętą z wody topielicę i pomógł wydobyć martwotę¹⁰⁷.

Zgodnie ze strategią dzieła sztuki – podróży, w trakcie której artysta nie tylko konsekwentnie się rozwija, ale potrafi też sobie zaprzeczać, można na scenografie w teatrach oficjalnych spojrzeć – tak jak on sam – jako na odstępstwo, prace tworzone przez jakieś inne „ja” z przeszłości. Ta refleksja łączyła się z indywidualną koncepcją sztuki-pamięci, która kazała Kantorowi powracać do własnego obrazu ze szkolnej ławki, do siebie z dziecięcego pokoiku w Wielopolu, po raz kolejny przebywać w wojennym pokoju Odysa – by w owych wariantach bytu szukać jednej tożsamości, być może zwielokrotnionej. Proponuję, by do tego autorskiego obrazu, często sentymentalnego, a na pewno autorytarnego, dołączyć portret Kantora działającego czynnie i efektywnie

¹⁰⁷ Określenie to odnosi się do wspomnienia Marie Vayssière w czasie debaty, która odbyła się w kwietniu 2015 roku w Théâtre Garronne w Tuluzie przy okazji sympozjum zatytułowanego *Kantor portrait multiple. Polyphonies, inspirations, renaissances* (Kantor portret wielokrotny. Polifonie, inspiracje, odrodzenie).

dla teatru – nie na elitarnej scenie Cricot 2, a w instytucji, z którą wchodzi w intensywne relacje, w której poznaje samego siebie, mediatyzuje też role i znaczenie scenografii oraz – a może przede wszystkim – kostiumografii, będącej dla niego drogą do zrozumienia aktora jako centrum scenicznego działania. Aktor jako konstrukt i element przestrzeni, jako ciało pozostające w relacjach z innymi ciałami, nosiciel formy-kostiumu i źródło narracji-historii, był dla niego soczewką skupiając myślowe i wyobraźniowe sensory.

Maszyny i obiekty w przestrzeni muzeum

Posnęło wszystko. Butla, misy, szklanka,
szafa, bielizna, szkło, knot u kaganka,
stopnie, drzwi, zegar. Wszędzie noc nastawa.

[...]

w oparciu krzesła, w łóżku i pod miską,
w krucyfikach, w kubkach, w prześcieradle,
w miotle u proga. Już posnęło wszystko.

Wszystko śpi twardo.

Josif Brodski, *Wielka elegia dla Johna Donne'a*

1. Przedmioty uśpione

W roku 2007 Cricoteka wydała cenną publikację *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty*, opracowaną przez Annę Halczak i Bogdana Renczyńskiego¹, w której skatalogowano i przedstawiono najważniejsze obiekty z inscenizacji Kantora. Niektóre przedmioty zostały przedstawione jak aktorzy na XIX-wiecznych fotosach. Zdjęcia takie wykonywano najczęściej w atelier, próbując zachować – czy raczej odegrać – teatralną ekspresję i gest. Ujęcia obiektów, niezdolnych do powtórzenia teatralnej pozy, przedstawiają je wyzute z teatralnej funkcji. Z reguły przedmioty są pozbawione ludzkiej obecności, zatrzymaniu i uśpieniu uległo ich działanie. Jeśli towarzyszą im aktorzy, bez trudu rozpoznajemy, że to aranżacja, a nie teatr – z białym, prowizorycznie zawieszonym płótnem jako tłem. W paru przypadkach zdjęcia urządzeń i rekwizytów zostały zestawione ze scenami spektakli, na dowód ich przynależności do teatralnej gry, jednak prezentowane poza sceną obiekty są jak milczący świadkowie niegdyś istniających działań artystycznych. Taki rodzaj

¹ Tadeusz Kantor. *Obiekty/Przedmioty*. Zbiory Cricoteki, koncepcja i opr. A. Halczak, B. Renczyński, Kraków 2007.

obrazowania podkreśla wyjątkowy – poetycki i staroświecki – charakter materii, traktuje przedmioty jako kontenery pamięci i archaizuje ich przeszłość. Z drugiej strony rzeczy same przemawiają do percepcji i wyobraźni widza: zwraca uwagę ich konstrukcja, niezwykle wygląd, osobliwe szczegóły. Ich materialność została też podkreślona przez opisy informujące o tworzywie, z jakiego zostały wykonane.

Fotografia staje się w tej publikacji dziełem sztuki². Milcząca mowa, ukryte życie tak charakterystyczne dla idei martwej natury prowokuje do kontemplacji obiektów i do zadawania im pytań. Gdy przeglądam tę fotograficzną serię, przypomina mi się *Wielka elegia dla Johna Donne'a* Josifa Brodskiego, z której wybrałam motto³. Dojmująca nieobecność poety jest w nostalgicznym liryku wyrażona przez wyliczenie śpiących po jego śmierci przedmiotów. Letarg rzeczy przenosi nas poprzez materię w świat ukryty, poza jego dotykalną fakturę.

Można zatem zapytać: czy tajemnicza aura obiektów, kierujących naszą uwagę poza widzialne, poza to, co fizyczne, a co zatem może być także metafizyczne, jest w zgodzie z Kantorowską filozofią przedmiotu? Pytanie, które pragnę zadać milczącym już dziś obiektom, wiąże się zarówno z ich samodzielnością, pozwalającą wyłuskać je ze struktury spektakli i zobaczyć osobno, tak jak sugeruje publikacja *Obiekty/Przedmioty*, jak i powrócić do ich niegdyśszej funkcji scenicznej. Trzeba wiedzieć, że poddając oglądowi obiekty z teatru Kantora nie poruszamy się po obrzeżach jego sztuki scenicznej, lecz wchodzimy w jej centrum, w istotę inscenizacyjnych mechanizmów. Jak zauważyła Brunella Eruli, w teatrze tym: „Obiekty, aktorzy, drewno, stare papiery czy ciała ludzkie – wszystko funkcjonuje na tej samej płaszczyźnie. Przywileje, które człowiek sobie przyznaje w świecie, wynikają z kłamstwa, z żalosnych kuglarskich sztuczek [...]”⁴.

Nobilitacja przedmiotu w sztuce wiąże się z wysiłkiem wyswobodzenia się ze schematów myślenia o podmiotowej strukturze rzeczywistości, jest próbą spojrzenia na świat (co Kantor zalecał w swym teatrze) także z perspektywy przedmiotu. Jest zadaniem trudnym, prawie niemożliwym, ale koniecznym z punktu widzenia twórczego myślenia o świecie i dzisiejszej rewaloryzacji materialności.

² Publikacja zbiera zdjęcia m.in. Janusza Podleckiego, Jacka Szmuca, Ewy Kulki, Konrada Pollescha; jest w katalogu także parę znakomitych zdjęć ze spektakli, m.in. Leszka Dziedzica, Caroline Rose, Jerzego Borowskiego, Brunona Wagnera, Maurizia Buscarino. Pierwsze fotografie przedmiotów-urządzeń (na białym tle) na życzenia Kantora wykonał Jacek Szmuc.

³ J. Brodski, *Wielka elegia dla Johna Donne'a*, przeł. W. Wirpsza, [w:] tegoż, *82 wiersze i poematy*, wyb. i opr. S. Barańczak, przedm. C. Miłosz, Kraków 1989, s. 21.

⁴ B. Eruli, *Maszyny Kantora. Uwagi. Sposób użycia*, przeł. J. Jarecki [w:] *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty...*, s. 9.

Różne rzeczy Kantorowskiego imaginarium przyciągają uwagę: zarówno te, które sam artysta umieścił pod szyldem „przedmiotu biednego”, „przedmiotu najniższej rangi”, jak i te, które należą do zbioru wyrafinowanych wynalazków. Materia przedmiotowa ważna dla teatru Kantora wypełnia ogromny skład – magazyn sztuki, w którym sąsiadują ze sobą obiekty „wykradzione rzeczywistości” oraz wzbogacające rzeczywistość „rzeczy wynalezione”. Warto przyrzeć się jednemu i drugiemu, wybierając zarówno obiekty zwykłe, jak i przedmioty cudowne, przedmioty magiczne, przedmioty-maszyny. Choć niewątpliwie także ich ontologia oraz byt sceniczny wiąże się z Kantorowską ideą materialności: ideą dynamiczną, zmieniającą się w trakcie długiego życia twórczego, pełną napięcie i sprzeczności.

Interesuje mnie zatem nie tylko teatralny sposób użycia przedmiotów – o czym w 1985 roku pisała Eruli⁵, lecz także ich „życie po życiu” w Teatrze Śmierci, ich znaczenie pomniejszone bądź spotęgowane w rozmaitych rejonach ekspozycji i narracjach muzealnych, czasem projektowanych przez Kantora, a czasem niezależnych od jego intencji. Należy bowiem powiedzieć, że artysta złowił reminiscencje swego teatru w istotną, a zarazem zawłaszczającą sieć dyskursu. Zanim oddał rzeczy swego teatru „do użytku publicznego”, „odliczył je” i uwikłał we własne tropy, identyfikacje i definicje. Stworzył także osobliwy katalog i zarchiwizował podobizny obiektów: jak wspomina Anna Halczak, Kantor sporządził listę przedmiotów oraz opisy ich fotografii, utrwalił wizerunki rzeczy – „zdjęcia dzieł nakleił na karton, miejscami podmalował, a na małych paskach papieru umieścił ich tytuły”⁶. W świadomości twórcy, przekazanej także poprzez teksty, przedmiotowy byt materii teatru spełniał się w dynamice między formą zmysłową, nazwą a narracją – często rozwiniętym sensem utrwalanym we wciąż wzbogacanych i rozwijanych komentarzach. Relikty przeszłości swego teatru jego twórca oglądał po wielokroć z różnych perspektyw. Zaczniemy zatem od krytycznej lektury słów artysty, dotyczących funkcji przedmiotów w jego sztuce, nie tylko po to, by powtarzać autorskie deskrypcje, lecz także po to, by się im z pewną dozą nieufności przyjrzeć.

2. Rzeczy i słowa

W pismach Kantora, powstających w latach osiemdziesiątych, a dotyczących lat 1934–1975, refleksja nad materią przedmiotu włączona jest w rytm przemian artystycznych tendencji, przewartościowywania kierunków i stylów

⁵ Tekst Eruli był pierwotnie drukowany w: „Théâtre en Europe”, lipiec 1985.

⁶ A. Halczak, „Przedmioty sztuki” Tadeusza Kantora, [w:] Tadeusz Kantor. *Obiekty/Przedmioty...*, s. 21.

własnej twórczości. Tadeusz Kantor nad wyraz racjonalnie formułuje przejścia od konstruktywizmu, hołdującego obiektom geometrycznie uformowanym (*Śmierć Tintagilesa*, 1938; *Balladyna*, 1943) poprzez przedmioty odnalezione i codzienne (*Powrót Odysa*, 1944) aż do zanegowania (w okresie metaforycznym i informelowym 1948–1957) solidnego bytu przedmiotu sztuki, będącego wcześniej, zgodnie z sugestiami przedwojennej awangardy, „niemal obiektem przemysłowym”. Lata powojenne zwiastują dla niego przejście od konstrukcji do irracjonalności, w rejony czystej wyobraźni i jej impulsów. Czasy te nieprzypadkowo ustanawiają przejście na stronę śmierci, w obszary „dymensji coraz mniej materialnych”⁷. Kantor w tekście *Infernum*, będącym częścią większej całości, zatytułowanej *Moja twórczość, moja podróż*, który został zredagowany w 1988 roku (a miał być wstępem do autorskiego albumu malarskiego) wypowiada bardzo ważne słowa na temat przedmiotu i obrazu, rekapitułując swą twórczą drogę. (Dodać warto, że katalog ten, nad którym artysta pracował od 1986 roku, po dwudziestu pięciu latach od wydania jego wersji włoskiej i francuskiej opublikowano na inaugurację nowej Cricoteki⁸.)

Jednak fetyszyzowany przez awangardystów, a przede wszystkim Marcela Duchampa, *l'objet prêt* będzie miał zindywidualizowaną rolę – powracającą w dziele Kantora – „przedmiotu znalezionego”, uwikłanego w coraz bardziej mitologizowaną sferę artystycznej biedy. Pierwotnie sięganie po „byłe co” determinowane było koniecznością bytową, a nie świadomą decyzją twórczą, wyrafinowaną w gruncie rzeczy operacją estetyczną. Po latach Kantor stwierdził, że taki wybór przedmiotu, mający przyczynę w realiach okupacji, nie ma nic wspólnego z jego nobilitacją (inaczej niż u Duchampa), albowiem przedmiot ma pozostać biedny. Nie należy przydawać mu zatem ani funkcji artefaktu, ani statusu pomnika. Słowa te budzić mogą wątpliwości, zważywszy że Kantor już wtedy, a więc w latach osiemdziesiątych, gdy formułował w pismach idee i manifesty, projektował równoległe muzealny status swych obiektów; dokonywał ich transpozycji w geście sublimacji, obmyślał dla nich przestrzeń ekspozycji, stelaże i drewniane podłogi-postumenty. Rekonstruuje wówczas wczesne obiekty, będące „zmaterializowanymi ideami”, zaczynając – co znamienne – od „deski” z wojennego *Powrotu Odysa*, która z czasem zawiśnie w odtworzonym jako muzealny *environment* „Pokoju Odysa”.

⁷ Zob. T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków, 2005, s. 17.

⁸ Zob. *Kantor. Malarstwo*, Cricoteka, Kraków 2014, koncepcja graficzna oparta została na oryginalnym projekcie Kantora opracowanym wraz z Zofią Gołubiew i Anną Halczak. Album malarstwa był częścią wystawy stałej w nowej siedzibie Cricoteki, której koncepcja to projekt zespołu pod kierunkiem Natalii Zarzeckiej: Justyny Michalik, Małgorzaty Paluch-Cybulskiej, Jana Raczkowskiego. Aranżacja plastyczna wystawy wykonana została przez Roberta Rumasa, Rumas Studio. Album ukazał się wcześniej w wydaniach włoskim i francuskim.

Czy ówczesną biedę można utożsamiać z tą wojenną, narzucającą mizериę wybieranych przedmiotów? Już wcześniej artysta ubezpiecza się na wypadek pokus artefaktycznego dowartościowywania obiektu. Ukrywa go:

Wiedziałem, że to, co w czas wojny tworzyło się
przeciw wszelkiej estetyce, stawało się w 63
tylko wyrafinowanym gestem i... estetyką.

Wtedy zrobiłem coś, co miało zdecydować o mojej
przyszłości: ten PRZEDMIOT szybko i jakoś „cichcem”
ukryłem⁹.

Ukrycie, opakowanie jako forma niewyekspozowania, nieodsłaniania przedmiotu wcale nie neguje – jak się dziś wydaje – jego statusu dzieła, przeciwnie: deklarowany gest kamuflażu wchodzi w dialog z ambicją upamiętnienia, albowiem Kantor jedynie przenosi przedmiot w inny rejestr, pozornie usuwa jego ekspozycyjno-muzealne funkcje, a tak naprawdę dąży do ich wzmocnienia. W latach osiemdziesiątych – gdy porządkuje przeszłość – dba także o przyszły los różnych elementów swej twórczości: nie będzie stronił od pokus kolekcjonowania obiektów-przedmiotów, zbierania dokumentacji, komentowania idei. Nadaje im nowe funkcje: zakrepeł i upamiętniające przeszłość, tworzy formy statyczne przeznacza dla archiwum. Stopniowo artysta odsłoni potrzebę teatralizowanego pokazu-pochodu obiektów z różnych spektakli w trakcie wystaw, wierzy, że uda się im nadać odrębną dramaturgię, jako że zawierają „wystarczającą ilość napięcia wewnętrznego/i samodzielnego sensu”¹⁰. Ma nadzieję, że uniezależnione od teatru elementy scenicznej narracji będą mogły przykuwać uwagę widzów na nowej zasadzie, krążyć w obiegu kultury niezależnie od swego pierwotnego znaczenia: występować w roli zdobywanej w odrębnej ekspozycji, uzyskiwać rezonans w obrębie nowego kontekstu, albowiem przedmioty i kostiumy mają status dzieła sztuki, a nie dekoracji „wyrzucanej po użyciu”¹¹.

Kantor w ciągu długiego i aktywnego życia twórczego anektuje przedmioty znalezione, ale też przetwarza je i tworzy serie silnie zindywidualizowanych obiektów. Nie jest wolny od ambicji zaznaczania własnego stylu na wytworzonych artefaktach. Traktuje je jak stałe elementy autonomicznej

⁹ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 24.

¹⁰ Notatka, rękopis, Archiwum Cricoteki, nr inw. I/000403, cyt. za: A. Halczak, „Przedmioty sztuki” Tadeusza Kantora, [w:] *Tadeusz Kantor: Obiekty/Przedmioty...*, s. 20. Halczak precyzyjnie charakteryzuje w artykule zespół wszystkich obiektów w zbiorach Cricoteki oraz zapisane przez Kantora idee przechowywania rekwizytów i obiektów scenograficznych jako dzieł sztuki.

¹¹ List Tadeusza Kantora, maszynopis autorski, Archiwum Cricoteki, nr inw. I/000581, cyt. za: A. Halczak, „Przedmioty sztuki” Tadeusza Kantora..., s. 23.

wyobraźni, przenoszone ze spektaklu w spektakl. Już po okresie informelowym, który określa jako odrzucenie, negatywną reakcję na malarstwo figuratywne, przychodzi ponownie „czas przedmiotu”¹². Zaistnieje wówczas np. „ŻYD WIECZNY TUŁACZ z Trąbą Sądu Ostatecznego szczelnie opakowaną w czarny żałobny ambalaż”¹³. W pismach pojawiają się wyliczenia, które upamiętniają postaci z *Kurki Wodnej* jako scalenia cielesno-przedmiotowe. Właśnie ten spektakl z 1967 roku stanie się ważnym rezerwuarem materii ludzko-przedmiotowej („ludzi zrośniętych z przedmiotami”), jego elementy będą swobodnie przenoszone do innych działań i inscenizacji. Jednak repertuar rzeczy i osób, połączonych ze sobą w różnych funkcjach i znaczeniach, ma swe antecedence także we wcześniejszym *W małym dworku* (1961). Od tego spektaklu rozpocznie się wytwarzanie hybryd materialno-organicznych, proces pozwalający widzieć w Kantorze praktyka-prekursora nurtu nazywanego dziś antropologią rzeczy. Kantor demonstruje w teatrze odkrycie, że ciało ludzkie nie jest jedynym możliwym ciałem, udowadnia, że nie da się pomyśleć o życiu i codziennych czynnościach bez przedmiotów.

Materialność wspomaga i determinuje codzienną egzystencję i sztukę. Staje się naszym przeznaczeniem („spróbujcie jechać na rowerze bez roweru”, powie współczesny obrońca rzeczy Bjørnar Olsen¹⁴) i przekleństwem – niezbywalnym atrybutem codziennych działań: fizycznym znakiem zniewolenia, przywiązania do urzędzeń, wymagających nieomal mechanicznej obsługi. Kantor w wyobrażeniach personalno-przedmiotowych, w swym Teatrze Śmierci, daje temu niejednokrotnie wyraz, projektując takie postaci jak Staruszek z Rowerkiem w *Umarłej klasie*, gdzie rowerowy mechanizm może przypominać koło Fortuny z przypiętym doń ciałem, czy w całej serii przedmiotów z *Niech szczerzą artyści*, które choć ruchome, umieszczone na wyposażonych w kółka platformach, wpisują postaci w spetryfikowane, powtarzające się w nieskończoność gesty: modlitwy (Komódka-klęcznik Świętoszki), mycia naczyń (Zlew), karcianego nałogu (Stół Sutenera-Karciarza), załatwiania potrzeb fizjologicznych (Szubienica-klozet). Te akurat rzeczy odzwierciedlają dowcip i niepowagę Kantorowskiego Teatru Śmierci, niejednokrotnie operującego sztubackim humorem, w którym rekwizyt jest ważnym elementem karnawałowej zabawy i konceptualnego wigoru. Upiorna codzienność czyniąca z ludzi więźniów nawyków i konieczności przeradza się w efektywne teatralnie scalenie aktora z obiektem: wehikułem scenicznej czynności powtarzanej w rytm rewiewego przemarszu postaci.

¹² T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 25.

¹³ Tamże, s. 34.

¹⁴ B. Olsen, *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013, s. 18.

Jednak źródło upodobania Kantora do przedmiotów-urządzeń wiązać należy niewątpliwie z awangardowym kultem maszyn, narodzonym w pierwszej połowie XX wieku, instalującym proces poznania w konstrukcji, koncepcji bliskiej artyście jeszcze przed wojną. Kantor – debiutujący teatralnie w 1938 roku – nie należał jednak do pokolenia wyznającego apologię maszyny, związanej ze społeczną funkcją sztuki. Aczkolwiek zainteresowania techniką i nowoczesnością prowadziło go przed wojną i w czasie okupacji do przekonań pokrewnych tym, jakie wyrażali Oskar Schlemmer czy Fernand Léger – autorzy koncepcji scenograficzno-kostiumowych łączących śruby, tryby, koła zamachowe w niezwykle formy, wyposażające inscenizacje w nową architekturę przestrzenną i oryginalne formy antropologiczne. W tej perspektywie maszyna sprzyjała krytykowaniu sztuki jako imitacji, odrzuceniu romantyzmu i iluzji jako residuum zafalszowanej koncepcji kreacji. Programy postulujące stworzenie racjonalnej, pragmatycznej estetyki, fascynacja pięknem i doskonałością maszyny, szczególnie taka, jaką wyraził w latach trzydziestych XX wieku Ezra Pound w *Sztuce maszyny*, po II wojnie wydać się mogła nadzwyczaj problematyczna. Z drugiej strony apologia maszyny jako tworu skierowanego przeciw metafizyce i pojęcie motoru maszyny jako centrum pozwalającego skoncentrować „eksperyment, poszukiwania, obserwacje ludzkiego umysłu”, łączącego estetykę z typem „wiedzy operacyjnej, funkcjonalnej, właściwej dla nauk ścisłych”¹⁵, dziś, w dobie pracy nad sztuczną inteligencją, ponownie przyciągają uwagę artystów. Jeśli maszyna pojawi się w powojennej twórczości Kantora, to często w optyce podejrzliwości, kiedy indziej pełnić będzie ważne funkcje imaginacyjne. Kantor okaże się spadkobiercą procesu, na który zwraca uwagę Andrzej Turowski, mówiąc o linii prowadzącej artystów od kultury maszyny do rozczarowania i krytyki maszyny. Z przedwojennej awangardy przejmie Kantor wszakże niegasnące upodobanie do marionety, do maszyn antropomorficznych oraz mechanomorficznych ludzi¹⁶.

3. Bezduszne automaty i fantomy przeznaczenia

Idąc za autokomentarzem Kantora, uznać wypada, że pierwszy automat jego teatru to „trzy służące z mrocznego zamku Maeterlincka”, które zmieniły się w trzy bezduszne automaty „niosące śmierć”¹⁷. Ta uwaga do spektaklu

¹⁵ M.L. Ardizzone, *Wstęp do E. Pound, Sztuka maszyny i inne pisma*, przeł. E. Mikina, Warszawa 2003, s. 36.

¹⁶ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000, s. 268.

¹⁷ T. Kantor, *Miedzy świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 46.

z roku 1937 podkreśla, że działa się to na progu wojny. Została jednak wypowiedziana w eseju-manifeście *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, którą Kantor przygotowywał do francuskiego wydania własnych esejów w 1982 roku (polska wersja ukazała się w „Twórczości” w 1983 roku), na parę lat przed „powtórzeniem” *Śmierci Tintagileśa w Maszynie miłości i śmierci*, pokazywanej po raz pierwszy na Documenta 8 w Kassel, w czerwcu 1987 roku¹⁸. Trzy służące, mechaniczne urządzenia elektryzujące przestrzeń spektaklu, powtórzone po wielu latach, dokonają restytucji wyobrażenia zrodzonego na krawędzi czasu. W spektaklu z 1987 roku, powstałym na trzy lata przed śmiercią artysty, jednoznacznej krystalizacji poddane zostaje charakterystyczne dla Kantora pojednanie przeciwieństw: bezdusznego organizmu konstrukcji i melancholijnej aury zaślubin postaci wydobytych z młodopolskiego malarstwa Witolda Wojtkiewicza. Marionetki – wedle zapewnień Kantora – pochodzące z triadycznego baletu Oskara Schlemmera, w porównaniu ze swymi prototypami z Bauhausu, jak widzimy dziś w rejestracji¹⁹, będą niedoskonałe i wprowadzą chaos. Obsługiwane przez aktorów, nie imitują sprawnej technicznie marionety. Ich patykowate ciała przypominają szkielety. Animowane przez ludzi, rozpadają się i poruszają opornie, w przeciwieństwie do trzech wiedz, gigantycznych płaskich form, uruchamianych mechanicznym silnikiem. Wiedźmy wykonują bezbłędne ruchy, tkwiąc w miejscu, a zarazem krocząc do przodu, za każdym razem, gdy wrota śmierci rozchyłają się przy dźwiękach pełnej grozy muzyki. Ponadto w spektaklu, składającym się z dwóch części (*Rok 1937. Śmierć Tintagileśa. Maurice Maeterlinck* oraz *Przeminęło pół wieku. Rok 1987. Wiadomo jaka maszyna*), dokona się trudno uchwytna zamiana: przedwojenna marionetka małego Tintagileśa przekształci się w żywego aktora, który jednak w działaniach scenicznych do złudzenia przypomina poruszający się manekin: ożywione cudownie martwe ciało, a właściwie dziecięce ciało. Trick ten – balansowanie na granicy żywe-martwe, organiczne-sztuczne – jest znamieny dla Kantora: konkretyzuje w teatrze przejście od marionetki-robota (symbolu wiary w mechaniczną doskonałość, w cywilizacyjny postęp) do cielesności kruchej i bezbronnej, podatnej na destrukcję. Dokona się połączenie na prawach *coincidentia oppositorum* czułościowych akcentów niespełnionych dziecięcych marzeń z twardym przeznaczeniem, symbolizowanym przez toporne postaci nieludzkich urządzeń – trzech machin, stojących na progu nicości.

¹⁸ Spektakl został pokazany 13 i 14 czerwca 1987, powtarzano go tylko kilkakrotnie: w Mediolanie, w Palermo, oraz w Finlandii: w Helsinkach i w Vaasa.

¹⁹ Film nagrany amatorską kamerą wideo w Teatro Litta w Mediolanie 21 i 26 czerwca 1987, był pokazywany przez TV Kraków wraz z rozmową-wprowadzeniem Jana Błońskiego, Zofii Gołubiew i Anny Halczak. Rejestracja z zasobów Archiwum Cricoteki.

W swoim późnym tekście Kantor wiąże proveniencję maszyny i „skonstruowanych, sztucznych elementów” swego teatryku przedwojennego z „żółtą książeczką”, której bohaterowie: „Walter Gropius, László Moholy-Nagy, Oskar Schlemmer, Paul Klee... rozproszyli się po całym świecie, ścigani przez głupią i zbrodniczą sforę ludzkich bestii”²⁰. W tekście tym nazywa siebie „Dyrektorem EFEMERYCZNEGO (i MECHANICZNEGO) TEATRZYKU LALEK”. Wylicza jego składniki:

Metafizyczne abstractum, mechaniczna ekscentryczność, balet triadyczny, człowiek i maszyna, cyrk, TRÓJKĄTY, KOŁA, WALCE, KUBY, dźwięki, KOLORY, FORMY SYMULTANICZNE, SYNOPTYCZNE, SYNAKUSTYCZNE, w ekstazie radości, KONSTRUKCJI, świata BEZPRZEDMIOTOWEGO, czystego, WYZWOLONEGO, ABSTRAKCJI...²¹.

Z perspektywy lat zauważył, jaką wagę przywiązywał do tego typu teatru – rozsypanego przed czytelnikiem w postaci słów, które wypadły jak śrubki z mechanizmu inscenizacyjnego – a równocześnie odczuwał dyskomfort „niedopasowania” owej maszyny do „WIELKIEJ TAJEMNICY małych dramacików Maeterlincka”, do „UROKÓW rzuconych przez Wyspiańskiego”, do pociągających go „LĘKÓW ze strychów Kafki”, do przedmiotów pochodzących niejako ze „ŚMIETNIKA Brunona Schulza”²². Konfliktowość owej materii bywa mu jednak bliska. Konfrontacja przeciwieństw jest, jak przekonuje Kantor, w sztuce niezbędna. Leksyka wypowiedzi artysty zderza bardzo często konstrukcję i produkcję sztuki z pojęciami pochodzącymi z zupełnie innego kręgu wyobrażeń: ze świata poezji i mistyki. Kantor przenosi to do opisów przedmiotów, w komentarzach używa leksyki technicznej i metaforycznej, mechaniczne właściwości inscenizacji łączy z ekspresją przeżyć i emocji, obiekty wyposaża we właściwości psychologiczne i duchowe.

Gdy przyglądamy się powrotowi sztuki manierystycznej w kulturze w różnych momentach cywilizacyjnych, zwraca uwagę, że to dla niej charakterystyczny jest kult maszyn, łączących dyspozycję imaginacji z matematyczno-konstrukcyjną precyzją geometrycznych form i kształtów, albowiem twórcza „sztuka manierystyczna jest [...] sztuką natchnienia o r a z rozumu, uczucia o r a z intelektu, przeżycia o r a z fantazji”²³. Maszyny w takim ujęciu są „paradoksalnymi” obrazami kreacji, *discordia concors* natury i idei, stają się magią zamienioną w technikę. Są alogiczną metaforą, do jakiej skłonność mieli

²⁰ T. Kantor, *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 46.

²¹ Tamże.

²² Tamże, s. 47.

²³ G.R. Hocke, *Narodziny świata maszyn*, [w:] *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003, s. 193.

naukowcy fantasty sprzed wieków, wynalazcy cudownych urządzeń (tacy jak John Dee, Robert Fludd, Athanasius Kircher)²⁴ i artyści-filozofowie, twórcy maszyn (jak Leonardo da Vinci)²⁵. Wymienionym tu naukowcom bliskie były kategorie inscenizacji, teatru pamięci i poszukiwań łączących badania nad ludzką percepcją z maszynami i wynalazkami służącymi sztuce.

Obszar teatru Kantora – czego dowodzi późna *Maszyna miłości i śmierci* – łączy sprzeczności: maszynę i czar cudownego tricku, oddziaływanie zgrzytliwego, topornego, okrutnego urządzenia technicznego i „urok” rzucony przez jego formę na widza. Aura owej maszyny, urządzenia zarazem staroświeckiego i nowoczesnego, odzwierciedla manierystyczne kaprysy wyobraźni odwróconej od świata natury oraz pamięć nieludzkich czasów wojny. Kantor dążył do stworzenia teatru, który będzie miał pierwotną, wstrząsającą siłę działania, bardzo często służy temu wyeksponowana (czasem wręcz umieszczona na podium) maszyna, elektryzująca przestrzeń wokół, metaforyzująca siłę destrukcji. Niejednokrotnie maszyna ta przyobлека kształty abstrakcyjne, nieludzkie, aczkolwiek – zdaniem artysty – dysponuje „zdolnością do wyrażania stanów psychicznych”²⁶.

Maszyna miłości i śmierci, część cricotage'u, którego inicjatorem był Antonio Pasqualino, jako urządzenie-obiekt stała się ostatecznie eksponatem w jego Międzynarodowym Muzeum Marionetek w Palermo, gdzie wiedzie niezależny od spektaklu żywot. Polaryzuje pole wokół siebie, wyznaczając obszar grozy w muzeum pełnym dziecięcych lalek i sycylijskich marionetek. Wchodzi – być może – w utajone relacje z podziemiami klasztoru Kapucynów, katakumb gromadzących doskonale zakonserwowane truchła, ubrane ciała wyglądające nieraz jak żywe. Na okręgu-torze Kantorowskiego urządzenia umieszczono kościotrupa i woskowy manekin, sobowtóra młodego artysty, a pamięć o inscenizacji przywołuje postaci grabarzy, których kostiumy przypominają pogrzebowe szaty z podziemnego cmentarzyska w Palermo. Maszyna żyje zatem w nowym muzealnym wcieleniu, w swym autonomicznym bycie postteatralnym. Konstrukcja trzech służących ze *Śmierci Tintagilesa* zapowiada i – poprzez powtórzenie w *Maszynie miłości i śmierci* – zamyka korowód całej serii urządzeń uprzedmiotowiających okrucieństwo i destrukcję. Wprowadzana w różne narracje muzealne, demonstruje swą solidną, opresyjną formę, choć zrazem jest coraz mniej sprawna: jej mechaniczne urządzenia zawodzą²⁷.

²⁴ Zob. D. Draaisma, *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2009.

²⁵ Tamże, s. 203–204.

²⁶ T. Kantor, *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 67.

²⁷ „Maszyna” ciekawie prezentowała się na wystawie *Kiedy znów będę mały* (Cricoteka 2016), na czerwonym tle, włączona w niespodziewane konteksty współczesnej sztuki.

Kolejną postacią-maszyną, a raczej urządzeniem-grupą postaci będzie Nimfa Goplana i dwa Elfy z wojennej *Balladyny*. Kantor pisze:

W mojej inscenizacji Nimfa jest abstrakcyjną *Formą-Fantomem*: Elfy dwuczęściowymi ruchomymi kołami, grawitującymi wokół macierzystej formy.

Jest to sfera abstrakcji, pojęć nadrzędnych, wolnej wyobraźni, o rozległej rozpiętości niuansów od tragedii do burleski. *Forma-Fantom* jest jądrem całego układu. Jej prawa abstrakcyjne przenoszą się (w różnym stopniu) na inne formy i stanowią podstawę formalną układu tworzącego się na biegunie przeciwnym do realności widowni: układu iluzji²⁸.

Ta forma-fantom miała centralizować „aktorów somnambulicznych”, tworzyć z owej maszyny martwej i zamrożonej centrum odślaniania energii postaci. Stała się ona – zgodnie z intencją Kantora – „katalizatorem emocji”. Opisuując swój koncept z przeszłości, artysta przeżywa radość z zamiany lirycznej nimfy w „bezduszny mechanizm”. Przenosi w formę konstrukcji-abstrakcji legendę i baśniowość, co pozwala mu rozbroić romantyczny urok i zniwelować sentyment. Zamiana jest szyderstwem z tradycji i koniecznością historyczną. W pisanej po latach partyturze artysta podkreśla wpływ wojny, która odbiera siłę pierwotnym wizerunkom postaci i wyobrażeniom dramatycznym:

Legendę zastąpił martwy przedmiot – atrapa,
a sentymentalną sielankę – Śmierć.

Dwa zwiewne Elfy z kolei zamieniły się
w dwa Białe Koła, pęknięte,
grawitujące wokół swej macierzystej *Formy-Fantomu*²⁹.

W krótkim komentarzu Kantor starannie charakteryzuje wygląd Goplany: odbiera jej ewentualne skojarzenia antropomorficzne. Forma nieludzka elektryzuje pole znaczeń, podkreśla rytualny akt politycznych mordów. Z jej martwym, zastygłym mechanizmem zostaje zderzona przede wszystkim postać matki *Balladyny*, opisaney jako „Łachman ludzki / samo uczucie”. Z fantomu Goplany Kantor czyni źródło i kres działań innych postaci, uprzedmiotowienie mechanizmów kreacji, konstrukcji i akcji. Czyni zeń wyobrażenie fatum, mechanizmu dziejowego. Zwraca uwagę, że postać ta jest statyczna, ale nie jest rzeźbą, lecz zawadającym przedmiotem: „Wydaje mi się [...] – piszę to wiele lat po tym fakcie – że wtedy odkryłem nowe pojęcie: Przedmiot-Aktor”³⁰. Można w tym miejscu zapytać, czy rzeczywiście ekscentrycznie wymyślona przez Kantora postać z romantycznego dramatu

²⁸ T. Kantor, *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 69.

²⁹ T. Kantor, *Balladyna. Partytura sztuki Juliusza Słowackiego „Balladyna”*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 73.

³⁰ Tamże.

Juliusza Słowackiego nie jest rzeźbą, skoro artysta powtórzył ją długo po wojnie i wykonał jako obiekt sztuki? Partyturę *Balladyny* Kantor opracował w latach osiemdziesiątych. W 1982 roku wykonał z ocynkowanej blachy (swego ulubionego, obok drewna, materiału) duplikat Goplany; pozbawił ją metalicznego brzmienia, które w spektaklu uzyskano przez głos odbijający się od miski, do której kierowała swe kwestie Janina Kraupe, ukryta za konstrukcją instalacji. Do figury dodano postaci Elfów oraz drewnianą podłogę, Kantor chciał początkowo odtworzyć całe otoczenie, jak w przypadku *Powrotu Odyssa*, ostatecznie jednak z tego zrezygnował³¹.

Autonomizujące się od struktur inscenizacyjnych myślenie przedmiotowe, związane z odnalezieniem oryginalnej formy dla dramatu, jest dla Kantora sposobem organizacji znaczeń i napięć. Sam widzi w nim tendencję własnej sztuki i indywidualną obsesję. Potrzebne są mu obiekty scenicznej wizji, rozwiewające się w teatralny niebyt, i obiekty trwałej ekspozycji budującej miejsca pamięci, materializowanej w postaci kolekcji dla przyszłego muzeum. Artysta projektuje tym samym pole „archeologii rzeczy” dla przyszłych eksploratorów swej sztuki, zwracając uwagę na rytm trwania sztuki teatru *post mortem*, dla którego przedmiot wyrwany z kontekstu istnieje niekoniecznie w zgodzie ze spektaklem, jednak staje się „chłonnym i otwartym miejscem znaczenia”³².

Gdy oglądamy dziś Goplanę jako muzealny eksponat (a była wielokrotnie wystawiana), czasem w towarzystwie zdjęć z okupacyjnej inscenizacji i rysunkowych projektów Kantora powstających w różnym czasie, przypomina metaliczną brzytwę rozcinającą czas na dwie epoki europejskiej awangardy: sprzed II wojny światowej i po niej. Przywołuje całą serię pokrewnych obiektów, człękoksztaltne maszyny wyrażające kryzys *mimesis*, kres kultury, dla której cielesność oznaczała organiczne i klasyczne piękno. Należy do rodziny figur o Picassowskim rodowodzie, odsłaniających swe geometryczne wnętrze i mechaniczne zasady ruchu, poddawane dekonstrukcjom przez przenikliwe spojrzenie artysty, rozbijane przez historyczne kataklizmy. Zapowiada też niejednoznaczne wyobrażenia z efemerycznego teatrzyku cieni (*Shadow Theatre*) Christiana Boltanskiego: postaci o wydrążonych oczodołach i kanciastych krawędziach, mroczne kształty przypominające o wojennej traumie i o uniwersalnie pojętej grozie śmierci³³.

Kantorowskie poczucie, że figura ludzka istnieje na pograniczu „żywego / cierpiącego / organizmu – / i mechanizmu / funkcjonującego automatycznie

³¹ Szczegółowo o trybie rekonstrukcji poszczególnych przedmiotów, w tym o maszynie pogrzebowej, pisze Anna Halczak w „*Przedmioty sztuki*” Tadeusza Kantora, [w:] Tadeusz Kantor. *Obiekty/Przedmioty*..., s. 16.

³² B. Olsen, *W obronie rzeczy*..., s. 81.

³³ Zob. zdjęcia i uwagi na temat *Shadow Theatre*: C. Grenier, Boltanski. *There's a Story*, Paris 2010, s. 46–48.

/ i absurdalnie”³⁴ wpływa na wprowadzanie do teatru praw metamorfozy, tak aby wizja sztuki podlegała transformacjom, skrzyżowaniom i transplantacjom. Kantorowskie poszukiwania w rejonach niskich i destrukcyjnych sprawia, że wszelkie mechanizmy nabierają innego znaczenia.

4. Maszyna pogrzebowa, antymaszyna i perwersyjna pułapka

W *małym dworku* inspirowe Kantora do uprawiania (po raz pierwszy) gry z funkcjonalną stroną wynalazku i odkrywania jego wanitatywnych konotacji. Artysta projektuje sceniczny „młynek do kawy” (nazywany też „maszynką do mielenia mięsa”). Jest to wózek na kółkach z ogromną szufladą, zdolną pomieścić człowieka. W partyturze twórca podaje jednak jego jednoznaczną nazwę, powtórzoną po niemiecku i francusku:

MASZYNA POGRZEBOWA

(Bestattungmaschine.

La machine à enterrer)³⁵.

Czy wynalezione przez Kantora urządzenie kojarzyło się jednoznacznie pogrzebowo w trakcie spektaklu? I tak, i nie. Artysta stronił od jednowymiarowych znaczeń swych przedmiotów, bliskie mu były urządzenia metamorficzne, wywołujące sprzeczne emocje u widzów: pozwalały bowiem krążyć między doznaniem lęku i karnawałowego rozładowania. W ciemnej piwnicy Krzysztoforów wśród kawiarnianych stolików obok maszyny pogrzebowej znalazła się także szafa ze stłoczonymi aktorami oraz wózek na śmieci z plandeką, więżący dziewczynki. Funeralne akcenty były łagodzone absurdalnością działań i nieprawdopodobieństwem surrealnych wydarzeń. Jednak na rytmy akcji Kantor narzucał silną kliszę aktorskich zachowań, tworzonych w związku z aktywnymi przedmiotami. Ich użycie odkrywało nowe skojarzenia: związane ze śmiercią, opresją, mechanizacją egzystencji. I tak na maszynę pogrzebową wchodził Factotum (agent śmierci) i wyciągał z jej otworu czarne szmaty, które nieustannie trzepał i składał. Matka (Anastazja z dramatu Witkacego) zostawała do owej maszyny wepchnięta, towarzyszyły temu dzwony i zgrzyty wydawane przez kręcącą się korbę urządzenia. Miało powstać wrażenie, że matka została przepuszczona przez maszynę pogrzebową i na końcu znajduje się w szufladzie, gdzie jest prezentowana jak

³⁴ T. Kantor, *Notatka w katalogu wystawy malarstwa Lausanne 1964 [fragmenty]*, [w:] idem, *Pisma*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, t. I, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, Wrocław–Kraków 2005, s. 174.

³⁵ T. Kantor, *W małym dworku. Partytura*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 197.

eksponat. Próbuje się w niej urządzić wśród śmieci i tobołków. Zastrzelona niewierna Anastazja z dramatu Witkacego zostaje zamieniona w postać „odrodzoną” przez śmierć, ale też zdegradowaną do jakiejś nieprawdopodobnej funkcji życiowej. Wszyscy są tu pogrupowani w przestrzeniach nie do życia, stłamszeni i poddani działaniom opresyjnym. Ich trwanie zostaje zredukowane do niemożliwej, nieznośnej formy. Factotum okazuje się mistrzem ceremonii, w której życie splata się ze śmiercią.

Z jednej strony Kantor jest przekonany, że po wojnie zawaliło się definitywnie widzenie nowoczesnego teatru w perspektywach techniki i mechaniki, z drugiej wprowadza własne wynalazki, nieustrudzenie obmyśla teatralne konstrukcje metamorfoz i metafor, kontaminuje toporne maszyny i urządzenia z formami odwołującymi się do biedy i prymitywności. Maszyna staje się dla niego nie fetyszem, ośrodkiem kultu i adoracji, lecz obiektem-przedmiotem wydanym „pod pręgierz ludzkiego pragmatyzmu i szyderstwa”³⁶. Czerpie tym samym z doświadczeń ruchu fluxus i z happeningu, przeprowadza wyobrażenia zrodzone w łonie dawnej awangardy, nobilitującej maszynę, w świat skorodowanych urządzeń, zacinających się trybów, obiektów skleconych z destruktywów i odpadów. Tak pojęta maszyna – zapewne przysługiwałby jej przydomek „biedna” – daje mu jeszcze inne możliwości niż przedmiot najniższej rangi, pozwala ekstensywnie rugować tradycyjne pojęcia teatralne, takie jak rekwizyt, dekoracja, kostium, fikcja, akcja, przestrzeń. Zmienia się sens pojęcia „mechaniczny” – od konstruktywistycznego triumfu cywilizacyjnych możliwości ludzkiego umysłu do automatyzmu odruchowego, przypadkowego, bardzo często związanego z mechanizmami obronnymi bądź fizjologicznymi ludzkiego organizmu. Poszukiwanie w rejonach niskich i destrukcyjnych sprawia, że wszelkie reakcje mechaniczne nabierają innego znaczenia. Mechanizacja służy ewokowaniu przerostu, brutalności, niemocy, bezsilności zamienionej w siłę. Ale jest też efektem działania maszyny zacinającej się, niedoskonałej, felernej.

Maszyna pogrzebowa w jakimś sensie się nie udała: tylko z opisu autorskiego i krótkiej rejestracji Polskiej Kroniki Filmowej możemy dziś dowiedzieć się, jak wyglądała³⁷. Jej replika wykonana w pomniejszonej skali w roku 1982 nie do końca Kantora zadowoliła i nie została ukończona³⁸. Znajdujemy ją

³⁶ T. Kantor, *Powstanie Teatru Cricot 2. Rok 1955*, [w:] *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 127. Cytat pochodzi z tekstu, który był wielokrotnie przetwarzany – pierwsza jego wersja pochodzi z roku 1969, Kantor projektuje tu własną antycypację zjawisk, które pojawiają się następnie w ruchu „Nouveau Réalisme, w ruchu grupy Fluxus i w Happeningu”.

³⁷ Film ten na zasadzie komentarza i kontekstu dla obiektu ze spektaklu został pokazany (wraz z fotografiami Aleksandra Wasilewicz przedstawiającym próby do *W małym dworku*) na wystawie *Tadeusz Kantor. Odsłona pierwsza*, zob. przyp. 6.

³⁸ A. Halczak, „Przedmioty sztuki” *Tadeusza Kantora...*, s. 17.

jako obiekt w katalogu *Obiekty/Przedmioty*, jednak emblematami spektaklu, do których artysta wracał, opracowując ich ekspozycyjne repliki w latach osiemdziesiątych, była szafa z wiszącym manekinem oraz „Sieroty w wózku”. Wózek z plandeką ukrywającą aktorki (Marię Stangret i Stenię Górniak), których głowy sterczały nad szczelnie ambalującą przedmiot materią (pierwotnie o różowym kolorze, przypominającym ludzką skórę) zamienił się w urządzenie zespalające raz na zawsze fragmenty ciała – głowy i ręce – z wehikułem na śmieci. W tej przeróbce Kantor sfalsyfikował osoby, a równocześnie przez upiorny wyraz manekinów poruszanych elektrycznym silniczkiem stworzył hybrydę cielesno-przedmiotową; odbierając dziewczynkom osobowość, obdarzył je życiem zmechanizowanym, materializując pojawiający się w sztuce temat życia po życiu, egzystencji konstrukcyjnych upiórów³⁹. Skrzyżowanie wózka na śmieci z wózkiem dla lalek, ulubioną zabawką dziewczynek, wnosi tym silniejsze korelacje funeralne związane z obozami śmierci, że Kantor dokonuje jeszcze jednej modyfikacji: główki dziewczynek są tyse, a nie z warkoczykami i kokardkami (jak było w spektaklu). Symbolicznym urządzeniem odwołującym do inscenizacji, lecz tworzącym niezależną aurę i narrację staje się więc rodzaj trupiarki, wózka przewożącego martwe ciała. Ciała poruszają się tylko dzięki mechanizmowi: Kantor poświęcił dużo uwagi dłoniom, szczególnie opracowując tempo i zakres ruchu. Śmierć została zmechanizowana: hybryda puszczona nagle w ruch przeraża ożywieniem ludzkich rąk i głów, gdy jest nieruchoma, zachęca do oswojenia się z formą powiększonej zabawki. Ten obiekt często się zacina, podobnie jak okrąg czasu z *Maszyny miłości i śmierci* jest technicznie niedoskonały, wymaga nieustannych napraw i konserwacji. Będąc symbolem upływającego czasu, sam jako relikw przesłości niszczy i traci na znaczeniu. Na współczesnej wystawie w nowej Cricotece wózek można obejść, zobaczyć z różnych stron – i zrobić sobie z nim zdjęcie⁴⁰.

W silniczek (inaczej niż w spektaklu) wyposażona została Maszyna aneantyzacyjna. W *Teatrze autonomicznym (manifeste Teatru Zerowego)*⁴¹ znalazł się charakterystyczny opis owego urządzenia wynalezionej przez Kantora

³⁹ Na wystawie stałej eksponat ten nazywa się *Dzieci w wózku na śmieci*. Warto zwrócić uwagę, że obiekt ze spektaklu usamodzielniał się od początku – Kantor w 1963 roku pokazał go na *Wystawie Popularnej*. Wykonał w roku 1969 inną replikę pierwotnego urządzenia, zatytułował ją wówczas *Dzieci w wózku ze spektaklu „W małym dworku”*. Forma ta była prezentowana w Paryżu na wystawie *Peinture Moderne Polonaise. Sources et Recherches* (Polskie malarstwo nowoczesne. Źródła i poszukiwania) w tym samym roku, następnie uległa zniszczeniu i została odtworzona po latach.

⁴⁰ Nie jest to sugerowane w narracji muzealnej, ale widziałam parokrotnie, że taka była reakcja osób zwiedzających, które zrobiły sobie z nim *selfie*. Jest to współczesna praktyka, związana ze swobodnym sposobem obchodzenia się z artefaktami: zbliżania się do nich, anektowania ich do własnej sfery prywatnej, upublicznianie w mediach społecznościowych.

⁴¹ T. Kantor, *W małym dworku. Partytura*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 236.

przy okazji realizacji *Wariata i zakonnicy* (1963). Warto wsłuchać się w jego brzmienie, które narzuca sposób percepcji owego instrumentu grozy. Jest on antropomorfizowany – i równocześnie monstrualizowany i ośmieszany. Urządzenie w optyce artysty okazuje się prymitywne i jakby już niefunkcjonujące: krzesła połączone drutami i sznurkami sprawiają, że maszyna zmienia się w antymaszynę. Kantor chce uzyskać także „poezję” owego urządzenia, związaną z urokiem bezużytecznych sprzętów, krzeseł połączonych w fantastyczny organizm przestrzenny. W tym przypadku szczególnego znaczenia nabiera układ instalacji i prezentacji, pole napięć pomiędzy przedmiotem a człowiekiem. Aktor – powtórzmy – ustawiony przed Maszyną aneantyzacyjną staje przed widzami bezbronny „bez ochrony fałszywych osłon”⁴². Machina przestrzenna działa tu jako prowokacja – rodzaj trampoliny dla wyobraźni. Ten typ ingerencji w grę atakuje rutynę, wszelkie sztuczki teatralnego formowania postaci, wychodzenia zza kulis w gotowości do udawania i gry. Równocześnie dzięki tej formule aktorsko-przestrzennej, która przekształca się w urządzenie teatralne, aktorzy nie utożsamiają się z tekstem, lecz wytwarza się mechaniczno-organiczny głos. Kantor w swej partyturze stawia retoryczne pytanie: czy „młyn” interpretuje dramat? Sądząc z opisów i recenzji *Wariata i zakonnicy*, kolejnej Kantorowskiej interpretacji Czystej Formy Witkacego, młyn Maszyny aneantyzacyjnej niweluje strukturę tekstu, rozbraja semantykę kwestii, absurdalizuje wszelkie oznaki życia. Egzystencja na obrzeżach przestrzeni okupowanej przez wehikuł śmierci jest namiastką biologicznego oporu. To tylko resztki woli przetrwania, która utrzymuje zespół postaci w stanie chwilowej egzystencji. Walka o przeżycie staje się jedyną dostępną formą heroizmu.

Kantor sytuuje swe koncepty poza kategoriami rozumienia, a równocześnie naśladuje mechanizmy ludzkiego racjonalizmu: stanowią je wynalazki, którym nadaje na scenie imaginacyjny, często niedoskonały wymiar. Nie jest zafascynowany maszyną absolutną, megamaszyną⁴³. Bardzo często poddaje ją swoistej teatralnej kompromitacji, ale – jak mówi – nie dzieje się to „bez ofiar”. Maszyny są przydatne i ambiwalentne. Artysta korzysta z ich dobrodziejstw i demonstruje ich bezwzględność. Uzbiera je i rozbraja, przymusza do służenia celom artystycznym, a równocześnie odkrywa ich siłę. W tym przypadku, w czasie gdy Kantor wyjątkowo perfidnie penetruje niskie stany sztuki, sprawdzając jej moce niszczyielskie, maszyna nie służy do konstruowania, lecz do dekonstruowania.

⁴² T. Kantor, *Teatr autonomiczny [Manifest Teatru Zerowego]*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 238. Jest to jeden z tekstów powstałych w roku 1963, wydany przez Galerię Krzysztofor w związku ze spektaklem.

⁴³ Pojęcia tego używa m.in. Lewis Mumford w *Micie maszyny*, t. 1, przeł. M. Szczubińska, Warszawa 2012.

Wariat i zakonnica znaczy przełom w poszukiwaniach artysty. W inscenizacji tej dokonuje się obnażenie zakazów, rugowanie swobody, w końcu atak na fizyczną kondycję ansamblu ludzkiego. W komentarzach pojawia się bogata leksyka opisująca stany artystyczne służące deprecjacji, dezintegracji, dekompozycji, sięgania ku temu, co dysocjacyjne i poddane rozpadowi. Dzięki efektownej maszynie, scenicznie skutecznej konstrukcji Kantor zmierza w stronę teatru zerowego. Wśród strategii scenicznych znajdują się: wymazywanie, dekonstruowanie, ujawnianie procesów anihilacji. Maszyna aneantyzacyjna częściowo zrekonstruowana w 1982 roku nosi charakterystyczny opis inwentaryzacyjny: „Składane krzesła – przedmioty gotowe; stare drewno pomalowane lakierem i akrylem, metal, liny, tkanina; silnik elektryczny”⁴⁴. Jeszcze za życia Kantora była pokazywana niemal na wszystkich jego wystawach. Przypomina o tym Grzegorz Niziołek w *Polskim teatrze Zagłady*, przywołując także jej wstrząsający (jego zdaniem) obraz z filmu Andrzeja Sapii, w którym ustawiona na pustej ulicy „sterta złożonych drewnianych krzeseł wydaje głuchy stukot, kontekst autentycznej przestrzeni miejskiej czyni z niej wstrząsający pomnik nieobecności i pamięci przesuniętej poza granice ludzkiej mowy”⁴⁵. Niziołek odczytuje znaki przemocy w teatrze Kantora – także maszyny – jako akty przenoszone z obszaru rzeczywistości, które są równocześnie obwarowane zakazem rozpoznania jego źródeł i historycznych podstaw. Maszyna aneantyzacyjna – pisze – „była w twórczości Kantora przedmiotem paradoksalnym i modelowo traumatycznym”⁴⁶. Oglądana np. na wystawie Kantora „wyreżyserowanej” przez Marka Rostworowskiego w Muzeum Narodowym w 1995 roku⁴⁷ przerażała swym ożywianym nagle, spazmatycznym ruchem i upiornym dźwiękiem, klekotem mechanicznie składanych i rozkładanych krzeseł.

Maszyna aneantyzacyjna staje się dowodem na przekonanie Kantora, że człowiek może stworzyć maszynę śmierci, jednak nie potrafi skonstruować maszyny miłości. Ale i to należałoby zweryfikować, albowiem wyobraźnia Kantora penetrowała także obszary sadomasochistycznych wizji, w których pojawiała się konstrukcja urządzenia służącego erotycznym eksperymentom. Sama maszyna z *Wariata i zakonnic* w swych owadzych, subtelnych kształtach jest jak modliszka, infantka czasów konstrukcji, prymitywnie sklecony robot. Ten dowcipny konstrukt *femme fatale* przywabia formą i unicestwia topornym dźwiękiem oraz cyrkowym mechanizmem.

⁴⁴ Tadeusz Kantor. *Obiekty/Przedmioty...*, s. 47.

⁴⁵ G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 368–369.

⁴⁶ Tamże, s. 369.

⁴⁷ Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie (1995), zatytułowana *Tańczyli na moście wiek cały*, była pierwszą retrospektywną wystawą Tadeusza Kantora.

W *Kurce Wodnej* i *Nadobnisiach i koczokodanach* Kantora bardziej interesują ambiwalentne mechanizmy maszyny, niż jej wyobrażenia konstrukcyjne, do których powróci dopiero w ramach Teatru Śmierci, obmyślając całą serię urządzeń przypominających prymitywne starocie: konkretne wynalazki sceniczne wyposażające inscenizacje w kolekcje jak z muzeum okropności. Wśród nich znajdują się: maszyna rodzinna z *Umarłej klasy*, Aparat Fotograficzny/Wynalazek Pana Daguerre'a oraz Golgota z *Wielopola, Wielopola*, Szubienica-klozet czy Pręgierze postaci z *Niech szczerzą artyści*, Podest Wsiewołoda Meyerholda z *Dziś są moje urodziny*. Wszystkie one – mniej lub bardziej dosłownie – pokazują połączenie osób i rzeczy, każda z nich wprowadza dodatkowe pole gry i napięcie, które mogą w tym momencie tylko zasugerować. Ich działanie będzie rozpięte od prezentowania powszednich trudów zwyczajnej egzystencji, przywiązującej człowieka do przedmiotu związane go z pracą, czynnościami codziennymi czy fizjologią, jak i do wynalazków wyprowadzonych z historycznego konkretności czasów wojny i pogardy. Jednak zwrot ku coraz bardziej prymitywnym urządzeniom buduje ich niepowtarzalną aurę charakterystyczną dla wyobraźni Kantora, a równocześnie coraz bardziej odsuwa od specyficznego piękna maszyny nowoczesnej. Maszyny, której samo wyobrażenie wносиło patos postępu, o której z miłością pisał Ezra Pound w czasach, gdy wyznawał faszyzm i antysemityzm, złowrogo przekonując, że artysta czerpie natchnienie z hali maszyn, z wyobrażeń tworzonych tam form plastycznych i akustycznych. Uwiedziony totalitaryzmem wielki poeta podkreślał: „fabryka pieców gazowych nigdy nie będzie brzmiała tak, jak nokturn Szopena”⁴⁸. Kantor, jakby na przekór tej wizji historycznej, pół wieku później, już po epoce pieców, wracając do I wojny światowej w *Wielopolu, Wielopolu*, wymyślił rozklekotane skrzypce na korbkę, emitujące katarynkowe brzmienie kołysanki Chopina ze *Scherza h-moll*. Artysta wiedział, że sztuczny świat nowoczesności, który miał poprawić naturę, nie wyeliminował – jak zakładał Pound – zła z historii. Zresztą, jak zauważyłam na początku, dla Kantora już w punkcie awangardowego startu maszyna nie była idealnym modelem wyjaśniania świata. Być może dlatego w wielu jego spektaklach, szczególnie Teatru Śmierci, pojawiają się urządzenia skrajnie nienowoczesne, łączące prymitywne mechanizmy z czarem staroświeckiej materii. Są to zabytki bądź prymitywne maszyny, domowe wynalazki na „korbkę i sznurek”. To określenie Ludmiły Ryby przenieść można na stosunek Kantora do tworzenia. Kantor „obsesyjnie dążył do technicznej perfekcji. Ale kiedy coś było naprawdę perfekcyjne, bardzo nowoczesne, to tego w rzeczywistości nie znośił. Wszystko jednak musiało być na sznurek

⁴⁸ E. Pound, *Sztuka maszyny i inne pisma*, przeł. E. Mikina, Warszawa 2003, s. 103.

i korbkę”⁴⁹. Tak też maszyny Teatru Śmierci przedstawia, wspomniana na wstępie, publikacja Cricoteki. Ten obrazowo-przedmiotowy regres wiązał się ze słabością Kantora do urządzeń związanych z grą wyobraźni nieskalanej pragmatyką. Obok maszyn pojawić się mogą także młoteczki i kołatki, proste urządzenia – jedne funkcjonalne, służące pracom domowym, inne obciążone symbolicznie, wystukujące rytualnie rytmy śmierci, w *Umarłej klasie* i *Wielopolu, Wielopolu*.

Maszyną niezależną od wszelkich praktycznych skojarzeń jest Trąba Sądu Ostatecznego, wprowadzona w *Kurce Wodnej* i powtórzona w *Gdzie są niegdyśiejsze śniegi*. Maszyna ta – jedna z najpiękniejszych form teatru Kantora – jest dekoracyjna i tajemnicza. Obiekt pochodzi z cricotage’u *Gdzie są niegdyśiejsze śniegi*, jednak dla drugiej wersji spektaklu (pierwsza była grana w Rzymie w 1979 roku przy okazji wystawy *Polska awangarda 1910–1978*) artysta zmodyfikował jej wygląd, która według opisu z *Wystawy. Odłony pierwszej* zaczęła przypominać szafot, szubienicę lub też średniowieczną machinę. Jej kształt przekonuje, że przedmiot może być abstrakcją wcieloną w zadania sceniczne i odwoływać się do tego, co w gruncie rzeczy bezprzedmiotowe, przypominać wyobrażenia nieobecne i metafizyczne, takie jak z fantazji Hieronima Boscha i z martwych natur malarzy manierystycznych. Trąba Sądu Ostatecznego dowodzi, że „również współczesne wymyślane organizmy fantastyczne, niejako skrycie bezprzedmiotowe *ready-mades*, można odbierać jako «spokrewnione» z czymś innym, kiedy porówna się ich kontury z zarysami półabstrakcyjnych fantazmatów przeszłości”⁵⁰. Aczkolwiek, jak zauważył autor tych słów, Gustav R. Hocke, „konstrukcje z blachy, drutu i żelaza łączące się z formami *disegno fantastico* wyrażają też człowieka «zagrożonego» i niezadomowionego”⁵¹, który – dodajmy – nigdy nie uwierzy, że można usłyszeć dźwięk trąby Sądu Ostatecznego. Cricoteka zamówiła w roku 2017 jej kopię, przeznaczoną na ekspozycję dla niewidomych. Tym samym Trąba Sądu Ostatecznego stała się przedmiotem „przemawiającym” do rąk⁵².

Teatr Kantora uświadamia, że jego twórca zapoczątkował zarówno tak charakterystyczny dla dzisiejszych nauk humanistycznych zwrot ku cielesności

⁴⁹ Kwestia ta pada w rozmowie, w której Wacław Janicki przypomina, że do *Wielopola* wykonano trzy maszyny-platformy, na których mieli stanąć żołnierze i które zostały przez Kantora odrzucone. Zob. *Na sznurku i korbkę*, rozmowa Małgorzaty Dziewulskiej, Piotra Gruszczyńskiego, Lesława Janickiego, Wacława Janickiego, Piotra Kłoczowskiego i Ludmiły Ryby nagrana podczas występów Teatru Cricot 2 na Warszawskich Spotkaniach Teatralnych w styczniu 1992, przedrukowana w: *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2 (Dokumenty i materiały)*, t. 1. red. J. Chrobak i J. Michalik, Kraków 2009, s. 20.

⁵⁰ G.R. Hocke, *Narodziny świata maszyn*, [w:] tegoż, *Świat jako labirynt...*, s. 176.

⁵¹ Tamże, s. 191.

⁵² W tym czasie powstał także szereg miniatur różnych obiektów teatru Tadeusza Kantora, wykonanych starannie i z próbą oddania charakterystycznych materiałów.

i somatyzmowi, jak i zwrot ku rzeczom. Wiedział – mając w pamięci traumatyczne doświadczenia historyczne – że rzecz, jako punkt oparcia i ochrony, może być ostatnim bastionem przetrwania. Przewidział, że konsumpcyjny kapitalizm, „napędlając świat dobrami, replikami, maszynami i bezduszną technologią”, może stać się „wcieleniem naszego nieautentycznego, odosobnionego i wyalienowanego bycia”⁵³. Ponadto stworzył swój świat sceniczny jako precyzyjną maszynę: „teatr skonstruowanego wzruszenia”, jak go nazwał. Był to specyficznie rozumiany mechanizm, doskonalony i przekształcany, wiarygodny, działający i zacinający się – poddawany krytyce.

5. Teatralne rekwizyty i ich sobowtóry

Maszyna skonstruowanego doświadczenia i przeżycia to ostatnie znaczenie maszyny, jakie mam zamiar zastosować w podsumowaniu katalogu przypadków Kantorowskich „destruktów i wynalazków”⁵⁴. Jak zauważył Samuel Weber, powołując się na Martina Heideggera i Waltera Benjamina, technika była i jest współcześnie ważnym źródłem sztuki. Wiąże się nie z mechanizmami urządzeń służącymi iluzji i reprodukcji rzeczywistości, lecz ze strategiami ujawniania rzeczywistości „tu i teraz”, w obrębie aktu inscenizacji i kreacji, z procesami „wydobywania na jaw tego, co samo z siebie nie mogłoby ujrzeć światła dziennego”⁵⁵. O tym zresztą przekonuje semantyka słowa *technē* – greckiego źródła pojęcia techniki. Technika, kontynuuje myśl Weber, tworzy przestrzeń gry i sferę rozdarcia ujawniającą samą istotę „technologii” (jako ludzkiej wynalazczości) i mechanizmy jej działania. Tak pojęta maszyna jest przestrzenią instalacji bytu, obnażenia przeciwstawionego naśladowaniu i przedstawianiu. Służy temu (zdaniem Waltera Benjamina przywoływanego przez Webera) ascetyczna formuła sceny, której opis odpowiada konstrukcji maszyny scenicznej Kantora: nie jest sztywna, nie musi być wyraźnie oddzielona od publiczności, nie jest to miejsce święte, obwarowane, lecz raczej podium bez kurtyny i kulis. Jest to miejsce ujawnienia konfliktu i sporu. Tocząca się na nim gra „konfrontuje żywych ze zmarłymi”⁵⁶. Formuła, ta wydaje się niezwykle adekwatna do wymyślonej przez Kantora i używanej zgodnie z własną praktyką teatralną

⁵³ B. Olsen, *W obronie rzeczy...*, s. 23.

⁵⁴ Formuły tej użyłam w rozdziale *Teatr Śmierci jako zapis i obraz*, analizując dyskurs mnemotechniczny Kantora. Zob. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.

⁵⁵ S. Weber, *Gestalt, Gestell, Gesicht*, [w:] tegoż, *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2009, s. 37.

⁵⁶ Tamże, s. 50 Weber powołuje się tu m.in. na tekst Waltera Benjamina *Co to jest teatr epicki* (w polskim przekładzie w tomie *Brecht w oczach krytyki światowej*, red. R. Szydlowski, Warszawa 1975).

Maszyną Pamięci i Śmierci. Pisząc o potrzebie skonstruowania teatru jako urządzenia, które będzie miało „pierwotną wstrząsającą siłę działania”, kwestionuje w *Teatrze niezależnym*, swym niezwykle istotnym manifestie, scenę jako obramowaną przestrzeń z kurtyną, na którą „gapią się wierni”⁵⁷. Weber mówił: „podobieństwo między sztuką a techniką nigdzie nie jest być może bardziej wymownie kłopotliwe niż w historii tego, co nazywa się «teatrem», zarówno w jego «teorii» jak i «praktyce», a przede wszystkim w ciągłej trudności z utrzymaniem ich wzajemnego rozdzielenia”⁵⁸. Kantor wielokrotnie operuje pojęciem przestrzeni, w której instaluje elementy podkreślające owo rozdarcie, sytuuje w niej obiekty ujawniające teren konfliktu, dzieje się tak nawet w obszarach przewrotnie przez niego nazywanych „moim pokoikiem wyobraźni”. Przestrzeń owego konstruowanego doświadczenia problematyzuje relacje człowieka z techniką, niwelując jej neutralną instrumentalność, pokazuje, że zwykły przedmiot, a także maszyna i wynalazek ujawniają i odsłaniają poznanie, instalując jego prawdę w obszarach procesualnych i dynamicznych, w obszarach antagonizmu i gry, w obszarach twórczych. W przypadku Teatru Śmierci, rejestracji jego odległych w czasie spektakli, trudno dziś o wzruszenie. Teatr Kantora istnieje już tylko jako historia, jest przekazywany przez nagrania, pisma, uśpiony w obiektach. Jednak rzeczy Kantora ujawniają swe znaczenia niezależnie, w ponawianym procesie poznania. Proces ten może być motywowany próbą zrozumienia nowego porządku, jaki przewidział Kantor, który – realizując jego intencje w nowych warunkach – próbuje spełnić stała wystawa w nowej Cricotece przy ulicy Nadwiślańskiej 2 w Krakowie. Została ona podzielona na cztery odsłony zatytułowane: *Kolekcja*, *Dzieciństwo*, *Marioneta*, *Rzeźba*. Stała się platformą reprezentującą rzeczy i słowa.

Pierwsza część pozwala przyrzeć się w muzealnej izolacji i w nowej narracji, m.in.: Pokojowi Ulissea (makiecie przestrzeni scenicznej wykonanej przez Kantora jeszcze w latach pięćdziesiątych XX wieku), Dzieciom w wózku na śmieci, Maszynie aneantyzacyjnej, Kąpiącej się (czyli replice Kurki Wodnej), Szatni, Maszynie rodzinnej i Kołysce z *Umarłej klasy*, Trąbie Sądu Ostatecznego, zrekonstruowanego przedmiotu z cricotage'u *Gdzie są niegdyś jeszcze śniegi*. Nowa rama przestrzenna – zaprezentowanie obiektów na wąskiej platformie ekspozycyjnej – prowokuje do ponownego sprawdzania energii nieosobowych relikwów jego sztuki. Ich ponowiona w nowych przestrzeniach obecność zwraca także uwagę na pewne zjawisko: przedmioty niejednokrotnie zostały wykonane ponownie – mogą być repliką, modyfikacją, wariacją na temat pierwotnego obiektu grającego na scenie. Przysługuje im status niewiernego powtórzenia, sobowtórowego odbicia, „cienia” przedmiotu.

⁵⁷ T. Kantor, *Teatr niezależny. Eseje teoretyczne*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 64.

⁵⁸ Tamże, s. 33–34.

A zatem rzeczy te – jako że powtórzenie, cień, sobowtór to pojęcia w tradycji teatralnej związane z kreacją sceniczną – są aktorami grającymi role swych prototypów ze spektakli. Korzystając z mowy owych przedmiotów i ich za pośrednictwem w opisach, dysponujemy zatem dostępem do Kantorowskiego mechanizmu inscenizacyjnego: jego przedmioty grają same siebie już nie na scenie, a w muzeum.

Wystawa odwołuje się do chronologii, do porządku historycznego, korzysta z komentarzy artysty, uzasadnia sens ocalenia i przechowania reminiscencji przedstawień. Próbuje budować ich kontekstualizacje w szkicach i projektach, przeszczepiając je zarazem na nowy teren, tworzy ich dyslokacje. Obok twardego bytu przedmiotów, w różnych miejscach budynku muzeum rozsiane zostały materiały dokumentacyjne – teksty, odczyty, rysunki, komentarze, czyli swoiste marginesy obiektów teatralnych, a często postteatralnych, gdyż jako rekonstrukcje niektóre z nich nigdy nie zagrały w teatrze. Cztery odsłony wystawy wprowadzają w wysoką, mroczną i wąską przestrzeń kilkadziesiąt obiektów w różnych konfiguracjach i łączą się z różnymi intencjami projektu podążającego za wskazówkami Kantora – realizowanymi w innej rzeczywistości kulturowej. Niektóre obiekty powtarzają się, wychodzą na scenę muzeum-archiwum wielokrotnie, w różnych rolach, niektóre – zmarginalizowane przez kuratorów – „nie wyszły zza kulis”, pozostając w mroczach magazynu. I tak na przykład Maszynę aneantyzacyjną można zobaczyć i jako element kolekcji, i jako marionetę, i jako rzeźbę.

Rekonfiguracja przedmiotów pozwala na różne gry z pamięcią. Pierwsza odsłona miała niewątpliwie na celu demonstrację „mocy” i performatywnego znaczenia kolekcji jako odwołania do siły niegdyśszych dzieł, druga wiązała się z tematem dzieciństwa i była próbą poważnego potraktowania tematu niezwykle istotnego dla Kantora – ery chłopca; idea ta została także związana z setną rocznicą urodzin artysty. Trzecia próbowała odrodzić, głównie poprzez mowę rzeczy, relację między przedmiotem a osobą ludzką, „aktorem a jego atrapą”, aczkolwiek przemawiała głównie przez elementy sztuczne i konstrukcyjne. Już w tym porządku widać osłabienie mocy komunikowania bezpośredniego działania scenicznego: obiekty pozbawione aktorów co najwyżej odsyłają do rekreacji ich scenicznego trwania. I w tym duchu pomyślana została kolejna odsłona. Czwarta ekspozycja nadawała przedmiotom status rzeźb i badała ich funkcjonowanie w przestrzeni: unieruchamiała i petryfikowała ich niegdyśszy byt sceniczny, kiedyś wzbogacany aktorskim partnerstwem.

Relokacje obiektów i gra z nimi przynosiła różne efekty; aby pełniej ześpolić je z niegdyśszym teatrem, niewtajemniczony odbiorca został wyposażony w zestaw czterech czarnych książeczek. Znaleźć mógł w nich tekst – wprowadzenie do etapów dzieła artysty (Podziemnego Teatru Niezależnego, Teatru Cricot 2, Teatru Informel, Teatru Zerowego, Teatru Happeningowego, Teatru Niemożliwego, Teatru Śmierci). W kolorowych broszurach, (różowej,

zielonej, niebieskiej, fioletowej), uzupełnieniach-wkładkach do „czarnej książeczki” znalazły się opisy aktualizacji w muzeum, oraz informacje o wystawach korespondujących z tymi z Nadwiślańskiej. I tak *Dzieciństwu* towarzyszyła wystawa w Galerii-Pracowni Tadeusza Kantora przy ul. Siennej 7/5, złożona z rysunków *Mate kolekcje*, oraz *Epoka chłopca*.

Widz wyposażony w „instrukcję obsługi” serii ekspozycji miał zatem za zadanie uruchomić je jako własne urządzenie, autonomiczną maszynę sztuki. Intencją czterech kolejnych wystaw stało się nie tylko upamiętnienie teatru Kantora w nawiązaniu do jego koncepcji Żywego Archiwum, lecz także swoista gra z przeszłością, zachęcająca zwiedzających do własnych połączeń obiektów i wydarzeń, do rekontekstualizacji rzeczy Kantorowskiego świata wyobraźni, do nadawania im nowych funkcji i znaczeń, do wrażliwego „konserwowania” ich zanikającego znaczenia i silnego ingerowania w intencje artysty.

W sposobach zwrócenia uwagi na dzisiejszą mowę milczących przedmiotów zdarzają się także modyfikacje i performatywne rekonstrukcje wystaw stałych. Przykładem akcja *Akurat tędy szliśmy*⁵⁹. Wojtek Ziemilski, autor projektu, Kolektyw Kuratorski i widzowie wspólnie zaingerowali w tkanę czwartej odsłony kolekcji zatytułowanej *Rzeźba*, arbitralnie łącząc ją z wystawą *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady* w Muzeum Etnograficznym w Krakowie, prezentującej sztukę ludową, której tematem stał się Holokaust. Jednym z eksponatów była drewniana rzeźba Franciszka Wacka – *Truposznica – auto z Treblinki*, samochód-zabawka służący do ilustrowania historii okupacyjnych opowiadanych dzieciom. Uczestnicy przejścia z Muzeum Etnograficznego przy ulicy Krakowskiej 46 do Cricoteki wyposażeni zostali w pojazdy na sznurkach, „niewierne repliki” *Truposznicy*: kilkadziesiąt osób wzięło udział w tym osobliwym marszu. Samochodziki zostały przetransportowane windą w obszar wystawy, by spotkać się z eksponatami, m.in. Trąbą Sądu Ostatecznego, nazywaną przez Kantora wehikułem śmierci.

W stronę rekontekstualizacji kolekcji Kantora zmierzała także interwencja w stałą wystawę i odrębna ekspozycja Sarkisa, zatytułowana *Zapraszanie. Sarkis-Kantor*⁶⁰. Balansując pomiędzy silną i słabą operacją na przedmiotach Kantora, artysta wybrał i wyodrębnił zespół krzyży (z *Wielopola, Wielopola*,

⁵⁹ Wydarzenie odbyło się w lutym 2019 roku i obejmowało: akcję performatywną *90/100* wyreżyserowaną przez Wojtkę Ziemilskiego przy wsparciu merytorycznym Kolektywu Kuratorskiego, tygodniowe warsztaty Ludmiły Ryby (aktorki Teatru Cricot 2) z Kolektywem Kuratorskim o obiektach w teatrze Tadeusza Kantora, interwencję na wystawie stałej oraz dyskusję panelową *Staging Difficult Pasts: Objects in the State of Unrest*, której pomysłodawcą był Michał Kobiółka.

⁶⁰ *Zapraszanie. Sarkis-Kantor* (15.03–11.08 2019), kuratorzy: Sarkis, Natalia Zarzecka, Hanna Wróblewska.

z *Niech szczerą artyści* oraz *Nigdy tu już nie powrócę*), krzesło z *Nadobniś i koczokodanów*, czarny horyzont domykający scenę i drewniane podłogi. Krzyże umieścił spektakularnie na środku sali ekspozycyjnej, na wysokiej scenie z desek ustawionej na drewnianej konstrukcji, lokując pod nią własną *Tęczę*. Doszło do silnej polaryzacji barwnego światła neonowej instalacji i ciemnej podłogi z ustawionymi na niej krzyżami. Ich religijne przesłanie z jednej strony zostało osłabione poprzez wykorzenienie z dramaturgicznych operacji przypominających sfery cmentarne, z drugiej wzmocnieniu uległa conceptualna wymowa obiektu, a także jego możliwe symboliczne konotacje, związane z dominacją symbolu śmierci i zmartwychwstania nad znakiem nadziei i przymierza. Instalacja wytworzyła efekt niezwyklej interferencji, zdominowała przestrzeń sali wystawowej, marginalizując inne eksponaty, spychając je na ściany i w zaaranżowane przez artystę zakamarki. Za ciemną przesłoną, na której wspierały się ustawione na sztorc podłogi ze spektaklu Kantora, potraktowane jako tło dla krzesła i złożonego, zetłatego horyzontu, Sarkis wyświetlił dwa medytacyjne filmy. Ich elementy obrazowe: skapujący ze świecy воск, tworzący na ciemnej powierzchni wody w małych miseczkach rozedrgane i chwilowe kształty, wzbogacone zostały o brzmienia niespokojnej muzyki (m.in. Johna Cage'a), słyszalnej w całej sali wystawowej. Efemeryczne wizje podpowiadane przez kształty zmieniających się ułamkach sekundy kleksów plastycznego wosku korespondowały z resztkami spektakli. Równocześnie Sarkis wkroczył w obszar wystawy stałej. Spróbował dokonać w przedmiotach z przedstawiń, które znał z autopsji, dyskretnych ingerencji i przeobrażeń. Tak bardzo subtelnych i lapidarnych (jak np. zmiana natężenia światła, usunięcie podestów, na których stały), że nawet widz przedstawiń Kantora i świadomy uczestnik wystaw mógł mieć kłopot z ich wyodrębnieniem. „Zapraszanie” jako formuła tytułowa jednej i drugiej ekspozycji dowodzi, że kuratorska i artystyczna strategia może krążyć między starciem a intymnym spotkaniem, radykalną operacją a dyskretnym współuczestnictwem w egzystencji przedmiotów: milczących dziś uczestników Kantorowskich działań, pełnych niegdyś ekspresywnej siły. „Metafizyczny” byt owych przedmiotów zależy więc od spojrzenia „innego”, od siły twórczej przemiany. W trybie swobodnych przemieszczeń na scenie muzeum, a poza sceną teatru, przedmioty jednocześnie umacniają swój byt i istnieją w permanentnym zagrożeniu. Zagrożenie, że staną się „rzeczami bez znaczenia”, prowokuje do snucia narracji dopełniających, do radykalnego zrywania z sugestiami Kantora, z szyframi jego dyskursów i komentarzy, do ostrożnych przemian i śmiałych rewolucji w jego zamysłach, projektach, przewidywaniach.

Archiwum fotografii.

Maszyna Pamięci i Śmierci

1. Zdjęcia: obrazy (nie)pamięci

W powieści *Austerlitz* W.G. Sebald osierocony w czasie II wojny światowej główny bohater odkrywa siłę i słabość fotografii. Tytułowy Austerlitz poprzez zdjęcia z odnalezionego rodzinnego albumu próbuje zrekonstruować utraconą przeszłość. Jedno z nich przedstawia matkę, aktorkę na scenie. Drugie utrwala jego własny portret z czasów dzieciństwa, gdy w przebraniu pазia pozował na zamglonej łące. Tajemnicze ujęcia prowokują domysły: w jakim spektaklu grała matka? *Wilhelm Tell* czy ostatnia sztuka Ibsena? Nie pada jej tytuł. Być może *Gdy powstaniemy z martwych* w odniesieniu do fotografii zabrzmiałoby zbyt optymistycznie. Podobnie beznadziejna jest droga rozpoznania siebie w chłopcu: żadne wspomnienie się z nim nie wiąże. Dziecko, dawne ja, zostaje umieszczone w anonimowym i enigmatycznym pejzażu. Powieść przesycona przejmującą melancholią odśladania destrukcyjne działanie nierozpoznanej przeszłości. Zdjęcie jest namiastką nieobecnego, konstrukcją odsyłającą nie do pamięci, lecz do amnezji: przykuwa uwagę, wypełnia na moment lukę świadomości, jednak nie oferuje rozpoznania. Sebald mówi ustami bohatera-narratora: „wynurzające się z zapomnienia fotografie zawsze mają w sobie coś niezgłębionego”¹. Nic więcej poprzez zdjęcia nie udaje się sformułować: przedstawienia utraconej realności są jak drobne wysepki rozrzucone w oceanie niepamięci.

Można sobie wyobrazić, że jako spadkobiercy archiwum Tadeusza Kantora znaleźliśmy się w podobnej sytuacji: z całego masywu zbiorów odnoszących do artystycznej biografii wybitnego twórcy zachowały się jedynie zdjęcia, reprezentujące jego teatr i poświadczające istnienie osoby. Konstelacje fotografii prowokują wątpliwości. Czy udaje się z nich ułożyć nić narracji, czy stają

¹ W.G. Sebald, *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2008, s. 225.

się reprezentacją przeszłości, w jaki sposób odnoszą do teatru i życia artysty? Decyzja, by odseparować zdjęcia od innych świadectw wynika z interesującego mnie zabiegu, by rezygnując z zamachu na przeszłość sztuki w jej wielowymiarowych przekazach, skupić się na wyplatanej z totalnej konstrukcji Żywego Archiwum jednym elemencie, doświadczyć działania szczegółu². Archiwum staje się w tym przypadku miejscem nie scalenia i kondensacji, lecz rozproszenia i segregacji. Gest ten na zasadzie paradoksu odpowiada intencjom artysty i je neguje. Tak czy inaczej funkcjonuje w obrębie ulubionej przez Kantora oksymoronicznej figury: ewokuje sprzeczność. Szczególnego sensu nabiera w obrębie archiwum zapisana w *Lekcjach mediolańskich* dyrektywa: „o wszystkim pamiętać i wszystko zapomnieć”³, ujmująca jako akt pożądany niemożliwy proces świadomości. Dla archiwum-muzeum Kantor zrekonstruował Maszynę aneantyzacyjną, której źródłem było Sartre’owskie *être et néant*. Maszynę jako teatralną formę ustawił najpierw w przestrzeni *Wariata i zakonnicy* (1963), w punkcie zero, obezwładniając działania aktorskie i stwarzając nowe formy ekspresji. Następnie przeniósł jej odtworzony model w osobną przestrzeń, separując obiekt od inscenizacji⁴. Można rzec, że umieszczając w pustce dynamikę dekonstrukcji, dokonał zamachu na nicość.

Kantor stworzył dla swej sztuki silne zaplecze ideowe, mitologizując pamięć (swoją pamięć), ustanowił kategorię Żywego Archiwum, próbując przejąć władzę nad przyszłością. Jeśliby zaakceptować jego założenia jako elementy doktryny fundującej instytucję Cricoteki, a także tej jej części, którą jest przestrzeń dokumentacji, można mieć obawę, czy przypadkiem Żywe Archiwum nie jest tak naprawdę martwe. Ta dramatyzacyjna funkcja przestrzeni pamięci (ponownie oparta na wewnętrznej sprzeczności) „pobudza” niewiedzę i mnoży pytania. Być może staje się źródłem inwencji. A zatem archiwum to obszar odzyskanego wymiaru sztuki, a także nostalgii i straty. Paradoks przesłania Tadeusza Kantora tworzy dogodny punkt wyjścia dla problematyzowania jego funkcji, dla osadzenia jego pojęcia na skrzyżowaniu koncepcji fenomenologicznych oraz charakterystycznej dla późnej nowoczesności idei śladu⁵. Rozpięcie sposobów rozumienia potrzeby przechowywania

² Zob. K. Fazan, *Kantorowska scena pisma*, [w:] *Projekty intymnego teatru śmierci. Wypiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009; teź, *Kantorowskie wynalazki: między przedmiotem magicznym a maszyną*, „Pamiętnik Teatralny” 2014, nr 2 (254); teź, *Twarz Kantora. Między auto-projekcją a kliszami pamięci*, [w:] *Tadeusz Kantor. „Cholernie spadam!”*, Kraków 2015. Ostatnie dwa teksty zamieszczone są w niniejszej książce w zmienionych wersjach.

³ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie 1986*, Kraków 1991, s. 117.

⁴ Na temat odtworzeń elementów przedstawień Cricot 2, w tym także Maszyny aneantyzacyjnej: A. Halczak, „Przedmioty sztuki” *Tadeusza Kantora*, [w:] *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, katalog prac, opr. A. Halczak, B. Renczyński, Kraków 2007.

⁵ Pamięć i jej tropy w takim napięciu będzie w niniejszym tekście przybliżana do kategorii Paula Ricoeura z jego fundamentalnej rozprawy *Pamięć, historia, zapomnienie*

reminiscencji sztuki (nie niwelując bliskich Kantorowi sprzeczności) pozwala uDRAMATYZOWAĆ funkcję archiwum.

Przykładem z zasobu dokumentacji stanie się dla podjętych tu szczątkowych analiz zbiorów fotografii z początku i końca Teatru Śmierci. Będę chciała odnieść się do zmitologizowanego arcydzieła, jakim jest *Umarła klasa* (1975) istniejąca w sieci reprezentacji fotograficznych i w rozproszeniu sprawiającym, że silne przedstawienie rozplywa się i ginie, oraz do *Dziś są moje urodziny* (1991), które w jakimś sensie nigdy nie zaistniało w kształcie ostatecznym, ale zostało utrwalone w materiałach wizualnych jako stabilne, spełnione dzieło sztuki. Wyznaczone przez źródła archiwum napięcie rezonuje z Kantorowską skłonnością do paradoksów i sprzeczności.

2. Paradoks przechowywania: szafa na *Umarłą klasę*

Już na wstępie przeglądania fotografii ze spektakli warto prześledzić intencje artysty, który za życia zaprojektował przestrzeń pamięci dla Teatru Śmierci i włączył w sieć reprezentacji przedstawień bogactwo fotograficznych obrazów. Idea gromadzenia zdjęć teatralnych pojawiła się jako zadanie dokumentacyjne w momencie przenosin siedziby Cricot 2 z Krzysztoforów na ulicę Kanoniczą na początku lat osiemdziesiątych. Zapewne jednak nie był to pierwszy moment zainteresowania Kantora fotografią. Artysta, podobnie jak wielu twórców awangardowych, spadkobierców modernistycznych przełomów, obcował z fotografiami dzieł sztuki w trybie poszerzenia wiedzy o tradycji artystycznej: czarno-białe reprodukcje malarskich płócien oglądał jeszcze w czasie wojny, korzystał z przedwojennych wydawnictw i czasopism powielających obrazy, znał ich rolę w kształtowaniu malarskiej optyki, używał fotografii jako inspiracji⁶. W latach sześćdziesiątych włączył obrazy do radykalnych operacji performatywnych: według reprodukcji *Tratwy Meduzy* Théodore'a Géricaulta uformował żywy obraz jednej z części *Happeningu morskiego*, nonszalancko rozdawał czarno-białe fotografie *Lekcji anatomii* Rembrandta w czasie akcji happeningowej pod takim tytułem w Galerii Foksal, jak Francis Bacon wydawał się zainteresowany mocą seryjnej reprodukcji arcydzieła. Wcześniej, w latach pięćdziesiątych, sięgał także do fotografii naukowych: ich oddziaływanie na wyobraźnię odkrył po wojnie w Paryżu w Musée de la Découverte, gdzie oglądał mikroskopowe zdjęcia materii, co pozwoliło mu odrodzić morfologię malarskiego widzenia, odnaleźć nowy sens w abstrakcyjnych

(przeł. J. Margański, Kraków 2006) i do koncepcji śladowości przedstawionej w całym historycznym skomplikowaniu przez Andrzeja Zawadzkiego w pracy *Obraz i ślad*, Kraków 2014.

⁶ Pisze o tym na podstawie dokumentów i wspomnień Krzysztof Pleśniarowicz w *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 34–35.

przedstawieniach⁷. Stopniowo, pracując w Krzysztoforach czy Galerii Foksal, Kantor gromadził także zdjęcia jako dokumentację wystaw i inscenizacji. Pomysł Żywego Archiwum jako koncepcja przechowywania efemerycznych zdarzeń związanych z ewolucją nowoczesnej sztuki zmierzającej w stronę doświadczenia i akcji pojawił się w kręgu twórców i krytyków związanych z Galerią Foksal, był m.in. ideą Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego, wynikał z koncepcji upamiętnienia efemerycznych, pozamaterialnych aktów kreacyjnych⁸. Kantor już w roku 1968, pracując na krakowskiej ASP, zwrócił się z prośbą o zakup sprzętu fotograficznego, argumentując to nie tylko koniecznością nauki techniki fotograficznej, ale wykształceniem u studentów umiejętności posługiwania się zdjęciem włączonym w proces twórczy. „Dlatego wskazano jest aby urządzenia fotograficzne były zlokalizowane w pracowni na miejscu gdzie powstaje obraz”⁹. Członkowie Drugiej Grupy eksperymentowali na różne sposoby z fotografią, anektując ją do happeningu czy organizując wokół niej sesje i wystawy¹⁰. W Krzysztoforach Jacek Stokłosa od lat sześćdziesiątych był fotografikiem-dokumentalistą, a jego zdjęcia szybko zaczęły też pełnić funkcję nie tylko dokumentacji różnych wydarzeń, lecz także autonomicznych obrazów¹¹.

Idea gromadzenia powraca z całą intensywnością w momencie określania przeznaczeń nowej siedziby Cricot 2. Z jednej strony lokal przy ulicy Kanoniczej miał być kontenerem na istniejące już dokumenty i obiekty, z drugiej jego przestrzeń – mała, podzielona, problematyczna – kazała zadawać pytanie o formę obecności śladów działania Teatru Śmierci. Charakterystyczne wydaje się przeżywane wówczas wahanie artysty. Nie chciał uczynić z nowej siedziby sali wystawowej, poszukiwał odrębnej formuły dla aranżowanej od podstaw siedziby swego teatru, zwracał się ku ideom gromadzenia, przechowywania i odsłaniania dokumentacji. Przybierało to jak zawsze u Kantora niezwykle

⁷ Tamże, s. 104.

⁸ Na temat różnic w pojmowaniu idei dokumentacji pomiędzy Kantorem a artystami związanymi z Galerią Foksal wypowiedają się autorzy wstępu do *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, zaznaczając, że „W Galerii postulat *Żywego Archiwum* jest przewrotną obroną przed płynnością definicji efemerycznego dzieła i dwuznacznością jego statusu w obszarze sztuki. Kantor przywiązuje dużą wagę do dokumentowania i periodyzacji swojej działalności, świadomie i z premedytacją kształtując obraz liniowego postępu w swojej twórczości”. *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, opr. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 10.

⁹ *Tadeusz Kantor w piśmie do rektoratu ASP w Krakowie, 14 X 1968*, cyt. za: *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2 (Dokumenty i materiały)*, t. I, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009.

¹⁰ J.M. Stokłosa, *O Drugiej grupie*, [w:] *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2...*, s. 137–138.

¹¹ Pokazała to wystawa zdjęć: *Jacek Maria Stokłosa. Galeria Krzysztoforzy*, zorganizowana w Galerii Starmach z okazji 60. rocznicy otwarcia Galerii Krzysztoforzy (7.11.2018–31.01.2019), koncepcja wystawy: Andrzej Starmach, kurator: Robert Domżański. Fotografie zostały także zebrane w katalogu wystawy.)

formy organizacyjno-artystyczne, można by rzec: pragmatyczno-kreacyjne¹². Na wystawę, która miała być otwarta na początku marca 1981 roku, przywieziono obiekty teatralne (od *Mątwy* do *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*), wydawnictwa programowe, afisze, recenzje, o p r a w i o n e fotografie [podkr. K.F.]. Kantor – co można wyczytać i wysłuchać z jego ówczesnych wypowiedzi – traktuje wszystkie ślady przedstawień równorzędnie, przechowuje świadectwa oraz obiekty i na różnych zasadach powiększa „masyw kolekcjonerski”, duplikuje przedmioty, uzupełnia zbiór fotografii o zdjęcia obiektów, powiększa recenzje, oprawia afisze. W tym czasie charakterystyczna wydaje się jego pasja związana z uzupełnianiem zbiorów i metamorfozą kondycji materiałów dokumentacyjnych i obiektów-reminiscencji przedstawień. Kantor paradoksalnie włącza do archiwum „miejsca niepamięci” poprzez materializację tego, czego wcześniej w jego działaniach artystycznych albo nie było, albo uległo znaczącym modyfikacjom w nowym kontekście Żywego Archiwum. Projektuje migracje reminiscencji sztuki w nowe pola sensów; znajduje w obmyśleniu oprawy dla przedmiotów archiwalnych, noszących ślady podejrzanych procedurów falsyfikacji, nowe wyzwania artystyczne. Można powiedzieć, że artysta obsługuje maszynę pamięci, przekształcając jej działanie w produkcję elementów, które nie będą tylko i wyłącznie reprezentacją istniejących spektakli, dawnego porządku sztuki, lecz staną się ich powtórzeniem – z całą artystyczną konotacją sensów, jakie słowo to wnosi. Idee Kantora krążą bowiem między pojęciami repliki, odtworzenia, re-kreacji i... dekonstrukcji. Wydaje się, że równorzędnie traktuje on wszelkie reminiscencje teatru: tropią one przeszłość i równocześnie projektują przyszłość. Stają się elementami archiwum zamykanego w pudłach i szafach, stopniowo zaczynają reprezentować porządek „muzealnego kultu” w ekspozycjach, zyskując oprawę jak na wystawach. Dla obu form – magazynowania i eksponowania – artysta obmyśla własne formy przekazu i przechowywania. Fascynuje go idea uczynienia z dokumentacji dzieła sztuki przy zachowaniu, a właściwie wykreowaniu, roboczej funkcji reprezentacji.

W czerwcu 1981 roku otwarto przy Kanoniczej wystawę na zaprojektowanych przez artystę czterech stołach. Kantor komentował: „Obecna wystawa-lektura jest wstępem do proponowanej struktury «ekspozycji-czytelnia environment»... wydaje mi się, że w WYSTAWIE-LEKTURZE uchwyciliśmy nowy sposób (i właściwy) (i żywy) przekazu typu muzealnego i archiwalnego!”¹³. Fascynacja możliwością stworzenia Żywego Archiwum zamienia się w prawdziwą gorączkę zbierania, przetwarzania, uzupełniania, a także przenoszenia punktu zainteresowania z pracy nad dziełem na

¹² Ustalenia na podstawie: A. Halczak, *Ośrodek Teatru Cricot 2 – Cricoteka 1980–1990*, Warszawa 2005.

¹³ Tamże, s. 9.

upamiętnianie dzieła i włączanie go w różne strategie zapisu, reprezentacji, komentarza. Materializacja teatru wynika z przekonania o jego efemeryczności: „«obrazy» dzieła sztuki sobie poradzą” – przekonuje Kantor¹⁴. Uważa, że spektakl „tu i teraz” radzi sobie sam, niepokoi go natomiast nieuchronna perspektywa determinowana przemijaniem teatru, w związku z tym zadaje zawieszone pytanie: „co jednak stanie się z nim w przyszłości?”¹⁵. Nie znając na nie ostatecznej odpowiedzi, próbuje określić koncepcje archiwizacji i kompetencji pracowników, odbiegające od znanych standardów prowadzenia dokumentacji teatralnej.

W ciągu następnych paru lat poczucie niepewności staje się źródłem paradoksalnego przesunięcia akcentów – przynajmniej w manifestacjach artysty. Kantor deklaruje, że istotniejsza niż inscenizacja staje się dla niego dokumentacja teatralna: „Ponieważ obecnie bardziej przykładam wagę do dokumentacji niż do spektaklu, dlatego, że dokumentacja zostanie. Przecież teatr jest jedynie rzeczą, która mija. Dokumentacja musi zostać”¹⁶. W Mediolanie w czasie spotkania z publicznością po premierze *Nigdy tu już nie powrócę* zaznacza, że chce powołać Towarzystwo Przyjaciół Cricoteki, argumentując, że dla niego „jest obecnie o wiele ważniejsze to, co tutaj dookoła, w pakach, w szafach aniżeli w spektaklu”¹⁷. Kierując uwagę słuchających od spektaklu do szaf i pak artysta w tym sensie nie formułuje niczego nowego, że jak pamiętamy, koperety, szafy, worki, szuflady, torby, walizki niemal od początku jego twórczości plastycznej i teatralnej pełniły istotną rolę przedmiotów z własnego imaginarium. Częściej grały swą formą zewnętrzną i tajemniczą zawartością. Niejednokrotnie stanowiły „pusty ambalaż”, zagadkowy i tajemniczy, rezonujący z wyostrzoną uwagą odbiorcy. Jedynie niekiedy przedmioty pełniące funkcję opakowania jakiejś zawartości były traktowane jak kontenery materialnie wypełnione. Tak było na przykład z szafą we *W małym dworku*. Jej „informelowa” materia (określenie Kantora), oznaczająca a to aktorów zawieszonych na wieszakach jak ubrania, a to składowisko worków wysypujących się z wnętrza, konkretyzowała zawartość szafy i zaskakiwała odbiorców. Artysta przenosząc obiekt w nowej postaci ze spektaklu do Cricoteki przekształcił jej zawartość i skonstruował „trupa-manekin”, zawieszonego niejako *in effigie* we wnętrzu otwartej konstrukcji nawiązującej do wielofunkcyjnego rekwizytu z Witkacowskiej inscenizacji. Zamiast aktorów czy worków we wnętrzu zawisło ciało-przedmiot. Obmyślając koncepcję Archiwum, Kantor bardzo często zdaje się inspirowany własnymi pomysłami z przeszłości, przybierającymi nowe,

¹⁴ Mówił tak Kantor w Mediolanie w maju 1988 podczas spotkania z publicznością (zapis ścieżki dźwiękowej AC IV/ 003911), cyt. za: A. Halczak, *Ośrodek Teatru Cricot 2*, s. 26.

¹⁵ Tamże, s. 35.

¹⁶ Tamże.

¹⁷ Tamże.

oryginalne kształty i uzasadnienia. Jednak w przeciwieństwie do tego gestu o wyrażnie symbolicznych konotacjach, przeniesienie idei i ustanowienie na nowo w przestrzeni archiwum obiektów do przechowywania z reguły odbiera im funkcję umowno-metaforyczną i nadaje pragmatyczną twardość konkretnej struktury wyposażenia. Kantor konstruktor ujawnia niezwykłą pomysłowość, niektóre jego koncepcje do dziś intrygują praktycznym nastawieniem, a zarazem estetycznym profilem. Artysta zachowuje się jak profesjonalny kolekcjoner, który zna charakter swoich zbiorów i chce je zabezpieczyć, ale nie zamierza zaburzyć porządku estetycznego archiwum samą formą przechowywania dzieł sztuki. Pod datą 1983 w kalendarium Cricoteki Anna Halczak, pretendująca do roli naczelnej strażniczki Archiwum, a niedługo potem wcielająca się w rolę śmierci, Tej Pani w *Nigdy tu już nie powrócę* – zapisała:

Tadeusz Kantor nadal poświęca dużo czasu nad zasobami Archiwum, sposobem ich przechowywania, eksponowania. Nadal przynosi ze swego prywatnego archiwum recenzje i fotografie do reprodukcji dla uzupełnienia zbiorów Cricoteki. Według jego projektu wykonano dużą szafę, w której zgromadzone były fotografie z *Umarłej klasy*. Ponad sto fotografii ułożonych według kolejności scen w spektaklu naklejo na sklejkę pomalowaną czarno, opisano tytułem sekwencji i umieszczono w przegródkach szuflad. W ten sposób można było obejrzeć dokumentację spektaklu. Jednak szafa zajmowała za dużo miejsca, nie była zbyt funkcjonalna i po jakimś czasie została usunięta z archiwum¹⁸.

Szafa na fotografie – widoczna na niektórych zdjęciach z Kanoniczej – jest wyjątkowym obiektem archiwum, meblem ostatecznie zdestruowanym i unicestwionym. Kantor zdecydował bowiem, by stabilny, duży, zamykany regał wyposażony w wysuwane szuflady zastąpić zbiorem prostych tekturowych pudeł obitych czarnym płótnem, które okazały się zdecydowanie bardziej praktyczne: pozwalały na gromadzenie większej liczby zdjęć i nie zajmowały zbyt wiele miejsca w ciasnej przestrzeni na Kanoniczej. Mimo że pomysł na szafę pojawił się w pewnej fazie budowania archiwum i ostatecznie został zarzucony, a ciężkie szuflady są dziś jedyną reminiscencją pierwotnej koncepcji, warto poświęcić jej chwilę uwagi i potraktować jako szczególnie pojętą maszynę pamięci i śmierci.

¹⁸ Tamże, s. 16–17. Według informacji Bogdana Renczyńskiego Kantor chciał usunąć zdjęcia, zostały one jednak przechowane. Zachowało się 89 fotografii naklejonych na deseczki pomalowane na czarno, niektóre zostały oklejone płótnem i czarnym papierem. Były one tytułowane sekwencjami z partytury, na odwrociu opisywane, najczęściej jako sceny zbiorowe, w paru przypadkach wraz z identyfikacją postaci i nazwiskami aktorów. Niejednokrotnie były to zdjęcia zdjęć. Nigdy nie były opisane nazwiskami fotografów, kilka udaje się zidentyfikować, porównując ujęcia z zasobem archiwum cyfrowego. Najdłuższe „jednolite” sekwencje udało się ułożyć z fotografii Jana Dalmana z Adelajdy. Są one jednak poprzeplatane fotografiami z Krzysztoforów, a także zdjęciami z prób.

Kantor myśląc o budowaniu kolekcji fotografii w archiwum, odrzucił album jako formę jej przechowywania, postanowił zaprojektować mebel zamykany i składający się z ogromnych, wysuwanych szuflad. Jego funkcjonalność czy – jak się potem okaże – niefunkcjonalność istniała na skrzyżowaniu dwóch idei: obiektu artystycznego i przedmiotu przejmującego zadania praktyczne, kolekcjonerskie. Obie te funkcje odpowiadają praktyce Kantora, a także idei fotografii, bowiem jak zauważył François Soulages, zdjęcie nieustannie krąży od statusu dokumentu do statusu artefaktu. Równocześnie pomysłowi Kantora patronowała utopijna idea zamknięcia *Umarłej klasy* w kolekcji wyselekcjonowanych zdjęć. Ułożone w kolejności scen przedstawienia, opisane na odwrociu, a czasem wyposażone we fragment cytatu z partytury, miały tworzyć iluzję pełni spektaklu skonstruowanego obrazowo na użytek przyszłej pamięci. Kantor wynalazł obiekt wielofunkcyjny – pozwalał on scalać kolekcję fotografii, a także nadawać jej niezależne porządki reprezentacji. Pomysłowe szuflady katalogowały, tworzyły hierarchę i opakowanie dokumentacji. Artysta zdawał sobie sprawę z inspiracji, jakie prowokuje tak pomysłany kontener na fotografie. Przewidywał, że można je z niego wyjąć i zawiesić na przygotowanych uchwytach, albowiem zdjęcia naklejone na pomalowaną na czarno sklejkę są oprawione i wzmocnione. Zostały potraktowane jak obrazy, autonomiczne dzieła sztuki, przygotowane na użytek przyszłych ekspozycji. Równocześnie artysta przewidział niejako różne porządki ekspozycji. Wiedział, że zdjęcia mogą funkcjonować w serii i w izolacji, i że można na wiele sposobów korzystać z owych zbiorów: oglądać je pojedynczo, wyjmując kadry raz za razem i układając w szafie – zgodnie z pierwotną intencją kolekcji – narrację całości, niejako w zastępstwie struktury inscenizacji, bądź wybierając pojedynczą scenę, kontemplować jej obraz-zapis.

Kolekcja nie utrzymała pierwotnego charakteru, przeszła przez kolejne fazy archiwizowania, choć na użytek powtórzenia można spróbować odtworzyć w szufladach z zachowanych osiemdziesięciu dziewięciu fotografii serię reprezentującą cały przebieg *Umarłej klasy*. Zabieg ten generuje jednak sekwencję pytań i wątpliwości. Kto wykonał owe fotografie (nie wszystkie są opisane)? Czy pochodzą one z jednego pokazu, czy z kilku? Jaką całość budują i co przekazują? Jak zrekonstruować porządek scen z nieponumerowanych klisz – czy według partytury, czy późniejszej rejestracji filmowej Andrzeja Wajdy? Czy mamy tu do czynienia z jedną *Umarłą klasą*, czy z odpryskami wielowariantowego przedstawienia? I w końcu – czy zdjęcia można utożsamić ze spektaklem? Przed tymi dylematami stoi szczególnie późny odbiorca fotografii, który nie oglądał spektaklu na żywo, aczkolwiek ulotna pamięć oryginału (cokolwiek to znaczy w przypadku teatralnego widowiska, szczególnie takiego, które istniało w paru wariantach), mogłaby wprowadzać dodatkowy zamęt wobec materialności innego spojrzenia, właściwego fotografii.

Ten niepokój poznawczy, potęgowany charakterem szafy – tajemniczym, w dodatku nieistniejącym już obiektem Cricoteki (utrwalonym tylko na fotografiach) – można w jakimś sensie ukończyć przez racjonalne rejestry dzisiejszego archiwum, które przeniosło cały zasób zdjęć do cyfrowego systemu, porządkując fotografie chronologicznie i przypisując je nazwiskom autorów. Odkrycie, że zdjęcia nie są anonimowe, odnosi ponadto do kolejnej kontradykcji w świadomości Kantora. Z jednej strony nie uznawał on autorstwa fotografii. W swych opisach zdjęć z *Umarłej klasy* włączonych do kolekcji w szafie ignorował konieczność zaznaczenia nazwiska fotografa. Z drugiej strony wybierał twórców zdjęć, których spojrzenie odpowiadało mu, segregował i wartościował ich pracę. Stopniowo zdobywał własnych autorów (na przykład bardzo cenił spojrzenie Jacka Stokłosa, Wojciecha Szperla, Jacka Szmuka czy Konrada Pollescha). Parę lat wcześniej, przed skonstruowaniem szafy, Kantor kupił aparat fotograficzny i czasowo zatrudniał fotografów, czyniąc ze zdjęcia ważną formę dokumentacji¹⁹. Zdecydował się na utrwalanie obiektów, a także samej przestrzeni przy Kanoniczej, poddawanej metamorfozom na użytek przygotowań do spektakli czy tworzenia wystawieniowych narracji.

Dzisiaj oglądamy całą kolekcję zdjęć z *Umarłej klasy* na ekranie komputera, co całkowicie zmienia odbiór obrazów i ostatecznie zrywa kontakt z pierwszym nośnikiem zaprogramowanym przez Kantora: szafą na zdjęcia, będącą zgodnie z jego koncepcją nie jakąś wyszukaną technologicznie machiną, lecz prostym urządzeniem przypominającym o związku profesjonalnego archiwum Cricot 2 z prywatnym sposobem przechowywania przedmiotów. Nie zapominając jednak o potencjale psychologicznym i symbolicznym pierwotnej koncepcji Kantora, która niezwykle silnie wiąże się z ideą fotografii pojmowaną w jego sztuce i z formułą archiwum, jakie obmyślał, można przez moment zatrzymać się na sensie symboliczno-ideowym tego konkretnego, zdekompletowanego dziś mebla.

Szafa na fotografię z jednej strony kojarzy się z przywołaną tu już szafą z *W małym dworcu* – a jeśli manekin według Hansa Beltinga jest dawną formą portretu, także ona służy przechowywaniu obrazu-odcisku ciała (funkcja zdjęcia i manekina jest podobna, przechowuje na obraz i podobieństwo, reprodukuje w nowej postaci materialny kształt przeszłości)²⁰. Ponadto szafa

¹⁹ Anna Halczak pod rokiem 1984 w kronice działalności Cricoteki odnotowuje, że w czasie pobytu w Hiszpanii zakupiono dla Cricoteki wideo i kamerę, równocześnie ośrodek zatrudnił fotografa i operatora kamery w celu dokumentowania jego działalności. Kalendarium wraz z tą informacją zostało przedrukowane także w publikacji *Cricoteka. Historia ośrodka i nowej siedziby*, red. P. Kaucz, N. Zarzecka, Kraków 2015, s. 43.

²⁰ O szczegółowej relacji pomiędzy ciałem i mediami – od maski, figury woskowej do formy medialnej (np. fotograficznej czy filmowej transpozycji) pisze Hans Belting w rozdziale

na zdjęcia na zasadzie luźnej analogii kojarzy się ze sposobem „obróbki” zdjęć matki artysty. Podobizny Heleny Kantor z różnych faz życia nadrukowane na woreczkach tkwiły w drewnianej ladzie-szufladzie, artystycznej instalacji Kantora zaprojektowanej w roku 1976. Szafa z archiwum może odsyłać także do nadruków własnych fotografii na pudełkach, złożonego portretu-przedmiotu, wykonanego w 1977 roku. Taka forma prezentacji zdjęć uprzedmiotawia przeszłość, zamienia ją w rzecz. Nie można jednak zapomnieć, że zdjęcie ma dla Kantora silną dozę emocjonalnej wartości. Idea szafy może być widziana w perspektywie aktów przenoszenia rodzinnych fotografii do spektakli *Wielopole, Wielopole* oraz *Dziś są moje urodziny*, korzystać z „niewiernej wierności”, jaką stwarza pole percepcji zdjęcia w sztuce teatru, odnosić się do realizmu fotografii, która – jak zauważyła Rosalind Krauss – zmierza do efektu sur-realnego, gdy zdjęcie oglądamy jak obraz w oderwaniu od kontekstu, który go powołał²¹. Szafa tak użyta, jako kontener fotografii *Umarłej klasy*, staje się w moim domyśle „Maszyną Pamięci i Śmierci”. Sam sposób ułożenia klisz – w ramce, na pionowo osadzonych listwach-szynach – przypominać może dagerotypy, sugerować odniesienia do najstarszej maszyny do wykonywania zdjęć, która dawała efekt „dotknięcia” światłem powierzchni obrazu świata, konkretnego „tu i teraz”, była ściśle związana z siłą zapisu życia obiektów wyłonionych z mroku blaskiem światła. Równocześnie wynalazek „pana Daguerre’a” został skojarzony nieodwołalnie przez Kantora w *Wielopolu, Wielopolu* z karabinem maszynowym – instrumentem śmierci. Najstarszy typ aparatu fotograficznego był dla Kantora przedmiotem funeralnym: przechowywał obraz i zabijał chwilę teraźniejszą. W podobną sprzeczność uwikłana została szafa na fotografie, bo choć chroniła i gromadziła obrazy, zarazem je ukrywała. Ostatecznie mebel ten został zlikwidowany jako przedmiot niepraktyczny, w jakimś sensie zużyty. Nieistniejąca dziś szafa niczego nie scala, jej moc archiwizowania przeniesiona została na pliki w komputerze, oddalając nas nie tylko od pierwotnej idei artysty, ale też od zdjęcia jako przedmiotu. Tych filtrów oddalenia może być w przyszłości coraz więcej. Trudno zatem odpowiedzieć na pytanie co miał na myśli artysta, gdy zgromadził blisko setkę zdjęć z *Umarłej klasy*, traktując je jako substytut narracji całego spektaklu.

Gdy przenosimy uwagę na nowocześnie posortowane fotografie reprezentujące tytuł *Umarłej klasy*, w pogrupowanych pod nazwiskami poszczególnych

Obraz ciała jako obraz człowieka, [w:] tegoż, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.

²¹ Rosalind Krauss wyraźnie zaznacza w swej rozprawie na temat fotografii, że to przestrzeń ekspozycyjna wpływa na uformowanie jej jako formy reprezentacji. Zob. R.E. Krauss, *Dyskursywne przestrzenie fotografii*, [w:] tejsze, *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.

fotografów zespołami zdjęć nie znajdziemy takiej ich liczby, by klatka po klatce, scena po scenie, zrekonstruować całe przedstawienie. Można oczywiście kompilować fotografie różnych autorów, ale wówczas będziemy mieli do czynienia z odmiennymi ujęciami, nietożsamymi przestrzeniami, różną obsadą. Byłoby to zatem fałsyfikowanie przebiegu inscenizacji, insynuowanie jej ciągłości, a także – być może – łączenie scen ze spektaklu z ujęciami z prób. Droga przez zdjęcia jest zatem meandryczna i niepewna; im więcej fotografii *Umarłej klasy* wylania się z mroków archiwum, tym mniej pewny staje się cel podróży: rekonstrukcja spektaklu.

3. *Umarła klasa*: od próby do tournée

Najwcześniejsze zdjęcia z Krzysztoforów, autorstwa Wojciecha Szperla, są dokumentacją przygotowywania *Umarłej klasy*, wstępem do późniejszych kadrów przedstawiających stabilne dzieło sztuki. Ciekawość fotografa łączy się tu z niepewnością co do efektów działań reżysera i aktorów: chaotycznych, niezających ostatecznego celu, poszukujących²². Następne w chronologii będą „ustawiane” zdjęcia Jacka Szmuca (także z Krzysztoforów): obrazy uformowane przez Kantora. W dalszej kolejności pojawiają się kolekcje różnych ujęć z podróży *Umarłej klasy* po świecie od 1976 do 1989 roku. Śledzimy dzięki nim ewolucje przedstawienia, sposoby instalowania go w różnych przestrzeniach, a także transformacje technik fotograficznych i materiałów – nośników fotografii.

Pierwsze przeglądanie masy zdjęć kilkunastu autorów, nawet jeśli nie wywołuje poczucia, że mamy do czynienia z różnymi inscenizacjami, to i tak rozbija spektakl na mnogość obrazów. Z jednej strony poszczególne pliki wydają się niewystarczające do zrekonstruowania całego przebiegu *Umarłej klasy*, z drugiej dochodzi do rozbicia poszczególnych ujęć na różne aspekty widzenia, co prowadzi do zwielokrotnienia scen, albowiem każda może używać inny typ materializacji przez kąt widzenia, kadr wycinający z większej całości jej część, stopień oddalenia aparatu fotograficznego od fotografowanego przedmiotu. Względność przedstawienia, z jakim mamy do czynienia w Żywym Archiwum fotografii, zamienia się na zamrożony obraz, równie subiektywny jak pojedyncze spojrzenie na spektakl, które z polifonii uzmysłowień wybiera fragment i *de facto* konstruuje przekaz.

Skoncentrujmy się na moment na najstarszych fotografiach związanych z *Umarłą klasą*. „Szare zdjęcia” Wojciecha Szperla, robione w Krzysztoforach

²² Archiwum cyfrowe Cricoteki, dział IV fotografii, spektakl *Umarła klasa*. Zdjęcia Wojciecha Szperla ze zbiorów Cricoteki, opisane ogólnie jako sceny zbiorowe pierwszej wersji spektaklu. Archiwista nadał im także tytuły zgodnie ze wskazówkami partytury. Dostępne fotografie to zdjęcia pierwotnie analogowe przeniesione do komputerowych zbiorów.

przy rozproszonym świetle, ze słabo zaznaczanymi kontrastami, pokazują różne ujęcia z prób. Skupione na markowanych działaniach, pozbawione są najczęściej dekoracyjności, pokazują trudności przestrzenne ciasnej piwnicy, czasem podkreślają brak koordynacji działań, zmęczenie aktorów, znużenie, bałagan przy pracy, przypadkowe, „niemalownicze” rozrzucone manekinów. Zdjęcia portretują Kantora, który nie pozuje, utrwalonego w nagim, pozbawionym estetycznych „wsporników” ujęciu. Uwagę przyciągają pierwsze manekiny dzieci, o zupełnie innej ekspresji niż te późniejsze. Wydają się mniej realistyczne, zostaną w miarę zużywania się podmieniane w następnych przedstawieniach, a ostatecznie zastąpione obiektem wykonanym dla Cricoteki.

Manekiny powstawały z odlewów gipsowych odciskanych na twarzach dzieci, autentycznych modeli, a potem korygowane przez Kantora na niemal rzeźbiarskiej zasadzie. Już samo prześledzenie zmieniającego się ansamblu martwych przedmiotów, lalek, od nieco umownych pałub do naturalistycznych postaci, uświadamia metamorficzność *Umarłej klasy*. A zmieniali się przecież także aktorzy: dosłownie – Kantor tworzył różne obsady – i poprzez upływający czas. Na próbach wykonawcy przemycają też inne miny, pojawiają się prywatne twarze nieregulowane grymasami, czyli pożądaną w inscenizacji ekspresją, a niezbornosć ruchów i gestów bywa nieplanowana. Szperl stara się zarejestrować jak najwięcej mikrosocen. Liczba fotografii mogłaby skłaniać oglądającego do łączenia ich w ciągi akcji czy dramaturgii, jest to jednak bardzo trudne ze względu na tryb pracy Kantora, który w różnych fazach przygotowań rozwijał bądź redukował poszczególne rozwiązania. Niektóre fotografie kondensują spektakl, inne rozbijają go na serię pojedynczych ujęć rozparcelowujących koherencję akcji. Pojawiają się także „zdjęcia-martwe natury”, np. same puste ławki, których układ przypomina rząd trumien. Te szare, nieostre fotografie Szperla rozmywają obraz i dialogują – jak się później okaże – z innymi zdjęciami opartymi na wyrazistości, podkreślającymi kontrasty w czarno-białych sekwencjach. W jakimś sensie znakomicie odnoszą do sytuacji próby.

Zupełnie inne są fotografie Jacka Szmuca, rejestrujące w zatrzymaniu i upozowaniu pierwszą wersję spektaklu²³. Na białym tle ścian wyścielonych prześcieradłami pojawiają się postaci w konwulsjach zatrzymań. Fotografia zdaje się przekazywać nam „prawdę spektaklu”, jednak jest to inscenizacja inscenizacji. Szczególnie w takim typie teatru, zwracającym uwagę na obróbkę formalną każdego gestu, na rodzaj zamknięcia wyrazu w określonym precyzyjnie kształcie cielesnym, zatrzymanie przed aparatem fotograficznym potęguje martwość. Wyjątkowo też wykonawcy, inaczej niż na zdjęciach z przebiegu spektaklu, spoglądają w obiektyw. W innej serii statycznych zdjęć tego samego

²³ Fotografie Jacka Szmuca z Krzysztoforów opisane są jako: „Galeria Krzysztoforów, Kraków 1975, Fotografie pozowane. I wersja spektaklu”.

autora aktorzy bywają w taki sposób zespoleni z czernią otoczenia, że zdają się w owym zatrzymaniu „zaambalowani” – wtopieni w tło. Rozprowadzenie inscenizacji w serię nieruchomych obrazów delimituje momenty urastające do osobnych mikrodrmatów, a także do form wizualizacji wymykających się kategoriom teatralnym, przypominających autonomiczne przedstawienia plastyczne. Na przykład zdjęcie oznaczone sygnaturą IV-005081 uderza jako tajemnicze ujęcie zanurzające postaci i przedmioty w mrocznym otoczeniu. Fotografia przypomina kolaż: mocno odcinające się głowy postaci wklejone są w czarne, jednorodne tło, w którym giną kształty ciał i rekwizyty teatralne. Ujęcie sceny teatralnej petryfikuje ją, autonomizuje, przekształca w plastyczny konstrukt.

Ponieważ oglądane zdjęcia kojarzą się z rozwiązaniami z późniejszych inscenizacji Kantora (np. ambalaż czerni tła zatapiający kształty aktorów i przedmiotów może nasuwać na myśl obraz „Wielkiego ambalażu na koniec XX wieku” z finału *Nigdy tu już nie powrócę*), można zapytać, czy w swego rodzaju recepcji zwrotnej zdjęcia mogły inspirować Kantora. Mamy na to późniejsze dowody. Skoro jednak już przy okazji *Umarłej klasy* Kantor oglądał fotografie i układał w kolekcje, to bez wątpienia nie tylko zwracał uwagę na ich wymiar dokumentalny, na którym bardzo mu zależało, lecz także jako artysta wizualny nie mógł nie dostrzegać walorów estetycznej trawestacji. Sam zresztą, odchodząc od sztuki awangardowej ku idei Teatru Śmierci i pamięci, dbał o robienie zdjęć stylizowanych na stare fotografie, wykonywane w atelier. W tej serii pojawiają się też inspirowane przez niego ujęcia spoza spektaklu. Odnoszą one „eseistycznie” do przedstawienia, komentują i rozpisują na dodatkowe wariacje sposoby scalania aktorów z obiektami. Można powiedzieć, że Kantor, wpływając na zdjęcia i gromadząc ich rozmaite serie, reanimował życie *Umarłej klasy* w swoiste konfiguracje fotograficzne, uniezależniane od przedstawienia, zdobywające status autonomicznego dzieła sztuki. Autonomia ta ma także dodatkowy aspekt: wymyka się autorytaryzmowi Kantora, bo choć starał się mieć wpływ na dobór autorów oraz selekcjonował obrazy, doceniał sztukę fotografii jako niezależne widzenie; sam nie wykonywał zdjęć i nie na wszystkie aspekty fotografii mógł oddziaływać. Wolny od arbitralnych decyzji artysty udział w kształtowaniu obrazów – świadectw *Umarłej klasy* będą miały nie tylko indywidualne cechy spojrzenia fotografa, lecz także technika, rozwijające się możliwości nowoczesnej sztuki utrwalania przedstawienia, wędrującego po Europie, Stanach Zjednoczonych i Japonii.

Skatalogujmy pokrótce właściwości tych ujęć. Jedne z pierwszych upamiętnień podróżującej *Umarłej klasy* to zdjęcia Iana Knoxa z Edynburga z roku 1976²⁴. Jest to seria kadrów z prób, konstelacja zdjęć o roboczym charakterze, tym bardziej dziś interesująca, że standardowa dociekliwość

²⁴ Zdjęcia Iana Knoxa z Edynburga znajdują się na oryginalnej płycie CD przechowywanej w pudle *Materiały wyłącznie cyfrowe*, Cricoteka, Archiwum.

fotografa splata się z ciekawością inności: oryginalnego ansamblu Teatru Śmierci i jego reżysera, który przyciąga artystę ze względu na swą uderzającą fotogeniczność. Z uwagi na intensywne uczestnictwo Kantora w ustawianiu spektaklu w nowych warunkach gry, jego rola w obrębie świata przedstawionego *Umarłej klasy* wydaje się mniej graniczna, silniej rysuje się jako obecność reżysera, a nie aktora. Zaskakujące jest też robocze ubranie artysty – jasna kozuchowa kamizela przepasana sznurem: rustykalna stylizacja charakterystyczna dla mody lat siedemdziesiątych. Kadry odsłaniają trud wznawiania spektaklu, związany z osadzaniem aktorów i przedmiotów w nowej, obcej przestrzeni. Na zdjęciach widać zarówno momenty skupienia, jak i praktyczne aspekty przygotowań do spektaklu. Ujęcia z perspektywy sceny dają dostęp do tych wycinków świata przedstawionego, które nie są dostępne widzom. Zdjęcia te są także zapisem technicznym: zazwyczaj ukryty sprzęt stoi na scenie, wchodzimy za kulisy, śledzimy artystów w garderobach, oglądamy próbę w roboczych rejestracjach. Ubrania i fryzury osób pojawiających się na fotografiach informują o czasie, o barwnych latach hipisowskiej subkultury. Pracownicy techniczni mieszają się z zespołem, co sprawia, że dochodzi do zaskakujących scaleń zamkniętej, ściśle określonej estetyki *Umarłej klasy* z elementami współczesnego świata. Widać długie włosy mężczyzn, luźne długie koszule, szerokie spodnie, wieloetniczną obsługę festiwalu. Z kolei robione także w Edynburgu zdjęcia innego fotografa – George’a Olivera to ujęcia ze spektaklu, pokazujące, w jaki sposób przebiegał kontakt widzów z wydzieloną zastawkami, pomniejszoną sceną, jak Kantor grał tą zminimalizowaną przestrzenią, jak zagęszczał relacje, uzyskując pożądany efekt nawet w dużych halach, w których prezentowano spektakl. Fotografie są robione z góry, więc nie oddają perspektywy widzów. Wydają się dość tajemniczymi, zamkniętymi kadrami obrazów: fotografa interesują bardziej walory plastyczne niż teatralne, raczej zatrzymanie niż przekazanie dynamiki akcji. Oliver skupia się na cieniach, wydobywa zamglone dalsze plany, pokazuje zespół, w mniejszym stopniu stosuje zbliżenia.

Z kolei nieco późniejsze fotografie Dalmana & Smitha z Recording Hall (Adelaide Festival of Arts w 1978 roku)²⁵, zdecydowanie wydają się bliższe poetyce spektaklu zapamiętanego z filmu Andrzeja Wajdy, którego sceny przypominają się przy oglądaniu tej serii obrazów (choć przecież na przedstawieniu w rejestracji mocno zaciążyła przestrzeń piwnicy w Krzysztoforach i plenerów). Większość fotografii z amerykańskiej podróży *Umarłej klasy* to reprezentacja sytuacji zbiorowych rejestrowanych w dynamicznych kadrach: przeważają obrazy korowodów, silnie ekspresywne ujęcia całego zespołu, sugerujące rytmy inscenizacji. Technicznie precyzyjne, umiejętnie przekazują

²⁵ Archiwum cyfrowe Cricoteki, dział IV fotografii, spektakl *Umarła klasa*. Większość zgromadzonych fotografii przedstawia sceny zbiorowe.

grę kontrastami i monochromatyczną kolorystykę spektaklu, dobrze uchwycone światło sprawia, że podłoga wydaje się jaśniejsza, wyraziście odbijają się cienie potęgujące sugestię ruchu. Autorowi udaje się oddać wrażenie chaosu, nieskoordynowania; mocno przebijają wspólne emocje. Odbieramy wrażenie, że spektakl oddaje obrazy walk, peregrynacji, tułaczki, katastrofy zaburzającej porządek. Właściwie nie ma tu ujęć intymnych, skupionych, skorelowanych z czymś, co pojedyncze, osobne. Bardzo słabo widoczne (prawie nieobecne) są też manekiny.

Niejako na biegunie pełnych energii i ruchu zdjęć amerykańskich można umieścić fotografie Katsuakiego Furudatego z Tokio²⁶. Nieliczne, wyselekcjonowane obrazy wydają się zamknięte i precyzyjnie skomponowane. Porządkują formę sceniczną, postaci zostają uchwycone w ławkach z boku w momencie czytania gazet, zatrzymane w jakimś rygorze, który trwał na scenie przez chwilę i rozsypywał się natychmiast w chaotyczne układy. Klarowne zatrzymanie akcji pozwalają kontemplować wyszukane kształty aktorów scalonej z przedmiotami. Ani jedna fotografia nie ujmuje publiczności, tak jakby spektakl był zawieszony w pozaczasowej próżni. I ponownie twarde, pewne i jakby wyrzeźbione ujęcia Furudatego ciekawie dialogują z niezwykle impresyjną i poetycką serią zdjęć Jacquie Bablet z przedstawienia w Centre Georges Pompidou z Paryża w roku 1983²⁷. Fotografie Bablet oferują ujęcia skupione na tajemniczej materii, konstrukcji ławek, formie zetkniętych książek, na szczegółach dziecięcych manekinów. Wszystko to widzimy we fragmencie. Czasem można odczuć intencję ożywienia manekinów i skupienia się na nich jak na osobach, z kolei na niektórych zdjęciach zamglony kadr potęguje wrażenie nierealności aktorów.

Bablet podpatruje przedstawienie, nie daje oglądu całości. Skupia się na intencjach obrazowych – przesuwając pole widzenia z centrum, ukrywa obrzeża sceny, rozciąga horyzontalnie bądź wertykalnie przestrzeń gry. Czasem oko aparatu koncentruje się na słojach drewna pulpity na pierwszym planie, gubi twarz aktora na drugim, pokazuje spektakl jak piękną martwą naturę. Zdjęcia w tej serii odsłaniają też sytuacje przed spektaklem, wciągają niespodziewanie w kadr pracowników technicznych, co zaburza jedność obrazu. Na podstawie licznych fotografii odczuć można wyraźnie, w jaki sposób ujęcie ściśle domyka inscenizację jako strukturę jednostkowego widzenia, jak obraz zamienia jej ślad w przekaz wizualny ale korygowany, poddawany retuszom, stylizacjom. Fotografie Bablet czasem w taki sposób wycinają sylwetki, że dostępne widzeniu są tylko twarze i dłonie: można wręcz odnieść wrażenie, że

²⁶ Archiwum cyfrowe Cricoteki, dział IV fotografii, spektakl *Umarła klasa*. Parco 3, Tokio 1982.

²⁷ Archiwum cyfrowe Cricoteki, dział IV fotografii, spektakl *Umarła klasa*. Centre Georges Pompidou, Paryż 1983.

oglądamy teatr, w którym nie gra się całym ciałem, który zabiegami formalnymi redukuje pełną obecność aktorów. Podobnie jak u Szmuca pojawia się ambalaż ciemności. Scena z *Umarłej klasy* wygląda trochę jak obraz z *Cyrku Mikulskiego* czy *Hommage à Maria Jarema*, a więc z wcześniejszych przedstawień Cricot 2. Rodzą się niespodziewane skoki skojarzeniowe, które odsuwają na dalszy plan wyjątkowość *Umarłej klasy* i każą o niej myśleć w kontekście całej twórczości Kantora. Jakies surrealne ujęcia twarzy sprawiają, że oglądamy głowy unoszące się w pustej przestrzeni, czerepy manekinów oddzielone zostają od ciał. Dokonuje się spotęgowanie niesamowitości. Nie mamy szansy na kontakt z narracją spektaklu. Cykl zdjęć oscylujących wokół jednego przedstawienia potęguje jego fragmentaryczność, a nie hołduje całości dramatycznej. Piękne obrazy niewiele mówią o treści, tematy scen i intencje gry stają się niedopowiedziane i tajemnicze. Podobnie fotografie Guya Delahaye z Paryża (Théâtre Gémier, Palais de Chaillot V, 1989), wyodrębniają konkretne sytuacje ze względu na ich malowniczość²⁸. Jednak prawdopodobnie dzięki partyturze *Umarłej klasy* zdjęcia zostały zatytułowane: „Wielki toast”, „Maszyna rodzinna”, „*Umarła klasa* poród”, „Kołyska mechaniczna” (napisy różnie formułowane, pojawiają się też z powodu późniejszych uporządkowań archiwalnych). Tytuły pomagają identyfikować obrazy i umieszczać je na osi czasu przedstawienia. Oglądamy zdjęcia grupowe w ławkach, fotografie zwracają uwagę na kompozycję „portretów zbiorowych”. Są kadry, na których widoczny jest sznur oddzielający scenę od widowni i Kantor przy nim, na granicy spektaklu. Fotograf zapuszcza też żurawia aparatu w środek akcji.

W nieco późniejszych fotografiach Caroline Rose kolor zmienia obraz²⁹. Zdjęcie zbliża się do „naturalizmu”, odrzucanego przez Kantora, traci szlachetną prostotę, rodzaj stylowego filtra podkreślający elegancję Teatru Śmierci. Od białych koszul inaczej odbijają się twarze jakby podkolorowane, żółto-woskowe, wyraźnie ucharakteryzowane. Paradoksalnie prawda barwy odbiera obliczom charakter masek, a czasem przeciwnie: makijaże wydają się grubą tynkturą nieudolnie nałożoną na oblicze. Czerń brązowieje w tle. Pojawiają się ujęcia z perspektyw niedostępnych widzowi. Generalnie można odnieść wrażenie, że mamy do czynienia z dużo gorszą jakością przekazu. Czarno-białe zdjęcia uderzają na tle znakomitych skądinąd fotografii Caroline Rose

²⁸ Archiwum cyfrowe Cricoteki, dział IV fotografii, spektakl *Umarła klasa*. Théâtre Gémier, Palais de Chaillot V, Paryż 1989.

²⁹ Archiwum cyfrowe Cricoteki, dział IV fotografii, spektakl *Umarła klasa*. Oprócz wymienionych tu autorów zgromadzone w Archiwum Cricoteki fotografie *Umarłej klasy* wykonywali między innymi: Jacek Stokłosa, Johanna Ricard, Günter Kühnel, Jerzy Borowski, Leszek Dziedzic, Jacek Kubiena, Maurizio Buscarino, Krzysztof M. Krawczyk, Guy Delahaye. Szereg fotografii nosi adnotacje „odnaleźć autora” – są to zdjęcia nazwane „fotografiami pomocniczymi ze spektaklu *Umarła klasa*, do powiększeń zdjęć eksponowanych na pierwszej wystawie w Cricotece – 1980”.

elegancją, szlachetnością stonowanego, opartego na kontrastach przekazu. Nie tylko kolor, ale też mnożenie ujęć, wciąż nowych, a jednak tych samych obrazów, prowadzi nie tyle do wzbogacenia, ile do inflacji... To przykład dewaluacji wizualnej przedstawienia, fetyszyzacji jego dokumentacji, zacierania poczucia kontaktu z oryginałem, falsyfikowania pamięci.

Stop klatka nie odpowiada scenie, nie da się z tych fotografii zmontować koherentnej akcji odpowiadającej strukturze całego spektaklu. Mam wrażenie, że gdyby nie rejestracja filmowa Andrzeja Wajdy i partytura (oba materiały zaledwie odnoszą do spektaklu i powstały długo po premierze), mielibyśmy kłopot ze zrekonstruowaniem spektaklu tylko na podstawie zdjęć. To chyba najbardziej zmitologizowane, a zarazem enigmatyczne dzieło Kantora wymyka się całościowej wizji fotografa, odżywa natomiast w hybrydycznych konstrukcjach rozpraszających dzieło teatralne na inwariantne obrazy. Niekiedy oglądamy wyłącznie sytuacje grupowe, czasem, z powodu wielu zbliżeń poszczególnych aktorów odnosimy wrażenie, że w spektaklu przeważały monologi. Nie mamy przy tym poczucia, że aktorzy mówią, na plan pierwszy wysuwają się grymasy, ewentualnie krzyk markowany charakterem ekspresji. Ale skupienie na pojedynczych figurach, wydobywanie kształtu postaci (a czasem samej twarzy) mogłoby sugerować, że mamy do czynienia z jakimś głównym bohaterem, choć fotografie nie dają odpowiedzi na pytanie, kto mógłby nim być. Zdjęcia są najczęściej czarno-białe, nieliczne pokazują publiczność, często włączają na różnych zasadach Kantora, nie identyfikując jednak jego roli na scenie. Sugerują czerń jako otoczenie, z którego wyłania się ansambl. Zdjęcia zbiorowe akcentują ruch bardzo często rozsypany, czasem przez kadr harmonizowany i poddany estetyzacji, tak jakbyśmy mieli do czynienia z rzeźbą. Fotografia, nawet gdy sugeruje dynamikę, zawiesza ruch, wycina kontury, czyni gest statycznym. Wyraźnie też dochodzi do „przegadania” związanego z liczbą wariantów scen. Mimo że ujęcia się nie powtarzają, parcelacja za pomocą obrazów dokonuje swego rodzaju przestępstwa na monolitycznym dziele sztuki. *Umarła klasa* zostaje przechowana i ukryta, jej oddziaływanie ulega osłabieniu, integralność i autonomia poddane są rozproszaniu. Siła zamienia się w słabość.

4. *Dziś są moje urodziny* – próby, negatywy, wystawy

Ten ogrom wizualizacji *Umarłej klasy*, pierwszego przedstawienia Teatru Śmierci, warto skonfrontować z fotograficzną dokumentacją ostatniego, *Dziś są moje urodziny* (1990–1991). Zachowało się niewiele ujęć, przede wszystkim z prób w Krakowie i Tuluzie, i dość skąpy materiał z prapremiery, odbywającej się już po śmierci Kantora. Możemy je oglądać w kolejności chronologicznej. Zdjęcia robocze z prób, przeważające w tej kolekcji, nasuwają na myśl

formułę „próby, tylko próby” znaną z wypowiedzi Kantora, a także z tytułu filmu Andrzeja Sapii, wyboru z zapisu przygotowań do premiery³⁰. Oglądając nieliczne (w porównaniu z innymi spektaklami) pliki zdjęć, uświadamiamy sobie, że dokumentacja tego spektaklu ze względu na śmierć Kantora przed premierą prowadzona była przypadkowo, stała się też świadectwem wyjątkowym: intensywnej obecności artysty, a następnie jego dojmującego braku.

Flore Wolland traktuje obraz teatralny jak martwą naturę, przyciągającą pięknem i wymową porzuconych przedmiotów, spatynowanych sprzętów. Zdjęcia, zróżnicowane w gatunku i intencji, mimo że pochodzą z prób, mają siłę definitywnego przekazu. W ciemne, jakby sepiowe kadry wtopione są monochromatyczne figury. Ponownie zwraca uwagę malowniczość osobnego świata, który sam sobie wystarcza, nie odnosi do realności, jest sztuczny i precyzyjnie, w sensie estetycznym, skonstruowany. W szerokich kadrach przemawia też wyraziście wieloplanowość akcji, wymowność gestu, poruszona ekspresja wzmagająca napięcia. Z kolei zdjęcia Caroline Rose robione są z jednego punktu widzenia: kadr jest zacieśniony, stop-klatki wycinają przestrzeń. Nie pojawia się sugestia zanurzenia w mroku, niedookreślonej nieskończoności, tak częsta na zdjęciach z przedstawień Kantora. Na fotografiach tych widoczna jest inspiracja: spektakl był „wyprowadzony ze zdjęcia”. Autentyczna fotografia rodzinna służyła twórcy *Dziś są moje urodziny* jako punkt wyjścia do budowania narracji teatralnej i w czasie prób stała na stoliku, przy którym zasiadał reżyser. Fotografie z prób wywołują skojarzenia ze zdjęciem, tak jakby były to zdjęcia fotografii lub obrazów, a nie utrwalenie teatralnej sceny. Na układ kompozycji niewątpliwie wpływają wewnętrzne kadry utworzone przez ramy, charakterystyczne dla scenografii *Dziś są moje urodziny*. Fotografie Rose w niewielkim stopniu przekazują dynamikę akcji, raczej porządkują przekaz scalonej kompozycji. Wybór momentów spektaklu przez fotografkę zdeterminowany jest jego charakterem. Pojawia się stylizacja na piękne, poetyckie ujęcie autotelicznej gry, sztuki skoncentrowanej na sobie. Można sądzić, że typ teatru uprawiany przez Kantora od *Umarłej klasy* nie jest już niespodzianką, zaskoczeniem, które trzeba utrwalić; fotografowie, którzy towarzyszą Kantorowi od dawna (jak Rose czy Bablet), są z nim oswojeni.

Ale wśród tych artystycznych zdjęć pojawiają się fotografie inne: myślę o amatorskich dokumentach Magdaleny Smęder z czasu prób przy

³⁰ Archiwum cyfrowe Cricoteki, dział IV fotografii, spektakl *Dziś są moje urodziny*. Zgromadzone zdjęcia to fotografie Bruno Wagnera oraz François Canarda z Théâtre Garonne w Tuluzie z prób w 1990, Magdaleny Smęder z prób odbywających się w Krakowie 7.11–7.12.1990 w budynku Urzędu Miasta w Krakowie przy ul. Grunwaldzkiej oraz zdjęcia Flore Wolland z premierowego przedstawienia w Théâtre Garonne w Tuluzie, a następnie zdjęcia Jacquie Bablet i Caroline Rose z tejże premiery.

ul. Grunwaldzkiej w Krakowie. Archiwum nie hierarchizuje dokumentów: zdjęcia artystyczne, mniej lub bardziej wartościowe, łączy z dokumentami roboczymi, nieudanymi, prześwietlonymi, niskiej jakości z powodu kiepskiej, fałszującej kolor kliszy. Te zdjęcia pokazują jednak różne etapy pracy nad spektaklem, rodzaj napięć, stadiów poszukiwań, momentów pośrednich. Niewiele jednak – w przeciwieństwie do filmowego zapisu Sapii – mówią o charakterze prób, o procesie pracy nad spektaklem.

Oprócz tych roboczych utrważeń natrafiamy na negatywy. Kilkadziesiąt roboczych stop-klatek Jacquie Bablet daje wgląd w maksymalną liczbę scen. Zapewne z powodu śmierci Kantora nie dokonano selekcji i reprezentują one przedstawienie w swym niegotowym statusie kliszy. Są to głównie zdjęcia zbiorowe z ustalonym punktem widzenia w jednym miejscu, skupione na rejestracji przepływu scen, konstruowane tak, by nadać im ciągłość, zaznaczyć energetyczny rytm spektaklu. Widzimy poszczególne ujęcia w dwóch, trzech czasowo rozwijających się stop-klatkach, sekwencja prowizorycznie markuje następstwo temporalne. To nie obrazy zatrzymane w momencie, lecz ciągłość materii fotograficznej daje wrażenie teatralnego continuum. Negatywy te istnieją w formie roboczej, gotowe do dalszej obróbki.

Z kolei Bruno Wagner starannie selekcjonuje serię zdjęć: zatrzymanych i poruszonych. Są to fotografie – interpretacje spektaklu jako ciągu prób, na które mógł wejść w Tuluzie. Ewidentnie interesuje go przepływ teatralnych działań, odczucie poruszonej, dynamizowanej przestrzeni, a także rodzaj napięcia między postaciami. Wykonuje zdjęcia czarno-białe, co ma już inne znacznie niż w przypadku fotografii *Umarłej klasy*, albowiem będzie to wybór artysty, forma interpretacji teatralnego widowiska. Wagner wykonuje też różne montaż: przenosi widzenie realne w interpretacyjne ujęcie. Wtapiając powiększoną głowę Kantora, dominującą nad teatralną sceną, surrealistycznie wiąże ją z grą aktorów, sugerując niejako subiektywne źródła inscenizacji. Na wielu zdjęciach z Tuluzy spektakl wygląda jak ukończony, nie ma wielkiej różnicy między gotową inscenizacją a materiałem z prób. Tym bardziej że Kantor pojawia się tu w pełnym rynsztunku, w charakterystycznym ubraniu: czarnym garniturze, białej koszuli, kapeluszu, czarnym szalu. Jego zaangażowanie w grę jest takiego rodzaju, że trudno nie traktować go jako uczestnika przedstawienia pokazywanego publiczności. O niegotowym kształcie spektaklu świadczy jedynie poprzeczne ułożenie ramy z Infantką, która w ostatniej fazie prób zostanie zamieniona na pionową, symetryczną wobec ramy Autoportretu. Z kolei zdjęcia Maurizia Buscarino to dokumentacja z premiery w Tuluzie, na której nie było już Kantora. Na różne sposoby, acz dyskretnie jest to sugerowane. Przeważają szerokie plany scen zbiorowych, choć na paru fotografiach celebrowane jest puste miejsce po Kantorze. Nie jest to jednak wyrazista manifestacja nieobecności: trzeba wiedzieć o śmierci artysty przed premierą, aby się domyślić, o co chodzi.

Przedstawienie nie doczekało się takiego upamiętnienia fotograficznego jak wcześniejsze inscenizacje Teatru Śmierci. Zdjęcia z tego spektaklu dowodzą jednak, że wykrył się pewien styl przekazu teatralnych prac Kantora. Widać, że fotograficy, obcujący z jego sztuką, która stała się rodzajem utrwalonego w wielu spektaklach dyskursu wizualnego, ufają jego malarowskiemu wyczuciu; w *Dziś są moje urodziny* obrazy są wyraziste, obramowane blejtramami. Zdjęcia milczą, nie tylko nie pozwalają stwierdzić obecności słowa, ale i nie zdradzają brzmienia muzyki. Fotografia staje się szczególną celebracją wizualnej wartości inscenizacji, spotęgowaniem milczącego piękna teatru, stoi na straży tajemniczego trwania zamienionego w nietrwanie, ale niosącego zamrożony raz na zawsze wyraz pamięci. Można je oglądać na różne sposoby, dokonując kolejnych zerwań z przeszłością. Można je traktować dokumentacyjnie, zastanawiając się, czym są jako świadectwa i autonomiczne dzieła, bądź poddawać różnym procesom prezentacji, rekontekstualizować ich status i formę.

5. Pośmiertne życie fotografii

Zastanawiając się nad ponownym życiem fotografii teatralnej Teatru Śmierci jako autonomicznego obrazu, przywołam dwa przykłady. Przy okazji obchodów stulecia urodzin Tadeusza Kantora w Tuluzie, gdzie odbyła się premiera *Dziś są moje urodziny*, w trakcie seminarium *Tadeusz Kantor portret wielokrotny*³¹ pokazano także wystawy fotograficzne: *Tadeusz Kantor – La Classe morte, scènes du spectacle*, na której posłużono się na roll-upach zdjęciami Wojciecha Szperla skojarzonymi z tekstami Tadeusza Kantora, oraz autorską wystawę zdjęć Brunona Wagnera. Scenariusz pierwszej ekspozycji przygotowała Jolanta Pol. Teksty korespondujące z fotografiami komentowały obraz, intencją była rekonstrukcja scen z *Umarłej klasy* właściwie bez oddzielenia fotografii z prób od fotografii z przedstawienia. Doszło do dowolnego, nie do końca udanego, połączenia słowa i obrazu, a nadrukowanie zdjęć na plastikowym podłożu zmniejszyło ich ostrość. Ślady przedstawienia prezentowane na korytarzu uniwersytetu w Tuluzie uległy rozproszeniu, niemal amatorska wystawka zamieniła frapujące ujęcia Wojciecha Szperla w pseudodokumentację arcydzieła.

Druga wystawa w Tuluzie to artystyczny projekt Brunona Wagnera, składający się z fotografii z *Niech szczerzą artyści* oraz *Dziś są moje urodziny*, a także ciekawych ujęć wyizolowanych obiektów Teatru Śmierci. Wybrane kadry zostały dodatkowo uprzedmiotowione. Operacje, jakie na nich wykonał

³¹ *Tadeusz Kantor: portrait multiple: polyphonie, inspirations, renaissances*, red. K. Jouca-viel, Toulouse 2016.

artysta, polegały na pominięciu zdjęć i ponownym ich sfotografowaniu, co stworzyło stylizację na XIX-wieczną fotografię. Niektóre zostały doświetlone punktowo, inne umieszczone w przedmiotach lub na nich (szklanych butelkach, drewnianych szufladach). Decyzje Wagnera silnie wiązały zdjęcia z nowym pejzażem ekspozycyjnym, ale też rodziły wrażenie, że są one częścią spektaklu, że należą np. do grupy rekwizytów. Niektóre wyglądały jak obrazy, umieszczone w szerokich skrzynkowych ramach, drewnianych pudłach, szafkach. Gest Wagnera przypominał operacje Christiana Boltanskiego na fotografiach. Artysta wciągnął je w osobny świat materialny, udzielił nowego funeralnego życia, mnożąc sygnały dawności, postarzając, kojarząc skrzynki i szuflady z trumnami. Ekspozycja została umieszczona w zabytkowej kamienicy, w pomieszczeniu o łukowatym sklepieniu i kamiennej posadzce, na tle ceglanych ścian, kojarzącym się z piwnicą Krzysztoforów, gdzie miała premierę *Umarła klasa*. Tajemnicze oddziaływanie zdjęć-przedmiotów, wyrazista rama ekspozycyjna budziła zainteresowanie widzów, którzy nigdy nie oglądali spektakli Kantora. Reminiscencje przedstawień uzyskiwały samodzielny status, oderwany od teatralnego dyskursu. Już te dwa przykłady uświadamiają, że wszystkie opowieści na kanwie fotografii mają charakter dopisku (czasem fałszerstwa), a w najlepszym przypadku – kreacji, nie rekonstrukcji. Osłabiają mocną sztukę autorytarnego artysty, są śladem, odciskiem nierealnego, odsyłają do nieobecności, komunikują zdradę oryginału.

Pisząc o zdjęciach Hervé Rabota, François Soulages zauważa: „fotografia jednocześnie przywołuje estetykę odcisku i estetykę archiwum. W fotografii zawsze istnieje archiwum oraz praca do ponownego wykonania: materia tak jak ciało, stanowi archiwum jakiejś historii”³². Pytania, które stawia Soulages przetworzonym obrazom, dotyczą materialności fotografii i interesują tych, którzy obcuja z archiwum i różnymi sposobami przechowywania zdjęć. Badacz podkreśla, jak wiele zależy od tego, czy traktujemy je jako artefakty, czy zdjęcia są zgromadzone w komputerze, czy oglądamy negatywy (negatyw jest formą zdjęcia), czy tzw. stykówki, które dotyczą umykającej historii. Soulages pyta nieustępliwie: „jakiej historii” zdjęcia są dokumentem? Twierdzi, że odpowiadając na takie pytanie, można się pomylić, albowiem fotograficzny obraz „stanowi przestrzeń wyobraźni oraz efekt procesu ustanawiającego relacje między nią i rzeczywistością”³³. Badacz neguje fotografię jako uchwycenie realności. Pisząc o przedmiocie fotograficznym, zwraca uwagę na trzy aspekty fotograficzności: „nieodwracalne uzyskanie negatywu i nieukończoną pracę negatywu”³⁴ oraz na to, jak bardzo warunki odbioru

³² F. Soulages, *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007, s. 135.

³³ Tamże.

³⁴ Tamże, s. 137.

wpływają na zdjęcie. „W oparciu o to zarysowują się poszczególne estetyki fotografii: estetyka reportażu, portretu, inscenizacji, «tego, co zostało odegrane», fikcji, odniesienia fantastycznego, odcisku i archiwum»³⁵.

Spróbuję przenieść to myślenie o fotografii i jej materialności na myślenie o archiwum, posługując się najpierw stosowanymi przez Soulages'a terminami „strata” i „zysk”: stratą archiwum jest utrata wyjątkowych okoliczności powstawania sztuki, a także czynności zbierania, dokumentowania, gromadzenia – jednym słowem minionego czasu i przeszłego istnienia. Zyskiem są prace, które można wykonać w oparciu o negatyw (negatyw miał bezpośredni kontakt z przedmiotem transcendentnym, a zdjęcie już nie), czyli w tym wypadku o materiał zgromadzony. „Strata jest nie do naprawienia”, tak fotografia, jak archiwum nam ją obwieszcza i pokazuje, powodując, że możemy ją sobie wyobrazić, jednak wyobrażenie tej straty prowadzi nie tylko ku melancholii: jako praca pamięci celebrowanie odczucia utraty kontaktu z oryginałem jest ważne i twórcze:

Jeśli strata ma gwałtowny i całkowity charakter, to nie dlatego, że utracony czas, przedmiot lub byt przedstawiały dla nas szczególną wartość lub same w sobie były bardzo cenne, ale dlatego że przeminęły one bezpowrotnie. Z tego powodu właśnie stają się bezcenne, zyskując wartość absolutną, która dotyka straty, naszej straty, i ją naznacza³⁶.

Równocześnie zysk nie jest ani cudownym lekarstwem, ani cudem. Zastanawianie się, czy zysk pozwala nam się pożegnać ze stratą czy pogodzić z nią, nie przynosi odpowiedzi. Ale dzięki stracie artysta może stworzyć dzieło, co Kantor udowadniał nieustannie, projektując przemyślaną i świadomą swych zadań przestrzeń dokumentacji. Co jednak można stworzyć w oparciu o archiwum dziś, po stracie, w chwili gdy nawet archiwum uległo przemianom w momencie przenosin Cricoteki z Kanoniczej na Nadwiślańską? To pytanie wydaje się fundamentalne. Archiwum jako sztuka (możemy tak o nim mówić dzięki nobilitowaniu go przez Kantora) wydaje się „pogodzone z koniecznością strat... Nieograniczonych zysków i strat”³⁷. Poczucie takie może być zarówno depresyjne i melancholijne, jak i twórcze. Przypomina lęk, który towarzyszy Austerlitzowi, bohaterowi powieści Sebalda, że zostanie po nim tylko zbiór czarno-białych fotografii. Świadomość ta otwiera się jednak na nadzieję wypowiedzaną od początku powieści, formułującą imperatyw przekazywania historii, nawet jeśli będą to opowieści „apokryficzne”. Bez nich świat pustoszeje.

W mojej refleksji temat funkcji Żywego Archiwum istnieje w kontradycji, w niejednoznacznej dynamice generowanej sprzecznościami intencji artysty

³⁵ Tamże, s. 136.

³⁶ Tamże, s. 147.

³⁷ Tamże.

i efektów upływającego czasu. Archiwum można bowiem postrzegać jako sferę osłabiania mocnej sztuki, doceniać możliwość umieszczania jej w sieci niespodziewanych relacji. Można także traktować archiwum jako przestrzeń pustki, w której dokonuje się „od-podmiotowienie” działań autorytarnego artysty, gdzie dochodzi do naruszenia pamięci i rozproszenia śladów inscenizacji. Wydaje się, że aporia zaprojektowanego przez Kantora archiwum teatralnego kieruje ku oscylacjom pomiędzy sprzecznościami jako stanem artystycznie pożądanym, łączy niemożliwe do pokonania różnice między czasami, każe krążyć od wspomnienia do zapomnienia, oscylować między pamięcią a śmiercią. Płynąć w nurcie Mnemosyne i pograć się w odmętach Lesmosyne³⁸. Można rzec, że Kantorowskie Żywe Archiwum skazuje odbiorcę sztuki *post mortem* na patos upamiętniania i kryzys zapominania. Ważnym źródłem owej dialektyki okazują się zdjęcia. Nieistniejącą dziś szafę zawierającą zasób fotografii traktuję jako *pars pro toto* archiwum: dialektycznego miejsca ukrycia i ujawnienia, przestrzeni pamięci i śmierci.

³⁸ K. Kerényi, *Mnemosyne i Lesmosyne. O źródłach „przypominania” i „zapominania”*, [w:] *Pamięć w filozofii XX wieku*, pod red. Z. Rosińskiej, Warszawa 2006.

Twarz Kantora

Gdy oddalałem się w stronę abstrakcyjnych rozmyślań,
zawsze gdzieś nagle wynurzała się postać i wizerunek człowieka¹

Tadeusz Kantor, *Ludzie*

1. Konieczność twarzy

Jakiś czas temu, w związku z przygotowaniami do filmu o Tadeuszu Kantorz, w Internecie pojawiły się zdjęcia Borysa Szycy, który miał grać główną rolę. Fotografiom autorstwa Adama Golca towarzyszyły informacje o pracy aktora nad stworzeniem portretu Kantora. Przekonywały, że Szyc badał mimikę i gest twórcy Teatru Śmierci, by opracować swą kreację² – jak można wnioskować, utrzymaną w ramach prawdy fizyczno-psychologicznej. Opublikowane zdjęcia, migawki gestów i póz, miały uwiarygodnić aktora, „do złudzenia przypominającego Kantora”. Biografia została tym samym związana z siłą wyrazu twarzy. Sztuce spełniającej takie założenia patronuje w teatrze

¹ Tadeusz Kantor, *Ludzie*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2004, s. 37.

² Mam na myśli np. informację, która pojawiła się na film.onet.pl wraz z sześcioma zdjęciami Borysa Szycy w roli Kantora: „*Nigdy tu już nie powrócę*”: Borys Szyc jako Tadeusz Kantor to filmowy portret Tadeusza Kantora, twórcy teatru Cricot 2, wybitnego malarza, grafika, scenografa, reżysera i performerera, uważanego za jednego z ostatnich wielkich awangardzistów XX wieku. W głównej roli – zaskakujący niezwykłą metamorfozą Borys Szyc. Film powstaje z okazji Roku Tadeusza Kantora ogłoszonego w 2015 r. przez UNESCO. Trafi do kin w drugiej połowie 2016 roku [...] Reżyserem filmu jest Jan Hryniak [...] scenariusz napisał Łukasz M. Maciejewski [...] Koproducentami są m.in.: Narodowy Instytut Audiowizualny (NINA), Telewizja Polska S.A., Krakowskie Biuro Festiwalowe. Producentem filmu jest Studio Rewers, a dystrybutorem Kino Świat zob. <http://film.onet.pl/nigdy-tu-juz-nie-powroce-borys-szyc-jako-tadeusz-kantor/wfpe13> [dostęp 11.11.2015]. W komentarzach internautów pojawiła się np. taka uwaga: „Gęby Kantora nie da się podrobić”.

Konstanty Stanisławski, sytuujący się na odrzuconym przez Kantora biegu nie teatralnej konwencji.

Na marginesie tej kampanii reklamowej warto zauważyć, że w tradycji filmów biograficznych bardzo różnie kreuje się podobieństwo do autentycznej postaci – pierwowzoru roli. Wśród znakomitych spełnień aktorsko-reżyserskich można przywołać postać Francisa Bacona zagrą przez Dereka Jacobiego, aktora obdarzonego niezwykle talentem naśladowczym, z filmu *Love is the Devil*³, w którym zachowano podobieństwo i stworzono pogłębiony portret malarza, jak i film Mike’a Leigha poświęcony Williamowi Turnerowi, w którym to aktor – Timothy Spall narzucił pierwowzorowi swą fizyczność⁴. Nie zniszczyło to wiarygodności kreacji, choć w tym wypadku dystans czasowy i słaba znajomość wyglądu Turnera sprzyjały swobodzie operowania fikcyjną fizjonomią. Tak czy inaczej – a przekonują o tym także sceniczne biografie, od sztuki o Marii Callas z Krystyną Jandą, poprzez spektakle o Andym Warholu z Piotrem Skibą, i Marilyn Monroe z Sandrą Korzeniak, Marii Komornickiej z Anitą Sokołowską – charakterystyka zewnętrzna nie gwarantuje sukcesu kreacji aktorskiej⁵. Podobieństwo lub jego brak stają się punktem wyjścia do przekonującego wypełnienia roli. Wiarygodność bywa osiągana niekoniecznie przez wierne naśladownictwo fizjonomii. Kantor jako wróg sztuki realistycznej i ilustracyjnej jak nikt zdawał sobie z tego sprawę. W końcu sam stworzył imaginacyjne, „niewierne”, lecz wiarygodne portrety bliskich mu osób z intymnego otoczenia (matki, ojca, wujów, ciotek) oraz postaci historycznych:

³ *Love is the Devil. Szkic do portretu Francisa Bacona* (1998), reż. i scen. John Maybury, w roli głównej Derek Jacobi.

⁴ Film zatytułowany *Pan Turner* (2014) reż. Mike Leigh, w roli głównej Timothy Spall.

⁵ Krystyna Janda w spektaklu *Maria Callas. Master Class* Terrence’a McNally’ego w reż. Andrzeja Domalika (Teatr Powszechny w Warszawie, 1997) naśladowała Marię Callas, kopując jej chód, postawę, wygląd. Wróciła do tej sztuki w Och-Teatrze. Na przeciwnym biegunie umieściłabym spektakle Krystiana Lupy o Andym Warholu (*Factory 2*, Stary Teatr w Krakowie, 2007) i o Marilyn Monroe (*Persona. Marilyn*, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 2009), poszukujące nieoczywistych powiązań z „twarzami” artystów (bez wiernych makiżży ukrywających osobowości aktorów). Jeszcze innym przypadkiem w polskim teatrze lat ostatnich są spektakle biograficzne, „przepisujące” mitologie twarzy artystów, np. spektakl Weroniki Szczawińskiej i Bartka Frąckowiaka *Komornicka. Biografia pozorna* (Teatr Polski w Bydgoszczy, 2012), z Anitą Sokołowską wcielającą się przez gest zaprzeczenia mimietycznego naśladowania w rolę młodopolskiej poetki, czy Moniki Strzępki i Pawła Demirskiego *Courtney Love* (Teatr Polski we Wrocławiu, 2012), z próbą „wskrzeszenia” na scenie „twarzy” Kurta Cobaina i Amy Winehouse, gwiazd traktowanych jak zombie. W ostatnim czasie w literaturze, filmie i na scenie niezwykle popularne stają się różnie pojmowane biografie (także fikcyjne). Można to zjawisko wiązać ze zwrotem ku doświadczeniu i biografizmo- wi w badaniach kulturowych i w sztuce.

Józefa Piłsudskiego, Wita Stwosza, Wsiewołoda Meyerholda, Marii Jaremy, Jonasza Sterna⁶.

Próba „odzyskania” oblicza Kantora w filmie jest jednak niewątpliwie dowodem wyraźnego śladu, jaki jego fizyczność odcisnęła w kulturze. Twarz Kantora wpisała się na trwałe w świadomość przemian sztuki drugiej połowy XX wieku, jest istotnym elementem w archiwum naszej tradycji artystycznej. Twarz ta przemawia z wielu miejsc: jest częścią nadzwyczaj bogatego zbioru fotografii poświadczających drogę twórczą artysty, należy do dokumentacji filmowej jego prac oraz rejestracji spektakli, w których pojawiał się jako postać i jako on sam. Własna twarz jest też obiektem zainteresowania samego artysty, portretującego się chętnie w obrazach, szkicach, rysunkach – szczególnie w ostatniej fazie twórczości. Jest to twarz znacząca, podobnie jak oblicza innych artystów z przeszłości, o których nie jesteśmy w stanie pomyśleć bez przywołania ich wizerunku⁷. Wyrazistość fizjonomii wnosi pole sensów należące do mitu personalnego. Mitologia oblicza dawnego artysty (np. Dürera, Rembrandta, Byrona, Mickiewicza) i twórcy nowoczesnego (np. Wyspiańskiego, Witkacego, Schulza, Kafki, Becketta) stwarza obszary ważne dla denotacji i konotacji biografii. Przyjrzyjmy się zatem twarzy Kantora, będącej w tej konstelacji przypadkiem szczególnym.

2. Fotografia jako scena i autobiografia

Punktem wyjścia moich uwag na temat twarzy Kantora uczynię materiał fotograficzny. Inicjowanie kontaktu z wizerunkiem artysty poprzez zdjęcia wiąże się z jednej strony z ich – iluzoryczną często – siłą sugestii, przekonującą, że „mówią prawdę”, a więc w tym wypadku oddają prawdziwą osobę. Wynika także z głębokiego przeświadczenia Kantora, że fotografia ma istotny sens kreacyjny. Artysta nie tylko pozwalał się fotografować, gromadził świadectwa swych prac utrwalonych na kliszy pamięci, lecz także – szczególnie od *Wielopola, Wielopola* (1980) – rozpoznął w akcie fotograficznym istotny składnik sztuki, pozwalający metaforyzować w obrazie działanie czasu, pamięci i śmierci. Fotografia zostaje przez Kantora włączona w ramę dzieła teatralnego, służy mu niejednokrotnie jako tworzywo, jest także materia poznania jego własnych spektakli. Jak wiadomo Kantor pilnie oglądał serie zdjęć

⁶ Mam na myśli operacje biograficzne uprawiane przez Kantora w *Wielopolu, Wielopolu* (1980), *Niech szczerzą artyści* (1985), *Nigdy tu już nie powrócę* (1987), *Dziś są moje urodziny* (1991).

⁷ Pisząc o twarzy Kantora, pamiętam o pracy Piotra Matywieckiego *Twarz Tuwima*, Warszawa 2015, w której analiza twarzy i fotografii związana jest ze specyficznym rozumieniem mitu personalnego.

uwieczniających jego przedstawienia (szczególnie te z okresu Teatru Śmierci), wielokrotnie sugerował się nimi, dokonując korekt w spektaklach, zdjęcie podsuwało mu także inspirację, było źródłem inwencji.

Bez wątpienia śledził także swoje fotografie portretowe, w jakimś sensie to on sam prowokował dokumentalistów do skupienia się na jego osobie, aranżował – ze względu na swą charyzmatyczną osobowość – intensywność fotograficznych ujęć. Dowodem jest ogromny zbiór zdjęć przedstawiających Kantora, szczególnie od momentu wielkiego sukcesu *Umarłej klasy*, ustalającego jego pozycję. Niemniej zwrócić należy uwagę, że szczęśliwie w archiwum Cricoteki znajdują się zdjęcia przedstawiające Kantora i portretujące jego teatralne prace od wojennej *Balladyny* (1943) i *Powrotu Odysa* (1944) oraz szczególnie bogaty zbiór dotyczący inscenizacji Teatru Śmierci, etapu zamkniętego przez *Dziś są moje urodziny*, spektaklu mocno akcentującego temat fotografii, autoportretów, obrazów personalnych. Mamy zatem dostęp do obrazów twarzy Kantora z różnych etapów egzystencji i twórczości.

Zdjęcia Kantora z całego jego życia można podzielić na parę grup. Niektóre pokazują jego wykadrowaną twarz, inne są portretami przedstawiającymi artystę w sytuacji neutralnej, jakby prywatnej, bardzo często z nieodzownymi atrybutami: papierosem i filiżanką kawy. Jedne zdradzają artystowską aranżację, lokują go w napięciu: od artysty awangardowego, który przy okazji akcji happeningowych nosi na plaży szlafrok w prążki i kapelusz, do starannych stylizacji „pod prąd” artystycznej modzie, reaktywujących młodopolski obraz artysty przekłętego, połączony ze staroświecką elegancją i takimi atrybutami jak czarne spodnie na szelkach, biała koszula, marynarka, czarny szal i kapelusz. Są też liczne portrety pokazujące go jako malarza lub reżysera. Widzimy na nich skrajne emocje: skupienie, złość, a nawet wściekłość, zadowolenie, intensywną radość. Osobną grupę stanowią wizerunki artysty przemawiającego, w funkcji twórcy – autora manifestów czy wypowiedzi programowych. Są też portrety w innej roli: artefakty przedstawiające Kantora na scenie, w ramach czy na granicy ramy przedstawienia. Osobną grupę portretów tworzą zdjęcia Kantora w Krzysztoforach oraz w Cricotece, wśród obiektów własnej sztuki, obrazów, na tle fotografii ze spektakli, afiszów teatralnych, plakatów. W różnych zbiorach znajdujemy portrety Kantora prezentujące go w działaniu, w relacjach z innymi osobami, w relacjach z przedmiotami, w skupieniu nad notatkami, przed sztalugą, tworzącego i dyskutującego, zamkniętego i ekstrawertycznego. Twarz przemawia wówczas do widza z własnego świata; Kantor tylko czasem patrzy na odbiorcę, rzadko kiedy udaje się nawiązać bezpośredni kontakt z jego spojrzeniem⁸.

⁸ Za możliwość przejrzenia wielu fotografii Kantora, a także ich identyfikację dziękuję Małgorzacie Paluch-Cybulskiej. Wybrane zdjęcia i inne materiały ikonograficzne traktuję jako integralną część niniejszego szkicu.

Z kolei fotografie kadrujące oblicze artysty skupiają się na jego charakterystycznym rysunku. Jest to oblicze pociągłe, o mocno rzeźbionych policzkach, wyrazistym podbródku, wydatnym nosie. Z czasem coraz mocniej uwidocznione, silnie wyryte bruzdy wokół ust oraz pogłębiające się worki pod oczami zdradzają symptomy starzenia się, aczkolwiek cechą charakterystyczną twarzy Kantora jest trwałość jej pierwotnego wyrazu, niezmiennosc w zmieniających się porach życia, rozpoznawalność, która określa artystę, sprawia, że jest identyczny sam ze sobą. Ważnym elementem jego oblicza są brwi, często uniesione pod opadającą na czoło grzywką, czasem kreujące rysunek twarzy wręcz karykaturalnej, mimicznie intensywnej, zastygającej w wyrazie powagi, z przenikliwym spojrzeniem, bądź przybierającej histrioniczną maskę kłowna.

Wybrany przez Krzysztofa Pleśniarowicza na okładkę książki *Kantor. Artysta końca wieku* portret pokazuje oblicze zastygłe i poważne⁹. Ale wewnątrz znajdujemy cały przegląd „emanacji” Kantora, ze slapstickową serią zdjęć Leszka Dziedzica wykonanych w czasie prób do *Niech szczerzą artyści* w krakowskim Klubie Studenckim Filutek w 1985 roku. Kantor na fotografii niejednokrotnie gra mimiką przerysowaną i komiczną. Jest jak postać z niemego filmu, nie boi się ujęć ryzykownych, zabawnych, wyolbrzymionych, sam należy do komedianckiej trupy artystów jarmarcznych, jak często o aktorach Cricot 2 zwykł mówić. Z kolei inna fotografia portretowa, obecnie w zbiorach Cricoteki, na którą chcę zwrócić uwagę, wyodrębnia oko artysty – oscyluje na granicy pomiędzy podkreśleniem przenikliwości organu wzroku, szczególnie ważnego dla twórcy wizualnego, a wrażeniem nienaturalności – niemal symptomem szaleństwa¹⁰. Można od razu zapytać – czy ten poważno-niepoważny wyraz był wyreżyserowany? Na pewno stał się elementem autokreacji, świadomym sposobem oddziaływania na otoczenie i działania w świecie sztuki. Wśród znakomitych fotografów utrwalających sztukę Kantora i jego postać znaleźli się: Jacek Stokłosa, Jacquie Bablet, Leszek Dziedzic, Jacek Kubiena, Wojciech Plewiński, Janusz Podlecki, Konrad Pollesch, Caroline Rose, Jacek Szmuc, Bruno Wagner, Maurizio Buscarino i wielu innych.

Charakterystyczna dla Kantora nadekspresja sprawia, że krążenie pomiędzy atrakcyjnym dla widza kształtem szlachetnej twarzy a twarzą wykoślawioną,

⁹ Na okładce książki Krzysztofa Pleśniarowicza *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, wykorzystane zostało zdjęcie portretowe Maurizia Buscarino ze zbiorów Cricoteki.

¹⁰ Chodzi mi o fotografię Krzysztofa Gierałtowskiego, przedstawiającą w nienaturalnym ujęciu jedno oko Kantora, podczas gdy drugie ukryte jest w cieniu, dzięki czemu jego twarz uzyskuje „cyklopi” wyraz. Portret ten był eksponowany na wystawie *Portrety mistrzów Krzysztofa Gierałtowskiego* (Cricoteka, 14.11.2017–14.01.2018), prezentującej z teki *Indywidualności polskie* dwanaście fotografii portretowych. Wizerunek Kantora został wykorzystany jako nadruk na koszulkach i innych materiałach promocyjnych Cricoteki.

przerysowaną, staje się strategią dramaturgiczną. Artysta był jej świadom, znał ją dzięki autoobserwacji, bez wątpienia fotografia pozwalała mu zgłębić cechy własnej fizyczności, stała się dodatkowym lustrem własnej osoby, sprzyjała narcystycznym inklinacjom. Twarz Kantora, niejednokrotnie przez fotografów traktowana jak wielowymiarowy obiekt rzeźbiarski, dobrze przyjmowała światło i cień, była pełna ekspresji, która uczyniła zeń prawdziwą scenę emocji. W przeciwieństwie do statycznej, kamiennej twarzy Samuela Becketta (także intrygującej i przyciągającej uwagę fotografików), była obiektem proteuszowym i kapryśnym¹¹. To napięcie między obiektem o naturalnym czy neutralnym wyrazie a przedmiotem transformacyjnych operacji estetycznych stanie się strategią Kantorowskiej autoprezentacji, ważną także dla jego autoportretu, który moim zdaniem bardzo często pełni funkcję maski, wyobrazającej nie żywe oblicze, lecz to utrwalone w rejestracji fotograficznej lub filmowej. Do tematu tego jeszcze wrócę.

Ciekawe zdjęcie, które chciałabym przywołać, to fotografia z wystawy prac plastycznych Kantora, na której widzimy artystę wciśniętego w kąt pomiędzy wiszącą na ścianie fotografią cmentarną z grobem matki a symboliczną mogiłą, jaką artysta wykonał, używając fotografii Heleny Kantor nadrukowanych na woreczki wypełnione ryżem i umieszczone w skrzyni¹². Jego twarz jest tu ukryta, słabo widoczna, ale uważna. To wycofanie wydało mi się znaczące. Artysta jest skupiony na percepcji odbioru własnej pracy. Obiekt ten domaga się egzegezy: dowodzi bowiem głębokiej świadomości roli fotografii jako medium pamięci i śmierci¹³. Wizerunki matki Kantora pokazują etapy starzenia się, zamykają każde stadium życia w osobnym przedmiocie. Obrazy twarzy w swej formie statycznej przypisane zostały obumierającym etapom istnienia. W jednym szeregu ułożone są maski jak osobne role, tożsame i skontrastowane, szczególnie w fazie początkowej i ostatniej: starego oblicza niepodobnego do młodzieńczego. Zdjęcie służy tu wyrażeniu do uobecnienia definitywnej nieobecności, do wyrażenia straty. Fotografia jest wydrążona, opuszczona przez desygnat. Kantor, korzystając ze zdjęć gotowych, rozpiisał odchodzenie bliskiej osoby na etapy, użył chronologii, by stworzyć dramaturgię twarzy, na której w serii przedstawień odzwierciedla się spustoszenie, jakie czyni czas.

Przed owym obiektem przykucnął wykonujący zdjęcie fotograf. Jest on jak widz, który by zobaczyć instalację, musi zbliżyć się do niej, wręcz przykłęknąć

¹¹ Dowodem zainteresowań fotografików twarzą Becketta jest pokaźny zbiór jego fotografii przechowywany w National Portrait Gallery w Londynie (np. autorstwa Johna Minihana).

¹² Tadeusz Kantor w Galerii Foksal, 1973, fot. Stanisław Arvay, zdjęcie ze zbiorów Critique, IV-007078.

¹³ *Portret matki* (1976) to płóciennne woreczki z ryżem, drewniana skrzynia oraz fotografia na płótnie. Muzeum Sztuki w Łodzi, MS/SN/R/269.

i pochylić nad drewnianą skrzynią. Kantor, wciśnięty w kąt pomieszczenia (a jak wiadomo ta pozycja ma w jego praktyce ogromne znaczenie, była związana z *Powrotem Odysa* i kątem *Umarłej klasy*)¹⁴, przygląda się temu aktowi w skupieniu, jakby chciał ocenić „strzał obiektywu”. Z kolei – jak możemy się domyśleć – scena uchwycona została przez innego fotografa, niewidocznego; prawdopodobnie to jego cień zarysowuje się na ścianie, z lewej strony zdjęcia. To zwielokrotnienie planów jest znamienne. Fotografia ma układ szkatułkowy: jest związana ze zdjęciami matki artysty z różnych faz życia, jest zdjęciem owych zdjęć, a także zdjęciem sceny z udziałem Tadeusza Kantora i fotografa. Ujęcie ciekawie gra relacją artefaktów, ciał i ich cieni. Fotografia ta jest dla mnie ważnym sygnałem złożonych relacji w dziele twórcy Teatru Śmierci. Posługiwał się on nader chętnie pojęciem kliszy jako odbitki, powtórzenia, powielenia, korzystał z możliwości multiplikacji, patrzył na obiekty własnej sztuki przez zapośredniczenia fotograficzne. Także własną twarz oglądał jako maskę uwiecznioną na zdjęciu i ujęcie to przenosił do sztuki, tworząc, na scenie czy w obrazie, maskę maski.

Własne twarze na fotografiach wykorzystał w *Autoportrecie*, artefakcie nawiązującym do opisanego powyżej fotograficznego grobu matki. Przedstawił w nim zdjęcia nadrukowane na czarnych pudełkach, rozrzucone w nieładzie na postumencie obitym czarnym kirem. Nie zachował tym razem porządku chronologii, skonstruował chaotyczny układ podobizn, zderzając swoje zdjęcia od czasu niemowlęstwa i dzieciństwa (podwójny portret z siostrą) do fotografii ostatnich, ale nie ostatecznych. Instalacja powstała w roku 1977 – przed Kantorem otwierał się horyzont przyszłości¹⁵. Ten niescalony kompozycyjnie format przekazu fotograficznego, gotowych zdjęć portretowych zaaranżowanych jako autoportret, mówi o życiu, które trwa i podlega przemianom. Równocześnie składa się z zamkniętych faz, reprezentowanych przez czarne kartonowe obiekty: zdjęcie umownie oznacza ich zawartość – zamkniętą, tajemniczą, niedostępną. Rewersem fotografii staje się mrok ukryty we wnętrzu. To odniesienie wizerunku do ciemnej czeluści pudełka wydaje się niezwykle istotne – zaambalowaniu, czyli opakowaniu, ulega bowiem nic, pustka, ale też mrok podlegający w sztuce różnym polaryzacji znaczeniowym. Instalacja mówi o przemijaniu, odnosi do skojarzeń z *vanitas*; jest także grą z rozbitą tożsamością, poddaje wizerunki uprzedmiotowieniu. Zapowiada możliwość

¹⁴ Przyciśnięcie do muru, do kąta, było strategią rozgrywania ostatnich scen *Powrotu Odysa*, z zaszczuciem na śmierć głównego bohatera, co relacjonuje Kantor w swej partyturze pisanej już po *Umarłej klasie*, w której kąt klasy pojawił się jako obiekt przestrzeni teatralnej.

¹⁵ *Autoportret*, 1977, płótno, drewno, fotografie, metal. Muzeum Narodowe w Krakowie. Oba przedstawienia portretu matki i własnego autoportretu znalazły się np. w albumie *Kantor. Malarstwo*, wydanym przez Cricotekę w 2014 roku a opierającym się na wyselekcjonowanym przez artystę materiale.

ukrycia tego, co niewyobrażone zmysłowo w nieszczelnie zamkniętym wnętrzu. Artysta w komentarzu literackim tak określił swe działania konceptualne, domykając horyzont odbioru dwóch instalacji fotograficznych:

Tą moją metodą opakowywania wykonałem portret
najdroższej mi osoby, mojej Matki.
Od młodości do grobu.
I w końcu przyszła kolej na mnie samego.
Autoportret.
Na czarnych pudłach z domu towarowego umieściłem moje portrety
od czasu niemowlęstwa do dziś.
Dobre 70 lat.
Jest na co patrzeć!
Wszystko to niedbale rzucone w coś, co może kojarzyć się
z otwartym... grobem,
który jakby czekał na Portret Ostatni¹⁶.

Kantor w obu przypadkach z pewną dezynwolturą gra z oczywistym skojarzeniem z grobem, katafalkiem, przestrzenią funeralną, a fotografie portretowe traktuje jak medaliony. Wizerunki sprowadza do płaskich znaków na trywialnych przedmiotach, prowokuje skojarzenia twarzy z opakowaniami jak z wiejskiego sklepiku czy domu towarowego. Oba obiekty jednak wprowadza do muzeum, dokonując za swego życia swoistej reifikacji i kulturowej „sakralizacji” oblicza martwego (własnej matki) oraz własnego – poddanego wciąż jeszcze metamorfozom. Swemu portretowi ułożonemu z serii fotografii nadaje wymowę oscylującą między symbolem („ja” jako zwielokrotniona twarz artysty), a sensem redukującym oblicze do naklejki na pustym pudełku.

Inne ważne dwa zdjęcia Kantora, obrazujące jego złożoną samoświadomość własnej twarzy oraz osoby w sztuce, do której należy zapis fotografii, to ujęcia na tle plakatu wystawy Konrada Pollescha prezentującej fotografie z prób Kantora do przedstawienia *Nigdy tu już nie powrócę*, ekspozycji w Pałacu pod Baranami w roku 1989¹⁷. Kantor patrzy wprost do obiektywu, spotykamy zatem jego spojrzenie, z kolei za jego twarzą widnieje inny obraz reklamujący wystawę. W centrum ciekawie zaprojektowanej grafiki jest głowa portrecisty, autora fotografii, z którego oka wyprowadzony został strumień widzenia. W trójkącie owych promieni siedzi Tadeusz Kantor, taki jakiego pamiętamy z inscenizacji: w kapeluszu, czarnym garniturze, na kwadratowym taborecie. Z kolei z tyłu głowy fotografa, ujętego z profilu, rejestrującego sceny z prób teatralnych, oglądamy obraz „do góry nogami”, odwołujący się w umowny sposób do techniki fotografii jako wizerunku

¹⁶ T. Kantor, *Ambalaże*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 34–35.

¹⁷ Tadeusz Kantor na tle plakatu wystawy fotografii Konrada Pollescha w Pałacu pod Baranami, Kraków 1989, fot. K. Pollesch, zdjęcie ze zbiorów Cricoteki, IV-006140.

odwróconego¹⁸. Na drugim ujęciu tego plakatu Kantor zasłania odwrócony obraz samego siebie, wchodząc w kadr z drugiej strony, zastępując swą prawdziwą twarzą rysunkowy portret. Artysta żywy, ale martwy (też podległy prawom kliszy) wypełnia sobą ów koziółkujący w przestrzeni wizerunek zdjęcia oddany techniką plastyczną. Z pewną przesadą można by rzec, że wkracza do wnętrza camera obscura, modyfikując powstający tam obraz, zasłaniając sobą odbicie roli w spektaklu.

Zdjęcia te przekazują złożony komunikat. Najprościej byłoby powiedzieć tak: za życia Kantora odbywały się fotograficzne wystawy prezentujące kadry z prób i spektakli. Tworzyły one pasaż obrazów do kontemplowania: związane ze sztuką artysty, jednak autonomizujące się. Ważnym komunikatem tego teatru była twarz artysty nieustająco wpływającego na ogląd swej sztuki, modyfikującego jej ujęcia, projektującego sensory i ich recepcyjne pola. Twarz Kantora była wielokrotnie synonimem jego sztuki. Mało tego: stawiała się znakowym odpowiednikiem takich pojęć jak Cricot 2, Teatr Śmierci czy teatr pamięci. Przekonują o tym liczne omówienia jego teatru, artykuły prasowe, w których działania artysty i artefakty sygnalizowane są obrazami jego twarzy. Jak powiedziałam, jest to twarz wymowna, pełna wyrazu i znaczeń. W jakimś sensie twarz ta – w recepcji i strategiach komunikacyjnych – została utożsamiona ze sztuką i ze sceną. Bardzo szybko uznano, że zarówno teatr Kantora, jak i jego twarz są tematami intrygującymi, wdzięcznymi dla fotografa poszukującego atrakcyjnego, wyrazistego, a zarazem plastycznego obiektu. Fotografowie zawłaszczali teren jego sztuki, uznając ją za nadzwyczaj „fotogeniczną”, uczynili ponadto z jego figury atrakcyjny obiekt własnych kadrów¹⁹.

Od momentu wynalezienia fotografii interesowali się nią artyści. Fotografia czasem bywała konkurencją dla sztuki, a czasem ważnym jej dokumentem czy elementem. Dla wielu twórców była instrumentem gry z własną tożsamością. Zdjęcia portretowe i autoportrety stają się od drugiej połowy XIX wieku sposobem na badanie własnej twarzy, np. dla Augusta Strindberga, Edvarda Muncha, Stanisława Ignacego Witkiewicza, Marcela Duchampa, Andy’ego Warhola, Josepha Beuysa i wielu innych. Będą wśród nich fotografie robione przy użyciu samowyzwalacza, odbicia zwielokrotnione, odbicia odbić w lustrze. Denis Bablet zauważył, że Kantor nigdy sam nie fotografował, a jednak akt ten fascynował go na tyle, że użył go w plastyce i teatrze. Artysta teatru

¹⁸ Tadeusz Kantor na tle plakatu wystawy fotografii Konrada Pollescha w Pałacu pod Baranami, Kraków 1989, fot. K. Pollesch, zdjęcie ze zbiorów Cricoteki, IV-006142.

¹⁹ Zdjęcia z prób do ostatniego spektaklu Kantora *Dziś są moje urodziny* Bruno Wagner wkomponował w samodzielne obiekty instalacyjne, silnie spojone z Kantorowską stylistyką „biednego przedmiotu”. Obiekty te były prezentowane na wystawie w trakcie sesji *Kantor. Portrait multiple* w Tuluzie (13–17.04.2004).

inkorporował spojrzenie na zdjęcia do swoich dzieł. Fotografia staje się w jego teatrze „instrumentem projekcji” oraz inspiracją do „ruchów migawkowych” komponowanych scen. Zanim Roland Barthes napisze *Światło obrazu*²⁰, Kantor obmyśla swe prace fotograficzne – portret matki i autoportret. Odkrycie metafizyki fotografii przez Tadeusza Kantora o kilka lat poprzedza książkę Barthes’a, lecz równoległość ich myślenia jest zastanawiająca. Obaj odchodzą od narzucającej się, choć powierzchownej analogii z malarstwem i niezależnie od siebie odsłaniają teatralność fotografii umarłych²¹. Fotografia staje się dla Kantora istotna w akcie opracowywania kondycji postaci scenicznych, dotyczy statusu aktora, jest także mikrodoświadczeniem śmierci. Z kolei fotografie przedstawiające artystę pozwalają nam kontaktować się z nim jako aktorem swego teatru, uwikłanym w język milczenia, w mowę śmierci. Trzeba zatem powiedzieć o fotografiach twarzy Kantora, że także one mają niezwykle teatralny potencjał, aczkolwiek są milczące, podczas gdy sztuka, jaką uprawiał w teatrze, była pełna brzmień głosów i muzyki. Twarz Kantora odzyskuje swój głos w licznych filmach i dokumentach. Kantor posługuje się wówczas wyrazistą, silnie zindywidualizowaną mową, językiem artystycznej pasji, głosem modulowanym, który krzyczy, złorzeczy, wydaje polecenia, śmieje się i żartuje. Jego głos w filmowym zapisie jest ważnym uzupełnieniem twarzy. Na próbach zarejestrowanych na wideo Kantor czyni użytek z mowy jako środka aktorskiej ekspresji i reżyserskiej perswazji: często przeklina, wzrusza się, czasem śpiewa. Na scenie najczęściej jednak milczy. Oglądane dziś fotografie artysty stają się wielowymiarowymi obrazami jego nieobecności, są maskami śmierci.

3. Autoportret – maska i jej niema mowa

Gdy przeglądamy zdjęcia Kantora, na ogół nie mamy wątpliwości: artysta jest łatwo rozpoznawalny, jego maska, *prosopon*, jest równoważna osobie czy indywidualności. Zupełnie inaczej rzecz się przedstawia, gdy zbliżamy się do autoportretów malarskich Kantora, tak jakby w nich artysta używał maski w znaczeniu *maschera*, formy zasłaniającej twarz, która tyleż symuluje,

²⁰ Pierwsze wydanie pracy Rolanda Barthes’a *La chambre claire. Note sur la photographie* ukazało się w roku 1980 nakładem Edition de l’Etoile/Gallimard/Seuil.

²¹ O ile dla Barthes’a punktem wyjścia jest fotografia matki, o tyle dla Kantora odkryciem stał się potencjał teatralny fotografii rekrutów z I wojny światowej, wśród których znalazł się jego ojciec (zdjęcia matki w instalacji, jak wspominam, wykorzystał wcześniej). Kontemplując ową fotografię, zapisał istotną koncepcję aktora. Do *Wielopola, Wielopola* zaprojektował kabin powiązany z aparatem fotograficznym. Zob. T. Kantor, *Pisma*, t. 2, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, 2004, s. 217–219.

ile stwarza pole dysymulacji²², to znaczy kreuje pole percepcji umożliwiającej nieoczekiwane odsłony oblicza. W wielu wypadkach artysta wybierał w swych autoportretach grę z twarzą jako zasłoną, która kamufluje realne oblicze a zarazem odsłania nowe płaszczyzny autokreacji.

Hans Belting, autor fundamentalnej pracy *Faces. Historia twarzy*, formułuje starą prawdę, od której interpretator twarzy musi zaczynać swój trud poznawczy: „Zakres mimicznych możliwości żywej twarzy obejmuje zarówno zdolność pokazywania i ujawniania, jak i ukrywania i pozorowania”²³. Antropolog obrazu rozróżnia twarz, którą mamy, i twarz, którą przybieramy. Zauważa ponadto, że twarz ma zdolność do wytwarzania własnych masek, a nowożytna tradycja myślowa, idealizując autentyczną twarz, maskę widzi jako konstrukt, efekt sztuczności i braku autentyzmu. Problem ten jest złożony, zagadnienie komplikuje się w miarę zbliżania się do sztuki XX i XXI wieku, balansującej pomiędzy twarzą jako ekspresją a twarzą jako konstrukcją czy wręcz symulacją. Jednak zarówno twarz, jak i maska są formą obrazową. Obie stają się polem interpretacji, wchodzą w relację z otoczeniem. Pojęcie maski wytwarza pojęcie obrazu, który można odczytać. Twarz, inaczej niż maska, przemienia ciało w obraz. Bardzo często działa ona jako *pars pro toto* ciała. Daje nam obraz zarejestrowany albo na skórze ludzkiej, albo na innej powierzchni. Belting mówi: „Twarze poświadczają w ciele pierwotny sens obrazu”²⁴.

Twarz namalowana odsłania zatem i zasłania. Jednak ta osobliwa wzajemność jest wpisana w pole sensów mowy oblicza utrwalonego w sztuce:

Twarz nosiciela musi stać się niewidzialna, żeby maska zyskała cielesną suwerenność. Twarz i maska zastępują się nawzajem. Maski na twarzy i twarz na ciele nie pozostają wobec siebie [...] w opozycji, lecz w związku, który łączy ze sobą naturę i kulturę. Jako obrazy podlegają obie bezwzględnyemu regułom, obowiązyującym we wszelkiej reprezentacji²⁵.

²² Oba pojęcia są wieloznaczne. *Prosopon* odnosi zarówno do maski, jak i osobowości związanej z wyrazem oblicza, było także stosowane przez teologów do określenia twarzy-ikony jako boskiej emanacji. *Maschera* z kolei ściślej przylega do tego, co dziś rozumiemy pod pojęciem materialnej maski zasłaniającej prawdziwe oblicze.

²³ H. Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015, s. 25. Praca ta jest dla mnie niezwykle istotnym przewodnikiem w rozumieniu relacji między maską, portretem i twarzą. Równie istotnym kontekstem jest materiał (ważny także dla Beltinga) zgromadzony na znakomitej wystawie *Wir sind Maske* (2009) w Kunsthistorisches Museum w Wiedniu, zob. katalog tej wystawy gromadzący przedstawienia od czasów najdawniejszych do współczesności, od maski przedmiotowej do maski psychologicznej: *Wir sind Maske*, red. S. Ferino-Pagden, Milano–Wien, 2009.

²⁴ H. Belting, *Faces...*, s. 26.

²⁵ Tamże.

Autoportrety malarskie Kantora traktuję jako maski jego twarzy, wytwarzane przez samego artystę szczególnie w ostatniej fazie życia, w latach osiemdziesiątych. Autoportrety te bardzo wyraźnie odwoływały się do pewnych silnie teatralizowanych, czasem intymizowanych sytuacji. Nosiły znamiona przybierania ról i noszenia twarzy jak maski. W większości z nich artysta posługiwał się przekształceniem rysów twarzy: odmłodzeniem, ukryciem, wykrzywieniem, odbiciem. O rozpoznawalności owych masek jako oblicza ich autora decydowały zewnętrzne atrybuty: kapelusz, szal, papieros, ewentualnie odwołania przestrzenne sygnalizowane w tytułach oraz formuły pierwszooosobowe odnoszące do obrazu jako dziedziny autoekspresji. O bezpośrednim podobieństwie do modelu czasem wręcz trudno mówić, raz jest pojedynczym sygnałem (kształt głowy, spojrzenie spod brwi, zarys sylwetki), często jednak artysta ustanawia swoją maskę, gra niepodobieństwem, mając pełną świadomość, że dokonuje przekształcenia nie tylko swego oblicza, ale też funkcjonujących w kulturze (także na fotografiach) jego zapisów. Kreuje zatem złożony układ referencji. Autoportrety nie tylko odnoszą się do „ja” artysty, nie tylko są ekspresją momentalnego obrazu „ja” jako fizycznego obrazu-refleksu, lecz także grają interakcją z jego różnymi wcieleniami „artysty malarza”, „artysty teatru”, posługują się złożonym układem odbić, analogii, demontaży. Hans Belting mówi:

Portret to obraz obrazu, albowiem odwzorowuje twarz, która ze swej strony jest obrazem nas samych. Wizerunek jako pojęcie daje się odnieść w równym stopniu do twarzy (obrazu), jak do przedmiotu, obrazu twarzy. Kultura europejska wynalazła w nowożytnym portrecie maskę, która na tle innych kultur jest czymś wyjątkowym. Portrety nieuchronnie zmieniają przedstawioną przez siebie twarz w obraz, który zawsze zachowuje dystans do autentycznej twarzy, ponieważ jest jej surogatem. [...] Czym w innych kulturach były maski, tym w europejskiej nowożytności stały się portrety²⁶.

Podaję, że autoportrety Kantora grają z jego różnymi wcieleniami, jednak najchętniej i najpełniej realizują temat twarzy-maski jako maski aktorskiej i jako maski pełniącej funkcję funeralnego desygnatu. Kantor pod koniec życia dialoguje malarsko ze swą omnipotencją sceniczną oraz ukrywa się w masce śmierci. Czasem irytująco gra konstruktami scenicznymi i strategią antycypacji ostateczności, balansuje między rolą romantyczno-modernistycznego artysty-proroka, dla którego wizja śmierci zakodowana jest w symbolicznych i tradycyjnych reprezentacjach, a artysty poszukującego, penetrującego własną trwogę i lęk, czego efektem przejmujące dotknięcia śmierci w obrazach ewokujących doświadczenia niepodlegające przewidywalnym tropom.

²⁶ Tamże, s. 28.

W obrazach Kantora z serii *Cholernie spadam!* cielesność poddana jest redukcji, z uwagi na dynamikę upadku, a zarazem lotu²⁷. Oprócz tego, że ciało jest widziane w pozycji odwróconej, rozciągnięte diagonalnie i wykręcone jak śrubokręt, twarz ulega odkształceniu: jest pokiereszowana pędem. Siła grawitacji, ściągająca ciało ku ziemi, ku przeszłości, źródłom i początkom, dokonuje redukcji i ogołocenia. Nie ma już takich atrybutów jak ubranie – zostaje mięsno-cielesno konstrukcja, trzymająca się razem siłą ziemskiego ciężenia. W różnych wariantach tego tematu pojawia się motyw powrotu do łona: starcza postać upodabnia się do embrionu. Na niektórych wariantach figurki dziecięce, wyciągające rękę ku spadającemu artyście (bo to jednak „ja” cholernie spadam) są formami przerażającymi w swym nieukształtowaniu. Obie formy istnienia – „załączkowa” i ogołocona – wspomagają się wzajemnie i dopełniają, stają się istotnym wypełnieniem artystycznej imagacji, w której sobowtórem starego i obumierającego stadium istnienia jest jego wizerunek jako płodu. W związku z tym głowa (a także twarz) przyjmują przerażający ekspresyjnie wygląd: z opadającą powieką, zarysem czaszki, rozchodzącą się skórą, bezformiem rysów. Czasem na ciele i głowie, podobnie jak w pejzażu, rozproszone dotknięcia czerwieni wprowadzają niepokojący akcent, kojarzący się z językiem płomienia. Akt deformacji staje się równocześnie znakiem zanikania i zacysem, plastyczną masą zdolną do przybrania nowego kształtu. Dynamika spadania jako ruchu i energii przemiany jest tu zasadniczym wektorem obrazowej transformacji, zapowiedzianej i zawieszanej w czerni: w pustce tajemnicy. Odwrócona twarz jest szczególną maską, widziana w takiej pozycji nie przemawia do nas, odebrana jej jest siła komunikacji: zostaje zamknięta i osobna. Ponadto staje się formą odslaniającą swą konstrukcję kostną, bądź dryfującą w bezkształt. Układ mięśni przestaje oznaczać konkretną osobę: staje się ona niepodobna do „ja”, a równocześnie przez spersonalizowane otoczenie zostaje powiązana biograficznie z artystą. Kantor w tych autoportretach zbliża się do utożsamienia twarzy z czaszką, jednak nie ogołaca głowy z mięśni i skóry, z tkanki oznaczającej życie. Autoportrety te nazwę roboczo fizjologicznymi, w odróżnieniu od tych, w których autor odwołuje się do kulturowej tradycji.

W autoportretach kulturowych artysta gra aluzjami do tradycji i wysokiej sztuki. Ekspozuje własny akces w uświęconą muzealnie przestrzeń kultury. Wyrывa składniki arcydzieł, używając ich w sposób własny, korzysta z możliwości metamorfozy klasycznego obrazu w obszarze swej sztuki, często celowo skażonej parodią, ironią, wykoślawieniem, ukryciem w formie ambalażu. W tej serii przedstawień triumfy święcą nawiązania do obrazów Goi, gdzie

²⁷ Obrazy z serii *Cholernie spadam!* z roku 1988, prezentowane w obszernym wyborze na wystawie pod tym tytułem w Cricotece (23.10.2015–15.05.2016, kurator: Małgorzata Pałuch-Cybulska).

przeciwko sobie ma żołnierza ze słynnego *Rozstrzelania powstańców madryckich*. Kantor sięga też po warianty spotkań ze „swoją infantką Velázqueza”, zawłaszczoną w malarskich alternacjach postacią księżniczki Małgorzaty²⁸.

Obok tych silnie teatralizowanych manifestacji własnej obecności w świecie sztuki twórca obsesyjnie przyjmuje pozycję umarłego. Wśród jego autoportretów śmiertelnych jest obraz à la Malczewski, gdzie najbardziej przypomina siebie, w wyidealizowanej postaci: odmłodzona twarz jest pokazana z profilu, a oko ze spuszczoną powieką zostaje delikatnie zamknięte przez rękę kobiety ujętej w subtelny rysunek²⁹. Autoportret ten można jednak zderzyć z dramatycznym wyrazem oblicza odbitego w lustrze z niezależnym wizerunkiem fotografii, obrazem w obrazie³⁰. Na zdjęciu pokazanym nieostro, oscylującym między zjawą a artefaktem, przeniesionym w rozmytą i przez to nierealną odsłonę widzenia, majaczy postać, która ramieniem odgradza się od rozedrganego odbicia starego mężczyzny w zwierciadle, należąc do świata zamkniętego w stagnacji i niedostępności. Spotkanie z własnym obliczem ujętym w szeroką ramę (obrazu? lustra?) jest tu w szczególnie sposób wyobcowane. Współobecność na fotografii nieobecnej fizycznie partnerki wzmacnia samotność i osobność, potęguje lęk obcowania z samym sobą, nagą twarzą i ciałem w białiznie.

Kolejna wariacja na temat Malczewskiego pojawia się w *Powrocie do domu*³¹ i może być skonfrontowana z *W tym obrazie muszę pozostać*, gdzie optymistyczny wariant definitywnego odchodzenia jako ponowienia istnienia zostaje zastąpiony groźnym znakiem zamknięcia w obrazie-pułapce. Ciało występuje tu w formie śmiertelnie wygiętego korpusu, rysy twarzy ulegają usztywnieniu. W obrazie przez jego format pojawia się zuchwała aluzja do martwego Chrystusa z dzieła Holbeina. Pieczęcią fizycznej śmierci otwartej na życie duchowe staje się płomień świecy. Twarz zamknięta w paroksyzmie ostatecznej maski jest równocześnie karykaturalna, odgradzona od prawdziwego doświadczenia świadomą grą z groteskowym wymiarem zgonu-projekcji, uwikłanego w stylizacyjne komunikacje. Tym, co uderza w portretach Kantora z lat osiemdziesiątych, z czasów, kiedy pracował nad *Nigdy tu już nie powrócę*, jest obsesja umieszczania się w sytuacji *post mortem*.

²⁸ Precyzyjnie o przekształceniu wizerunku w tych autoportretach pisała Małgorzata Paluch-Cybulska, zob. teżej, *Tadeusz Kantor: ...Infantki Velázqueza jak relikwie lub madonny*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, pod red. M. Bryś, A.R. Burzyńskiej, K. Fazan, Kraków 2014.

²⁹ Wspomniana praca to nawiązanie do *Thanatosa* i pośrednio do *Thanatosa. Ukojenia* Jacka Malczewskiego.

³⁰ Chodzi o przedstawienie [Autoportret. Bilbao] z roku 1987, z cyklu *Dziennik z podróży*. Za identyfikację go jako fotografii konkretnej osoby (Anny Halczak) bliskiej Kantorowi dziękuję Małgorzacie Paluch-Cybulskiej.

³¹ Obraz jest aluzją do *Powrotów* (szczególnie *Powrotu na marach*) Jacka Malczewskiego, należących do cyklu *Moje życie*.

Osobną wariacją na temat autoportretu jest gra z przestrzenią i formą obrazu jako zamkniętego kadru, który trzeba zanegować, rozerwać, opuścić. Także i tym razem twarz Kantora jest i nie jest podobna do siebie. Artysta z jednej strony posługuje się własną podobizną, z drugiej dokonuje jej redukcji, ogółocenia, odpodobnienia. Gra z przestrzenią i tradycją autoportretową całkowicie inaczej niż czynił to Francis Bacon. Hans Belting nazwał jego obrazy „niemymi krzykami w szklanej gablocie”, zwracając uwagę na formę twarzy uwolnionej z więzów. Pisząc o Baconie, zauważa, że jego koncepcja portretu wiąże się z tytułowaniem dzieł „studiami portretowymi”, tak jakby chciał zmienić od podstaw gatunek portretowy. Badacz widzi w dziele Bacona charakterystyczny dla sztuki portretowej nurt poszukiwania autentycznej obecności, która w konterfekcie przewycięży martwość maski: „W portrecie Bacona toczy się również walka z maską, którą artysta chce zedrzyć z twarzy przeistoczonej w wizerunek”³². Ten chwyt wykrzywienia nazywa ekspresją, „która pochłania twarz”. Belting poddaje krytyce twierdzenie Gilles’a Deleuze’a, mówiącego, że Bacon zaznaczał przeciwieństwo między twarzą a głową – głową, która strząsa swoją twarz. „Prawdziwym tematem Bacona jest obraz (*image*), czego nie sposób nie oczekiwać od artysty. Ale równocześnie ponawia on bez końca usilne próby przekraczania granic między obrazem a ciałem. Twarz wszelako pozostaje centralnym punktem obrazu, nawet jeśli ulega redukcji do ślepego krzyku”³³. O ile dla Bacona tematem rozgrywki artystycznej była relacja twarzy mimicznie ożywionej do przedstawienia, dla Kantora istotą opowiadania się po stronie ciała wraz z jego kinetyczną ekspresją jest relacja między osobą a przestrzenią, co usiłuje włączyć w projekty malarskie. Najwyraźniej dochodzi tu do autotematyzmu związanego z poszerzaniem pola projekcji i percepcji dzieła malarskiego. Artysta anektuje wielowymiarową przestrzeń włączając sferę wokół obrazu, komponując płótna w ruchomych ramach, na nóżkach wyposażonych w kółka. W działaniach tych obraz twarzy pozostaje jednak statyczny i uwięziony. Podkreślona zostaje jego funkcja maski.

Uprawiając gry z przestrzenią, Kantor dokonuje rewaloryzacji ciała w świetle obrazu, tworzy jednak fantomy ruchu i przemieszczeń, demonstruje wyraźnie, że dynamika w martwym kadrze jest iluzoryczna: wymazywanie obrazu jest falsyfikacją ruchu, niesienie płótna to symulacja ekspresji, wychodzenie z dzieła malarskiego jest gestem manekina, a nie żywego istnienia³⁴. Nogi,

³² H. Belting, *Faces...*, s. 187.

³³ Tamże, s. 189. Na temat twarzy jako sceny emocji i doświadczeń w sztuce Francis Bacona zob. Ernst van Alpen, *Making sense of affect*, [w:] *Francis Bacon. Five decades*, red. A. Bond, London 2012.

³⁴ Odnoszę się tu do takich przedstawień jak: *Trzymam obraz, na którym jestem namalowany jak trzymam obraz* (1987), *Ścieram obraz, na którym jestem namalowany jak ścieram obraz* (1987), *Mam dość siedzenia w obrazie, wychodzę* (1987).

ręce są członkami korpusu odlanego z tworzyw plastycznych. Twarz jest albo ukryta, albo płaska. Rzadko w tych autoportretach artysta nadaje jej wyrazisty rysunek. Być może z tego powodu nie wierzymy w jego wyjście, wydostanie się z pułapki zamkniętego dzieła sztuki. Z drugiej jednak strony elementy sztucznego ciała (nogi, dłonie) stają się nierzeczywiste, są ludzkim kostiumem, podczas gdy namalowana twarz uzyskuje status ikonicznego przeniesienia w uwieczniony, ponadmysłowy wymiar.

Samo oblicze widziane *en face* najpełniej powraca jednak w obrazie zatytułowanym *Mam wam coś do powiedzenia*, gdzie obserwujemy Kantora w tradycyjnym, znanym od renesansu układzie portretu do połowy ciała. Sylwetka artysty jest obnażona, z ukrytym za „parapetem” przedstawienia przyrodzeniem. Nagie ciało opiera się i wychyla ku nam, a zarazem ku własnemu odbiciu. Prawdopodobnie obraz był malowany z wykorzystaniem lustra. Artysta przypomina przez formę kompozycyjną ciało żywe i zarazem martwe, zanurzone w ciemności. „Werniksem” śmierci staje się tu koloryt skóry i sposób przedstawienia twarzy z wyraźnie zarysowaną czaszką i zapadającymi się oczodołami. Oznaką życia – autoironiczną i przewrotną – jest tłący się w dłoni papieros (jak ostatni papieros skazańca z autoportretu Witkacego) i spojrzenie przenikliwych oczu. Autoportret, odbicie twarzy i ciała, jest formą dialogującą ze sobą samym i z odbiorcą. Widz (a właściwie widzowie, z racji zaprojektowanego przez tytuł horyzontu odbioru) podglądają ten akt obnażenia. Obraz jest wstrząsający, a zarazem wstydliwie łopatologiczny. Kantor umieszcza go w ironicznym kontekście w innej pracy (bez tytułu), w której kontempluje swą nagość na płótnie, zasłaniając ręką twarz, unikając konfrontacji z przedstawieniem malarskim: z hiperbolą ciała przemawiającego, ciała uaktywnionego symbolicznie i narracyjnie. Jednak spojrzenie portretu zatytułowanego *Mam wam coś do powiedzenia* jest ważne, albowiem patrzy „nie tylko przedstawiona osoba, lecz patrzy i sam portret. Spojrzenie jest w portrecie, podobnie jak obecność, dziedzictwem ikony, ale teraz zostaje zdefiniowane na nowo”³⁵. Jean-Luc Nancy przypisuje portretowi „podwójne wynalezione spojrzenie wewnątrzświatowego, które sprawia, że podmiot opisywany jest i doświadczany jako podmiot patrzący. Spojrzenie staje się medium i wyrazem jego opisu, który sytuuje go w świecie”³⁶. Dzięki niemu wychodzi poza swe granice. Belting podejmuje ten wątek i przekonuje, że dzięki oczom portretowany przestaje być twarzą uprzedmiotowioną, podmiot wychodzi poza swe granice i czyni się poprzez spojrzenie podmiotem. Wzrok zatem staje się otworem na świat. Portret taki opiera się na ludzkiej wymianie spojrzeń – spojrzenie zdaje się dostrzegać widza przed obrazem.

³⁵ H. Belting, *Faces...*, s. 15.

³⁶ Tamże. Belting odwołuje się tu do nie tłumaczonej na język polski pracy Jeana-Luca Nancy'ego *Le Regard du portrait*, Paris 2000.

Można by w tym miejscu ponowić pytanie zadawane (często krytycznie) przez historyków sztuki: dlaczego Kantor pod koniec życia wraca do studiów portretowych, dlaczego interesuje go figuracja?³⁷ Nie da się uniknąć przy tej okazji kontekstu historycznego. Jak wiadomo, faszyzm zmienił stosunek do twarzy – awangarda najpierw chętnie godziła się na zastąpienie twarzy bezformiem, geometrią czy konstrukcją, potem jednak poddawała te praktyki krytycznej ocenie. Zmiana stosunku do twarzy będzie także związana z kultem maszyn, pozbawionych głowy, choć często antropomorfizowanych. Tworzy się obiekty plastyczne, antropoidy wyzute z oblicza, z rysów osobowych. Kantor zaraz po wojnie wraca do wizerunków kubistycznych, następnie odrzuca wszelkie praktyki mimetyczne, by powrócić w sposobie malowania twarzy do bezforemnych obrazów pozbawionych rysów antropomorficznych, np. poprzez amabalaż. Wydaje się, że Kantor przechodzi przez fazę twórczości, w której rozstaje się z twarzą, wyznając przekonanie dzielone z całym pokoleniem artystów, iż „świat powinien rozstać się ze swoją antropomorficzną powierzchownością”³⁸. Hans Belting podkreśla, że „wśród powojennych głosów, wyróżniających się w debacie toczzonej wokół zagrożonej już twarzy, na nowe spojrzenie zasługuje często cytowany tekst Antonina Artauda o «ludzkiej twarzy» (*Le visage humain*)”³⁹:

Apologia twarzy, jakiej się podejmuje Artaud, to antycypowany nekrolog. Jego finałem jest myśl, że twarz nosi już w sobie maskę, zanim znajdzie swą formę, tę zaś musi dopiero wyrzeć czasowi, który jej pozostał. Różnica między nią a maskami wytworzonymi sztucznie tkwi w procesie życia, przebiegającym w twarzy prawdziwej⁴⁰.

Wydaje mi się, że to właśnie procesy życia zachodzące pomiędzy twarzą a maską interesują Kantora w latach osiemdziesiątych. Kantor staje się aktorem własnej twarzy. Maską jako sztuczna forma teatralnej ekspresji nigdy nie była mu potrzebna, aczkolwiek poddawał twarze aktorów stylizacji poprzez makijaż, który czynił z nich żyjące, mimicznie intensywne artefakty. Jednak jeśli chodzi o siebie, próbował zachować naturalną twarz, mając także świadomość operacji wizualnych stosowanych w sztukach plastycznych.

Eksperymentując z twarzą i maską w obrazie, Tadeusz Kantor chce także przekształcać gatunek portretu w teatrze. Artysta zawsze wierzył, że można zasady jednej sztuki zmienić w obszarze innej. Na autoportrecie przekonuje:

³⁷ Temat ten podjęli m.in. Zofia Gołubiew w *Malarskim „teatrze” Kantora* oraz Rafał Sołewski w *Autoportrecie. O ostatnich obrazach Tadeusza Kantora*, oba artykuły w: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, Kraków 1997.

³⁸ H. Belting, *Faces...*, s. 114.

³⁹ Tamże, s. 114.

⁴⁰ Tamże, s. 117.

„mam wam coś do powiedzenia”. Gdy jednak przekracza granice sztuki obrazu i wkracza do teatru... milczy. W jego imieniu mówią inni, jego aktorzy, często ruchliwi, czasem elokwentni. Artysta jest właściwie od początku milczącym współuczestnikiem swego spektaklu, aczkolwiek jego niemota ma wyraz sceniczny:

Gdy twarz ożywia się w mimice, spojrzeniu czy mowie, staje się miejscem, w którym pojawia się wiele obrazów. Stąd wniosek, że nie tylko jest obrazem, lecz także obrazem wytworza. Jej wygląd zmienia się szybko między biegunami bierności i aktywności, obrazu i jego nośnika⁴¹.

Kantor nawet na scenie ma twarz wyrazistą, znaczącą, sceniczną, a zarazem obrazową. Konstytuuje się jako antropologiczny wizerunek. Jego spektakl teatralny „pozostał wspomnieniem dawnego spektaklu masek, albowiem karmi się maską roli”⁴². Chętnie podkreśla związek własnej symbolicznej nośności z autoportretem, a nie aktorstwem, równocześnie sugeruje nieustannie własną egzystencjalną odrębność. W teatrze Kantor wraca do maski u jej rytualno-antycznych źródeł, gdy miała ona sens określania roli i wiązania się z aktorem, aczkolwiek sięga równocześnie do nowoczesnych sensów psychologicznych, intensyfikując jej wartości ekspresywne. W tym kontekście podkreślić warto, że widzialność, sposób postrzegania twarzy wcale nie jest jednoznaczna: „Jest bowiem sterowana wolą tego, czyją twarz mamy przed sobą. Jest on aktorem własnej twarzy”⁴³.

Można zatem w dziele Kantora wyznaczyć obszar występowania portretu mimetycznego (naśladowującego maskę) i portretu performatywnego (stwarzającego rolę osoby). W przedstawieniu mamy do czynienia z twarzą ożywioną, działającą (nawet wtedy, gdy naśladuje ona samą siebie). Portrety materialne, mimetyczne przeobrażają istnienie osobowe w istnienie rzeczowe. Z kolei autoportrety performatywne łączą strategie malarskie z teatralnymi i odzyskują byt osobowy. Wydaje się, że Kantor, dokonując przekroczeń ram, wciągając przestrzeń realną do dzieła malarskiego, próbuje zanegować znaczenie czysto rzeczowe portretu, włącza doń akt, który pozwala na zaznaczenie dynamicznego zwrotu w obrazie. To łączenie sfer mimetycznych z realnymi będzie miało duże znaczenie dla ostatniego spektaklu. Kantor jest maską samego siebie na portretach, natomiast w inscenizacjach przyjmuje rolę samego siebie.

⁴¹ Tamże, s. 29.

⁴² Tamże, s. 64.

⁴³ Tamże, s. 30.

4. Teatr jako miejsce twarzy

Belting zwraca uwagę na to, jak ważna jest przestrzeń widzenia, która wpływa na sposób postrzegania przez nas czyjejś twarzy: z oddali jest częścią ciała, z bliska zastępuje ciało:

To, że właściwie są to dwie twarze, z którymi aktor wchodzi na scenę i którymi dokonuje zmiany masek, przyznajemy dopiero wówczas, gdy użyje sztucznej maski, która nie jest jego własną twarzą i którą trzyma w rękach tak, że możemy za nią zobaczyć twarz niejako „niegraną”⁴⁴.

Miejscem twarzy (i osoby) Kantor uczynił swój teatr, Cricot 2 i Teatr Śmierci – wpisując własny wizerunek w rytm scen, w sytuacje spotkań z postaciami inscenizacji, różnie rozgrywanymi aspektami relacji osobowych. Pamiętają to widzowie, bezpośredni świadkowie Kantorowskiego stwarzania się w teatrze. Jest to widoczne w rejestracjach spektakli, gdzie postać artysty istnieje w ramie właściwej oglądowi aktora na scenie czy w filmie. Przenosimy zatem na sposób jego oglądu zasadę, że jest on w roli, a równocześnie jest sobą. Akt ten rodzi pewną niedogodność poznawczą i ambiwalencję: kierujemy uwagę na twarz autentyczną, a zaraz potem na graną – albo na twarz jako maskę, co jeszcze za życia artysty prowadziło do nieporozumień, jak myśle, często celowo przez niego prowokowanych. W gruncie rzeczy Kantorowi zależało także na tym, aby ową płynność zachować w zadaniach aktorskich. Artystów Cricot 2 uczył na to, że stale są sobą (a więc zachowują własną twarz), a równocześnie przyjmują maskę. W różnych spektaklach podkreślał jej formę zmysłową – namalowaną, z silnym makijażem scenicznym – i albo uelastyczniał ową sztuczną twarz, formując z niej płaszczyznę dynamicznych, zmieniających się obrazów, albo ujednolaczał i zamieniał w zastygły wyraz. „Naturalną”, czy raczej quasi-naturalną twarz rezerwował dla siebie.

W roli dyrygenta-reżysera widać go już na fotografiach z *Powrotu Odysa*. W kraciastej koszuli wchodzi w kadr zdjęcia, modyfikując obraz zarejestrowanej sceny⁴⁵. Ale zdjęcie przedstawia najprawdopodobniej próbę. Wpisywanie się artysty w kompozycje scen i obrazów teatralnych można odczytać w spektaklach Cricot 2: szczególnie aktywnie jego sylwetka i twarz zaznacza się w *Kurce Wodnej* oraz *Nadobnisiach i kockodanach*. W cricotage'ach i happeningach, ze względu na płynne granice między performansem i aktem scenicznym, Kantor nie przypisuje sobie stabilnej funkcji. Wydaje się, że swej aktorskiej i autorskiej pozycji, uchylającej i zasłaniającej twarz, świadomie używa w *Umarłej klasie*. Dystansuje się wówczas jednak od jednoznacznych

⁴⁴ Tamże, s. 31.

⁴⁵ Zob. seria zdjęć Zbigniewa Brzozowskiego (Archiwum Cricoteki).

pól semantycznych spajających jego wizerunek z przestrzenią inscenizacji. Widzimy go najczęściej jako dysponenta tempa: obok twarzy ważną funkcję pełni tu gestykulacja rąk, pobudzająca bądź urywająca rytmy, zamykająca kodą przebiegi akcji. Czasem – co widać na filmie Andrzeja Wajdy – Kantor jest pełen dynamicznej woli współuczestnictwa w akcji. Zawsze jednak zachowuje swą skrajną, liminalną pozycję. Bywa zagłębiany w kontemplacji sytuacji i obrazów bądź zamknięty w masce zadumy. Raz pokazuje energiczną twarz reżysera, by po chwili ukryć się, podpierając twarz ręką albo kierując spojrzenie ku podłodze, wyrazić (zagrać? zamanifestować?) współobecność w przeżywaniu scenicznej akcji. Staje się tu – jako twarz i osoba – postacią z granicy, z ramy, jest zarówno widzem, jak i uczestnikiem spektaklu.

Prawdziwym „aktorem”, czyli postacią działającą, uczestnikiem akcji scenicznej, czyni się Kantor w *Wielopolu*, *Wielopolu*, choć z punktu widzenia nieuprzedzonego odbiorcy ponownie funkcja obecności jego osoby (a zatem i twarzy) jest niejednoznaczna i płynna. Gdy jednak zebrać komentarze i odczytać partyturę inscenizacji, odkryć można bardzo silną więź twarzy artysty ze światem scenicznym. To on tworzy układ „rodzina jak na fotografii” – ustawią ją i oglądają w różnych wariantach. Przedłużeniem własnej obecności czyni wujków Olka i Karola (granych przez braci Janickich), jako przejmujących funkcję medium pamięci. Dokonując korekt, przesunięć przedmiotów, ingerencji w działania aktorów, scala swą obecnością dynamikę następujących po sobie scen. Rozwijając od tego czasu ideę sztuki-wyznania, bardzo silnie wiąże ze sobą pojęcia autobiografii scenicznej z autopoportretem, nieustannie zastanawiając się nad tajemnicą własnej obecności na scenie.

Także w teatrze maska, podobnie jak w sztukach plastycznych, staje się przydatna i artystycznie funkcjonalna. Kantor bowiem z jednej strony sentymentalizuje pojęcie sztuki-wyznania, mówiąc: „zawsze w pierwszej osobie, we własnym imieniu”, z drugiej jednak tworzy system przesłon ukrywając życie za realnością sztuki, dokonując fałsyfikacji i kreacji różnych sytuacji i stanów, różnych wariantów swego „ja”. Jak stwierdził Philippe Lejeune, autobiograf nie jest kimś, kto mówi prawdę o swoim życiu, ale kimś, kto powiada, że ją mówi⁴⁶. Ta celna uwaga pozwala zweryfikować Kantorowski trop autobiograficzny na scenie, włączający jego twarz i jej żywą obecność. O fenomenie tym można powiedzieć w kategorii poszukiwania siebie w obszarze sztuki, stwarzania siebie wciąż na nowo, co polega m.in. na nieustannym zdobywaniu szkiców tożsamości. Ich integralną częścią jest twarz.

⁴⁶ Do takiego wniosku dochodzi Philippe Lejeune, autor *Paktu autobiograficznego* (przeł. A.W. Labuda, <http://bazhum.muzhp.pl/autor/Lejeune/Philippe/>; francuskie wydanie 1973), weryfikując i rozwijając swe stanowisko m.in. w tekście *Czy można zdefiniować autobiografię*, [w:] tegoż, *Wariacje na temat pewnego paktu. O autobiografii*, red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków 2007.

Pojęcie szkicu, rysunku własnej osoby odwołuje się tu do strategii malarzkich. Nie jest to nieprawomocne: pojęcie autoportretu, zaczerpnięte ze sztuk plastycznych, pojawia się współcześnie na gruncie badań nad literaturą i sceną. Od *Wielopola* zatem zaczyna Kantor pracę nad złożoną strukturą autoportretu fikcjonalnego. Używa w nim bardzo często konstrukcji, które znamy z malarstwa: artysta w kręgu swych twórców, imaginacyjnych bądź ujmowanych w kategoriach pozornie mimetycznych, związanych z pamięcią, która – Kantor ma tego pełną świadomość – kreuje przeszłość, stwarzając ją na nowo. Formą autoportretu z silną obecnością (a w ostatnim spektaklu dojmującą nieobecnością) „ja” scenicznego staną się kolejne spektakle: *Niech szczerzą artyści, Nigdy tu już nie powrócę, Dziś są moje urodziny*. Od *Wielopola* Kantor identyfikuje zmarłych poprzez sposób określenia zadań aktorskich. Sam staje się ciałem żywym wśród wizerunków zmarłych, nie dziwi więc, że artysta aktorom nadaje cechy trupie. Można powiedzieć, że żywa obecność autora-autoportrecisty spotyka się tu z transpozycjami, które przypominają fotografie osób nieżywych bądź maski pośmiertne. Z takiego punktu widzenia Kantor kreuje na scenie autoportret z portretami zmarłych.

Michel Beaujour zwraca uwagę, że autobiografia jest najciekawsza tam, gdzie odnosi się do szczególnej pomysłowości artystów i wymyka się autoekspresji polegającej na najprostszej formie narracyjnej⁴⁷. Autobiografie najlepiej sprawdzają się w przypadku twórców, którzy odnoszą się niekonwencjonalnie do tradycji wyznań i nie poddają się autobiograficznym sprawdzianom (np. Michel Leiris czy Roland Barthes)⁴⁸. Lepiej wówczas – jak zauważa – nazwać takie autobiografie autoportretami „z całą świadomością niedoskonałości tego terminu, który zdaje się zakładać przestarzałą koncepcję *mimesis* i odtwarzania”⁴⁹. Ale z drugiej strony autoportret nie musi być narracyjny, nie musi przyjmować zasady *curriculum vitae*: może być alogiczny i metaforyczny, może wiązać się z kolażowo-montażową konstrukcją, jak inscenizacje Kantora. Autoportret w takim wydaniu konstruuje dzieło introspekcyjne i staje się próbą wejścia w relację z tym, kim się jest. Jest równocześnie eksplozją nieprawdopodobnego: „Być może dlatego, że wstępne doświadczenie autoportrecisty jest doświadczeniem pustki, nieobecności wobec samego siebie [...]”⁵⁰. To doświadczenie „zaczynania od niczego” przypomina zapisy

⁴⁷ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret*, [w:] *Autobiografia*, red. M. Czermińska, Gdańsk 2009.

⁴⁸ Michel Beaujour mówi tu m.in. o przemianie gatunku autobiograficznego w książce Roland Barthes *par Roland Barthes* (polskie wydanie: *Roland Barthes – Roland Barthes*, przeł. T. Swoboda, Gdańsk 2011), którą jako literacką wariację na temat montażu słów i obrazu w geście autobiograficznym można zderzyć z nieoczywistymi strategiami autoportretowymi w teatrze Kantora.

⁴⁹ M. Beaujour, *Autobiografia i autoportret...*, s. 99.

⁵⁰ Tamże. Beaujour wspomina tu m.in. o sytuacji Antonina Artauda.

początkowych prac nad *Wielopolem*, gdzie najsilniej – bez jakiegokolwiek wzorca dramaturgicznego – Kantor doświadczył pustki, koniecznej do rozpoczęcia tworzenia z siebie. Musiał zatem wykorzystać swoją twarz: ona stała się teraźniejszością własnego „ja”, pojemnością obecności i zapowiedzią maski-śmierci. W „ja-mnie” Barthes mówi o subiektywności, która nie zaprzestaje być sobą, jednak jawi się jako subiektywność zdekonstruowana, rozdzielona, wykorzeniona⁵¹. W pewnym sensie użycie pierwszej osoby w klasycznej autobiografii sygnalizuje scalenie, z kolei rozmnożenie osób przemawiających w naszym imieniu – paranoję, tworzenie jako przekroczenie bądź takie oddzielenie się od siebie, które jest sytuacją teatralną.

Do zwielokrotnienia osoby Kantora dochodzi w *Niech szczerzą artyści*, gdzie artysta gra zmultiplikowaniem „ja” i projektuje swe emanacje od wcielenia dziecięcego (chłopiec w dzieciennym wózeku), po obrazy „ja” umierającego i tego, który patrzy na siebie umierającego. Te warianty osobowe ukrywa (albo ujawnia) w postaciach aktorskich. Oprócz tego jest własnym realnym autoportretem poddanym działaniu czasu i działaniu inscenizacji. Jest obecny „tu i teraz”. Ten spektakl, można powiedzieć – „najbardziej artystowski”, swoisty rozrachunek z tropami autotematycznymi w sztuce modernistycznej, powstaje jako podsumowanie strategii komunikacyjnych, w których „ja” twórcy obcuje ze swoimi stanami chronologicznie traktowanej autobiografii, wpisanymi w pejzaż epoki, u Kantora naznaczony sygnałami historycznymi. Odkrywając okoliczności swych początków w *Wielopolu*, tworząc dramat rodzinny, dla którego centralną postacią jest owo „ja”, żywe i sterujące wspomnieniem, tworzy wyraźną opozycję pomiędzy dzieckiem, „obrazem własnego ja”, a zjawami umarłych, które są „upiorne, imperatywne, wykrzywione bólem, woskowe twarze, puste oczodoły”⁵². W tak sformułowanej idei zderzenia skrajnych form istnienia, nad którym panuje „podmiot czynności twórczych”, Kantor występujący tu i teraz, manifestuje swą twarzą niezależność od przemian czasowych. Dzięki tym zabiegom dochodzi do projektowania niemożliwej reintegracji, która jako etap wstępny zakłada rozbicie podmiotu. Proces kreowania autoportretu jest aktem schodzenia w ukryte rejony „ja”. Aby pokazać siebie w fazach przeszłości i przyszłości, Kantor używa aktorów. Sam jednak pozostaje absolutną teraźniejszością, obserwuje swe maski. Pozoruje zachowanie realnej twarzy.

Artysta potrafił także na scenie (nie tylko w obrazie) mówić o sobie jak o umarłym, albo jak aktor oddzielał wyobrażenie od lustra. Najpełniej Kantor jako autoportret zapragnął zaistnieć w dwóch ostatnich inscenizacjach.

⁵¹ Barthes wyraźnie mówi o geście autobiograficznym, który wyrwa ciało z jego „tu i teraz”, pozwala widzieć się w grze różnych zaimek osobowych, a także dokonuje załóceni w narracyjnej formule autobiografii.

⁵² T. Kantor, *Pisma*, t. 2. *Teatr Śmierci...*, s. 33.

Obie były konstruowane jako dramaty istnienia, w których centralną pozycję zajmowało „ja” twórcy rozumiane jako autoportret sceniczny. Przy czym w *Nigdy tu już nie powrócę* silna i prowokacyjna okazała się jego (niemal) milcząca obecność, podczas gdy w *Dziś są moje urodziny* najsilniej wybrzmiał brak, nieobecność autoportretu scenicznego Kantora, który pośmiertnie mógł zaistnieć jako „pusty wizerunek”, zostawiając swe miejsce i kreując liczne reprezentacje własnej osoby.

W pierwszym przypadku Kantor stał się swym własnym milczącym autoportretem, wyposażonym w głos płynący z offu, był dysponentem kwestii oddzielonych od twarzy, od bezpośredniej komunikacji⁵³. W drugim zaistniał jako maska milcząca i nieobecna, wytarta i zastąpiona fizycznymi reprezentacjami własnego autoportretu, a także swojego cienia (także roli aktorskiej). W obu przypadkach jego sposoby uobecnienia się zostały silnie powiązane ze strategiami obrazowymi. W obu inscenizacjach Kantor czyni liczne i złożone aluzje do swej sztuki. W *Nigdy tu już nie powrócę* rekapitulacji poddaje przede wszystkim strategię teatralną, w *Dziś są moje urodziny* gra przede wszystkim (choć nie wyłącznie) z praktyką plastyczną.

Przestrzeń *Nigdy tu już nie powrócę* sprzyjała integracji Kantora z własnym widowiskiem. Kantor stworzył mieniącą się skojarzeniami sferę graniczną, którą nazwał „knajpą przydrożną”, „konstruktywistyczną kawiarnią” ze stolikami i stołkami, ukrytą za szeregiem drzwi, zza których wyłaniały się postaci ściągające w pochodzie do owego wnętrza ku swojemu autorowi i nowym nieprzewidywalnym perypetiom scenicznym. Tym samym twarz artysty – oczekującego w owej przestrzeni na towarzyszące mu przez całe życie twory imaginations, przybywające w swych odmienionych wcieleniach – zajmuje pełnoprawne miejsce w tym świecie. Widziany najczęściej w profilu, a w realizacji Andrzeja Sapii w licznych zbliżeniach, Kantor, jako postać i twarz, nie jest już przesunięty na granicę przedstawienia, lecz włącza się do działań scenicznych. Jest milczącym aktorem, przemawiającym do swej trupy teatralnej z nagrania audio, jego żywa, cielesna obecność zostaje połączona z barwą głosu zarejestrowanego wcześniej, głosu dobitnego i wzmocnionego nagłośnieniem. Dla tej sytuacji nietrudno znaleźć analogie dramatyczne i obrazowe. Jak już przy innej okazji zauważyłam, w strukturze inscenizacji ukryte są odniesienia np. do *Melancholii* Jacka Malczewskiego oraz takich obrazów autotematycznych jak *Pracownia malarska* Gustave’a Courbета, w których

⁵³ Zapis tekstu z tego spektaklu analizuję w: *Nigdy tu już nie powrócę: intymne Zaduszki polskie*, [w:] K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009; interesującą interpretację procesu powstawania „roli” Kantora dostępnego dzięki rejestracji prób przedstawiła Katarzyna Tokarska-Stangret w artykule „*Non omnis moriar*” artysty teatru, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor!*... Autorka zastanawia się m.in. nad tym, dlaczego Kantor zaniechał użycia bezpośredniej ekspresji głosowej i skorzystał z nagrania.

autoportret zderzony zostaje z tworami imaginacji⁵⁴. Dla tematu maski i twarzy ważny byłby też *Autoportret z maskami* Jamesa Ensora⁵⁵. Mamy w nim bowiem do czynienia z artystą otoczonym tworam własnej pomysłowości, artystą, którego prawdziwe spojrzenie odbiega od wyrazu spetryfikowanych masek, jednak to one determinują jego wyraz i narzucają kontekst odbioru.

Mimo że dopiero w następnym spektaklu Kantor przywoła topos pracowni artystycznej, knajpa – ulubiona przestrzeń Kantora – staje się swoim terenem gry. W niej dokonuje się proces reanimacji własnych składników sztuki: od *Powrotu Odysa* poczynawszy, a skończywszy na *Umarłej klasie* i *Wielopolu*. W sytuacji artystyczne włączone zostają tematy osobiste: własny ślub i śmierć ojca w Auschwitz. Artysta czyni z manekina ojca zastępczy korpus ofiary, wprowadza jego zwielokrotnioną śmierć, by uobecnić ją i przeżyć w przestrzeni sztuki. Chce nadać jej cechy intymne, wyzwolić od bezmimenego oblicza, aczkolwiek cechy personalne kukły jako portretu zostały tu zunifikowane. Z kolei własny manekin artysta idealizuje poprzez odmłodzenie i nadaje mu rysy upodmiotowiające – wyraz prawdziwego „ja” z przeszłości. Ze względu na temat portretu i autoportretu na tym wątku warto się na moment zatrzymać. O ile Kantor reżyser we własnej osobie przyjmuje szczególną pozycję milczącego, ale aktywnego centrum kreacji, napadniętego i łzonego przez wytwory własnej sztuki, które chcą z nim obcować, ale też dokonać na nim egzekucji (przywołajmy scenę z Kurką Wodną wtaczającą na scenę działo z *Wielopola*, przewrotnie użyty wynalazek pana Daguerre’a), o tyle nieskazitelny i nieporuszony pozostaje jego wizerunek z młodości: Manekin Pana Młodego, któremu w pierwotnym wariancie inscenizacji towarzyszy trumna jako Panna Młoda. Ten obraz odwołuje się do bardzo starej funkcji podobizny, doskonale znanej z tradycji funeralnej: trumny wyposażonej w woskowy manekin. Plastyczna, można rzec „cielesna” maska śmierci zatrzymuje młodzieńcze oblicze i wkracza na scenę jako aktor. Kantor tworzy zatem bardzo konkretnie kukłę jako maskę: projektuje scenę zaślubin równoznaczną z obrazem pochówku przeszłości. Sztuczne wcielenie artysty staje się sobowtorem Kantora, a ściślej jego młodzieńczym wariantem. Trumna zastąpiona potem przez Pannę Młodą wchodzi w relacje zarówno z podobizną Kantora, jak i z nim samym. Obrazy teatru bardzo wyraźnie wiążą się z kontekstami powstających w tym czasie dzieł malarskich – zarówno z serii *Cholernie spadam!*, jak i z cyklu *Dalej już nic*. Dopiero jednak ostatnia inscenizacja zademonstruje dobitnie, że scena może być obrazem, który nosi w swym wnętrzu inne obrazy, w tym nieobecny wizerunek Kantora, który może pojawić się tylko *in imagine*.

⁵⁴ Zob. K. Fazan, *Nigdy tu już nie powrócę: intymne Zaduszki polskie...*

⁵⁵ O szczególnym zainteresowaniu Kantora tym malarzem powiedziała mi Ludmiła Ryba.

Kodę teatralną Kantora, ostatni spektakl nazwać można jego „powrotem do obrazu”, co rozumiem wieloznacznie. Artysta kreuje spektakl rekapitulujący jego konwencje malarskie, powraca także do obrazu rozumianego jako śmiertelna maska. Ostatni spektakl Kantora, gdy potraktować go zgodnie z tematem twarzy jako sceny, jest zapisem jej nieobecności, formą wprowadzenia maski śmiertelnej w miejsce twarzy. Tą maską śmiertelną staje się cała inscenizacja. W swoim imieniu pozostawia Kantor na scenie Autoportret grany przez Andrzeja Welmińskiego oraz Cień (w tej roli Loriani Della Rocca). Istotą strategii aktorskich tego spektaklu jest wychodzenie z ramy (obrazu, zdjęcia) i ponowne wchodzenie w ramę. Przy stoliku, na którym Kantor umieścił rodzinną fotografię, zasiadał on sam. W czasie prób. Na prapremierze zatytułowanej „ostatnia próba” pozostawił puste miejsce, które najsilniej przykuwało uwagę widzów. Ten pusty wizerunek, statyczny i podkreślający nieobecność, został zderzony z mrowiącą się akcją sceniczną, wypracowaną przez artystę w Krakowie i Tuluzie. Spektakl bardzo dobitnie dowodził, że maska śmierci nie zastąpi żywej twarzy. Nawet takiej, która przez całe twórcze życie trudziła się, by wypracowywać własne emanacje i twórcze przekształcenia.

Hans Belting podkreśla, że związek między spektaklem teatralnym a twarzą postrzegano zawsze jako bardzo bliski. „Mimika, jeśli pociągnąć tę myśl dalej, byłaby wówczas spektaklem, który ktoś wystawia za pomocą twarzy”⁵⁶. Badacz uważa, że wyraz twarzy powstaje w pracy, której dominantami są na przemian „mimika, spojrzenie, czasem głos”. Dlatego, jak twierdzi:

[...] twarz jest raczej sceną niż zwierciadłem. Gdy jej praca nad wyrazem zostaje przerwana, pozostaje jedynie owa pusta scena. Dopiero w momencie śmierci jedna maska odnosi zwycięstwo nad wieloma innymi, które za życia pojawiają się na twarzy i znikają⁵⁷.

Twarz może być nie tylko obrazem czy sceną, ale też tekstem. Wstrząsającym wyznaniem zawierającym obraz – opis twarzy Kantora jako maski pośmiertnej jest wspomnienie Loriani Della Rocca – aktora grającego w ostatniej inscenizacji jego cień. Loriani wspomina:

Owego dnia, kiedy usłyszeliśmy tę wiadomość [...] pospieszyliśmy odwiedzić Kantora w szpitalnej kostnicy. [...] Tadeusza ułożono głową w naszą stronę, na szpitalnym wózku i przykryto kocem. [...] Kusiło, żeby dotknąć jego zaskakująco zrelaksowanej, bladej twarzy, tak bardzo podobnej do manekinów, które Tadeusz obsesyjnie przez tyle lat próbował tworzyć: żywy-ale martwy, martwy-ale-żywy. [...] Instynktownie, chociaż wiedziałem, że było to daremne, podążyłem za impulsem i wyciągnąłem dłoń w kierunku grzywki, która, niestosownie do czasu i miejsca, sterczała bezładnie w powietrzu nad jego czołem. Dotknąłem go delikatnie, a potem

⁵⁶ H. Belting, *Faces...*, s. 35.

⁵⁷ Tamże, s. 37.

przesunąłem dłonią, żeby pogłaskać policzek: „Tadeusz przestań grać. Obudź się – zaczniemy znów od nowa”. Nie. Jego policzek był zimny. Tam było ciało Tadeusza, ale Tadeusza z nami nie było⁵⁸.

Loriano Della Roca zaklina martwość oblicza Kantora, chce sprawić, aby tak jak na scenie to, co nieruchome powstało do życia. Odsłania swą bezradność. Po śmierci Kantora Cień wyruszył w poszukiwaniu utraconego ciała: natknął się na maskę śmierci, w którą nie uwierzył, próbując bezskutecznie tchnąć w nią życie. Cień to stare określenie aktorstwa. Cień pozbawiony ciała – jak przekonuje interesujący trop artystyczny – błąka się w pustce, lęka nicości, doznaje metafizycznej trwogi, podobnie jak ciało bez cienia⁵⁹. Po śmierci twarzy i ciała Kantora niezwykle problematyczne i dramatyczne stały się losy jego cieni i emanacji, losy trupy aktorskiej przywiązanej do związku z obliczem Kantora i jej bezwzględny imperatywem stwarzania się w obszarze sztuki.

5. Odzyskiwanie twarzy: między idolem a osobą

„W zamkniętym kręgu obrazów od maski nie ma ucieczki”⁶⁰. Kantor jako „notoryczny” twórca obrazów zdawał sobie z tego sprawę doskonale. Hans Belting zwrócił uwagę, że w nowoczesności autoportret zyskał pewien rys romantyczny – stał się schronieniem dla artysty i jego niepewnych ambicji: „W zmaganiach o uwagę publiczności wybierano autoportret jako manifest wyrażający osobistą ideę sztuki”⁶¹. Ten kierunek myślenia będzie Kantorowi bliski w różnych fazach twórczości, szczególnej wagi nabierze w latach osiemdziesiątych, pod koniec życia artysty, kiedy doszło do istotnego połączenia strategii malarskiej związanej z wizerunkiem z teatralnym doświadczeniem, skutkujące zwrotem ikonicznym w praktyce performatywnej. Artysta – dość patetycznie – deklarował „wielką miłość do wizerunku człowieka”. Wywoływanie twarzy stało się ważnym zadaniem zasłaniania „ziewającej czeluści”⁶². Cytat ten odwołuje się do tekstu Kantora *Było to pewnej nocy*, pisanego

⁵⁸ L. Della Rocca, *Tadeusz Kantor: Kraków, 8 grudnia 1990 – 8 grudnia 2010 roku*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor!...*, s. 26.

⁵⁹ Ważnym kontekstem dla tego tematu jest książka Victora I. Stoichity *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001, w której autor pisze także o literackich i filozoficznych aspektach myślenia o cieniu w sztuce, posługuje się przykładami najdawniejszymi i najnowszymi, prowadząc czytelnika od Pliniusza do Warhola i Beuysa.

⁶⁰ H. Belting, *Faces...*, s. 193.

⁶¹ Tamże, s. 182.

⁶² Zob. T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy...*, s. 36–37.

pod wpływem wspomnienia ekshumacji ciała matki artysty, widoku czaszki z wbita w nią grudą ziemi.

Hans Belting wyróżniając twarz mimiczną, nazywa w jakimś sensie praktykę Kantora:

Przez nią – pisze badacz – rozumiemy tu twarz, która wciąż produkuje maski i dlatego trudno ją sprowadzić do jakiejś „twarzy autentycznej” [...] Maska mimiczna, [...] kończy się wraz ze śmiercią, gdy zastyga w maskę pozbawioną życia, postrzęganą teraz przez nas jako „pusta”, albowiem nie ma już nikogo żywego, kto by się za nią ukrywał⁶³.

Maska pośmiertna, kontynuuje autor *Historii twarzy*, staje się obiektem czci, „zachęca, by oddawać cześć twarzy pod postacią maski, wspomnienia o tym, czym ta twarz kiedyś była”⁶⁴. Jednak ten rodzaj stosunku do twarzy, w przypadku oblicza reprezentującego swą sztukę, może budzić wątpliwości i prowokować pytanie o to, czy owa jednostkowa twarz domaga się kultu.

Jeśli pytamy o to, czy Kantor uprawiał pochwałę twarzy zmierzającą ku kultowi, należy zauważyć, że niewątpliwie przeciwstawił własną, wymowną twarz twarzom reprezentacyjnym, portretom masek politycznych, kultowi oblicza-idola. Nawet forma jego twarzy – wyciągnięta „księżycowato” – zdaje się dowodzić, że zmysłowość ta należy do symboliki lunarnej, jest na antypodach autorytarnej twarzy solarnej. Jej siła i oddziaływanie należy do świata nocy, snu, sztuki⁶⁵. Nie ma ona władzy politycznej, jednak stanowi jej żywą i istotną przeciwwagę, zmierzającą do stworzenia znaczeń i polaryzacji obecności charyzmatycznej istoty w świecie. Twarz, osoba ludzka – choć może to dziś brzmieć anachronicznie i naiwnie – znaczy dla Kantora wiele: jest politycznym manifestem, oznacza wolne „ja” artysty, staje się maską-tarczą skierowaną przeciwko masowości i tłumowi. Ważny jest stosunek Kantora do własnej twarzy, której rysy cenil: oznaczała ona dla niego wizerunek myślący, wiązała się z umysłową i duchową wyższością. Równocześnie należy zwrócić uwagę, że kwestia wyrazu twarzy dla kultury powojennej jest obciążona ciężarem traumatycznej pamięci. Z jednej strony chodzi o krytyczny stosunek do wzorcowych obrazów antropologicznych (jeszcze przed II wojną zainicjował ją m.in. Karl Jaspers) jako do niebezpiecznej hierarchizacji totalitarnie pojętej fizjonomiki. Stosunek Kantora do własnej twarzy niewątpliwie sytuował się w horyzoncie dwóch typów weryfikacji oblicza: nazistowskiej antysemickiej antropometrii i komunistycznej propagandy, lansującej „szczerą i prostą”

⁶³ H. Belting, *Faces...*, s. 29.

⁶⁴ Tamże.

⁶⁵ Na temat politycznych twarzy w kontekście mitologii solarnej od wizerunków dawnych do Mao Tse-tunga i Stalina pisze Ewa Kuryluk w tekście *Magia „prawdziwej twarzy”*, [w:] *Twarz*, „Punkt po Punkcie”, z. 1, Gdańsk 2000.

twarz. Kantor – z punktu widzenia totalitaryzmów – nigdy nie miał „dobrej twarzy”. Jego fizjonomia mogła budzić wątpliwości i za okupacji, i w kontekście socrealistycznych przewartościowań. Jego oblicze zawsze wyróżniało się, było wyraziste, a nie pospolite, uderzało inteligentnym wyrazem, odznaczało się osobliwą, groteskową mimiką. Było poważne i zabawne, dojrzałe i szlachetne, a zarazem niedoroste i niezdyscyplinowane. Skutecznie wymykało się idei „gęby”, pojęciu Gombrowicza, bliskiemu Kantorowi szczególnie w czasie pracy nad *Umartą klasą*. Kantor zawsze myślał o swej twarzy, kojarząc ją kreacyjnie z wizerunkiem chłopięcym, skłonny do żartów jako o przeciwwadze dla twarzy „tych panów”, feudalnych urzędników reżimowych, których pokazywał w swych obrazach i rysunkach: twarzy poważnych, przyłapanych w chwili nieestosownego dłubania w nosie.

Można zastanowić się nad jeszcze jedną kwestią: czy mowa iskrzącego się w przeszłości różnymi sensami oblicza Kantora zmienia się obecnie? Hans Belting przekonuje, że współcześnie żyjemy w społeczeństwie facjalnym, bezustannie produkującym twarze, twarze upolitycznione i urynkowane, film reklamowany jest maską aktora i „nawet w teatrze upowszechnia się zwyczaj pokazywania twarzy aktora na ekranie raz jeszcze w zbliżeniu”⁶⁶. Belting widzi zagrożenie płynące z produkcji wizerunków poddawanych cyfrowym modyfikacjom, rezygnujących z „nagiego” oblicza podporządkowanego działaniu żywych emocji i wpływowi czasu. Przestrzega, że nośniki masowe „odbierają twarzy cielesną obecność, odcieleśniając nawyki naszego postrzegania”⁶⁷. Można podejrzewać, że Kantor krytycznie odniósłby się do twarzy ujednoliconych, wygładzonych przez kulturę medialną⁶⁸. Ale jego twarz dzisiaj też podlega nowym strategiom interpretacyjnym i modyfikacjom powielenia. Po śmierci twarz może znaleźć się wszędzie: być etykietą na pudełku zapalek, nadrukiem na kubku i T-shircie. Być może Kantor jako twórca *Multipartu* nie miałby nic przeciwko temu, być może nie zawahałby się przed użyciem swej twarzy w wizerunkach powielonych i rozdawanych czy sprzedawanych publicznie. Aczkolwiek w multiplikacji twarzy, w popularyzacji obrazu osoby zawsze istnieje ryzyko, że oddzieli się ona od swego nosiciela i albo wytworzy horyzont martwej czci, reklamy, stanie się elementem kultury gadzeterowej, albo wytworzy pole dialogu. A może zasada „albo-albo” nie sprawdza się w obszarze współczesnej kultury? Wizerunek Franza Kafki już dawno stał się elementem współczesnego turystyki, został zawłaszczony jako maska

⁶⁶ H. Belting, *Faces...*, s. 40.

⁶⁷ Tamże, s. 41.

⁶⁸ Mam tu na myśli przede wszystkim całą serię rysunkowa związaną z tematem *Ci poważni panowie* (początek lat 80.), dla której wyraźną przeciwwagą w rysunkach Kantora są postaci chłopców. *Epoka chłopca* to tytuł wystawy w Cricotece (26.06–19.09.2008). Zob. katalog wystawy *Epoka chłopca/Boyhood Epoch*, opr. A. Halczak, Kraków 2008.

popularna, emblemat Pragi. Nie koliduje to z procesem zdobywania twarzy autora *Procesu* w poważnej refleksji. Czy zatem twarz Tadeusza Kantora może i dziś stwarzać pole komunikacji z jego osobą, być na przykład częścią mapy Krakowa, jako że powierzchnia oblicza bardzo często utożsamiana jest z topografią miejsc, a pejzaż twarzy wpisuje się w określone przestrzenie? Na to pytanie nie sposób odpowiedzieć wprost. Poszukam odpowiedzi pośredniej, zwracając także uwagę na to, że pierwsza kampania reklamowa nowej Cricoteki nie posłużyła się wizualizacją twarzy Kantora, a graficznym billboardem eksponującym pytanie *Nigdy tu już nie powrócę?*, aluzję do tytułu spektaklu, co prowokowało do poszukiwania kontaktu z krystalizowanym wewnątrz wizerunkiem, poszukiwania jego nieoczywistej obecności w nowym muzeum jako miejscu, którego artysta nigdy nie odwiedził. Niewątpliwie odsłona twarzy dotyczy jej przywoływanych i wyobrażanych parametrów, może być kliszą pamięci, bądź wiązać się z filtrem niespodziewanej projekcji.

Michał Paweł Markowski w artykule *Proust i twarze* przytacza zdanie Guida Ceronettiego, który wątpi, że twarze są z ciała i ma wrażenie, że prowadzą one życie niezależne od cielesności. Markowski pisze, że słychać w tym fundamentalne przeświadczenie metafizyczne:

[...] twarz nie jest tylko ulotnym zjawiskiem, lecz tym co istnieje w sposób absolutnie autonomiczny, warunkujący a nie warunkowany. Twarz rozumiana w taki sposób nie odsyła do niczego poza sobą, gdyż to ona właśnie umożliwia ruch referencji, który pozwala nam zadowolić się „ziemską powłoką”, lecz zmierza poza ciało, poza widzialne znaki⁶⁹.

Pytanie o twarz to pytanie o źródło sensu. Nie tyle inicjuje ono kult, który jest martwym wyznaniem wiary w twarz jako idola, w wyraz twarzy poddany stylizacjom i retuszom, ile może zapowiadać tropienie, stawianie owej twarzy pytań, poszukiwanie w niej odpowiedzi. Te pytania prowadzą nas ku kwestiom fundamentalnym, takim jak (wylicza Markowski): gdzie jest sens twarzy, co wychodzi na jej powierzchnię i skąd do nas przybywa? Dyskurs o twarzy zatem prowadzi do zajęć hermeneutycznych, do pytań o „powierzchnię i głębię, o prawdę i pozór, twarz przezroczysta i twarz jako ułudą i maska”. Markowski przywołuje Deleuze’a i jego lekturę Prousta: u niego twarz „ma naturalną tendencję do rozpadania się na dwie połówki, które z grubsza odpowiadają nieprzystającym do siebie porządkom bytu: nieuchwytniej istocie i widzialnemu pozorowi”⁷⁰. W dziele Prousta, gdy pojawia się twarz, dokonuje się zachwianie symetrii pomiędzy znakiem a znaczeniem. Autor *W poszukiwaniu straconego czasu* dotyka, jak zauważa Markowski, istotnej kwestii

⁶⁹ M.P. Markowski, *Proust i twarze*, [w:] *Twarz*, „Punkt po Punkcie”, z. 1, Gdańsk 2000, s. 171.

⁷⁰ Tamże, s. 173.

twarzy jako naszego widzenia: to spojrzenie czyni z niej obraz uzupełniany, któremu nadaje się projektowane znaczenia:

Twarz jest przede wszystkim „cielesną po-włoką”, „materialnym pozorem”, „znakiem” lub – by pozostać przy kantowskim słowniku – zjawiskiem, które daje się skonstruować na wiele różnych, nieprzystających do siebie sposobów. Zjawisko twarzy – albo twarz jako zjawisko – kryje więc poza sobą sferę niepoznawalną, bo z gruntu niedostępną poznaniu, rozbijającemu się o nieprzenikliwą powierzchnię maski⁷¹.

Nad fenomenologią twarzy na gruncie filozofii najistotniej zastanawiał się Emmanuel Lévinas. Tadeusz Sławek w *Bycie bez twarzy?* – tekście, w którym pada pytanie, czy w ogóle możliwy jest byt bez twarzy – powołuje się m.in. na słynną koncepcję Lévinasa mówiącą o twarzy jako o rozdarcie i przerwaniu samotności. Ten fundamentalny lęk związany z utratą oblicza, zanikiem jego wyróżniającego *signum*, przeżywał Malte z dzieła Rilkego, autora „nekrologu dla twarzy”⁷². Zdaniem wielu artystów byt bez twarzy jest nie do pomyślenia: „Twarz jest zatem jednocześnie i manifestacją głębokiej samotności jako żywiołu bycia, i jej przerwaniem”⁷³. Sam Lévinas jednak, pytając o sens twarzy, miał wątpliwości. Tadeusz Sławek pisze:

Powodem owej niepewności jest to, że twarz, o ile jej doznajemy w jej niepojętej mocy, nie przypomina nam twarzy, nie da się sprowadzić do kwestii portretu. Fenomenologia, pisze Lévinas, odnosi się do tego, co się „pojawia” (*ce qui apparaît*), a jednocześnie swoistość widzenia, także z powodu retorycznego użycia czasowników i rzeczowników z nim związanych, skłania nas w stronę epistemologicznego rozumienia tego, co się pojawia. Widzieć to rozumieć, postrzegać to poznawać⁷⁴.

W hermeneutycznym kole odczytań twarz ukazuje się w szczelinach tego, co nie jest cielesną czy materialną obecnością. Kantor zdawał sobie z tego sprawę, gdy chciał przywołać na scenie swoich bliskich (rodziców, rodzinę), a także artystów i przyjaciół – Jonasza Sterna i Marię Jaremę. W pewnym momencie prób do *Dziś są moje urodziny* zastanawiał się, czy nie wykonać masek upodabniających aktorów do realnych pierwowzorów. Pomysł ten zarzucił, twierdząc, że byłoby to za łatwe. Napisał także: „stosowanie maski w teatrze jest mi nieskończenie obce”⁷⁵. W wypowiedzi tej myślał o masce materialnej, fizycznie zasłaniającej twarz, której użycie uznawał za uzasadnione w teatrze antycznym bądź w rytuale.

⁷¹ Tamże, s. 175.

⁷² Nekrolog dla twarzy zawiera wiersz Rainera Marii Rilkego *Śmierć poety*, w którym uchwycony zostaje związek żywej, aczkolwiek umierającej twarzy, martwej maski i powłoki świata.

⁷³ T. Sławek, *Byt bez twarzy?*, [w:] *Twarz*, „Punkt po Punkcie”, z. 1, Gdańsk 2000, s. 19.

⁷⁴ Tamże, s. 25.

⁷⁵ T. Kantor, *Maska*, [w:] *Pisma*, t. 3, *Teatr Śmierci...*, s. 418.

Obecność osoby i twarzy została w jego sztuce wywołana środkami kreacji scenicznej, w jej bycie pozacielesnym, choć związanym z cielesnością aktorską. „Twarz w sztuce pojawia się wówczas gdy na swój sposób zanika, gdy rozbija swoje limes”⁷⁶, tylko wtedy twarz może być tym, czym była. Twarz prawdziwa zmierza do swej istotnej kreacyjnej pozycji, w której oznacza aktywność twórczą, siłę powoływania sensów. Twarz jako ekspresja jaźni odsłania się w szczelinach, między projekcją a emanacją, między maską a osobą.

⁷⁶ T. Sławek, *Byt bez twarzy?*..., s. 25

Silna (wszech)obecność i jej widma

1. Nieobecność: paradoksy i inspiracje

Słynny performans Mariny Abramović *Artysta obecny*, połączony z wystawą odtworzonych i zarejestrowanych prac artystki, prowokuje do przemyślenia sposobów uczestnictwa twórcy w praktyce performatywnej¹. Skłania także do rewizji strategii komunikowania niegdysiejszych akcji bezpośrednich, metod utrwalania ich przebiegu i eksponowania w muzeum i galerii. Wysilek artystki okazuje się działaniem niezwykle spektakularnym, choć dla tych, którzy nie mieli szansy na współuczestnictwo w projekcie prezentowanym w MoMA, przeznaczony został film, oddalający na kolejny poziom zapośredniczenia obecność artystki, osłabiający moc jej oddziaływania sobą. Pozostały także prace oraz działania innych twórców zainspirowanych ideą Abramović. Jedną z nich stał się album fotografii Marca Anellego *Portraits in the Presence of Marina Abramović*². W publikacji zestawiono zdjęcia twarzy uczestników spotykających się z artystką w muzeum. W niedosłowny i intrygujący sposób Anelli próbował odczytywać i fotografować jako mowę twarzy sens oddziaływania cielesności artystki aranżującej serię niemych spotkań. Fotograf zderzył Abramović trwającą w upartym, niepowstrzymanym byciu obecną ze zmieniającymi się partnerami tej obecności, utrwał amplitudę ludzkich reakcji. Powstała dzięki temu pokawałkowana narracja polifonicznej dramaturgii, ukazująca temat obecności jako dynamikę swoistego dialogu z odbiorcą, z jego twarzą. Praca Anellego przekazana do kontemplacji w wyabstrahowaniu od współuczestnictwa w bezpośrednim działaniu dowodzi, że możemy tropić jego widome znaki. Ważnym pośrednikiem staje się w nich widz, pojedynczy, a także wmieszany w publiczność, tworzącą złożony układ odbioru.

¹ Akcja Mariny Abramović połączona z wystawą retrospektywną odtwarzającą jej prace miała miejsce w nowojorskim Museum of Modern Art w 2010 roku. Działanie utrwał Matthew Akers w filmie *Marina Abramović. Artystka obecna* (2012).

² M. Anelli, *Portraits in the Presence of Marina Abramović*, Damiani, 2012.

Fenomen oddziaływania obecności artysty, wytwarzającego pole energii wokół siebie, gdy pozostaje w tym samym czasie i przestrzeni co odbiorca, nie zaskakuje. Zdziwienie może jednak budzić fakt, że także nieobecność bywa silna i spektakularna, może być źródłem afektów. Przypadek ten dotyczy „nieobecnej obecności” Tadeusza Kantora. Rezonans tego fenomenu można odnaleźć w rozmaitych świadectwach. Jednym z nich jest projekt Jolanty Janiczak, Joanny Krakowskiej i Wiktora Rubina *Kantor Downtown* (2015) – podobny w tym sensie do projektu Anellego, że stał się m.in. zapisem portretów, choć uczestnicy obcowali z obrazem pamięci, a nie żywą obecnością Kantora. Przypomnę: na ogromnych telewizorach zamontowanych na ławkach przypominających te z *Umarłej klasy* widzowie obejrzeni rejestracje wypowiedzi wielu artystów, odbiorców sztuki i bezpośredniej obecności Kantora³. W monologach wybitnych twórców amerykańskiego teatru osoba Kantora jak w kalejdoskopowych migawkach przybierała różne postaci, oddziaływanie jego sztuki i indywidualności wywoływało silne emocje i wyraźnie wpływało na sposób definiowania własnej kondycji artystów tu i teraz.

Innym aspektem – niezwykle ambiwalentnym – permanentnego oddziaływania Kantorowskiej nieobecnej obecności są losy jego aktorów, a także ich świadomość (i nieświadomość) ujawniająca się w różnych wypowiedziach, odzwierciedlająca bardzo często siłę wskrzeszanej dominacji, uwewnętrznionego „dyktatora”, superego, z którym artyści są w ciągłym kontakcie. Świadectwem mogą tu być kolejno: wypowiedzi z tomu *„Zostawiam światło, bo zaraz wrócę”*⁴; rozmowy aktorów w ramach sympozjum *Dziś – Tadeusz Kantor*⁵, zorganizowanego w 2010 roku w dwudziestą rocznicę jego śmierci w Krzysztoforach; spotkanie w Tuluzie w 2015 roku w setną rocznicę urodzin artysty, przywołujące premierę *Dziś są moje urodziny*⁶, ujawniające kolejny raz liminalne znaczenie ostatniego spektaklu Kantora, co nieuchronnie

³ Szczegółowo na ten temat piszę w rozdziale *Paradoksy Kantorowskiej oryginalności*.

⁴ *„Zostawiam światło, bo zaraz wrócę”. Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów*, red. J. Kunowska, Kraków 2005.

⁵ Międzynarodowe sympozjum *Dziś Tadeusz Kantor!* w dwudziestolecie śmierci Tadeusza Kantora, grudzień 2010, zorganizowane przez Cricotekę wraz z Wydziałem Polonistyki i Wydziałem Zarządzania UJ, przy współudziale PWST w Krakowie, było pomyślane jako wielowątkowa inscenizacja obecności, aktualności, a także historycznej hermetyczności Kantora. W ramach sympozjum odbyła się w piwnicy Krzysztoforów rozmowa z aktorami *O wszystkim pamiętać*, prowadzona przez Beatę Guzalską.

⁶ W dniach 13–17 kwietnia odbyło się w Tuluzie sympozjum *Kantor portrait multiple. Polyphonies, inspirations, renaissances* (Kantora portret wielokrotny. Polifonie, inspiracje, odrodzenie). Spotkanie zorganizowane jako „24. Tydzień Polski” (Semaine Polonaise, 24e Édition) przez prof. Kingę Joucaviel (Université Toulouse-Jean Jaurès) zostało pomyślane jako interdyscyplinarna forma uczczenia pamięci Tadeusza Kantora w stulecie jego urodzin. W Théâtre Garonne odbyło się spotkanie prowadzone przez Ludmiłę Rybę i Marie Vayssière (aktorki Teatru Śmierci), na które zaproszeni zostali m.in. Michel Mathieu (reżyser, były dyrektor

prowokuje do zastanawiania się nad sposobami uruchomienia w tym dziele strategii „pustego miejsca” jako centrum kreacji uobecniającego osobę i przeszłość sztuki w jej realnych i minionych znaczeniach.

Jeszcze innym, późnym świadectwem związku z artystą, widzianym jako pogłębiania relacja z uosabianą przez niego tradycją teatralną, okazał się cykl warsztatów w Cricotece w roku 2015. Spotkania aktorów z ochotnikami teatralnej praktyki, nawiązujące do warsztatów Kantora z 1988 roku przeprowadzonych w Charleville-Mézières, owocujących cricotage'em *Bardzo krótka lekcja*, były grą z pamięcią, a dla młodych uczestników także z postpamięcią. Aktorzy: Ludmiła Ryba, Andrzej i Teresa Wełmińscy, Bogdan Renczyński, Roman Siwulak, Andrzej Kowalczyk i akustyk tego teatru Tomasz Dobrowolski zaproponowali różne formy kontaktu z ideami teatru Tadeusza Kantora. Poprzez ich formę przetrwalnikową (materialną – zapis, obraz, przedmiot i niematerialną – pamięć, koncepcja) poszukiwali styczności z przeszłością. Czasem wykazywali czujność na niewierność wobec jej spetryfikowanej formy, czasem celowo kreowali relację z tym, co w tym teatrze nieobecne, pominięte czy odrzucone. Ludmiła Ryba przeprowadziła warsztat *Konszachty z dybukiem i walizką*⁷, którego tematem była inkarnacja dybuka przez aktora i ożywianie martwych rzeczy. Teresa i Andrzej Wełmińscy zaproponowali uczestnikom wyjście od fotografii Eustachego Kossakowskiego dokumentującego happening *Koncert morski*, a także cyklu rysunków Kantora zatytułowanych *Ludzie wyjedzeni przez piasek* (podobnie jak happening z 1967 roku) – w efekcie powstał cricoting *Et in Arcadia ego*, łączący pamięć wydarzenia, zapis zdjęcia i współczesne informacje medialne związane z masakrą na tunezyjskiej plaży, na której dwudziestotrzyletni zamachowiec Saifedin Rezgui zabił trzydzieści dziewięć osób. Zdaniem artystów spłot przeszłości i chwili obecnej pozwolił penetrować bliski Kantorowi temat przystawalności sztuki do realności. Pokaz tworzyły zadania ruchowe i głosowe, inspiracje malarzkie, filmowe i przedmiotowe.

Z punktu widzenia obecności zanikającej, skutkującej odrodzeniem śladów sztuki Kantora w całkowicie nowych, niespodziewanych rejestrach ciekawie w cyklu warsztatów zabrzmiały założenia procesu poszukiwań proponowanego przez Bogdana Renczyńskiego oraz Andrzeja Kowalczyka i Tomasza Dobrowolskiego. Dla pomysłu Renczyńskiego, zatytułowanego *Puste miejsca. Przestrzenie Tadeusza Kantora* ważnym kontekstem był film Davida Teitelbauma *Rare Color Footage Depicting Jewish Life in Shtetl Before the Holocaust*, pokazywany wcześniej na wystawie *Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza*

artystyczny Théâtre Garronne) i Jacky Ohayon (współtwórca i dyrektor tego teatru), wspominający pracę Kantora w Tuluzie nad ostatnim spektaklem.

⁷ Projekt Ludmiły Ryby, część serii jej spotkań warsztatowych, był inspirowany m.in. esejem Racheli Auerbach *Lament rzeczy martwych*.

Kantora (2014, Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora). Film ze zbiorów *Yad Vashem* przedstawiał zidentyfikowanych z imienia członków społeczności żydowskiej z okolic Wielopola Skrzyńskiego z lat 1938–1939. Pozwolił też powrócić do pustych miejsc w Wielopolu – terenu po zburzonej synagodze, a przede wszystkim pustego obszaru po eksterminowanych siedmuset trzydziestu pięciu Żydach. Wysiłek wspólnego odtworzenia przeszłości i interpretowania, czym jest owo miejsce dzisiaj, stał się punktem wyjścia dla warsztatów, pracy podjętej także jako badania terenowe, skutkującej „zamieszkowaniem w cudzych biografiach”, próbą stworzenia narracji z żydowskich losów potraktowanych jako naczynia archiwalne. Studium i poszukiwaniom towarzyszyło przekonanie, że myśląc o aktorze jako o archiwum można wypracować rodzaj scalenia przepracowywanej biografii z cielesnością i pamięcią innej osoby, co prowadzi nie tyle do zawłaszczenia jej egzystencji, ile intensywnego bycia wobec niej.

Ten efemeryczny materiał opowieści – wymykającej się, trudnej do scenicznego wyrażenia – można skonfrontować z projektem działania na przedmiotach, często równie enigmatycznych jak pamięć o ludzkich losach, co Kantor wielokrotnie udowydniał. Intencją warsztatu Andrzeja Kowalczyka i Tomasza Dobrowolskiego o złożonym tytule *Rozmowy przy... poszukiwaniu dawnych całości. Utracone idee obiektów Teatru Cricot 2* było skoncentrowanie się na odtworzeniu kilku zaprojektowanych i wykonanych obiektów, których użycie zostało zawieszone czy też porzucone. Punktem wyjścia stał się niezrealizowany projekt nadbudowy kamienicy przy placu Szczepańskim, sąsiadującej z Krzysztoforami, dawną siedzibą Cricot 2. Zgodnie z założeniami warsztatów o dawnej obecności Kantora w nowej siedzibie przy Nadwiślańskiej miała przypominać architektoniczna koncepcja wzbogacona o tropy miejsc opuszczonych: ulic Łobzowskiej, Szczepańskiej, Kanoniczej. Seria porzuconych przestrzeni miała działać w aktualnej Cricotece „jak pamiątkowa fotografia, ślad emocji”, którym podążać mogą odwiedzający nowy gmach. Dorobek owych biednych przestrzeni, spuścizna po „tułaczach-wizjonerach”, znalazły nowe miejsce: muzealną przestrzeń. Punktem wyjścia było zatem opisanie Kantora architekturą i trajektorią utraconych miejsc. Ponadto zajęto się kwalifikacją rekonstrukcji, do której Kantor miał szczególną słabość. Dokonano operacji na słynnej desce z *Powrotu Odysa*, „reinkarnowanej” w różnych powtórzeniach. Artyści zdecydowali się też włączyć do gry autentyk: puszkę wygiętą przez ślusarza, którą Kantor trzydzieści lat temu oznakował flamastrem. Działania opierały się na powtarzaniu, materializowaniu nieistniejących już obiektów, a także na analizie materialności ich konstrukcji, do czego podchodzono z naukową starannością. Akty te stały się przyczynkiem do studiowania utraconej formy przestrzeni i rzeczy oraz budowania złożonej praktyczno-teoretycznej refleksji na temat powtórzenia jako działania historycznie i artystycznie uprawnionego. Stały się też okazją do nawiązania

kontakty z Kantorowską ideą sztuki w procesie, zainicjowaną przez artystę na wystawie *Idee Teatru Cricot 2* w 1979 roku, kiedy zrekonstruował kurtynę i kostiumy Marii Jaremy z *Mątwy*. W planach Kowalczyka było też odtworzenie archaicznego stanowiska akustyka; co prawda nie udało się naprawić urządzeń, ale powstał nowy obiekt: „Stanowisko Akustyka Cricot 2”.

W rozmaitych aspektach przychodziło się artystom borykać ze światem utraconych i zatrzymywanych jakości i wartości. Uczestnicy doświadczali udanych i mniej udanych pokazów, poszukiwań i tracenia kontaktu ze śladem, tworzenia obecności relacyjnej Kantora – przekazywanej sobie wzajemnie w formie pamięciowych i postpamięciowych modeli poznania. Doświadczano też niemożności wyrażenia twórczej osobowości jako obecności jednoznacznej. Tym bardziej że w owym rozproszeniu działań, pomysłów, dróg twórczych znać także przekonanie o wymykaniu się twardego konturu Kantorowskiej tradycji. Kowalczyk współpracując z Wełmińskimi nad zadaniami aktorskimi wykorzystującymi przedmioty przytoczył w rozmowie z Izabelą Zawadzką słowa aktorki teatru Kantora:

Tereska [Wełmińska] mówi, że Tadeusz ma tyle twarzy, ilu świadków, obserwatorów. Ale stale będą też odkrywane nowe twarze twórcy. Nikt nie zawoła „Proszę mi oddać moją twarz!”, jak w spektaklu *Dziś są moje urodziny...* Jeśli dostrzeżone nowe oblicze Kantora będzie odkryciem, badacze przystąpią do dyskusji⁸.

Rozmowy z aktorami Cricot 2 dokumentujące warsztaty dowodzą rozproszenia idei i pamięci, zyskujących często nieoczekiwane kontynuacje. Można mieć poczucie, że w nowej rzeczywistości nic z dawnych koncepcji nie ginie bezpowrotnie, ale też nic z materializacji teatralnych i plastycznych nie zostaje w stanie nienaruszonym. Pamięć silnej obecności splata się z poczuciem nieobecności. Gra z nią jest dramatyczna i performatywnie spektakularna, efemeryczna w dokonaniach, skazana na porażkę wobec niepowetowanej straty, interesująca jako sposób nie tyle na przechowywanie pogłosów życia artysty, ile powoływanie jego nowych znaczeń. Przywracanie symulakrycznej obecności Kantora budzi żywe emocje i zastyga w jałowych wysiłkach repetycji, jest konkretną inspiracją i zanikającym śladem prowadzącym do ekspozycji braku, zawierającego niespodziewane nieraz formy artystycznych zdarzeń.

⁸ *Bardzo krótkie lekcje./Very Short Lessons. Warsztaty teatralne prowadzone przez aktorów Teatru Cricot 2 w stulecie urodzin Tadeusza Kantora*, red. M. Bryś, Kraków 2015, s. 33. Tom ten jest szczegółową dokumentacją warsztatów, dołączono do niego DVD z fragmentami działań i spektakli.

2. Powroty do obecności

Choć sama pamiętam z przedstawień Teatru Śmierci, jak silnie działała obecność Kantora, kreacja jego symptomatycznego bycia może ustanawiać – podobnie jak świadectwa innych odbiorców – co najwyżej mapę domysłów. Fenomeny odkrywania i odgrywania sensu nieobecnej obecności Tadeusza Kantora, nawiedzające naszą teraźniejszość, odsyłają do przeszłości i prowokują do przyjrzenia się raz jeszcze (choć temat ten nie był nigdy wyczerpująco opisany) strategiom Kantorowskiego (po)jawiania się w polu artystycznego zdarzenia. Pojawiania się zakładanego, realizowanego, percypowanego, a także dziś redefiniowanego i dekonstruowanego. Na podstawie heterogenicznych materiałów warto uczynić rozpoznanie dotyczące wieloznacznej wszechobecności Kantora, odczytywanej poprzez relację własnych założeń artysty do reakcji na jego obecność bezpośrednią, żywą i spektakularną, z konieczności postrzeganą dziś w perspektywie zanikania. Napięcie między siłą obecności i słabością ujawniania się *post mortem*, strategią silnego bycia „tu i teraz” a zanikaniem wynikającym z działania czasu jest ważnym aspektem obecności jako śladu. Trop ten odnosi do przeszłości, jednocześnie zawiera niespodziewaną „rezerwę”, która wchodzi w relację z chwilą obecną. Świadectwami obecności założonej będą tu manifestacje i deklaracje artysty, ale też tropy zapisane w recenzjach i filmach. Materiały te pozwalają krążyć między pracownią, galerią, salą prób, sceną, a także przestrzenią względnie czy „jakby”, prywatną. Od razu więc pojawia się problem związany z koniecznością odczytywania obecności artysty w polu zmontowanym z różnych przekazów, w polifonicznej przestrzeni ukazywania się nie tyle osoby tożsamej z energią żywej indywidualności, ile obrazów fragmentarycznych, rozproszonych w kondycji widmowej. Konieczność ta prowadzi do przededefiniowania idei performatywnej – przeniesionej ze sfery cielesnej aktywności w obszar nieobecności, paradoksalnej, bo zmateriałizowanej.

Jak podkreśla Anna Burzyńska, badająca punkty styczne między performatyką a tekstem/zapisem, zasadniczą, wskazaną przez Erikę Fischer-Lichte cechą performansu jest „performatywne wytwarzanie materialności”, do którego „obecność jako cielesność niewątpliwie należy”⁹. Fischer-Lichte pisze: „Jego utrwaleniu służyć mogą wprawdzie np. zapisy wideo lub inne sposoby dokumentacji, ale są one – po pierwsze – wtórne w stosunku do tego, co faktycznie zdarzyło się na scenie. Po drugie zaś – nierzadko materialne aspekty przedstawienia ulegają w zapisie zniekształceniu”¹⁰. I konkluduje:

⁹ A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 430.

¹⁰ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 121–122.

„Specyficzna materialność przedstawienia wymyka się [...] jakiegokolwiek próbie jej uchwycenia. Wytwarza ją przedstawienie w procesie przedstawiania jako zjawisko istniejące «tu i teraz» i w tym samym momencie ulegające zniszczeniu”¹¹. Jeśli uznać tę twardą konstatację za doktrynę estetyki performatywności, to, co było obecnością Kantora, znika bezpowrotnie razem ze spektaklem i życiem artysty. Charakterystyczna dla jego praktyki będzie jednak skłonność do utrwalania obecności w postaci przemyślnie rozwijanej idei śladu. Do strategii materializacji podmiotowości performatywnej zaliczyć można zarówno przyjęty przez niego sposób rekonstruowania obiektów teatralnych, budowanie Żywego Archiwum, jak i metody kumulowania, kontenerowania własnej obecności, własnej osoby w postaci różnorodnych reminiscencji, resztek, tropów poddających się ponownemu (można zapytać: mentalnemu? wyobrażonemu?), performowaniu. Będą to nagrania filmowe, rejestracje głosu, zapisy jako pismo aktywne, jako tekst przeznaczony do dynamicznego czytania, szkice do przedstawień i autoportrety.

Silna obecność w obrębie własnego dzieła, prokurowana przez artystę na różnych etapach życia i przez niego samego komentowana, może ulegać wielokrotnym rekontekstualizacjom. Może być widziana jako świadomy projekt i poddawana krytycznemu oglądowi, podważana przez nieufność i podejrzliwość. Skuteczniejsza wydaje mi się jednak decyzja wskazania na dynamikę postępującą od śledzenia jego idei do rekonstrukcji odbioru obecności, badanej w różnych formach utrwaleń. W takim przypadku: „ślad nie jest obecnością, ale widmem (simulacre) obecności, które przemieszcza się, przesuwając się do siebie, nie ma własnego miejsca”¹². Według Jacques’a Derridy ślad nie ujawnia obecności, lecz poświadcza nieobecność. Równocześnie, skoro – jak zauważa Fischer-Lichte – performans realizuje się w dynamicznym ruchu, a jego wyznacznikiem jest zmienność, ruchliwość, niestabilność; cechy te odpowiadają obecności Kantora jako wytworzonej przez niego koncepcji przemieszczania się. Jest ona złożona z różnych dynamik, dotyczy przemieszczania się w obrębie sztuk i dyscyplin, metamorficznego przeobrażania się w czasie, czyli porzucania jednej kondycji dla innej, dotyczy zaprzeczania raz powołanej formie sztuki i zdobywania kolejnej. Wobec tego zauważyć można, że sensem jego obecności stawało się coraz bardziej świadome wytwarzanie ruchu i zmienności. Charakterystyczne dla Kantora sposoby uobecniania się cechuje niegasnące zainteresowanie przemianą i nieufność do stabilności dzieła, podejrzliwość wobec konwencji jednoznacznie skodyfikowanej i dookreślonej. Stąd zmitologizowana w jego autorskim systemie myślenia idea drogi i podróży, znakomicie pokazana w projekcie (będącym

¹¹ Tamże.

¹² Burzyńska odwołuje się tu do *Różni* Jacques’a Derridy, cyt. za: A. Burzyńska, *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013, s. 414.

de facto autoprojekcją) pierwszego tomu *Pism* zatytułowanego *Metamorfozy*¹³, a także w filmie *Kantor tu jest (Kantor ist da)*¹⁴ budującym narrację wokół idei podróży. Jak sam Kantor przyznawał w komentarzu do niemieckiego dokumentu, scenariusz tego filmu – i wypowiedź płynąca z offu, mitologizująca ideę drogi – powstał pod jego silnym naciskiem. Z koncepcją artystycznego nomadyzmu egzystencjalnego zetknęliśmy się także w kalendarium stworzonym pod wpływem Kantora, noszącym znamienity tytuł *Wędrowka*¹⁵. Już te przykłady uświadamiają, że obecność Kantora można nazwać mobilną, metamorficzną, dynamiczną, nomadyczną. Prześledzić warto jej etapy, sygnały ciągłości i zmienności (a może też powrotności?) – co tylko w pewnym sensie oznacza podporządkowanie się sugestiom artysty.

3. Przemieszczenia „ja”: od obrazu do filmu

Za sprawą idei podsuwanych przez Kantora rodowód jego teatralnych poszukiwań, czyli praktyka artysty plastyka, najczęściej kojarzony jest z inspiracją sztuką Bauhausu, przede wszystkim Oskara Schlemmera. Awangardowe poszerzanie pola doświadczeń rytmicznych i kolorystycznych prowadziło akt malarski w stronę eksperymentu uobecnienia ciała w dynamicznej przestrzeni ruchu. Ten rodzaj związku nie zawsze dotyczył jednak obecności „ja” artysty – podmiotu działań scenicznych – w obszarze inscenizacji, czy szerzej: projektu wypowiedzi. Współuczestnictwo Kantora w działaniach teatralnych pojawia się w latach sześćdziesiątych pod wpływem idei happeningowych, może być jednak widziane także jako historycznie rozwijana relacja z tradycją Cricot przedwojennego, w którym artykulacja widzialnego prowokowała malarzy do wprowadzania na scenę własnej cielesności – dosłownej, a nie tylko jako występowania w roli, aktów tworzonych intuicyjnie, a także pod wpływem pojawiających się wówczas w sztuce redefinicji procesu malarskiego. Proces twórczy przed sztalugą rozpisywany na doświadczenia percepcyjne inicjował poszerzenie przestrzeni materialnej obecności. Jak zauważa Paweł Dybel, postępując zgodnie z kierunkiem myślenia zainicjowanego przez Maurice’a Merleau-Ponty’ego, malarz tworzy nie tylko produkt finalny widzenia, ale oddaje

¹³ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i opr. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005. Twórcą układu tego tomu był Tadeusz Kantor, późniejszych tomów – autor wyboru i edycji, korzystając z częściowo uporządkowanego archiwum, sięgał do opisanych i ponumerowanych przez artystę czarnych teczek zawierających pisma.

¹⁴ Film Dietricha Mahlowa z roku 1968 został wydany na DVD, dodatku do publikacji *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia – dokumenty – eseje – filmy na DVD*, red. U. Schorlemmer, Kraków 2007.

¹⁵ *Tadeusz Kantor. Wędrowka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000.

także doświadczenie podwojenia świata w jego ciele¹⁶. A dodajmy – przestrzenność widzenia, obrazu znajduje szczególny wyraz w smudze scenicznego trwania, co udowodnili w teatrze plastyków znakomici poprzednicy Kantora.

Obecność twórcy na scenie, integrującą cielesność z przestrzenią, można zobaczyć w kontekście fenomenologicznej idei budowania relacji między podmiotem twórczym, przedstawieniem a zmysłowym odbiorem. Tym bardziej, że jednym z pierwszych „występów” Kantora będzie film *Uwaga!... Malarstwo* Mieczysława Waśkowskiego (1957), ujmujący działanie artysty przede wszystkim jako malarza informelowego; jednak jego obecność jest tak zaaranżowana, że zaistnieje ona jako zapis żywego performansu we wszystkich aspektach, jakie będą przez Kantora rozwijane: będzie to obecność solipsystyczna czy narcystyczna skupiona na akcie tworzenia. I choć będzie to obecność „ja” nieobecnego, w izolacji poza kadrem, gdy uzupełnić film (w trybie interpretacji montażowej) o fotografie utrwalające artystę w aktach malarstwa informelowego, widzimy go w pracowni – czy raczej na quasi-scenie – jako podmiot działający i percypujący efekty swych działań, jako obecność bezpośrednią i zdystansowaną, zapośredniczoną przez rejestrację aparatem fotograficznym, jako czystą ekspresję i wykalkulowaną projekcję¹⁷. Film uświadamia, w moim przekonaniu, że bardzo szybko Kantor łączył obecność bezpośrednią z działaniem własnym i z włączaniem jej w sferę obiegu publicznego – również zapośredniczonego. A także, co nie mniej istotne dla jego praktyki, redefiniowaną czy wręcz porzucaną i negowaną. Dowodem tego późniejsza reakcja artysty na dzieło Waśkowskiego. Kiedy pokazano tę pracę po latach, w 1974 roku, w sali kinowej Stowarzyszenia Dziennikarzy, Kantor miał wstać i powiedzieć, że ogląda film z niesmakiem, albowiem jego zdaniem jest to pokaz przesadnego estetyzmu z fatalną operową muzyką¹⁸.

Performowanie różnych przejawów uobecnienia „ja”, a także prokurowanie zapisu podmiotowych działań, wiązały się dla Kantora z uwagą, z jaką podpatrywał ewolucję form jako nietrwałych naczyń rodzących się znaczeń. Interesowało go ich efemeryczne przyleganie do nieuchwytnego procesu twórczego, a każdy akt zastygnięcia, każde ryzyko skostnienia mogły wywołać repulsję. Interesowało go także bycie „w obszarze ramy”, włączanie poprzez własną osobę parergonu do obszaru partycypacji w dziele, a także uruchomienie poprzez własną obecność dialektyki rzeczywistości i artefaktu. Kantor w latach siedemdziesiątych nie zaprzestaje ekspansywnego używania różnych mediów,

¹⁶ P. Dybel, *Malowanie ciałem czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty'ego*, Gdańsk 2012, s. 28.

¹⁷ Zdjęcia takie zamieścił Krzysztof Pleśniarowicz, [w:] tegoż, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997.

¹⁸ Podaję za kalendarium: *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2. (Dokumenty i materiały)*, t. I, red. J. Chrobak i J. Michalik, Kraków 2009, s. 124.

przeświadczony (co charakterystyczne dla awangardy) o ich sile i zdolności do wywoływania zmian i przekroczeń dotychczasowych form sztuki. Kiedy zarzuca mu się dematerializowanie tworzywa artystycznego i przywiązywanie nadmiernej wagi do procesu twórczego, podkreśla w rozmowie z Deni-sem Babletem, że bliskie stają mu się rejestracje i utrwalenia, przekonując równocześnie, że kierunek, jaki wyznaczył *Kurką Wodną*, „to już przeszłość”. Kantor zapewnia: „[...] zacząłem podążać innymi drogami, poprzez film. Chciałbym poszerzyć pojęcie czasu i przestrzeni, marzę o tym, aby wykorzystać telewizję, a «multipart» stanowi nowy etap w moim rozwoju jako plastyka [...]”¹⁹. Odbiór jego poczynań wyznaczał nowy kierunek. Prowadził go jako artystę poszukującego, od sztalugi do filmu, od scenariusza wystawy do rejestracji procesu twórczego. Wpisywano apetyt Kantora na poszerzanie środków wyrazu w ogólniejszą tendencję przemiany sztuki, zmierzającej do burzenia granic pomiędzy gatunkami wypowiedzi. Jeden z krytyków zauważył wówczas: „Sądzę, że doczekamy chwili, kiedy i Kantor stanie za kamerą idąc wzorem Borowczyka i Lenicy. Podziały na artystów filmu, teatru i pióra czy pędzla też już straciły rację bytu”²⁰.

Kantor nie podążył jednak w kierunku filmu, choć mówił o zmianie stosunku do kanonów i mediów wypowiedzi artystycznej. Doświadczenia z kamerą, kontynuowane za pośrednictwem innych realizatorów, często sterowane przez niego i programowane, zarówno na etapie wyboru tematów, tworzenia scenariuszy, jak i na etapie poszczególnych ujęć, potrzebne były mu jako zapis, rozumiany także jako uwiecznienie jego własnej obecności, która – dodać należy – rzadko kiedy była spontaniczna, a równocześnie bywała odruchowa i „bezwarunkowa”. Złożoną relację między sztuką jako ekspresją wyrazistej obecności artysty a formułą rejestracji dostrzeżono wkrótce po sfilmowaniu przez Andrzeja Wajdę *Umarłej klasy*. Co charakterystyczne, Aleksander Ledóchowski, dowodząc, że ruch kamery i montaż zmieniają formę, treść i perspektywę teatru, obserwację swoją skoncentrował na modyfikacji wizerunku Kantora:

Na scenie Kantor jest jakby osobą prywatną, czymś w rodzaju niemego chóru greckiego, także animatora i arki przymierza między widzem a aktorem, wreszcie kreatorem w świecie przez siebie kreowanym. Wajda bierze go co pewien czas na zbliżenie. Wyolbrzymia, równocześnie upupia, w każdym razie zmienia relację i sens obecności²¹.

¹⁹ D. Bablet, *Entretien avec Tadeusz Kantor*, „Travail Théâtral” 1972, nr 6, s. 50–60, cyt. za: *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2...*, s. 67.

²⁰ Z.H., *Inter-media. Kantor*, „Literatura”, 27 VII 1972, s. 17, cyt. za: *Tadeusz Kantor i artyści Teatru Cricot 2...*, s. 92.

²¹ A. Ledóchowski, *Komentarze. Klasy*, „Film”, nr 5, 29.01.1978, s. 11, cyt. za: „*Umarła klasa*”. *Seans Tadeusza Kantora 1975–1979*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2011, s. 52.

Kantor, inscenizując wszystko, starał się inscenizować także film – co uważał stosunkowo szybko Władysław Cybulski i zawarł już w tytule swej rozmowy z artystą. Kantor wyraził w tej rozmowie opinię, że nie do przyjęcia dla niego jest przede wszystkim metoda pracy z aktorem przed kamerą, związana z nieustannym przerywaniem i montowaniem pola widzenia. Usprawiedliwiał tym samym swoją stopniowo narastającą niechęć do rejestracji, wywołaną niedawnym doświadczeniem:

Telewizja Saarbrücken, jak wspomniałem, filmowała mój spektakl *W małym dwor-ku*. Brałem tam udział jako aktor i nie wytrzymałem tego, były ciągle awantury. Nie można powtórzyć tego samego napięcia. Co innego jest z codziennymi powtórzeniami w teatrze, tam cały spektakl rodzi napięcie²².

Z jednej strony Kantor zakładał rodzaj wiarygodności związany z ciągłością – jak na scenie – z drugiej utrwał na taśmie swą obecność w roli reżysera. Co charakterystyczne, w tym przypadku potraktował własną prezentację na planie filmowym jak obecność aktorską. I choć wyraźnie przeciwstawił praktykę *stricte* performatywną możliwości, jaką daje film, w którym operuje się cięciem i montażem zaburzającym strumień bycia, sięgał po rejestrację jako utrwalenie, balansując pomiędzy jego roboczym językiem a artystycznym wyrazem, czyniąc z owej dialektyki (co znów charakterystyczne dla technicznych nastawień awangardy) źródło ważnych koncepcji nowatorskich praktyk. Konieczny powrót na scenę wiązał się dla niego z silną potrzebą żywego kontaktu z osobami i sytuacjami intersubiektywnymi, a także z myśleniem o roli i randze doświadczenia obecności przekazywanej bezpośrednio w strumieniu trwania, budowanej w relacjach i egzystencjalnych kontynuacjach.

Redefiniując po swojemu sztukę od happeningów (*Cricotage*, *Linia podziatu*) do serii przedstawień (*Kurka Wodna* czy *Nadobnie i koczkodany*), twórca był w dużej mierze zainteresowany współuczestnictwem w działaniach scenicznych, w których wyznaczał sobie osobną rolę inną niż te przypisane pozostałym wykonawcom. Warto zwrócić uwagę, że ponieważ w zasadzie nie było wśród nich wówczas aktorów, z pozoru panowała zasada równych praw, jednak właściwie od początku Kantor, nawet jeśli znajdował się w centrum gry lub oscylował ku jej obrzeżom, przejawiał zarówno „reżyserską czujność”, jak i skłonność do przenoszenia w pole widzenia zakulisowych zazwyczaj aktywności twórcy spektaklu. Utrwała to jeden z pierwszych filmów o sztuce Kantora – *Szatnia* Krzysztofa Miklaszewskiego, kompilacja obrazów z inscenizacji i scen z prób. W pewnym sensie dzięki montażowi zniwelowane zostają granice pomiędzy nimi, tak jakby Kantor, obnażając reżyserskie działania i komentując pomysły na konstruowanie postaci, był integralną częścią

²² Jak Kantor inscenizuje kino. Rozmawiał Władysław Cybulski, „Film”, nr 47, 25.11.1990, s. 4–5, cyt. za: „Umarła klasa. Seans Tadeusza Kantora 1975–1979...”, s. 70.

widowiska. Film pochodzi z 1974 roku, kiedy charyzmatyczna osobowość Kantora jest dobrze rozpoznawalna w świecie sztuki. Ponieważ równolegle do prac *stricte* artystycznych – premier teatralnych oraz wystaw – w mediach prezentowane były jego wypowiedzi, a charakterystyczna ekspresja była znana (na przykład dzięki licznym spotkaniom w Krzysztoforach), jego osobowość zaczynała emanować na dzieła. I mimo że w opiniach krytyków obserwujących praktykę Kantora najczęściej oddzielona zostaje jego obecność kreacyjna, poddawana przetworzeniom scenicznym, od obecności reprezentującej „ja” artysty – manifestowanej w wypowiedziach, na spotkaniach, w relacjach z odbiorcami – to równocześnie nie ulega wątpliwości, że obecność performatywna przechowywała cień wyrazistości „jakby prywatnej”, związanej z charakterem artysty. Dowody na ten typ podwójnego oddziaływania na odbiorców, łączenia „roboczej” obecności Kantora z jej autokreacyjnym wymiarem znaleźć można w bardzo różnych świadectwach odbioru. Mało tego: siła owego wyrazu odbierana była mimo słabego rozumienia komunikatów językowych. Artysta potrafił błyskawicznie wytworzyć pole napięcia. W Hiszpanii Rosana Torres pisała:

Twórca przebywa w Madrycie dopiero od dwóch dni, a już mogliśmy poznać jego choleryczny, nacechowany humorem i ironią pogodny charakter. Kantor przedstawia sobą typ geniusza przejawiającego różne manie, któremu nieustannie towarzyszy jasność umysłu, podobnie jak on sam jest stale obecny w swoich spektaklach, zaludniając je własnymi zjawami²³.

Z kolei dwa filmy niemieckie – jeden utrwalający pracę nad *Wielopolem* we Florencji, drugi rejestrujący próby do *Niech szczerzą artyści* w Norymberdze – uwieczniają obraz „natchnionego tyrana”²⁴. Koncentruje on na swojej pracy oko kamery, wciąga nawet postronnych obserwatorów w intensywność własnego bycia i tworzenia. Kantor, po wielu latach działania, zdawał sobie sprawę, że siłą jego teatru, przyciągającego widzów i obserwatorów także w czasie prób, jest proces twórczy i sposób budowania relacji z aktorami-postaciami. Elementy tego oddziaływania jako złożonej strukturalnie obecności chętnie zapisywał w dokumentach o pracy nad spektaklami, przenosił także do inscenizacji.

²³ R. Torres, „Prawdziwi artyści zawsze giną”, twierdzi Tadeusz Kantor, „El Pais”, 5.03.1986, [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1986*, Kraków 1987, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 112.

²⁴ Chodzi o filmy: *Tadeusz Kantor: Die Familie aus Wielopole. Szenische Provokationen*, reż. Michael Kluth, prod. Westdeutscher Rundfunk, 1980; *Tadeusz Kantor. Ein begnadeter Tyrann*, reż. Andrzej Białko, prod. Verlag für moderne Kunst Nürnberg, 1997.

4. Koncepcje bycia sobą

Zasadniczą różnicą pomiędzy obecnością „prywatną”, quasi-prywatną, roboczą, strategiczną a obecnością sceniczną stało się milczenie – nazwijmy je umownie „milczeniem scenicznym” – zademonstrowane jako chwyt artystyczny po raz pierwszy w *Umarłej klasie*. Nie było ono jednak całkowite, albowiem znane są wypowiedzi aktorów poświadczające werbalne reakcje Kantora w trakcie gry (w zasadzie niesłyszalne dla widzów), a także jego próby włączenia własnego zarejestrowanego głosu do *Nigdy tu już nie powrócę*, inscenizacji, w której po raz pierwszy starał się nadać formę gry aktorskiej swej – jak sam prowokacyjnie mówił – niewytłumaczalnej potrzeby bycia na scenie. W zapowiedziach do *Nigdy tu już nie powrócę* pojawi się charakterystyczny anons: „Po raz pierwszy twórca spektaklu Tadeusz Kantor wystąpi jako aktor, a nie tylko jako tzw. dobry duch czuwający nad przebiegiem gry aktorskiej”²⁵. Według wspomnień aktorów, braci Janickich, reżyser czekał na wejście na scenę razem ze swoją trupą. Kantor nie zdecydował się jednak na bezpośrednią ekspresję werbalną: swe kwestie zarejestrował na taśmie i włączył w żywiół mowy i działań aktorów. Milczenie trudno w związku z tym traktować jako wyróżnik obecności w obrębie przedstawienia. Głos Kantora, silny element jego obecności, organicznie związany z osobą, jej sposobem myślenia, wyrażania sądów, manifestów, argumentów, głos często wchodzący w spory, jednak głównie monologujący, przekazany zostanie przez rejestrację, wywiady, zapisy.

Kantor uprawiał typ sztuki złożonej, także w sposobach jej projektowanych uobecnień: zapisów i metod przechowywania. Opracował dla niej cały arsenał performatywno-dokumentalnych utrważeń. Sam balansował pomiędzy obecnością bezpośrednią a zaaranżowaną sceniczną, obecnością performatywnie spektakularną a zneutralizowaną, jakby niewidoczną. Oscylował pomiędzy obecnością żywą, dynamiczną, bezpośrednią i uwiecznioną w rejestracji. Bywał komentatorem swej sztuki i jej „nośnikiem”, tworzył ją na oczach widzów i zamykał w „kapsułach czasu”. Na przykład w 1976 roku, w dwudziestolecie założenia Cricot 2, zorganizował wystawę narastającą, budowaną w ciągu tygodnia, uzupełnianą i komentowaną przy udziale publiczności. Odnosił się wówczas do przeszłości i nadawał nowy sens wcześniejszym poszukiwaniom. Stał się tu obecny jako aktywne i wieloznaczne centrum: powołał zamykające się koło pamięci i percepcji, nadał sobie złożoną rolę

²⁵ W. Żurawski, *Mimo trudności finansowych nowy spektakl T. Kantora nabiera realnego kształtu*, „Gazeta Krakowska”, nr 53, 3.03.1987, cyt. za: Tadeusz Kantor. *Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 129.

twórcy-konferansjera-teoretyka własnych prac a zarazem ich dokumentalisty²⁶. W jego świadomości artystycznej dokonało się stopniowo charakterystyczne przewartościowanie związane z odrzuceniem literatury dramatycznej przy równoczesnym zaufaniu do słowa i ekspresji werbalnej w ich sile uobecniania dyskursywnych znaczeń sztuki i osobistej, niezwykle zindywidualizowanej dykcji. Podobne spotkania z nim jako artystą prezentującym zwiedzającym koncepcję Żywego Archiwum będą miały miejsce po 1980 roku, po przeniesieniu Cricoteki na ulicę Kanoniczą, gdzie będzie tworzył serię roboczych wystaw, archiwizując formy teatralne.

Co ciekawe, najsilniej jego spektakularna, a zarazem problematyczna obecność zaczęła angażować widzów nie wtedy, gdy sam zacierał granicę w relacjach między sceną a widownią, pracownią a galerią, lecz gdy wyznaczył silną linię demarkacyjną zajmując strategiczne miejsce na granicy, upoważniając się do przekroczeń, czuwając nad przepływami obrazów i znaczeń, pomiędzy obszarem prezentacji i sferą odbioru. Przy okazji *Wielopola, Wielopola* Krzysztof Pleśniarowicz pisał:

Kantor, jak zwykle – stale obecny na scenie i dyrygujący swym zespołem, w sposób niesamowity przenosi swe wewnętrzne napięcie na aktorów, na przestrzeń, na czas i rytm spektaklu. Ale przede wszystkim napięcie to udziela się widowni, która jak porażona śledzi kolejne sekwencje²⁷.

Obecność artysty uaktywniała się zatem w dwóch kierunkach: była wychulona na grę sceniczną i wychylała się w stronę realności widza, stawiała się sejsmografem reakcji i zachowań publiczności. Kiedy w 1980 roku jeden z widzów w trakcie pokazu *Wielopola* w Gdańsku wstał i głośno powiedział, że nic nie rozumie, Kantor zatrzymał ręką aktorów i na moment zawisła groźba, że przerwie przedstawienie, po chwili jednak zdecydował się kontynuować działanie sceniczne. Stał się wówczas zarówno strażnikiem, jak i dekonstruktorem feedbacku²⁸.

W skrócie można powiedzieć, że od *Umarłej klasy* Kantor swoją obecność nazywał „własną realnością artystyczną”²⁹, a równocześnie prowoko-

²⁶ Na temat *Żywej dokumentacji. 20 lat rozwoju Teatru Cricot 2* z codziennymi autorskimi komentarzami Kantora, spotkaniami z artystami i odczytami pisano w licznych informacjach, recenzjach w prasie codziennej i tygodnikach kulturalnych, zob. cytaty i adresy w: „*Umarła klasa*”. *Seans Tadeusza Kantora 1975–1979...*, s. 63–65.

²⁷ K. Pleśniarowicz, *Z teatru. „Wielopole, Wielopole”*, „Dziennik Polski”, 21–23.11.1980, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 36.

²⁸ Tamże, s. 40. Informacje na ten temat pojawiły się w paru miejscach, m.in. w rozmowie P. Ćwiklińskiego z Kantorem, *Powrót Ulisesa*, „ITD”, nr 8, 25.02.1990.

²⁹ Kantor mówił bezpośrednio przed premierą, tłumacząc brak podstaw inscenizacji w dramacie: „W *Umarłej klasie* jest moja realność artystyczna plus koneksje tradycyjne dla mnie literacko, to znaczy Witkiewicz, Schulz, Gombrowicz”. Zob. *Przed premierą „Cricot 2”*. Notowała

wał do dekodowania jego roli, co pozwalało nie tylko na mnożenie sensów jego jawienia się, ale też wytwarzało niezwykle energetyczne pole zaburzeń. Wśród określeń kondycji twórcy wiele się powtarza, ale też wchodzi w dyskusję, kolizję, buduje pożądane przez artystę porządki czy raczej zaburzenia, wywołuje sprzeczności i obszary napięć. Mówi się: Kantor reżyser, dyrygent, centrum seansu, aktor żywy wśród marionetek, ale też pojawiają się pytania, mnożą niepewności i swobodne skojarzenia: „Dyskretny demiurg? A może raczej szef niemej orkiestry”; „Z gładkim włosiem, w czarnym kostiumie i w koszuli z białym kołnierzykiem ma w sobie coś z pieśniarza w stylu flamenco”; „człowiek w czarnym ubraniu, o profilu ptaka”; „przypominający dyrektora szkoły”, ale i Antonina Artauda... Pojawiają się określenia, z których można utworzyć przeczenia czy zaskakujące skojarzenia. Podkreśla się, że jest „obecny i nieobecny jednocześnie”³⁰. Wiedeński krytyk wypowie swoje wrażenia, koncentrując się na osobie Kantora:

Bezwzględność śmierci znajduje swój ekwiwalent w artystycznym nieprzejednaniu księcia polskiego teatru: władczy gestem kieruje on zespołem artystycznym i technikami – niepodzielny władca, który prowadzi swoich aktorów, jak gdyby byli oni rzeczywiście tylko nieżywymi tworam i jego intelektu³¹.

Domenico Rigotti po *Maszynie miłości i śmierci* konstatuje: „Kantor-demiurg raz jeszcze na scenie, jak niemy dyrygent, z charyzmatycznymi gestami nad tłumem swoich bohaterów, egzaminuje, przesiewa uczucia i moralne niepokoje”³². Dokonuje się przedłużanie scenicznej obecności Kantora na obecność prywatną, ale też wskazuje się na całkowitą odmienność jego autokreacji scenicznej. Jest zarówno inny, jak i ten sam, poza sceną przechowuje aurę scenicznej obecności. Po *Umarłej klasie* pisze jeden z krytyków:

Tuż po spektaklu w garderobie odgradzonej od sali prowizorycznymi, czarnymi kurtynami, po jednej stronie zwisają szeregiem z krzeseł kukły, po drugiej – w lustrach palą się odbite światła sali. W środku przy stole Tadeusz Kantor z zespołem nad dymiącą herbatą. To dla mnie dalszy ciąg przedstawienia³³.

Barbara Natkaniec, „Echo Krakowa”, nr 250, 15–16.11.1975, s. 7, cyt. za: „Umarła klasa”. *Seans Tadeusza Kantora 1975–1979...*, s. 32.

³⁰ Określenia recenzentów pojawiające się po francuskich pokazach *Umarłej klasy* w „L’Humanité”, „L’Express”, „Le Monde”, „Théâtre/Public” zebrał Krzysztof Miklaszewski w: „Umarła klasa” oczyma Francuzów, „Magazyn Kulturalny”, nr 1, 1978, s. 47–49. Cyt. za: „Umarła klasa”. *Seans Tadeusza Kantora 1975–1979...*, s. 85–87.

³¹ W. Freitag, *Wit Stwosze tańczy tango z dziwką*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem...*, s. 297.

³² D. Rigotti, *Zjawy z cyrku Tadeusza Kantora*, „Avvenire”, 20.06.1987, [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1987–1988*, wyb. i opr. A. Halczak, Kraków 1989, s. 75–76.

³³ J. Piasecki, *Spotkanie z Kantorem*, „Sztandar Młodych”, nr 310, 29.12.1977, cyt. za: „Umarła klasa”. *Seans Tadeusza Kantora 1975–1979...*, s. 90.

Efekt uzyskany przez Kantora był niezwykle: jego obecność kojarzono z nim samym, a równocześnie nakładano nań liczne klisze semantyczne wywołane subiektywnym i zdywersyfikowanym odbiorem przedstawień. Działanie to było przez artystę zaplanowane i równocześnie poddawane różnym stymulacjom, manipulacjom, wystawiane na nieprzewidziane reakcje. Niektóre z nich artysta akceptował, inne manifestacyjnie odrzucał. Nigdy nie godził się z praktykowaną przez reżyserów zasadą, że widowisko sceniczne przemawia we własnym imieniu i niezręczne jest tworzenie jego wykładni czy autointerpretacji. Istotną strategią jego obecności stało się przecież dobitne manifestowanie niezgody na niektóre sposoby widzenia jego twórczości i jego obecności. Przywołam tylko jedną z licznych reakcji:

Nie jestem dyrygentem; oczywiście określam tempo akcji, jej intensywność. Jestem przeciwko ustaleniom, przeciwko fikcji i za realnością. Aktor bardzo szybko gubi się w swojej roli, w jej fikcji. Jestem widzem, obecnym całkiem prywatnie, i próbuję zapobiec tej chwili przemiany, próbuję zniszczyć fikcję: są to najważniejsze, najbardziej żywe chwile, ponieważ fikcja jest nudna³⁴.

Przenoszenie się od widowni do sfery należącej do aktorskiego ansamblu stało się zasadą regulującą prezentację inscenizacji. Używając pojęć performatyki, można zauważyć, jak skuteczne okazało się w projektowaniu własnej obecności wykorzystane przez Kantora zjawisko emergencji. Artysta uaktywniał fenomen „percepcyjnej wielostabilności”, związany z równoczesną obecnością i reprezentacją, oscylował między obecnością bezpośrednią, obnażającą własne „ja”, i wchodzeniem w rolę – co charakterystyczne dla sztuki teatru. Wprowadzał zatem równocześnie, jak awers i rewers, dwa porządki: bycia i reprezentacji. Sam jako osoba działająca gwarantował brak stabilności między nimi. Uaktywnienie procesu przechodzenia z różnych poziomów ważne było dla percepcji widza, bo to on gwarantował i potwierdzał dynamikę działania, podwójną naturę bycia artysty. Jak zauważyła Fischer-Lichte: „Widz znajduje się na progu, który stanowi przejście od jednego porządku do drugiego, i w tym sensie jest w stanie liminalnym”³⁵, a im częściej zmiana się pojawia, „tym częściej postrzegający staje się wędrowcem między dwoma światami, między dwoma porządkami percepcji”. „W tym sensie estetyka performatywności to estetyka obecności, a nie estetyka efektów obecności; to «estetyka pojawiania się», a nie «estetyka pozoru»”³⁶. Równocześnie jednak, zapewniając sobie status osoby, Kantor nie zapominał o skuteczności autokreacyjnych modeli

³⁴ T. Thieringer, *Teraz dzieło sztuki musi pozostać zamknięte*, „Süddeutsche Zeitung”, 15.03.1977, [w:] *Sztuka jest przestępstwem...*, s. 279.

³⁵ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008, s. 239.

³⁶ Tamże, s. 164.

reprezentacji. Autonomia indywiduum zbliżała się do tradycyjnych identyfikacji związanych z rolą artysty i umykała jednoznacznej deskrypcji. Najczęściej obecność Kantora kojarzono z działaniem narcystycznego centrum sztuki, wiązano z kategoriami dramatu świadomości, „ich-drama”, teatru subiektywnego, sporadycznie przypisywano mu funkcję narratora historycznego (choć dziś mówi się o nim także jako narratorze teatru „postpamięci”).

Jedne z niewielu odstępstw od tych reguł znajdziemy w recenzjach Zygmunta Grenia z *Umarłej klasy*, w których krytyk zauważa, że trwanie spektaklu jest silnie związane z życiową energią Kantora³⁷. W pierwszej recenzji, zbliżonej do innych odczytań funkcji obecności reżysera na scenie, podkreśla kontrast pomiędzy trumiennymi postaciami a Kantorem – jedynym żywym³⁸. W drugiej (która jest też reakcją na surowe opinie krytykujące narcystyczne, zawłaszczające skłonności autorytarnego reżysera, w tym na wypowiedź Marty Fik), obecność Kantora widzi jako działanie polityczne, niezwykle ważne dla wspólnoty, pokazujące, w jaki sposób reżyser bierze współodpowiedzialność za Holokaust i jak występuje w imieniu szeroko pojętej zbiorowości. Warto zacytować dłuższy fragment z tej recenzji, będący także świadectwem głębokiego przeżycia widza:

Sam jest wciąż na scenie jako animator milczący, na jego gest płynie z głośników muzyka, na jego gest ożywają się kukły, poruszają ludzie. Cóż to znaczy? Twórca Cricot 2 wymyślił dla siebie rolę milczącego konferansjera? Znaczy to chyba coś zupełnie innego, o wiele większego. Kantor jest nie tylko obecny. Na jego gest dokonuje się zagłada narodu. Na jego gest rozgrywa się wspaniałe patetyczne homagium, wielka msza, za dusze i ciała tych, którzy nie zostali pogrzebani tak, jak nakazuje ludzki obyczaj. To motyw Antygony. Polski artysta wskrzesza pamięć o zbrodni i jej ofiarach, buduje im pomnik w duchowej kulturze swego narodu. [...] On, stale obecny przed widzami kreator *Umarłej klasy* zdecydował się przyjąć na siebie odpowiedzialność za los swoich bohaterów. Osobiście powołuje ich do życia i skazuje na śmierć niehumanitarną. Poważny lub z błakającym się wokół warg uśmiechem, spełnia największą rolę artysty. I tylko to jest niepowtarzalne, to fascynujące w *Umarłej klasie*, której jedynym wielkim aktorem, czarnym szalem owinięty jak żałobną wstęgą, jest Tadeusz Kantor³⁹.

Z punktu widzenia refleksji o obecności istotne jest tu paradoksalne stwierdzenie, że Kantor jest tu „nie tylko obecny”, tak jakby obecność ta przenosiła się w transcendentną sferę nie-obecności, czy raczej ponad-obecności. Greń kojarzy ów akt z najważniejszym zadaniem artysty: powoływania istot do życia i śmierci, w świetle pełnej odpowiedzialności za ich los – miniony, a zarazem powtórzony w akcie rytualnego stwarzania. To przyjęcie na siebie

³⁷ To uwagi z późniejszej recenzji dokonującej rekapitulacji strategii Kantora rozpoczętej od *Umarłej klasy*, zob. Z. Greń, *Teatr zamknięty. Kantor*, „Życie Literackie” nr 36, 1984, s. 6.

³⁸ Tamże.

³⁹ Z. Greń, *Nie pogrzebani*, „Życie Literackie” nr 26, 26.06.1977.

funkcji powoływania do życia i do zagłady, czy szerzej – do zgładzenia – samego twórcę nieuchronnie sytuuje w pozycji liminalnej, coraz to inaczej w kolejnych przedstawieniach Teatru Śmierci definiowanej, pozwalając mu na uprawianie niebezpiecznego, karkołomnego balansu na granicy życia i śmierci. Niemiecki krytyk utrwalił siłę owej usurpacji, przenosząc ją w rejony... kultury hiszpańskiej:

On jest tyranem teatru i nieubłagany inscenizatorem swojego ja. Jego sztuki są jego obsesjami. Traktują o nim i jego manii przygotowywania w obliczu publiczności wielkich orgii umierania i świąt umarłych. Hiszpański król Karol V, który jako „żywy trup” w ołowianej trumnie uczestniczył w ceremonii swojego pogrzebu, był poprzednikiem Kantora⁴⁰.

W tekście tym pojawiają się także uwagi o zachowaniu Kantora w związku z błyskającymi fleszami aparatów fotograficznych; jego gwałtowna reakcja w trakcie spektaklu każe w nim widzieć „archanioła” stojącego na straży porządku sztuki, odrzucić wszelkie złudzenia, że jest „dobrotliwym, starym bogiem teatru”⁴¹. Można by rzec – podążając tropami tych uwag – że widzowie ustawiali Kantora pomiędzy intensywnością obecności ujawnianej w obliczu śmierci a obecnością dysponującą niezwykle dynamiką, którą reżyser próbuje wtargnąć w rejony wanitatywne. Postrzega się w tym procederze nie tylko godną szacunku odwagę twórczą, lecz także pychę i bluźnierstwo, definiuje w zaskakujących niekiedy kontekstach.

5. Prywatyzacja obecności

W późnych latach siedemdziesiątych Kantor totalnie odrzucił literaturę i zwrócił uwagę, że życie jest wystarczającym materiałem dla sztuki. W związku z podjętą przez niego drogą kategorie obecności (jego obecności), o jakich tu mowa, można kierować w stronę rozważań cytowanej już Eriki Fischer-Lichte, która powołując się na Merleau-Ponty'ego zauważyła, jak bardzo kultura może być zakorzeniona w ludzkim ciele i oddawać umysł wcielony⁴², jak istotne stają się rozwijane w XX wieku podmiotowe koncepcje teatralnego działania. Tym bardziej, że po stwierdzeniu: „życie jest wystarczającym materiałem do robienia teatru”⁴³, Kantor w odpowiedzi na pytanie o życie prywatne wyznaje, że

⁴⁰ *Podróżny i jego bagaż*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem...*, s. 295.

⁴¹ Tamże.

⁴² E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 144.

⁴³ „Jestem dadaistą, który każe płakać”. Z Tadeuszem Kantorem rozmawia Ewa Gil-Kołakowska, „Magazyn Tygodniowy” dodatek do „Gazety Robotniczej” nr 10, 6.03.1987, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 130.

nie ma życia prywatnego... Równocześnie jednak do pojęcia prywatności, czy raczej do pewnej wersji intymnego bycia, uparcie wraca:

Nie mam... Z życia prywatnego należy robić sztukę. Moim domem jest stół, łóżko... Kilka walizek, które mam tak spakowane, że w każdej chwili mogę ruszyć w drogę. Najlepszy sposób na kłopoty, problemy to zamienianie ich na materiał twórczy⁴⁴.

Życie prywatne zostaje tu zatem zredukowane do najbliższego otoczenia i do konieczności przemieszczania się. Ten kluczowy w moim pojęciu paradoks: „opieram się na życiu prywatnym – nie mam życia prywatnego” bazujący na niemożliwym, na wewnętrznej sprzeczności, warto podjąć, albowiem prowadzi on do znamiennej diagnozy: najbardziej wiarygodnym aspektem Kantorskiej obecności będzie wizualizacja i dramatyzacja procesu kreacyjnego, ewentualnie kreacyjnego jako egzystencjalnego, a nie obecności jako doświadczenia przekazującego tzw. prawdę biograficzną, związanego np. z kategorią wyznania, co czasem chciał narzucać. Kantor interesowało bowiem misterium tworzenia, a nie obnażenia. Można też określać jego sposób uobecniania się w kategorii charakterystycznego dla formacji modernistycznej „szczerego aktu kreacyjnego”, uprawnionego moralnie kłamstwa artystycznego. Kantor penetruje złożone formy „ja” w relacjach scenicznych, projektuje ich przedłużenia, role i maski. Tyle że maską Kantora był zwykle on sam w różnych postaciach, co mogło sugerować biograficzny, czy w każdym razie personalistyczny charakter inscenizacji-wyznania. Notabene kategoria wyznania i sprywatyzowania tematów sztuki pojawi się w świadomości artysty stosunkowo późno, bo przy okazji pracy nad *Wielopolem*. Kantor od początku prezentowania tego spektaklu przekonywał, że zrobił przedstawienie o sobie, że pokazał swój „początek najbardziej prawdziwy”, przywołał pamięć o swoich bliskich. W licznych autokomentarzach wskazywał wówczas na formy i strategie obecności sięgające ku różnie definiowanym pojęciom realności, a równocześnie podkreślał znaczenie operowania siłą pamięci. Jednak gdy prześledzimy sposoby definiowania tej kategorii, widzimy wyraźnie, że wspomnianie jest świadomie przez niego stwarzane, poddawane manipulacjom czy falsyfikacjom, kojarzone na przykład nie tyle z odgrywaniem prawdy o wcieleniach członków własnej rodziny, ile z postaciami podszywającymi się pod realne osoby. Przy okazji tego spektaklu powrócą wcześniejsze konstelacje skojarzeń:

Kantor – dyrygent, Kantor – mistrz ceremonii, jak w *Umarłej klasie* przez cały czas jest obecny na scenie. Przygląda się działaniom postaci, jak czujny reżyser podczas próby w każdej chwili gotów przerwać, niekiedy wkracza w akcję, daje znaki aktorom, cały czas dyryguje natężeniem muzyki⁴⁵.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ E. Morawiec, *Seans pamięci*, „Życie Literackie” nr 51–52, 21–28.12.1980, s. 5.

„Żywa obecność we własnym śnie” – napisze Tadeusz Nyczek⁴⁶, obecność nie tylko w sferze obrazu, lecz także w przestrzeniach dźwięku „Kantor jako reżyser i poeta tworzący spektakl *Wielopole, Wielopole* jest nieustannie obecny na scenie, daje znaki aktorom, symbolicznie «kieruje» muzyką i dźwiękiem, pełni funkcję dyrygenta. Spektakl wydaje się dziełem podobnym do symfonii”⁴⁷. Własna obecność w *Wielopolu, Wielopolu*, traktowanym jako „mówienie całej prawdy o sobie”, prowadziła go do licznych przekroczeń, uprawnionych w sztuce nadużyć, i w końcu do manipulowania sobą jako realnością i jako rolą, co polegało na takim zacieraniu granic, aby obecność wymykała się i przepadała w szyfrach niedookreśleń. Artysta przechodził od dosadnego bycia cielesnego do bycia symbolicznego. W różnych fragmentach przedstawienia jego ingerencje w strukturę widowiska zakładały bądź obecność reżyserską, bądź konstruowanie obrazowej, znakowej tożsamości. Na przykład poprawiał kostium aktora, zachowując rys obecności roboczej, korygował grę innych wykonawców-postaci, w scenie finałowej zdejmował i składał obrus ze stołu Ostatniej Wieczery, wywołując tyleż konotacje symboliczne, co techniczne, związane z uprzątnięciem scenicznego rekwizytu. Tak jak redefiniował granice sztuk, tak też grał własnym wizerunkiem, przesuując się w różne sfery konotacyjne. Odbiór *Wielopola, Wielopola*, w tym także reakcje na osobę Kantora jako obecnego i tym samym odpowiedzialnego za obrazy sceniczne, można wpisać w dwa zasadnicze rejestry. Po pierwsze kreowane sytuacje to efekt siły bezpośredniego oddziaływania, wywołującego intensywne, pozytywne emocje, spotęgowane pokazem w wielopolskim kościele, stapiającym przestrzeń spektaklu z przestrzenią sakralną i przestrzenią przywołanego dzieciństwa. Po drugie jako reakcję na zapisany w rejestracjach teatralny obraz. Film Andrzeja Sapii *Wielopole, Wielopole* jest złożoną formą: został zszyty z dwóch pokazów, uzupełniony montażem zdjęć z dawnego Wielopola, fotografii rodziny Kantora, ujęć współczesnego wielopolskiego pleneru, krótkich migawek z I wojny światowej. Warto także przypomnieć, że spopularyzowanie wcześniej przez telewizyjną rejestrację *Wielopola* w reżyserii S. Zajączkowskiego wywołało burzę, kaskadę reakcji, setki listów odsądzających Kantora od czci i wiary. Atakowano go między innymi za obrazę moralną i religijną, za nadużycia historyczne i sakralne. W intymnym obrazie rodziny, własnej historii artysty, dostrzeżono atak na wspólnotowe wartości. Oczywiście najprościej byłoby wytłumaczyć ów fakt tym, że zarejestrowany spektakl trafił do innej publiczności niż ta, która chodzi do teatru. Wydaje się również, że nastąpiła istotna zmiana w odbiorze

⁴⁶ T. Nyczek, *Z teatru*. „*Wielopole, Wielopole*”, „Echo Krakowa”, 20.11.1980, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 35.

⁴⁷ W. Natanson, *Występ Teatru Cricot 2. Mechanizm poetyckiej pamięci*, „Życie Warszawy” nr 290, 7.12.1983, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 72.

poprzez filtr filmowego oddalenia. Fakt ten nie był bez znaczenia dla Kantora, który odniósł się do tych opinii na jednej z konferencji prasowych. Co charakterystyczne, w przypadku najbardziej osobistego spektaklu artysty do odbiorców przemawiały przede wszystkim uniwersalne klisze. Ten typ odbioru potwierdzają także zagraniczne recenzje *Wielopola*. Można by rzec, że nawet jeśli Kantor posługiwał się ideami „prywatnymi” – domu, miejsca narodzin, pokoju dzieciństwa – przetwarzał je w kierunku uniwersaliów naznaczonych co prawda indywidualnymi składnikami wyobraźni, jednak związanymi z fikcjonalną pamięcią, często o historycznych właściwościach. I tak w *Wielopolu* pojawił się pokój dzieciństwa jako „czarna dziura na linii frontu I wojny”, w późniejszej *Cichej nocy* kikut wypalonego komina – krajobraz po katastrofie II wojny, w *Dziś są moje urodziny* Biedny Pokoik Wyobraźni, rozorany kataklizmami dziejowymi. Ponadto przy okazji *Wielopola* pojawić mogły się skojarzenia Kantorowskiej obecności z kliszami literacko-kulturowymi. Artysta czasem je przyjmował, a czasem negował. Z jednej strony zacierał wszelkie podobieństwa do funkcji Henryka ze *Ślubu*, swoistego alter ego Gombrowicza, wchodząc w intensywną relację ze strukturą tego dramatu traktowaną jak palimpsest. Z drugiej strony pociągała go liminalność pozycji Wyspiańskiego w *Weselu*, znana z legendy, anegdot i wspomnień, czynna jako element interpretacji dzieła, pozwalająca włączyć punkt widzenia autora w koncepcję struktury dramatu. *Wielopole* operowało też podobnych chwytem zuniwersalizowania wydarzeń partykularnych, zobrazowania tego, jak peryferie stają się soczewką globalnych procesów historycznych.

(Dygresja: relacja quasi-erotyczna)

Podobnie – osobiście a zarazem kreacyjnie – artysta potraktował intymną relację z kobietą w ostatniej fazie swego życia. Romans z dużo młodszą od siebie Anną Halczak, kierującą archiwum i współtworzącą cricotage, m.in. *Maszynę miłości i śmierci*, został uwikłany w cały system przekazu i kamuflażu. Partnerka obecna na portretach malarskich i rysunkach z późnego okresu twórczości, bezimienna (a zarazem rozpoznawalna), nazywana „dziewczyną”, znajdującą swą najważniejszą rolę teatralną jako Ta Pani/Śmierć w *Nigdy tu już nie powrócę* (i być może – co dyskusyjne – subtelna, niejednoznaczna transpozycja w tekstowym zapisie postaci Biednej Dziewczyny w ostatnim spektaklu Kantora), funkcjonowała w oscylacji pomiędzy doświadczeniem artysty a jego fantazmatami. W relacji z jego władczą dyspozycją, nadającą elementom realności określone role i funkcje, Anna Halczak uosobi wiele nietrudnych do rozczytania klisz, na przykład kojarzących młodą kobietę z wyobrażeniami śmierci, a także utożsamiających ją z odradzającą siłą vitalną i libidinalną. W zapisach autokreacyjnych przekazujących jej obraz kryje się enigmatyczny

przekaz o miłości pozwalającej znaleźć nowy temat malarski i kolejną formułę twórczą. Dzięki skupionemu na powtarzających się rysach wizerunkowi, tradycyjny temat sztuki, temat ostatniego porywu miłosnego splecionego z poczuciem wybuchu twórczej siły i przeczuciem śmierci, zyska wyjątkowy koloryt i uwikłany zostanie w ryzykowne kontradykcje. Z jednej strony własne doświadczenie ulegnie sublimacji, z drugiej nadane mu zostaną konwencjonalnie sentymentalne rysy. Własne przeżywanie pozwoli wejść w serię działań spełnionych konkretnymi dokonaniem, choć będą one niejednokrotnie repetycjami wzorców znanych z tradycji, uwikłanymi w prawa modernistycznych ikonograficznych serii. Wyznanie Kantora nie będzie zatem przełamywać barier obyczajowych, daleko mu do skandalicznego obnażenia erotycznego, do pokus ekshibicjonizmu. Artysta swe doświadczenia wprowadzi w estetykę uwznioślającą, czasem tylko skłaniając się ku ekspresjonizmowi przefiltrowanemu przez groteskowe, sprawdzone modele i wyobrażenia, np. przypominające miłosną relację pomiędzy ośmieszonym Klaunem-Pierrotem a młodą i piękną Kolombiną. Powróci tym samym do początków swej twórczości teatralnej, do fascynacji *Budą jarmarczną* Aleksandra Błoka. Zintegruje temat niewątpliwie osobisty z mitologizacjami obrazu Panny Młodej – funkcjonującym w kulturze uosobieniem duszy i pierwiastka erotycznego emanującego siłą transcendentną, *stricte* twórczą⁴⁸.

Kantor, mówiąc całą prawdę o sobie, różne jej aspekty cenzuruje, część zapisków dedykuje tylko partnerce, nie wszystkie prace decyduje się wystawić publicznie (zresztą będą to szkice, rysunki, zapiski związane nie tylko z tym tematem). W dostępnych przetworzeniach i utrwaleniach erotycznych przeżyć pojawia się coraz częściej skłonność do liryzowania własnych wizerunków i wchodzenia w regresywne zwroty ku modernistycznym mitom personalnym, czego dowód znajdujemy np. w nawiązującym do Jacka Malczewskiego portrecie podwójnym przedstawiającym Kantora z Anną Halczak-śmiercią, czy w niezwyklej i tajemniczej transpozycji portretowej, przedstawiającej odbicie w lustrze zdjęcia Anny Halczak – pamiątki po obecności, a zarazem sygnałe rozstania. Lustra, odbicia, przetworzenia rzeczywistych sytuacji skonfrontowane z silnym „ja” poświadczają, że tylko ono jest realnością: przeżywaną i kamuflowaną, zdobywaną i traconą⁴⁹.

⁴⁸ Na temat motywu ślubu i manekina Panny Młodej/Śmierci: K. Czerska, *Niewczesne wesele – panny młode w teatrze Tadeusza Kantora*, „Konteksty” 2017, nr 1–2.

⁴⁹ Oba autoportrety pokazywane na wystawie „Tadeusz Kantor. *Cholernie spadam!*” w Critotece (październik 2015 – maj 2016, kurator: Małgorzata Paluch-Cybulska), poświęconej ostatniej fazie twórczości Tadeusza Kantora, zainicjowanej spektaklami: *Ślub* (1986) i *Maszyzna miłości i śmierci* (1987), rozpoczynającej malarski etap twórczości nazwany przez Kantora Teatrem Miłości i Śmierci.

6. Tyrania obecności

Obok silnej obecności intelektualnej, mentalnej, werbalnej, uczuciowej, quasi-osobistej, filmy, rejestracje, dokumenty, recenzje, wspomnienia zapisują także obecność materialną i fizyczną – obrazowaną m.in. tym, jak Kantor działa na przedmioty, na tworzywo sztuki, na ciała aktorów poddawanych bezpośrednim naciskom. W jaki sposób urzeczywistnia się proces twórczy, jak Kantor przeistacza się nie tylko w eleganckiego celebrycę tych działań, ale też ich fizycznego prokurenta, a czasem nawet rzemieślnika (tę ostatnią rolę rejestruje film *Kantor ist da*). Trop ten warto uzupełnić o jeszcze jeden aspekt interakcji osobowej. Wszechobecność Kantora na rejestracjach, jego zamach na wieloskładnikową sztukę pokazuje się najczęściej jako dyspozycję kreacyjną, jednak pozytywne wartościowanie roli i funkcji demiurga, centrum działań, kreatora sensów można skonstruować z opiniami mówiącymi o działaniach destrukcyjnych, w których Kantor znajdował szczególne i bardzo niejednoznaczne upodobanie. Jest to o tyle istotne, że zwłaszcza sztuka teatru związana jest z mechanizmami powoływania do życia, krystalizowania nieobecnego, ucieleśniania niematerialnych fenomenów bytu. Obecność Kantora – czego znajdziemy liczne świadectwa – była związana zarówno z siłą kreacyjną, jak i z silną energią niszczenia (także fizycznego), przyjmującą różne kierunki i wybierającą różne obiekty ataku. Jako kategoria twórcza pojawi się w happeningach (*Lekcji anatomii* i innych pracach zarejestrowanych przez Dietricha Mahlowa), stanie się strategią przenoszoną do późniejszych przedstawień. W pozytywnym znaczeniu akty destrukcji będą polegały na niszczeniu raz osiągniętego kształtu po to, by na jego miejsce mogło powstać coś nowego, będą wiązały się z uporem, obsesjonalną perfekcją. Proces ten zaobserwować można na nagraniu prób. „Niszczycielskie” działanie Kantora dotyczyło materialności podmiotów i obiektów, usytuowań i relacji ciał aktorów. Eliminowanie powstających etapami koncepcji tworzyło znamienne relacje „ja” Kantora z „ja” obecnym na scenie. Także w przestrzeni inscenizacji energia niszczenia powróci w efektownych obrazach.

Ponadto ważnym składnikiem jego obecności granicznej, oscylującym pomiędzy procesem twórczym a aktami prezentacji, będzie różnie wykorzystywana siła destrukcyjna: likwidująca obrazy, krążąca między porządkiem stworzenia a dezintegracją katastrofy. Tworzyło to silny, niemal kulminacyjny efekt różnych momentów scenicznych, poddawanych energii rozpadu, odczytywanych jako bezpośrednie działanie artysty. Jak już wspominałam, w odbiorze *Wielopola* pojawiała się podejrzliwość o jego osobisty atak na świętości i symbole. Po raz kolejny powie się o nim jako o destruktorze przy okazji *Niech szczerzą artyści*, gdzie motyw zniszczenia jest składnikiem wielu wyobrażeń. Jak zauważyła Krystyna Gucewicz, Kantor działa z jednej strony

nieracjonalnie, „niezrozumiałymi obrazami, które jesteśmy w stanie wchłonać”, a z drugiej: „Burzy teatr, burzy spektakl, burzy ołtarz tortur, staje się oprawcą”⁵⁰. O ile Zygmunt Greń – w przywołanej już recenzji *Umarłej klasy* – zwracał uwagę na siłę przejęcia współwiny za Holokaust, co zobaczy też jako siłę uśmiercania, o tyle w innych omówieniach pojawiały się obserwacje związane z uruchomieniem terroru jako Kantorowskiej obecności niszczycielskiej. Można zaryzykować twierdzenie, że to przechodzenie od figury artysty do figury burzyciela, wmontowane w strategię kreacyjne i obrazy sceniczne, oparte było na cechach charakteru Kantora. Dawały się ona we znaki otoczeniu artysty i, jak sądzę, tematu tego nie można ani lekceważyć, ani też traktować lekko i anegdotycznie. Niewidoczne, zakulisowe działania bardzo często w przypadku teatru stają się istotnym laboratorium i przynoszą spektakularne efekty artystyczne.

W relacjach o Kantorze pojawiają się uwagi o jego umiejętności już nie tylko manipulowania ludźmi, ale też wpływania na ich samoodczucie. Działała tu siła terroru, temperatura awantury wzniecana przy okazji prób, często dająca pozytywne czy pożądane przez artystę efekty. Równocześnie sprawcza okazywała się wyrafinowana strategia wykluczania – dojmująca i raniąca. Można by ją nazwać strategią zamknięcia się albo ponawianą praktyką odmowy udzielenia własnej obecności, niezwykle skuteczną i zazwyczaj bolesną formą zachowania niszczącą relację z ludźmi, często do tej pory bliskimi. Akty ingerencji psychicznej, polegające na zaniechaniu relacji i zażyłości, pojawiają się we wspomnieniach wielu artystów związanych z Kantorem, przede wszystkim aktorów z pierwszej obsady *Umarłej klasy*, których z różnych względów Kantor usunął. O sile działania owej nieudzielającej się obecności świadczy wymownie wspomnienie Marii Góreckiej, która po zagranicznym tournée Teatru Śmierci (w którym nie mogła uczestniczyć) przyszła do Krzysztoforów, licząc na spotkanie, i bezskutecznie przez parę godzin trwała w oczekiwaniu na rozmowę: „Przebiegł Tadeusz po coś do picia, zobaczył, że jeszcze jestem, jakby się przeraził, ale nie powiedział ani słowa. Potem drugi raz. Wreszcie zrozumiałam, że mnie nie ma... posłałam do domu i skończył się dla mnie świat”⁵¹.

Zofia Kalińska nazwie ten proceder inaczej i ostrzej „[...] Kantor odrzucił nas jak zużyte narzędzia. W jednej chwili, bez wahania. I bez naszej winy. Niesprawiedliwie”⁵². A zatem siła jego obecności – obecności jako pozytywnie

⁵⁰ K. Gucewicz, *Z teatru. Kabaret pamięci Kantora*, „Express Wieczorny” nr 11, 16.01.1986, s. 5, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 109.

⁵¹ M. Górecka, *Rzeczy święte, najcenniejsze*, [w:] „*Zostawiam światło, bo zaraz wrócę*”..., s. 63. Poczucie odrzucenia potwierdzają także wspomnienia Bogdana Grzybowicza i Zofii Kalińskiej z tego samego tomu.

⁵² Z. Kalińska, *Co mogłam zrobić dla Kantora...*, [w:] „*Zostawiam światło, bo zaraz wrócę*”..., s. 116.

nacechowanego standardu międzyludzkich relacji – niejednokrotnie zamieniała się w akt wycofania, unieważnienia, czy po prostu odmówienia udziału w komunikacji czy spotkaniu. Kantor znakomicie potrafił sterować niuansami bycia oraz narzucać swym partnerom typ samooczuwania⁵³.

Na inny jeszcze sposób doświadczyli nieobecności rzeczywistej aktorzy grający w przedstawieniach, w których zabrakło Kantora. Zdarzyło się bowiem parokrotnie, że z istotnych względów reżyser był nieobecny w trakcie spektaklu. Od razu zauważono zmianę na poziomie semantycznym: „W paru przedstawieniach [Kantor] nie pokazał się sam na scenie, zmieniając przez to sens widowiska. Podobno musiał w tym czasie być gdzie indziej”⁵⁴. Nieobecności nadawano sens psychologiczny, z drugiej notowano jej skutek: rozpad struktur przedstawienia:

Jego brak spowodował rzeczywiście niewątpliwą ulgę, lecz równocześnie udowodnił mi, że nie do końca miałem rację. Przedstawienie bez Kantora – klarowne, bardziej jednorodne – wykazało, że Kantor jest w nim niestety niezmiernie potrzebny. Jego nieobecność pozbawia widowisko pewnej skalającej atmosfery, spektakl przekształca się w serię obrazów, etiud, wywód logiczny, acz jakby wystudzony⁵⁵.

Swoisty rozpad spektaklu spowodowany nieobecnością twórcy najsilniej ujawni się w czasie ostatniej premiery Teatru Śmierci. Aktorzy już wcześniej spierali się o to, czy lepiej gra się im w przytomności Kantora, czy też bez niego. Nie było co do tego jednoznacznej zgody. Bywało też tak, że Kantor wychodził w trakcie spektaklu, demonstrując niezadowolenie z gry, z warunków inscenizacji, z zachowania widzów. Zdarzało się ustawianie publiczności przed spektaklem, usuwanie przeszkadzających widzów, zdarzały się także kompulsywne zmiany w sposobie reagowania na aktorskie działania. Na przykład we wspomnieniu z angielskiego objazdu *Umarłej klasy* pojawia się uwaga o wyjątkowym, dającym się we znaki niedopasowaniu przestrzeni do warunków gry, skutkującym agresją artysty:

[...] w londyńskich giga-studiach publiczność zasiadała na odległych amfiteatralnych trybunach. Stawialiśmy się taką malusieńką wysepką. Wydaje mi się, że Kantor czuł zagrożenie spowodowane topografią miejsca i zrobił rzecz najgorszą jaką mógł zrobić. Rozwalił przedstawienie. Początek był jeszcze bardzo skupiony, wyważony.

⁵³ Gwałtowne i spektakularne zerwania nie dotyczyły tylko relacji z aktorami, mogły obejmować różne osoby z otoczenia Kantora. O napiętych stosunkach w trakcie plenerowych działań w Osiekach zob. J. Federowicz, *Słowo wstępne*, [w:] *Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008.

⁵⁴ S. Cichowicz, *Taniec śmierci*, „Szpilki” nr 7, 13.02.1986, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 110.

⁵⁵ A. Żurowski, *Kantor (jeszcze) raz!*, „Kultura” nr 6, 5.02. 1986, cyt. za: *Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990...*, s. 110–111.

A potem Kantor zaczął chodzić i mówić – głośno – jakieś dowcipy. Takich rzeczy nigdy nie robił. A potem zaczął rzucać w nas książkami. Prawdopodobnie był przerażony, że w tych warunkach spektakl nie ma szans być tym, czym powinien być⁵⁶.

Po premierze i dalszych pokazach *Dziś są moje urodziny* rozgorzała dyskusja, czy przedstawienie powinno być grane mimo śmierci artysty. Spory na ten temat spolaryzowały opinie krytyków oraz widzów a także aktorów, energetyzując ich wspomnienia do dziś, prowadząc ku nieporozumieniom, tak jakby ziarno niezgody traktowane przez Kantora jako element mobilizujący kreację, a także powodujący jej destrukcję, do dziś krążyło w przestrzeni naznaczonej jego nieobecnością.

7. Obecność jako rola

Wielość zapisanych reakcji na przedstawienia Kantora uświadamia, że niejednokrotnie stawał się centrum odbioru. Najprościej można określić jego bycie w obszarze percepcji jako wykorzystanie podwójnej roli, wynikającej z osobowości emanującej charyzmą aktorską i reżyserską, jako rodzaj dynamiki wpływającej na odczucie odbiorcy, który nie tylko ogląda, ale przeżywa – fizycznie i intelektualnie. Kantor nie zgadzał się na odczytywanie jego obecności jako aktorskiej, nie zgadzał się też z intuicjami odbiorców, że kieruje postaciami jak manekinami. Próbował wskazać na relację, która zrywa ze statycznym ustawieniem aktora w dookreślonej kondycji. Sam jednak stawał się jego widocznym partnerem. A więc kim? Nie można go nazwać postacią – podobnie jak jego aktorów, o których mówił, że są sobą i tylko sobą, czyli żywym materiałem kreującym konkretne osoby na scenie. Kantor podkreślał, że nie mogliby zagrać Hamleta, Ofelii czy innych ról klasycznego dramatu tak, jak w konwencjonalnym teatrze. Tyle że o ile dla ich obecności znajdował w gruncie rzeczy dość konkretne imiona, siebie pozostawiał w kondycji nie tylko niedookreślonej, lecz także na swój sposób bezimiennej. To nie-nazwanie, brak imienia, podkreślanie, że jest sobą, używanie określeń: „JA / Postać realna, / główny sprawca wszystkiego” (*Niech szczerzą artyści*), „autor i reżyser cricotage'u” (*Maszyna miłości i śmierci*), „Ja – we własnej osobie” (*Nigdy tu już nie powrócę*), „Właściciel Biednego pokoju wyobraźni” (*Dziś są moje urodziny*) – kieruje ku podkreśleniu roli osobowej i funkcji kreatorskiej, co w bliskiej Kantorowi tradycji judeochrześcijańskiej wiąże się z kondycją Boga, czasem też Boga, którego imienia się nie wymawia. Te inklinacje sakralne czy pseudosakralne podkreślano już za życia artysty, powtarzały

⁵⁶ B. Grzybowicz, *Wielki dar losu*, [w:] „Zostawiam światło, bo zaraz wrócę”..., s. 78.

się one w określeniu „artysta-demiurg”. Obok funkcji nobilitacyjnej, poważnej czy wręcz patetycznej, podobne określenia nabierały też odcieni ironicznych czy wręcz parodystycznych. Sam artysta dbał o takie ich zabarwienie. I tak na przykład w dwu filmach poświęconych Kantorowi pojawiają się krótkie wstawki z jego powrotu z Argentyny. Na pytanie dziennikarza, czy to prawda, że był w Argentynie traktowany jak Bóg, artysta ubrany w jasny garnitur i biały kapelusz lekkim tonem, z rozbajającym uśmiechem odpowiada: „Tak, to prawda”⁵⁷. Tym samym ironizuje na temat poważnych konotacji związanych z modelem Boga-twórcy, wpisując się równocześnie we wzory tricksterskie: czuwa nad zmianą tonacji w sposobie deskrypcji własnej postawy, manewruje własnym wizerunkiem, przenosząc go z serio do buffo. Równocześnie zasadę manifestacyjnego odrzucania gotowych formuł typu: Kantor aktor, Kantor reżyser, Kantor dyrygent widzieć należy w kontekście typowego dla awangardy trybu negacji ustabilizowanych formuł myślowych, rozpoznawalnych w ramach języka dostępnych konwencji sztuki. Obecność Kantora prowokowała do myślenia o niej w kategoriach przekroczenia dotychczasowych praktyk scenicznych, znanych relacji pomiędzy twórcą a światem scenicznie przedstawionym, dozwolonych sposobów ujawniania personalistycznych podstaw widowiska. Czy można zatem, mimo oporów Kantora, przededefiniować jego obecność, odnosząc ją do statusu aktorskiego (od czego się zdecydowanie odżegnywał), do złożonej kondycji wykonawcy, traktowanego nie jako fundament postaci, a jako reprezentację siebie w kreacji „innego ja”, reaktywującej starożytne jeszcze funkcje autora-aktora, czyli *autora* w nowej, współczesnej aranżacji myślowej?

Erika Fischer-Lichte, pisząc o performatywnym wytwarzaniu materialności, zwraca uwagę, że to właśnie „Filozofia Merleau-Ponty’ego utorowała drogę takiemu nowemu rozumieniu pojęcia «ucieleśnienie», które dziś można odnaleźć w antropologii kulturowej, naukach kognitywnych i teatrologii”. Siłą bezpośredniego oddziaływania odnosi m.in. do sztuki Jerzego Grotowskiego i jego nowej definicji ucieleśnienia⁵⁸. Czyni też ważnym składnikiem i wyróżnikiem bezpośredniej obecności pojęcie aury, rozważając jej konotacje myślowe:

Czy przywracanie aury – w sensie, jaki nadał temu terminowi Benjamin – i obecność to synonimy? Czy obecność dotyczy ciała tu i teraz, bez względu na konkretne procesy ucieleśnienia, którym ono podlega jako coś, co wciąż znajduje się w procesie stawania się? Czy obecność odnosi się raczej do specyficznych procesów ucieleśnienia – od procesów ucieleśnienia zjawiska bycia-ciałem?⁵⁹

⁵⁷ Fragment ten pojawia się zarówno w filmie Andrzeja Białki *Natchniony tyran*, jak i w dokumencie Andrzeja Sapii *Kantor* (1985).

⁵⁸ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 134.

⁵⁹ Tamże, s. 150.

Wytworzenie, szczególnie w Teatrze Śmierci, przedmiotów i osób silnie napiętnowanych rozpoznawalnością indywidualnego stylu, a zarazem, co paradoksalne, powtarzalnych, buduje dla Kantorowskiej obecności charakterystyczny anturaż, *environment* osoby. Własne terytorium, wyjątkowość obiektów i postaci emanuje na jego kondycję, obecność ta staje się auratyczna, znajduje dla siebie urzeczywistnienie w niepowtarzalnych rejestrach sztuki. Aura będzie przez Kantora poddawana manipulacjom – artysta umacnia ją po wielokroć i silnie wiąże z oryginalnym kolorytem własnego świata, czyni z niej autonomiczne terytorium stwarzania ułożonego w cykl kilku urzeczywistnień, co określa zarówno jej siłę, jak i słabość, związaną z ryzykiem utraty mocy jednorazowego oddziaływania. Jednak – szczególnie po latach – widać wyraźnie, że istotnym aspektem jego obecności stanie się rozwijana i modyfikowana przez cztery spektakle strategia przebywania nie tyle wśród własnych sprzętów i we własnej przestrzeni, ile wśród osób-postaci. Ideę tę, którą skrótoowo nazwę: „żywy wśród martwych”, „obecny wśród nieobecnych”, zamieni ostatecznie w pożegnalnym akcie-spektaklu na przewrotne przeczenie: „nie-obecny wśród obecnych”, „martwy wśród żywych”. Z jednej strony, kiedy Kantor zajmuje się budowaniem komunikatu o istocie śmierci – siłą przekazu staje się intensywna, nieposkromiona obecność „ja” stwarzającego, tak jakby chciał przechować siebie żywego w relacji z uśmierconymi, nieobecnymi (szeregiem postaci pamięci własnej i historycznej) i ten dynamiczny proces postrzegania aktora jako martwego, a przecież żywego ciała i obiektów przedmiotowych uruchomić w pętli feedbacku, przekazać widzowi. W ten sposób Kantor wpływał na akty współuczestnictwa w spektaklu, sterował wrażliwością, poddawał ją naciskom. Tworzył jednym słowem obecność jako pośrednictwo percepcyjne, budował efektywny, choć efemeryczny układ relacji: obcy (martwy) wobec obecnego (żywego). Stworzył konstruktywnie zorganizowany i afektywnie dojmujący świat Teatru Śmierci.

Ponadto sztuka akcji i performansu z lat sześćdziesiątych wykształciła w Kantorze strategię bycia w obszarze dzieła – musiał aktywnie wytwarzać podmiotową obecność, brać udział w procesie ucieleśniania. Nigdy jednak nie potrzebował takich aktów jak te, które w tym czasie wykorzystywali performerzy, traktując własne ciało jako obszar działań: „Uwypuklając własną, indywidualną cielesność, artyści inicjowali procesy ucieleśniania kruchości ciała, pokazując jego bezbronność wobec przemocy, jego żywotność oraz zagrożenie, jakie samo dla siebie stwarza”⁶⁰. Bycie Kantora na scenie nie polegało na byciu ekstatycznym, ekstensywnym, fizycznie naruszonym; inaczej i na swój sposób wykorzystywał obecność, zdając sobie równocześnie sprawę z tego, że jest materiałem, albowiem „bycie-w-świecie ciała, które nie tyle

⁶⁰ Tamże, s. 145.

jest, co się staje, gwałtownie sprzeciwia się jakimkolwiek wyobrażeniu o dziele⁶¹. Kantor mówił: „muszę być groźny, albowiem czuję się zagrożony” – jego strategia przeciwstawiona opresyjnej rzeczywistości zmierzała najpierw w kierunku ucieleśnienia siły (tak ją zidentyfikował Grzegorz Niziołek: jako postawę zakamuflowanej, a następnie jawnej przemocy⁶²), a następnie wyeksponowanej słabości. Ostatecznie też obecność ta zmierzała do demonstrowania bezbronności – jako procesu wygasania ekspansywnej i skutecznej energii życia. W autokreacyjnych scenach spektakli dochodziło do eksponowania śmieszności, poddawania wyjałowionych póz i ról zdystansowanemu oglądowi, rekapitulacji przebrzmiałych składników sztuki. Włączając w przedostatnim i ostatnim spektaklu obecność (a potem nieobecność) starzejącego się ciała, ośmieszanej groteskowej postaci wpisanej w slapstickowe poruszenia, pętli wyeksploatowanych gestów autokreacyjnych, dawał dowody „późnego stylu”, eksponował podejrzany wybuch niejednoznacznej mocy demiurgicznej starzejącego się twórcy⁶³. Kantorowski recykling motywów, tematów, postaci rzadko wyłapywano jako świadomy proces redystrybucji dawnych znaczeń w przestrzeni śmierci i niemożność jej przewyciężenia, raczej traktowano jako przejaw powielania wcześniejszych, skutecznych chwytów i rozwiązań. W krytycznych uwagach punktowano słabość sztuki jako wygasanie inwencji czy wręcz minoderię artysty. W mniejszym stopniu ów rozrachunek z bezsilnością ludzką i twórczą przemawiał jako aspekt autorefleksji Kantora na serio wyznającego własną słabość, co sformułował wprost chociażby w *Małym manifestie*. Niewątpliwie z syndromem bezsilności i niepewności wiązała się podjęta przez artystę gra z nicością. Kantor znalazł dla niej oryginalne urzeczywistnienie związane między innymi z hasłem „Dalej już nic”, w malarstwie eksploatując wchodzenie i wychodzenie z obrazu, rodzaj dialektyki, która ma wyzwolić (wątpliwą) energię sztuki jako formułę obnażenia. Koncepcję tę wprowadził także do ostatniego spektaklu – rezerwując dla siebie ponownie pozycję na granicy między sceną i widownią, a następnie pozostawiając puste miejsce, gdzie nawet jako nieobecny przyciągał uwagę.

⁶¹ Tamże.

⁶² „Na marginesach swojej autorefleksji Kantor wskazywał na analogię między zbrodniarzem a artystą, między strategiami sztuki a mechanizmami terroru. Ta ryzykowna identyfikacja przez długi czas była podstawą jego praktyki artystycznej”. G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2009, s. 413.

⁶³ M. Kobińska, *Epilog. Teatr Osobistego Wyznania Tadeusza Kantora: uwagi o późnym stylu*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Buryńska, K. Fazan, Kraków 2014.

8. Nie/Obecność a ekspozycja

Ustanowiona przez Kantorowską obecność jej percepcyjna labilność prowadziła do zmiany jednego porządku odbioru w inny i gwarantowała, że „żaden z nich nie stabilizował się nazbyt długo”⁶⁴. Obecność artysty krążyła między percepcją ukierunkowaną a percepcją wystawioną na działanie przypadku, co stało się drogą do destabilizacji jednoznacznych znaczeń i wprowadzania nowych. Kantor jako sceniczny podmiot czynności reżyserskich sam wytwarzał sensory, tak jakby nie były one gotowe, co zwiększało ich atrakcyjność, możliwość nowych dopełnień i konkretyzacji. Ich subiektywne wypełnienia pozwalały dzięki temu silniej angażować widzów. Jak pisze Fischer-Lichte: „Procesy percepcji i tworzenia znaczeń należy jednak traktować jako subiektywne, choć nie solipsystyczne. Spełniają one ważną funkcję w autopoetycznej pętli feedbacku”⁶⁵. Równocześnie ustawienie sytuacji liminalnej – podmiotu, który nie wchodzi w trans kreacji aktorskiej, lecz oscyluje na jego granicy – było istotne w akcie, który nazwę wytwarzaniem obecności nie subwersywnej, lecz ekspozycyjnej. Nie prowadzi ona do przemiany i do fizycznej interakcji, lecz do percepcji (także interaktywnej) ekspozycji-obrazu, tak zdefiniowanego m.in. przez Jeana-Luca Nancy’ego: „«Ekspozycja», jako inna nazwa relacji, nasuwa silne skojarzenia z widzialnością i wizualnością, z obrazem jako spektaklem, istniejącym zasadniczo dla spojrzenia «widzów»”⁶⁶. Jak zauważył Tomasz Załuski, pojęcie to pozwala Nancy’emu ująć samą relacyjność – „bycie-jednych-z-drugimi w wielości jego postaci”, co staje się konstytutywną zasadą widowiska⁶⁷. A zatem „«być ekspozowanym» oznacza być «postawionym, umieszczonym» w zewnętrżności, wedle zewnętrżności, mieć do czynienia z zewnętrżnością w samej intymności wnętrza”. Innymi słowy chodzi o to, by: „posiadać dostęp do tego, co jest właściwe egzystencji, a zatem oczywiście do tego, co jest właściwe czyjejś własnej egzystencji, jedynie poprzez «wywłaszczenie», którego przykład stanowi «moja» twarz, zawsze wyekspozowana na inne twarze, zawsze zwrócona ku innemu i stająca z nimi twarzą w twarz”⁶⁸. Oscylowanie między intymnością a zewnętrżnością, wystawianie się na pokaz i budowanie relacji, ekspozowanie własnej twarzy i zwrócenie

⁶⁴ E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności...*, s. 241.

⁶⁵ Tamże, s. 242.

⁶⁶ Cyt. za: T. Załuski, *Od „społeczeństwa spektaklu” do „sceny ekspozycji”. Obraz jako relacja w filozofii Jean-Luca Nancy’ego*, [w:] *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, red. K. Chmielecki, B. Lisowska, Łódź 2015, s. 20.

⁶⁷ Tamże.

⁶⁸ J.-L. Nancy, *Preface*, [w:] tegoż (red.) *The Inoperative Community*, Minneapolis 1991, s. XXXVII–XXXIII, cyt. za: T. Załuski, *Od „społeczeństwa spektaklu” do „sceny ekspozycji”...*

uwagi na inne twarze stało się ważnym składnikiem gry obecnością Tadeusza Kantora. Była to obecność obrazowa, wykalkulowana, a zarazem partycypacyjna i emocjonalna.

Jak zauważył Tomasz Załuski, obraz nie jest według Nancy'ego w pierwszym rzędzie znakiem ani reprezentacją, które określałaby jakaś semantyka bądź „mimetyka”. Obraz to przede wszystkim pewna pragmatyka i performatyka. Jest on performacją relacji – jej symbolicznym związaniem. „Nie przedstawia relacji, lecz ją «uskutecznia», wytwarza jej efekt, jej na wskroś symboliczną realność; jest jej konkretyzacją i ekspozycją, jej modalizacją i jednostkowością. W tym też zawiera się siła i skuteczność obrazu: w (modelowaniu) relacji”⁶⁹. A zatem pojęcie relacji obrazowej Nancy umieszcza w polu myślenia o tym, co symboliczne, a zarazem zaznacza, że nie jest ona reprezentacją jakiejś rzeczywistości. Skuteczność obrazu zawiera się w modelowaniu interakcji. „Tego rodzaju pragnienie można wyraźnie dostrzec w modelu sztuki, do jakiego odwoływali się sytuacjoniści: sztuki bez obiektu, antyestetycznej, zdematerializowanej i efemerycznej, sprowadzającej się do kreacji zdarzeniowej «sytuacji»”⁷⁰. Ten rodzaj neoawangardowej i efemerycznej obecności Kantor przyjmuje jako formę uobecniania się w zdarzeniu teatralnym – przemierzając nomadycznie różne terytoria jej odsłaniania się: od aktywnego malarstwa awangardowego wkraczającego w obszar teatru, przez happeningowy teatr dekonstruujący i uaktywniający różne formy przedstawień, do widowisk Teatru Śmierci anektujących symboliczne i ekspresyjne autokreacje personalne, czyniące z autoportretu w szeregu uwikłań stylistycznych formę wypowiedzi instalacyjno-performatywnej. W jakimś więc sensie rodowodem było tu malarstwo i nieprzypadkowo do malarstwa w ostatniej inscenizacji artysta powraca. Równocześnie tylko inkorporacja obecności poprzez środki sceniczne stwarzała jej interpersonalne i dialogiczne możliwości dynamiczne, obecne także w obszarze relacji społecznych. Obecność ta realizowała się w pełni w obszarze związków z innymi – z aktorami i widzami, czy szerzej odbiorcami jego sztuki. „Obraz, jako miejsce prezentacji jednych-drugim i jednych-dla-drugich, zostaje, w swych coraz bardziej wyraźnych aspektach «teatralnych», określony przez Nancy'ego mianem «sceny». Jest to scena wzajemnej «ekspozycji na siebie» jednostek”⁷¹. Mimo że Nancy pojęcia te odnosi do obrazów społecznych, albowiem używając terminologii teatralno-performatywnej rewaloryzuje spojrzenie na społeczeństwo spektaklu, myślę, że można je wykorzystać także w mikroświecie relacji środowiskowo-artystycznych w teatrze Cricot 2, w „państwie estetycznym”

⁶⁹ Tamże, s. 22.

⁷⁰ Tamże.

⁷¹ Tamże.

istnienia poszczególnego (wg pojęcia Rancière'a⁷²), grupy artystów, a także odbiorców tego teatru. Tym bardziej że wprowadzone tu pojęcie teatralności poszerza spektrum swoich znaczeń i anektuje różne media. Będzie to zatem scena-obraz:

na której jednostki prezentują sobie nawzajem określone „ja” oraz „my”, przy czym każda w jednostkowy sposób. Nie jest to zatem pojedyncza scena, ale wielość scen, bądź scena zwielokrotniona, podzielona, zmienna i różnorodna. Można by też powiedzieć, że „sceniczny” obraz, czy też obraz jako scena bycia-społecznie, ma charakter montażowy, kompozytowy i istnieje jako otwarta wielość hybrydycznych, relacyjnych obrazów⁷³.

Tak też określiłabym w kolejnych definicjach-pojęciach obecność Kantora: jest ona performatywna, a zarazem wieloraka – niedefiniowalna ostatecznie. Można ją widzieć jako montażową (dającą się poznać w różnych urzeczywistnieniach i materializacjach), hybrydyczną (łązącą zapis, obraz, tekst, film) i relacyjną, związaną z tworzeniem sieci współobecności partnerów – innych aktorów i widzów.

Kantorowi zależało na prezentacji wcielonemu umysłu, wcielonemu świadomości, ale też angażował do budowania obrazu własną silną emocjonalność, co pozwala widzieć jego udział w spektaklach jako „skandaliczne”, wybuchowe połączenie racjonalności (sfery intelektu) i cielesnej rytualności – do realizacji czego zaprzęgał świat wyobrażeń-obrazów kreowanych przez ciała aktorów. To ich bezpośrednia obecność i rodzaj ekshibicji realizowały fenomen współobecności, który można nazwać mianem osobowego paroksyzmu doświadczenia scenicznego, przeniesienia „ja” na ekstatycznie uruchomione ciała innych. Kantor przejawia się więc jako obecność w *ekstasis* ciał i rzeczy swego teatru – w obszarze pojawiania się i urzeczywistniania ich autentycznych wcieleń w procesie „wychodzenia z siebie”. Jego obecność krążyła zatem między ich obecnością, własną obecnością osobistą (quasi-osobistą), obecnością narracyjną, obecnością manifestacyjną, obecnością auratyczną, słabą obecnością i obecnością jako nieobecnością, jednym słowem próbowała podolać Wszechobecności – kondycji zarazem realnej jak i wymykającej się. Wszechobecność ta po śmierci artysty, tracąc moc wcielania się w osoby i rzeczy, przekształciła kondycję życia w widma i zamieniła byt jego teatru w cień: symulakryczne *residuum* i archiwistyczne *monumentum*.

⁷² Odnoszę się przez to pojęcie do części rozdziału *Forma jako pole walki*.

⁷³ J.-L. Nancy, *Preface...*, s. 22.

Nota wydawnicza

Niektóre teksty składające się na niniejszy tom były wcześniej publikowane. Wszystkie zostały zmodyfikowane i poszerzone na rzecz nowego wydania.

- *Amblaż i obnażenia: Kantor kontra Beres a rok '68*, [w:] *1968/PRL/Teatr*, red. A. Adamiecka-Sitek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Warszawa 2016.
- *Archiwum fotografii – Maszyna Pamięci i Śmierci*, „Didaskalia”, 2018, nr 143.
- *Cienie polskiego Odysa. Wyspiański – Kantor – Grzegorzewski*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014.
- „Dziś są moje urodziny” Tadeusza Kantora jako „mise en abyme”, „Konteksty” 2015, t. 69, nr 1–2.
- *Kantor redidivus: sztuka jako pole walki*, „Didaskalia” 2016, nr 132.
- *Kantorowskie wynalazki: między przedmiotem magicznym a maszyną*, „Pamiętnik Teatralny” 2015, t. 64, nr 2.
- *Między teatrem-pułapką a sceną „skonstruowanego wzruszenia”: gra z perwersją i okrucieństwem w sztuce Tadeusza Kantora*, [w:] *Crudelitas: okrucieństwo w literaturze i kulturze europejskiej*, red. E. Wesołowska, W. Szturc, Poznań 2017.
- *Sztuczne reprezentacje osoby: lalki, manekiny, zombie i inne obrazy (nie)istnień*, „Konteksty” 2017, t.71, nr 1–2.
- *Twarz Kantora: między autoprojekcją a kliszami pamięci*, [w:] *Tadeusz Kantor „Cholernie spadam!”* red. M. Paluch-Cybulska, Kraków 2015.
- *Wyspiański/Kantor: asocjacyjny dyptyk w kręgu Requiem*, [w:] *Poza kanonem: Wyspiański*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018.

Podziękowania

Chciałabym serdecznie podziękować:

Wydziałowi Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego za sfinansowanie publikacji.

Dyrektor Cricoteki w Krakowie Natalii Zarzeckiej za wsparcie projektu i umożliwienie wykorzystania fotografii, którymi dysponuje Cricoteka.

Pracownikom Archiwum Cricoteki, a przede wszystkim jego kierowniczce Małgorzacie Paluch-Cybulskiej, za pomoc w doborze ilustracji, wsparcie merytoryczne oraz zgodę na wykorzystanie jej zdjęć.

Recenzentom książki, profesorom Michałowi Kobiałce i Włodzimierzowi Szturcowi za lekturę i cenne uwagi.

Wszystkim fotografom, którzy bezpłatnie udzielili zgód na zamieszczenie zdjęć w publikacji.

Joannie Targoń za pracę redakcyjną nad tomem.

Bibliografia

Bibliografia oprócz tekstów obejmuje materiały archiwalne (rękopisy Tadeusza Kantora, rejestracje przedstawień, zapisy prób), DVD z przedstawieniami, tytuły wystaw ważnych dla ikonograficznych aspektów pracy oraz tytuły wybranych spektakli współczesnych (spoza repertuaru przedstawień Tadeusza Kantora), które pojawiły się w niniejszym tomie w kontekstach porównawczych.

Bibliografia podmiotowa

Teksty, katalogi, albumy

Kantor. *Malarstwo*, Kraków 2014.

Kantor T., *Biedna dziewczyna. Brudnopisy (1990)*, rękopis, zbiory Cricoteki, nr inw. I/000145.

Kantor T., *Lekcje mediolańskie*, Kraków 1991.

Kantor T., *Maria Jarema 1908–1958*, [w:] [katalog] *Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL. Wystawa scenografii*, Warszawa 1962.

Kantor T., *Mój biedny pokój i samotność (1990)*, rękopis, zbiory Cricoteki, nr inw. I/000136.

Kantor T., *Pisma*, wybrał i opr. K. Pleśniarowicz:

t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, Wrocław–Kraków 2005.

t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, Wrocław–Kraków 2004.

t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, Wrocław–Kraków 2005.

Kantor T., *Relikty*, rękopis, zbiory Cricoteki, nr inw. I/000146.

Kantor T., *Sugestie plastyki scenicznej*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne. Część I*, red. J. Chrobak, Kraków 1990.

Kantor T., *Winny jest konwencjonalny proces produkujący spektakl*, maszynopis, zbiory Cricoteki, nr inw. 0000321/I/32.

Kantor T., Porębski M., *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi (Pro domo sua)*, „Twórczość” 1946, nr 6.

Tadeusz Kantor. *Kolekcja „A”. Katalog prac*, red. i opr. A. Halczak, Kraków 2003.

Tadeusz Kantor. *Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, koncepcja i opr. A. Halczak, B. Renczyński, Kraków 2007.

Tadeusz Kantor. *Scenografie dla teatrów oficjalnych*, red. M. Paluch-Cybulska, Kraków 2006.
Tadeusz Kantor. *Zbiory publiczne. Katalog prac*, red. i opr. A. Halczak, Kraków 2003.

Zapisy i filmy DVD

Dziś są moje urodziny, realizacja Stanisław Zajączkowski.

„*Gdzie są niegdyśjsze śniegi...*”, „*Manekiny Tadeusza Kantora*”, „*Istnieje tylko to, co się widzi*”, scen. i reż. Andrzej Sapija.

Kantor tu jest [Kantor ist da], reż. Dietrich Mahlow.

Lovelies and Dowdies, reż. Ken McMullen.

Niech szczerzą artyści, realizacja Stanisław Zajączkowski.

Nigdy tu już nie powrócę, realizacja Andrzej Sapija.

„*Powrót Odysa*” Tadeusza Kantora. *Notatki z prób*, scen. i reż. Andrzej Sapija.

Próby, tylko próby, scen. i reż. Andrzej Sapija.

Szatnia, reż. Krzysztof Miklaszewski.

Tadeusz Kantor. *Natchniony tyran [Tadeusz Kantor. Ein begnadeter Tyrann]*, reż. Andrzej Białko.

Umarła klasa, reż. Andrzej Wajda.

Wielopole, Wielopole, realizacja Stanisław Zajączkowski.

W małym dworku [fragment, czas trwania 1'06"], [w:] *Kalendarium dzień po dniu*, realizacja Mateusz Dzieduszycki, Wojciech Tomczyk, prod. TVP, 1995.

Worki, szafa i parasol [Säcke, Schrank und Schirm], reż. Dietrich Mahlow.

Scyfryzowane rejestracje prób do *Nigdy tu już nie powrócę*, zbiory Cricoteki, KWZ 42/2018/61-126.

Scyfryzowane rejestracje prób do *Dziś są moje urodziny*, zbiory Cricoteki, KWZ 42/2018/21-60.

Zdjęcia ze spektakli: *Umarła klasa* i *Dziś są moje urodziny*, archiwum Cricoteki, dział IV.

Bibliografia przedmiotowa

Adorno T.W., *Filozofia nowej muzyki*, przeł. F. Waydowa, wstęp S. Jarociński, Warszawa 1973.

Adorno T.W., *Teoria estetyczna*, przeł. K. Krzemieniowa, Warszawa 1994.

Agamben G., *Nagość*, przeł. K. Żaboklicki, Warszawa 2010.

Akcyjonizm wiedeński. Przeciwny biegun społeczeństwa, red. S. Ruksza, Kraków 2011.

Anelli M., *Portraits in the Presence of Marina Abramović*, 2012.

Artaud A., *Teatr i jego sobowtór*, przekład i wstęp J. Błoiński, Warszawa 1978.

Assmann J., *Kultura pamięci*, przeł. A. Kryczyńska-Pham, [w:] *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, red. M. Saryusz-Wolska, Kraków 2009.

Badiou A., *Mały podręcznik inestetyki*, przeł. A. Wasilewski, Poznań 2015.

Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.

- Bal M., *Wędrujące pojęcia w naukach humanistycznych. Krótki przewodnik*, przeł. M. Bucholc, Warszawa 2012.
- Bałus W., *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II. Matejko i Wyspiański*, Kraków 2007.
- Banasiak J., *Estetyka głupcze! „Obieg”*, <http://www.obieg.pl/wydarzenie/2226> [dostęp 23.03.2019].
- Baranowa A., *Łzy Kantora*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego*, red. M. Poprzęcka, Warszawa 1999.
- Barbarzyńcy w kościele. Ankieta „Tygodnika Powszechnego”, <https://www.tygodnikpowszechny.pl/barbarzyncy-w-kosciele-124302> [dostęp 23.03.2019].
- Bardzo krótkie lekcje/Very Short Lessons. Warsztaty teatralne prowadzone przez aktorów Teatru Cricot 2 w stulecie urodzin Tadeusza Kantora*, red. M. Bryś, Kraków 2015.
- Barthes R., *Światło obrazu. Uwagi o fotografii*, przeł. J. Trznadel, Warszawa 1996.
- Baudrillard J., *Symulakry i symulacje*, przeł. S. Królak, Warszawa 2009.
- Belting H., *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007.
- Betling H., *Faces. Historia twarzy*, przeł. T. Zatorski, Gdańsk 2015.
- Benjamin W., *Dzieło sztuki w dobie reprodukcji technicznej*, [w:] tegoż, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, przeł. K. Krzemieniowa, H. Orłowski, J. Sikorski, wyb. i opr. H. Orłowski, Poznań 1996.
- Benjamin W., *O pojęciu historii*, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, A. Wołkowicz, wstęp A. Lipszyc, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Znaczenie języka w dramacie żałobnym i tragedii*, [w:] tegoż, *Konstelacje. Wybór tekstów*, przeł. A. Lipszyc, Kraków 2012.
- Benjamin W., *Źródło dramatu żałobnego w Niemczech*, przeł. A. Kopacki, Warszawa 2013.
- Berger K., *Potęga smaku. Teoria sztuki*, przeł. A. Tenczyńska, Gdańsk 2008.
- Berleant A., *Wrażliwość i zmysły. Estetyczna przemiana świata człowieka*, przeł. S. Stankiewicz, Kraków 2010.
- Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979*, [katalog] red. N. Zarzecka, M. Paluch-Cybulska, P. Kaucz, Kraków 2017.
- Blanchot M., *Trupie podobieństwo*, [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, opr. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, Warszawa 2012.
- Blum H., *Maria Jarema – wspomnienia i refleksje*, [w:] *Maria Jarema (wspomnienia i komentarze)*, red. J. Chrobak, Kraków 1992.
- Błoński J., *Powrót Witkacego*, „Dialog” 1963, nr 9.
- Boltanski C., Grenier C., *Boltanski. There's a Story*, Paris 2010.
- Borowski M., Sugiera M., *W pułapce przeciwieństw*, Warszawa 2012.
- Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.
- Bourdieu P., *Reguły sztuki. Geneza i struktura pola literackiego*, przeł. A. Zawadzki, Kraków 2001.
- Boym S., *Anioł historii. Nostalgia i nowoczesność*, przeł. K. Rychter, „Kronos” 2015, nr 3.
- Buľhak E., *Drugi Powrót Odysa*, „Notatnik Teatralny” 2006, nr 42.
- Bürger P., *Teorie awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Kraków 2006.

- Burzyńska A., *Dekonstrukcja, polityka i performatyka*, Kraków 2013.
- Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. A. Lipszyc i M. Zaleski, Warszawa 2015.
- Cricot 2 lata 50. Tadeusz Kantor i początki Teatru Cricot 2. 1955–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008.
- Cricot idzie! / Cricot is coming!* [katalog], red. K. Czerska, Kraków 2018.
- Cricoteka. Historia ośrodka i nowej siedziby*, red. P. Kaucz, N. Zarzecka, Kraków 2015.
- Czartoryska U., *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, „Dialog” 1976, nr 5.
- Czerni K., *Ślepa uliczka formalizmu*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych. Część IV*, red. J. Chrobak, Kraków 1992.
- Czerni K., *Tadeusz Kantor. Spacer po linie*, Kraków 2015.
- Czerska K., *Niewczesne wesele – panny młode w teatrze Tadeusza Kantora*, „Konteksty” 2017, nr 1–2.
- Czerska K., *Tadeusz Kantor: w stronę «teatru niewidzialnego»*, „Didaskalia” 2016, nr 132.
- Danto A.C., *Świat sztuki. Pisma z filozofii sztuki*, opr. i wstęp L. Sosnowski, Kraków 2006.
- Deleuze G., *Kino. 1. Obraz-ruch 2. Obraz-czas*, przeł. J. Margański, Gdańsk 2008.
- Deleuze G., *Różnica i powtórzenie*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1997.
- Derrida J., *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2017.
- Derrida J., *Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003.
- Derrida J., *Teatr okrucieństwa i zamknięcie przedstawienia*, [w:] tegoż, *Pismo i różnica*, przeł. K. Kłosiński, Warszawa 2004.
- Didi-Huberman G., *Tragedia kultury: Warburg i Nietzsche*, przeł. K. Józwiak, „Kronos” 2015, nr 3.
- Didi-Huberman G., *Przed obrazem. Pytanie o cele historii sztuki*, przeł. B. Brzezicka, Gdańsk 2011.
- Dobrowolski P., *Estetyka odrzucenia w dramacie i teatrze współczesnym*, Poznań 2011.
- Dobrowolski W., *Cricot i Poltea*, [w:] *Cyganeria i polityka*, Warszawa 1964.
- Domańska E., *Sztuka jako przyszłość historii*, [w:] *Historia w sztuce / History in Art*, red. M.A. Potocka, Kraków 2011.
- Draaisma D., *Machina metafor. Historia pamięci*, przeł. R. Pucek, Warszawa 2009.
- Druga Grupa. „To, co mieliśmy zrobić, tośmy zrobili”* [katalog], red. A. Batko, A. Włodyka, Kraków 2017.
- Dybel P., *Malowanie ciałem, czyli filozofia malarstwa Merleau-Ponty’ego*, Gdańsk 2012.
- Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014.
- Eco U., *Mój 68. Po drugiej stronie muru*, przeł. J. Mikołajewski, Kraków 2008.
- Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy* [katalog], red. nauk. P. Strożek, Łódź 2017.
- Erl A., *Kultura pamięci. Wprowadzenie*, przeł. A. Teperek, Warszawa 2018.
- Fazan K., *„Niemożliwe” powroty Tadeusza Kantora*, „Didaskalia” 1999, nr 31/32.
- Fazan K., *Kantor obecny – dla kogo?*, „Didaskalia” 2000, nr 40.
- Fazan K., *Oficjalne scenografie Kantora, czyli śladem ręki innego „ja”*, „Didaskalia” 2007, nr 79/80.

- Fazan K., *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.
- Fazan K., *Ruiny – alternacje teatralnego obrazu*, [w:] *Odłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016.
- Fazan K., *Słowa autonomiczne Tadeusza Kantora*, „Didaskalia” 2006, nr 71.
- Fazan K., *Zapomnienie, wybl/paczenie. Krotochwilne zabawy z wojenną przeszłością w dramacie najnowszym*, [w:] *Zła pamięć. Przeciw-historia w polskim teatrze i dramacie*, red. M. Kwaśniewska, G. Niziołek, Wrocław 2012.
- Fik M., *Teatr bez literatury?*, „Twórczość” 1973, nr 11.
- Fischer-Lichte E., *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008.
- Fischer-Lichte E., *Teatr i teatrologia. Podstawowe pytania*, Wrocław 2012.
- Földényi L.F., *Melancholia*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2011.
- Foster H., *Compulsive Beauty*, Cambridge (Mass.), London 1993.
- Foster H., *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2012.
- Fotografie Caroline Rose/Photographies de Caroline Rose*, Kraków 2007.
- Foucault M., *O innych przestrzeniach. Heterotopie*, tłum. M. Żakowski, „Kultura Popularna” 2006, nr 6 (16).
- Foucault M., *Panny dworskie*, [w:] *Tajemnica Las Meninas: antologia tekstów*, red. A. Witko, Warszawa 2006.
- Foucault M., *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przeł. T. Komendant, Gdańsk 2006.
- Franczak J., *Błądzenie słowa. Jacques Rancière i filozofia literatury*, Warszawa 2017.
- Franczak J., *Jacques Rancière: historia literatury i polityka*, „Teksty Drugie” 2012, nr 3.
- Freud S., *Żaloba i melancholia*, [w:] tegoż, *Dzieła*, t. VIII, *Psychologia nieświadomości*, przeł. R. Reszke, Warszawa 2009.
- Gélis J., *Ciało, kościół, sacrum*, [w:] *Historia ciała*, t. 1, *Od renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
- Gerould D.C., *Stanisław Ignacy Witkiewicz jako pisarz*, przeł. I. Sieradzki, Warszawa 1981.
- Głutkowska-Polniak A., *„Ironiczna dyktatura obrazów” w koncepcji Jeana Baudrillarda*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003.
- Gombrich E., *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2009.
- Greenberg C., *Obrona modernizmu. Wybór esejów*, przeł. G. Działowski, M. Śpik-Działowska, wyb. i red. nauk. G. Działowski, Kraków 2006.
- Greń Z., *Nie pogrzebani*, „Życie Literackie” 1977, nr 26.
- Grupa Krakowska 1932–1937* [katalog], red. B. Ilkosz, Wrocław 2018.
- Grupa Krakowska. (Dokumenty i materiały)*, cz. XI, Kraków 1993.
- Gry Lalki. *Hans Bellmer. Katowice, 13 marca 1902 – Paryż, 24 lutego 1975*, wyb. i opr. A. Przywara, A. Szymczyk, Gdańsk 1998.
- Grzegorzewski J., *Scenografia Kantora*, „Współczesność” 1963, nr 8.

- Halczak A., *Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora*, Kraków 2009.
- Halczak A., *Maszyna miłości i śmierci. Cricotage na aktorów, przedmioty, marionety, rzeźby i maszynerie*, „Didaskalia” 2000, nr 40.
- Halczak A., *Ośrodek Teatru Cricot 2 – Cricoteka 1980–1990*, Warszawa 2005.
- Henryk Wiciński, red. J. Chrobak, Kraków 1990.
- Hocke G.R., *Świat jako labirynt. Maniera i mania w sztuce europejskiej w latach 1520–1650 i współcześnie*, przeł. M. Szalsza, Gdańsk 2003.
- Hommage à Tadeusz Kantor*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1999.
- Horkheimer M., T.W. Adorno, *Dialektyka oświecenia. Fragmenty filozoficzne*, tłum. M. Łukasiewicz, Warszawa 1994.
- I. Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Pięćdziesiąt lat później, red. J. Chrobak, M. Świca, Kraków 1998.
- Ilkosc B., *Maria Jarema 1908–1958*, Warszawa 1998.
- Irzykowski K., *Walka o treść. Studia z literackiej teorii poznania*, Warszawa 1929.
- Jankélévitch V., *Tę, co nieuchronne*, przeł. i wstępem opatrzył M. Kwaterko, Warszawa 2005.
- Jaremianka*, red. M. Orczykowska, J. Grudzień, Kraków–Katowice 2019 [katalog wystawy „Zostaje w tym teatrze. Podoba mi się tu”].
- Jean-Luc Nancy z rozmowie z Marią Brewińską, „Zachęta” [informator], 9.11.2014.
- Jeleński K.A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, Gdańsk 1998.
- Jerzy Beres. *Sztuka zgina życie/Art Bends Life* [katalog], red. M.A. Potocka, Kraków 2007.
- Jerzy Beres. *Zwidy – Wyroczenie – Oltarze – Wyzwania* [katalog], red. A. Węcka, Poznań 1995.
- Jopek J., „*Lekcja anatomii*” od Rembrandta do Kantora, [w:] tejsze, *Wolałabym nie*, red. J. Stasiowska, Kraków 2015.
- Kantor was here. Tadeusz Kantor in Great Britain*, red. K. Murawska-Muthesius, N. Zarzecka, London 2011.
- Katalog pokonkursowy*, red. N. Zarzecka, T. Tomaszewski, Kraków, bd.
- Klossowski P., *Sade mój bliźni*, przeł. B. Banasiak, K. Matuszewski, Warszawa 1992.
- Klossowicz J., *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991.
- Kobiąłka M., *Walenje awangardy: o „Maszynie miłości i śmierci” Tadeusza Kantora i o dialektyce przestrzeni*, „Didaskalia” 2017, nr 138.
- Kobielska M., *Polska kultura pamięci w XXI wieku: dominanty. Zbrodnia katyńska, powstanie warszawskie i stan wojenny*, Warszawa 2016.
- Koecher-Hensel A., *Między umownością a realizmem. O scenografii polskiej lat 1944–1954*, „Pamiętnik Teatralny” 2008, nr 3–4.
- Kościelniak M., *Człowiek i (jego) rzeczy*, [w:] *Odłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, Kraków 2016.
- Kott J., *Hamlet 56*, [w:] tegoż, *Szkice o Szekspirze*, Warszawa 1962.
- Kott J., *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 1997.
- Kowalczyk I., *Podróż do przeszłości. Interpretacje najnowszej historii w polskiej sztuce krytycznej*, Warszawa 2010.
- Krakowska E., *Szkice z pamięci. Zapiski, wspomnienia, listy*, Kraków 2009.

- Krakowski P., *Malarstwo Tadeusza Kantora*, [w:] *Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013.
- Krakowski P., W. Krakowski, *O scenografii krakowskiej w latach 1945–1960 (1965)*, [w:] *O tworzyw i twórcach dzieła teatralnego*, Wrocław 1976.
- Krauss R.E., *Oryginalność awangardy i inne mity modernistyczne*, przeł. M. Szuba, Gdańsk 2011.
- Kristeva J., *Czarne słońce. Depresja i melancholia*, przeł. M.P. Markowski, R. Rzyński, Kraków 2007.
- Kudliński T., *Dawne i nowe przypadki „teatrła”*, Kraków 1975.
- Le Brun A., *Sade. Attaquer le soleil* [katalog], Paris 2014.
- Lehmann H.-T., *Teatr postdramatyczny*, przeł. D. Sajewska, M. Sugiera, Kraków 2004.
- „Les Cordonniers” de Tadeusz Kantor! „Szewcy” Tadeusza Kantora, red. K. Czerska, J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2010.
- Leyko M., *Teatr w krainie utopii*, Gdańsk 2012.
- Lipszyc A., *Międzyludzie. Koncepcja podmiotowości w pismach Harolda Blooma*, Kraków 2004.
- Łarionow D., *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015.
- Maeterlinck M., *Skarb ubogich*, przeł. F. Mirandola, Lwów–Poznań 1903.
- Mamoń B., *Teatr. Szafa z Witkacym*, „Tygodnik Powszechny” 1961, nr 6.
- Mandressi R., *Sekcje zwłok i anatomia*, [w:] *Historia ciała*, t. 1, *O renesansu do oświecenia*, red. G. Vigarello, przeł. T. Stróżyński, Gdańsk 2011.
- Máquina Tadeusz Kantor* [katalog], red. R.M. Fernandes, Łódź–São Paulo 2015.
- Maria Jarema. *Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, grudzień 1988 – styczeń 1989*, *Galeria Krzysztofory Kraków* [katalog], red. J. Chrobak, Kraków 1988.
- Marin L., *O przedstawieniu*, przeł. P. Tarasewicz, Gdańsk 2011.
- Markowska B., *Sztuka jako pole walki*, „Kronos” 2015, nr 3.
- Masłowska D., *Między nami dobrze jest*, Warszawa 2008.
- Mazur-Fedak J., *Józef Jarema w międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (1)*, Kraków 2008.
- McKenzie J., *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. T. Kubikowski, Warszawa 2011.
- Merleau-Ponty M., *Oko i umysł. Szkice o malarstwie*, wyb., opr. i wstęp S. Cichowicz, przeł. M. Ochab, Gdańsk 1996.
- Michalik J., *Idea bardzo konsekwentna. Happening i teatr happeningowy Tadeusza Kantora*, Kraków 2015.
- Miłosz C., „Cyd” Corneille’a w Krakowie, „Odrodzenie” 1945, nr 37.
- Miodońska-Brookes E., „Mam ten dar bowiem: patrzę się inaczej. Szkice o twórczości Stanisława Wyspiańskiego”, Kraków 1997.
- Miodońska-Brookes E., *Stanisława Wyspiańskiego ćwiczenia ze śmierci*, [w:] „Sami złożycie stos...”. *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego. Wystawa w Muzeum Narodowym w Krakowie, grudzień 2007 – marzec 2008* [katalog], Kraków 2007.
- Mitchell W.J.T., *Czego chcą obrazy?*, przeł. Ł. Zaremba, Warszawa 2013.

- Morawiec E., *Jerzy Grzegorzewski mistrz światła i wizji*, Kraków 2006.
- Morawińska A., *W ogrodach Persefony. O „Chocholach” Stanisława Wyspiańskiego*, [w:] *Ars longa. Prace dedykowane pamięci Profesora Jana Białostockiego*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 1999.
- Morawski S., *Happening (1)(2) Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971, nr 9–10.
- Morawski S., *List otwarty do Tadeusza Kantora*, „Dialog” 1973, nr 8.
- Mościcki P., *Dwa ciała historii*, [w:] *Ciała zdruzgotane, ciała odporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. A. Lipszyc, M. Zaleski, Warszawa 2015.
- Mościcki P., *Jacques Rancière i polityka estetyki*, „Obieg”, <https://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/2226> [dostęp: 6.05.2019].
- Mościcki P., *Odrodzenie aury z ducha fotogenii*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora*, Warszawa 1999.
- Mróz J., *Efemeryczność teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora w latach 1956–1971. Nowe spojrzenie na fałszywe dobrodziejstwa partii*, [w:] *Mecenat artystyczny a oblicze miasta. Materiały LVI Ogólnopolskiej Sesji Naukowej SHS. Kraków 8–10 XI 2007*, red. D. Nowacki, Kraków 2008.
- Mumford L., *Mit maszyny*, t. 1, przeł. M. Szczubiałka, Warszawa 2012.
- Nancy J.-L., *Corpus*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2002.
- „*Nic 2 razy/Nothing twice*” [informator], red. P. Soszyński, Ł. Wojtyśko, Kraków 2014.
- Niziołek G., *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013.
- Nowocześni a socrealizm*, red. J. Chrobak, M. Świca, Kraków 2000.
- Nyczek T., *Teatr jaki jest: duchy w pokoju*, „Dialog” 1981, nr 2.
- Olsen B., *W obronie rzeczy. Archeologia i ontologia przedmiotów*, przeł. B. Shallcross, Warszawa 2013.
- Ośka A., *Z punktu widzenia leżącego ciała*, „Znak” 1995, nr 10.
- Pamięć w filozofii XX wieku*, pod red. Z. Rosińskiej, Warszawa 2006.
- Panoramiczny Happening Morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008.
- Pasiega L., *Wielopole, Wielopole. Dossier*, Kraków 2007.
- Pieniążek M., *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.
- Piotrowski P., *Sztuka według polityki. Od „Melancholii” do „Pasji”*, Kraków 2007.
- Piotrowski P., *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.
- Pleśniarowicz K., *Czechowicz w teatrze Kantora*, „Dialog” 1978, nr 7.
- Pleśniarowicz K., *Kantor*, Warszawa 2018.
- Pleśniarowicz K., *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997.
- Pleśniarowicz K., *Przestrzenie Tadeusza Kantora. The Spaces of Tadeusz Kantor*, [w:] *Labirynt zwany Teatr/ The Labyrinth called Theatre*, pod red. A. Litak, G. Niziołka, Kraków 1994.
- Pleśniarowicz K., *Wyspiański w teatrze Kantora. O dwóch wersjach „Powrotu Odysa”: z 1988 i 1944 roku*, [w:] *Stanisław Wyspiański – studium artysty*, pod red. E. Midońskiej-Brookes, Kraków 1994.

- Polifonie* [informator], red. B. Gawęł, Kraków 2014.
- Politica dell'arte, politica della vita: Tadeusz Kantor fra teatro visive e letteratura*, red. L. Marinelli, V. Valentini, A. Vecchia, Roma 2018.
- Polskie dzieło plastyczne w XV-lecie PRL. Wystawa scenografii*, Warszawa 1962.
- Popiel M., *Wyspiański. Mitologia nowoczesnego artysty*, Kraków 2007.
- Porębski M., *Deska. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997.
- Porębski M., *Sztuka naszego czasu*, Warszawa 1956.
- Potaczała M., *Niebezpieczne związki. O pracy Tadeusza Kantora w Teatrze Robotniczym*, „Didaskalia” 2001, nr 26.
- Pound E., *Sztuka maszyny i inne pisma*, przeł. E. Mikina, Warszawa 2003.
- Poza kanonem. Wyspiański*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018.
- Ptaszkowska H., *Happening w Polsce*, „Współczesność” 1969, nr 9–11.
- Ptaszkowska H., *Kim jest Tadeusz Kantor?*, „Twórczość” 1969, nr 7.
- Puzyna K., *Porachunki z Witkacym*, „Twórczość” 1949, nr 7.
- Radikalne języki/ Radical Languages 7–9.12.2012*, Kraków [katalog], red. J. Zielińska, M. Gouwenberg, <http://www.cricoteka.pl/pl/wp-content/uploads/2013/05/Rad-Katalog-28-WEB2.pdf> [dostęp 6.05.2019].
- Rancière J., *Dzielenie postrzegalnego. Estetyka i polityka*, przeł. M. Kropiwnicki, J. Sowa, Kraków 2007.
- Rancière J., *Estetyka jako polityka*, przeł. J. Kutyla, P. Mościcki, przedmowa A. Żmijewski, Warszawa 2007.
- Rewolucje 1968*, red. D. Fedor, Warszawa 2008.
- Ricoeur P., *Pamięć, historia, zapomnienie*, przeł. J. Margański, Kraków 2006.
- Ricoeur P., *Życie aż do śmierci oraz fragmenty*, przeł. A. Turczyn, Kraków, 2008.
- Rostworowski M., *Rozmowa o Kantorze*, „Teatr” 1990, nr 7.
- Rottenberg A., *Przeciąg. Teksty o sztuce polskiej lat 80.*, Warszawa 2009.
- Rybczyński W., *Jak działa architektura. Przybornik humanisty*, przeł. K. Kopczyńska, Kraków 2014.
- Said E.W., *O stylu późnym. Muzyka i literatura pod prąd*, przeł. B. Kopeć-Umiastowska, Wrocław 2017.
- Salwa M., *Forma i fenomen. Estetyka fenomenologiczna a interpretacja dzieł sztuki*, [w:] *Fenomen i przedstawienie. Francuska estetyka fenomenologiczna. Założenia/zastosowania/konteksty*, red. I. Lorenc, M. Salwa, P. Schollenberger, Warszawa 2012.
- Scheler M., *Cierpienie, śmierć, dalsze życie. Pisma wybrane*, przeł. i wstępem opatrzył A. Węgrzecki, Warszawa 1994.
- Schlemmer O., *Eksperymentalna scena Bauhausu. Wybór pism*, wstęp, przekład i opr. M. Leyko, Gdańsk 2010.
- Schlemmer/Kantor* [Katalog], red. M. Leyko, Kraków 2016.
- Sebald W.G., *Austerlitz*, przeł. M. Łukasiewicz, Warszawa 2008.
- Sebald W.G., *Pierścienie Saturna. Angielska pielgrzymka*, przeł. M. Łukasiewicz, 2009.
- Semil M., *O happeningu bez uwag*, „Dialog” 1966, nr 7.
- Skiba-Lickel A., *Aktor według Kantora*, Wrocław–Warszawa–Kraków, 1995.

- Smolińska M., *De(Kon)strukcja uniwersalnych mechanizmów widzenia w nieprzedstawiającym malarstwie sztalugowym II połowy XX wieku*, Toruń 2012.
- Sontag S., *Pod znakiem Saturna*, przeł. D. Żukowski, Kraków 2014.
- Sontag S., *Widok cudzego cierpienia*, przeł. S. Magała, Kraków 2010.
- Soulages F., *Estetyka fotografii. Strata i zysk*, przeł. B. Mytych-Forajter, W. Forajter, Kraków 2007.
- Spaemann R., *Osoby. O różnicy między czymś a kimś*, Warszawa 2001.
- Stangret L., *Kantor pisarz. „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Warszawa 2014.
- Stangret L., *Tadeusz Kantor. Fantomy realności*, Kraków 1996.
- Stangret-Kantor M., *Malując progi*, red. L. Stangret, Kraków 2016.
- Stanisław Ignacy Witkiewicz. *Człowiek i twórca*. Księga pamiątkowa pod red. T. Kotarbińskiego i J.E. Płomińskiego, Warszawa 1957.
- Stępnia G., *Kopara opada*, „Dwutygodnik” <http://www.dwutygodnik.com/artukul/6227-kopara-opada.html> [dostęp 6.05.2019].
- Stiegler B., *Obrazy fotografii. Album metafor fotograficznych*, przeł. J. Czudec, Kraków 2009.
- Stoichita V.I., „*Imago Regis*”. *Teoria sztuki a portret królewski w „Las Meninas” Velázqueza*, [w:] *Tajemnica „Las Meninas”*, wybór i red. A. Witko, Kraków 2006.
- Stoichita V.I., *Krótką historia cienia*, przeł. P. Nowakowski, Kraków 2001.
- Stoichita V.I., *Ustanowienie obrazu. Metamalarstwo u progu ery nowoczesnej*, przeł. K. Thiel-Jańczuk, Gdańsk 2011.
- Stokfiszewski I., *Zwrot polityczny*, Warszawa 2009.
- Strzelecki Z., *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970.
- Strzelecki Z., *Polska plastyka teatralna*, Warszawa 1963.
- Suchan J., *Muzeum jako happening*, [w:] *Muzeum etyczne. Księga dedykowana Profesorowi Stanisławowi Waltosowi w 85. rocznicę urodzin*, red. D. Folga-Januszewska, Kraków 2017.
- Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody* [katalog], red. A. Jach, P. Kurc-Maj, Łódź 2017.
- Sylvester D., *Rozmowy z Francisem Baconem. Brutalność faktu*, przeł. M. Wasilewski, Poznań 1997.
- Symposium naukowe *Kantor-Archiwum. Konteksty i transformacje*, Cricoteka 21.10.2017 [rejestracja wykładów i dyskusji], <http://www.cricoteka.pl/pl/symposium-kantor-archiwum-konteksty-transformacje/> [dostęp 6.05.2019].
- Sztuka dzisiaj. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, listopad 2001*, red. M. Poprzeczka, Warszawa 2002.
- Sztuka jest przestępstwem: Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria. Wspomnienia, dokumenty, eseje, filmy na DVD*, red. U. Schorlemmer, Kraków 2007.
- Szturc W., *Maski*, [w:] *Genetyka widowiska. Człowiek – maska – rytuał – widowisko*, Kraków 2017.
- Szturc W., *Mysli o brzmieniach „Requiem” Wyspiańskiego*, [w:] *Poza kanonem. Wyspiański*, red. A. Adamiecka-Sitek, D. Kosiński, Warszawa 2018.
- Święcicki K., *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Poznań 2007.

- Tadeusz Kantor – Les origines de Wielopole, Wielopole* [informator], Kraków, bd.
- Tadeusz Kantor i Artysty teatru Cricot 2*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009.
- Tadeusz Kantor i lata 1959–1964*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013.
- Tadeusz Kantor i lata czterdzieste*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013.
- Tadeusz Kantor. „Cholernie spadam!”*, red. M. Paluch-Cybulska, Kraków 2015.
- Tadeusz Kantor. Epoka chłopca*, red. A. Halczak, Kraków 2008.
- Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Kraków–Warszawa 2005.
- Tadeusz Kantor. Niemożliwe/Impossible*, red. Jarosław Suchan, Kraków 2000,
- Tadeusz Kantor. Od „Małego dworku” do „Umarłej klasy”* [katalog], red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków–Wrocław 2010.
- Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980–1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013.
- Tadeusz Kantor. Portrait Multiple. Polyphonie, Inspirations, Renaissances*, ed. K. Mio-dńska-Joucaviel, „Slavica Occitania” 2016, nr 42.
- Tadeusz Kantor. Wędrowka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000.
- Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, opr. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998.
- Taranienko Z., *Tadeusz Kantor przed „Umarłą klasą”*, Kraków 2015.
- Teatr Cricot 2. Informator*, red. A. Halczak, Kraków 2003.
- Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego* [katalog], red. S. Folie, J. Pieńkos, M. Jurkiewicz, Wien–Warszawa 2006.
- Tokarska-Stangret K., *Budynek wielofunkcyjny*, „Teatr” 2015, nr 1.
- Traba R., *Dwa wymiary historii. Szkic na otwarcie*, [w:] *Przeszłość w teraźniejszości. Polskie spory o historię na początku XXI wieku*, Poznań 2009.
- Turowski A., *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.
- Twarz*, „Punkt po Punkcie” z. 1, Gdańsk 2000.
- „Umarła klasa”. *Seans Tadeusza Kantora 1975–1979*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2011.
- Vattimo G., *Dialektyka, różnica, myśl słaba*, przeł. M. Surma, A. Zawadzki, „Teksty Drugie” 2003, nr 5.
- Vattimo G., *Koniec nowoczesności*, przeł. M. Surma-Gawłowska, Kraków 2006.
- Vuarnet J.-N., *Filozof-artysta*, przeł. K. Matuszewski, Gdańsk 2000.
- W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Kraków 1996.
- W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924–1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2009.
- Warpechowski Z., *Podręcznik bis*, Kraków 2006.
- Weber S., *Teatralność jako medium*, przeł. J. Burzyński, Kraków 2009.
- Welsch W., *Estetyka i anestetyka*, przeł. M. Łukasiewicz, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, red. R. Nycz, Kraków 1996.

- Welsch W., *Estetyka poza estetyką: o nową postać estetyki*, przeł. K. Gućzalska; red. nauk. K. Wilkoszewska, Kraków 2005.
- Węgrzyniak R., *Teatr Polski*, „Notatnik Teatralny” 2006, nr 42.
- Wieczorkiewicz A., *Muzeum ludzkich ciał. Anatomia spojrzenia*, Gdańsk 2000.
- Witold Urbanowicz, *Obrazy i rysunki z lat 1960–1996*, red. J. Chrobak, Kraków 1996.
- Wolicki K., *Gdzie jest teatr*, Kraków 1978.
- Wódkowska S., *Współczesność jako zmierzch ery nieobecnych ciał*, [w:] *Obrazy w działaniu. Studia z socjologii i antropologii obrazu*, red. K. Olechnicki, Toruń 2003.
- Wyka K., *Sprawozdania. Pozycja Krakowa*, „Twórczość” 1945, nr 2.
- Wyspiański S., *Listy zebrane*, t. II, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, opr. L. Płoszewski, M. Rydlowa, Kraków 1979.
- Wyspiański S., *Listy zebrane*, t. III, *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Karola Maszkowskiego*, opr. i kom. M. Rydlowa z wykorzystaniem materiałów L. Płoszewskiego i J. Dürra-Durskiego, Kraków 1997.
- Wyspiański S., *Requiem*, [w:] tegoż, *Dzieła zebrane*, t. XIV, *Pisma prozą. Juwenilia*, red. L. Płoszewski.
- Wyspiański S., *Veni Creator*, Kraków 1997.
- Wyspiański S., *Wiosna*, [w:] *Dzieła zebrane*, t. XIV, *Pisma prozą. Juwenilia*, red. L. Płoszewski.
- Załoski T., *Modernizm artystyczny i powtórzenie. Próba reinterpretacji*, Kraków 2008.
- Załoski T., *Od „społeczeństwa spektaklu” do „sceny ekspozycji”. Obraz jako relacja w filozofii Jean-Luca Nancy’ego*, [w:] *Teoria obrazu w naukach humanistycznych*, red. K. Chmielecki, B. Lisowska, Łódź 2015.
- Zawadzki A., *Literatura a myśl słaba*, Kraków 2010.
- Zawadzki A., *Obraz i ślad*, Kraków 2014.
- Zbigniew Gostomski, *Powroty/Returns* [katalog], red. A. Kowalczyk, Kraków 2017.
- „Zielone lata”. *Maria Jarema 1908–1958*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2008.
- Zmyślony I., *Kantor tu był*, „Dwutygodnik”, <https://www.dwutygodnik.com/artysty/4226-kantor-tu-byl.html> [dostęp 6.05.2019].
- „Zostawiam światło, bo zaraz wrócę”. *Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów*, red. J. Kunowska, Kraków 2005.
- Żmijewski A., *Drżące ciała. Rozmowy z artystami*, Warszawa 2008.
- Żmijewski A., *Stosowane sztuki społeczne*, „Krytyka Polityczna” 2007, nr 11/12.
- Wystawy:**
- Aftermath. Art in the Wake of World War One*, Tate Britain, London 2018.
- Akcyonizm wiedeński. Przeciwny bieg społeczństwa*, MOCAK, Kraków 2011.
- Biel kolorem śniegu. Tadeusz Kantor i artyści z kręgu Cricot 2. Rzym 1979*, Cricoteka, Kraków 2017.
- Corpus*, Zachęta, Warszawa 2014.
- Cricot idzie! / Cricot is coming!*, Cricoteka, Kraków 2018.
- Druga Grupa. To, co mieliśmy zrobić, tośmy zrobili*, Cricoteka, Kraków 2017.

- Enrico Prampolini. Futuryzm, scenotechnika i teatr polskiej awangardy*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Gdzie są niegdysiejsze śniegi. Obiekty i archiwalia ze zbiorów Cricoteki*, Cricoteka, Kraków 2013–2014.
- Grupa Krakowska 1932–1937*, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, 2018–2019.
- Jacek Maria Stokłosa. Galeria Krzysztofora*, Galeria Starmach, Kraków 2018–2019.
- Jaremianka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*, Cricoteka, Kraków 2018–2019.
- Kiedy znów będę mały?*, Cricoteka, Kraków 2014.
- Medycyna w sztuce*, MOCAK, Kraków 2016.
- Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza Kantora*, Cricoteka, Kraków 2014.
- Nic 2 razy/Nothing Twice*, Cricoteka, Kraków 2014.
- Perspektywa wieku dojrzewania. Szapocznikow – Wróblewski – Wajda*, Muzeum Śląskie, Katowice 2018.
- Poruszone ciała. Choreografie nowoczesności*, Muzeum Sztuki, Łódź 2016–2017.
- Muzeum Rytmu*, Muzeum Sztuki, Łódź 2017.
- Rzeczy robią rzeczy. Wystawa, performance, kino, „puppet slam”*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski, Warszawa 2016.
- Sade. Attaquer le soleil*, Musée D’Orsay, Paris 2014.
- Schlemmer/Kantor*, Cricoteka, Kraków 2017.
- Superorganizm. Awangarda i doświadczenie przyrody*, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2017.
- Tadeusz Kantor. Cholernie spadam!*, Cricoteka, Kraków 2015–2016.
- Tadeusz Kantor. „Tak zwane dekoracje”. Prace scenograficzne poza Teatrem Cricot 2*, Centrum Scenografii Polskiej, Katowice, Cricoteka, Kraków 1998.
- Teatr Cricot 2. Nowy Jork*, Cricoteka, Kraków 2014.
- Teatr niemożliwy. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego. / The Impossible Theatre. Performativity in the Works of Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyna, Robert Kuśmirowski and Artur Żmijewski*, Kunsthalle Wien 2005, Barbican Centre, London 2006; Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2006.
- W mgnieniu oka/In the Blink of an Eye* (Christian Boltanski), Cricoteka, Kraków 2015.
- Wędrówka z Tadeuszem Kantorem* [cykl wystaw w Krakowie], 2000:
- *Tadeusz Kantor i Akademia*, Akademia Sztuk Pięknych.
 - *Tadeusz Kantor i teatr 1934–49*, Muzeum Historyczne Miasta Krakowa – Kamienica Hipolitów.
 - *Tadeusz Kantor w Starym Teatrze*, Muzeum Starego Teatru.
 - *Tadeusz Kantor. Ambalaże*, Galeria Starmach.
 - *Tadeusz Kantor. Niemożliwe. Suplement teatralny*, Bunkier Sztuki – Galeria Sztuki Współczesnej.
 - *Tadeusz Kantor. Od „Kurki Wodnej” do „Umarłej klasy”*, Galeria Krzysztofora.
 - *Tadeusz Kantor. Ambalaż Hołdu pruskiego 1975*, Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach.
 - *Tadeusz Kantor. Wystawa byle czego*, Cricoteka.

- *Mam wam coś do powiedzenia. Tadeusz Kantor – Autoportety*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny.
- *Tadeusz Kantor. Rysunki z depozytu Muzeum Sztuki w Łodzi*, Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora.
- *Tutaj zaczął się Cricot 2*, Galeria Pryzmat – ZPAP.
- *Mój Tadeusz Kantor* wystawa fotografii Jacka Stokłosa, Centrum Kultury Żydowskiej.
- *Wokół idei domu i krzesła*, Dom Twórczości Tadeusza Kantora i Marii Stangret, Hucisko k. Wieliczki.

Zapraszanie. Sarkis–Kantor, Cricoteka, Kraków 2018.

Zbigniew Gostomski. Powroty, Cricoteka, Kraków 2018.

Wielka wojna, Muzeum Sztuki w Łodzi, 2018–2019.

Wir sind Maske, Kunsthistorisches Museum, Wien 2009.

Przedstawienia:

(A)pollonia, reż. Krzysztof Warlikowski, 2009.

An Evening with Judy, reż. Raimund Hoghe, 2013.

Anty-Edyp, reż. Michał Zadara, Barbara Wysocka, 2010.

Babel 2, reż. Maja Kleczewska, 2011.

Balet koparyczny, reż. Iza Szostak, 2015.

Balet triadyczny, Oskar Schlemmer, Bayerisches Junior Ballett, 2014.

Factory 2, reż. Krystian Lupa, 2008.

Kantor Downtown, Jolanta Janiczak, Joanna Krakowska, Wiktor Rubin, 2015.

Koniec, reż. Krzysztof Warlikowski, 2010.

Landschaft. Lekcja anatomii, reż. Katarzyna Kalwat, 2017.

Lulu, reż. Michał Borczuch, 2007.

Miasto snu, reż. Krystian Lupa, 2012.

Między nami dobrze jest, reż. Grzegorz Jarzyna, 2009.

Niezidentyfikowane szczątki ludzkie i prawdziwa natura miłości, reż. Grzegorz Jarzyna, 1998.

On. Drugi Powrót Odysa, reż. Jerzy Grzegorzewski, 2005.

Podróż zimowa, reż. Maja Kleczewska, 2013.

Requiem – odprawianie sceniczne, reż. Paweł Passini, 2017.

Sędziowie, reż. Jerzy Grzegorzewski, 1999.

Szapocznikow. Stan nieważkości/No gravity, reż. Barbara Wysocka, 2014.

Trzy stygmaty Palmera Eldritch'a, reż. Jan Kłata, 2006.

Spis ilustracji

Wstęp

1. Brama Cricoteki w Krakowie przy ul. Kanoniczej 5 z plakatem wystawy „*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*”. *Obiekty i archiwalia ze zbiorów Cricoteki*, 2013. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
2. Brama Cricoteki w Krakowie przy ul. Kanoniczej 5 z plakatem wystawy *Epoka chłopca* i fotografią Tadeusza Kantora wykonaną przez Annę Halczak, 2008. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
3. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, zdjęcie sieni, 2008. Fot. Cricoteka.
4. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, zdjęcie sieni, 2008. Fot. Cricoteka.
5. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, zdjęcie wnętrza, 2008. Na drugim planie obiekt *Chłopiec w ławce z Umarłej klasy*, początek lat osiemdziesiątych. Fot. Cricoteka.
6. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
7. Aktorzy Tadeusza Kantora Jan Książek oraz Wacław i Lesław Janiccy wychodzą z Cricoteki przy ul. Kanoniczej by stanąć jako „*Żywe pomniki*”, 8.12.2013. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
8. „*Żywe pomniki*”, Jan Książek – Wieczny Wędrowiec, ul. Kanonicza, 8.12.2006. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
9. „*Żywe pomniki*”, Wacław i Lesław Janiccy – Dwaj Chasydzi z deską ostatniego ratunku, ul. Kanonicza, 8.12.2006. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
10. Fotografia wnętrza pokoju-pracowni Tadeusza Kantora przy ulicy Siennej 7 w Krakowie, 2012. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
11. Fotografia wnętrza pokoju-pracowni Tadeusza Kantora przy ulicy Siennej 7 w Krakowie, 2012. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
12. Izba Pamięci Tadeusza Kantora, Wielopole Skrzyńskie, 1997. Fot. Tomasz Dobrowolski.
13. Izba Pamięci Tadeusza Kantora, Wielopole Skrzyńskie, 1997. Fot. Tomasz Dobrowolski.
14. Izba Pamięci Tadeusza Kantora, Wielopole Skrzyńskie, 1997. Fot. Tomasz Dobrowolski.

15. Widok bryły budynku starej elektrowni w Podgórzu przy ul. Nadwiślańskiej w trakcie budowy nowej Cricoteki, 2011. Fot. Cricoteka.
16. Wnętrze krakowskiej elektrowni w Podgórzu przy ul. Nadwiślańskiej w trakcie budowy nowej Cricoteki, 2011. Fot. Cricoteka.
17. Zdjęcie ukończonego budynku nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej w Krakowie. Widok od strony Wisły. Fot. Jakub Certowicz, Cricoteka.
18. Zdjęcie ukończonego budynku nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej w Krakowie. Widok od strony ulicy. Fot. Jakub Certowicz, Cricoteka.
19. Zdjęcie nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej w Krakowie. Widok od strony patio. Fot. Jakub Certowicz, Cricoteka.
20. Zdjęcie nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej w Krakowie, widok z góry od strony placu Bohaterów Getta. Fot. Jakub Certowicz, Cricoteka.
21. Zdjęcie nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej w Krakowie wraz z przyległymi do niej starymi zabudowaniami. Fot. Jakub Certowicz, Cricoteka.
22. Zdjęcie nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej w Krakowie. Widok od strony patio w nocy. Fot. Cricoteka.
23. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, widok dolnego korytarza przy wejściu do budynku. Fot. StudioFilmLove.
24. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, widok dolnego korytarza przy wejściu do budynku. Fot. StudioFilmLove.
25. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, widok korytarza i klatki schodowej prowadzącej do galerii na trzecim piętrze. Fot. StudioFilmLove.
26. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, widok górnego foyer, przy wejściu do archiwum. Fot. StudioFilmLove.
27. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, widok sali teatralnej z oknami wychodzącymi na Wisłę. Fot. StudioFilmLove.
28. Ceremonia otwarcia nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej 2–4, 2014. Na scenie aktorzy Cricot 2. Fot. StudioFilmLove.
29. Ceremonia otwarcia nowej Cricoteki przy ul. Nadwiślańskiej 2–4, patio przed budynkiem, 2014. Fot. StudioFilmLove.
30. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Tadeusz Kantor. Odstona Pierwsza. Kolekcja*, 2014. Na zdjęciu widoczna przestrzeń sceniczna *Umarłej klasy* wraz z obiektami. Fot. StudioFilmLove.
31. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Tadeusz Kantor. Odstona pierwsza. Kolekcja*, 2014. Na pierwszym planie Krzyż ze spektaklu *Wielopole*, *Wielopole* oraz Trąba Sądu Ostatecznego z cricotage'u *Gdzie są niegdyśjsze śniegi*. Fot. StudioFilmLove.
32. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Tadeusz Kantor. Odstona pierwsza. Kolekcja*, 2014. Na pierwszym planie widoczna Maszyna aneantyzacyjna z *Wariata i zakonnicy*. Fot. StudioFilmLove.
33. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, obiekty z wystawy *Nic 2 razy*, 2014. Fot. StudioFilmLove.

34. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, obiekty z wystawy *Nic 2 razy*, 2014. Fot. StudioFilmLove.
35. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4. Paulina Ołowska, *Pawilon Marionetki „Pavilionesque”* (ekspozycja towarzysząca wystawie *Nic 2 razy*) 2014. Fot. StudioFilmLove.
36. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4. Kadr z performansu Shany Moulton i Nicka Hallea, *Whispering Pines 10* (towarzyszącego wystawie *Nic 2 razy*), 2014. Fot. StudioFilmLove.
37. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4. Kadr z performansu Catherine Sullivan i Opera Buffa, *Nest* (towarzyszącego wystawie *Nic 2 razy*), 2014. Fot. StudioFilmLove.
38. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4. Kadr z performansu Marvin Gaye Chetwyn, *Jesus and Barabbas* (towarzyszącego wystawie *Nic 2 razy*), 2014. Fot. StudioFilmLove.
39. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *The Book Lovers*, 2015. Fot. StudioFilmLove.
40. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *The Book Lovers*, 2015. Fot. StudioFilmLove.
41. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Polifonie*, Arturas Bumšteinas, *More Music for Sam*, wykonawcy Arturas Bumšteinas, Inari Virmakoski, 2015. Fot. StudioFilmLove.
42. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Polifonie*, Arturas Bumšteinas, *More Music for Sam*, wykonawcy Arturas Bumšteinas, Inari Virmakoski, 2015. Fot. StudioFilmLove.
43. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Polifonie*, koncert performatywny połączony z malarstwem, Re-Performance Ensemble, 2017. Fot. StudioFilmLove.
44. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Polifonie*, koncert performatywny połączony z malarstwem, Re-Performance Ensemble, 2017. Fot. StudioFilmLove.
45. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Polifonie*, koncert performatywny połączony z malarstwem, Re-Performance Ensemble, 2017. Fot. StudioFilmLove.
46. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, Kenneth Koch, *Trzyście sztuk awangardowych*, reż. Roman Siwulak, 2016. Fot. StudioFilmLove.
47. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa Christiana Boltanskiego *W mgnieniu oka/In the Blink of an Eye*, 2015. Fot. StudioFilmLove.
48. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa Christiana Boltanskiego *W mgnieniu oka/In the Blink of an Eye*, 2015. Fot. StudioFilmLove.
49. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa Christiana Boltanskiego *W mgnieniu oka/In the Blink of an Eye*, 2015. Fot. StudioFilmLove.

50. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Zbigniew Gostomski. Powroty*, 2017–2018. Fot. StudioFilmLove.
51. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, dokumentacja fotograficzna wystawy *Biel kolorem śniegu*, 2017. Fot. StudioFilmLove.
52. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, dokumentacja fotograficzna wystawy *Biel kolorem śniegu*, 2017. Na zdjęciu widoczny kadr z cricotage'u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*. Fot. StudioFilmLove.
53. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, dokumentacja fotograficzna wystawy *Biel kolorem śniegu*, 2017. Fot. StudioFilmLove.
54. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, dokumentacja fotograficzna wystawy *Biel kolorem śniegu*, 2017. Na zdjęciu widoczne prace Romana Siwulaka, Marii Jaremy oraz Kazimierza Mikulskiego. Fot. StudioFilmLove.
55. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, dokumentacja fotograficzna wystawy *Biel kolorem śniegu*, 2017. Na zdjęciu widoczne prace Tadeusza Kantora z serii *Wszystko wisi na włosku*, 1973. Fot. StudioFilmLove.
56. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, zdjęcie makiety rzymskiej ekspozycji z 1974 roku, zrekonstruowanej przez Achille Perillego, fotograficzna dokumentacja wystawy *Biel kolorem śniegu*, 2017. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
57. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Kiedy znów będę mały*, 2016. Fot. StudioFilmLove.
58. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, Edukacja w Cricotece, warsztaty dla dzieci. Fot. StudioFilmLove.

Dziś są moje urodziny jako mise en abyme

59. Zdjęcia/negatywy z prób *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990. Wariant przedstawienia z poziomą ramą dla Portretu Infantki, na pierwszym planie widoczne ambalaże. Fot. Jacquie Bablet.
60. Zdjęcia/negatywy z prób *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990. Wariant przedstawienia z poziomą ramą dla Portretu Infantki, na zdjęciu widoczne postaci: Biedna Dziewczyna i Autoportret. Fot. Jacquie Bablet.
61. Zdjęcia/negatywy z prób *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990. Na zdjęciu przymiarki do sceny Obraz z Rodziną. Fot. Jacquie Bablet.
62. Zdjęcia/negatywy z prób *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990. Próby ze ścianami zasłoniętymi białą tkaniną, tłem odrzuconym ostatecznie przez Kantora. Fot. Jacquie Bablet.
63. Zdjęcia/negatywy z prób *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990. Wariant przedstawienia z poziomą ramą dla Portretu Infantki, na zdjęciu widoczne postaci: Biedna Dziewczyna i Autoportret oraz Tadeusz Kantor (tyłem). Fot. Jacquie Bablet.

64. Zdjęcia/negatywy z prób *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990. Wariant przedstawienia z poziomą ramą dla Portretu Infantki, na zdjęciu widoczne postaci: Autoportret, Jaremianka, Jonasz Stern, Infantka. Fot. Jacquie Bablet.
65. Zdjęcia/negatywy z prób *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990. Wariant przedstawienia z poziomą ramą dla Portretu Infantki, na zdjęciu widoczne ambalaże oraz postaci: Biedna Dziewczyna, Autoportret, Infantka, Cień oraz Tadeusz Kantor (tyłem). Fot. Jacquie Bablet.
66. Zdjęcia/negatywy z prób *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990. Na zdjęciu scena tańca Doktora Kleina i Nosiwody z Wielopola (na drugim planie postaci kalek). Fot. Jacquie Bablet.

Wyspiański/Kantor. Dyptyk w dźwiękach *Requiem*

67. *Błoto*, praca Tadeusza Kantora z 1961 roku, cykl *Informel – realność gotowa*. Fot. Jacek Maria Stokłosa.
68. *Siano*, praca Tadeusza Kantora z 1961 roku, cykl *Informel – realność gotowa*. Fot. Jacek Maria Stokłosa.
69. *Gnój*, praca Tadeusza Kantora z 1961 roku, cykl *Informel – realność gotowa*. Fot. Jacek Maria Stokłosa.

Kantor/Schlemmer. Harmonie i dysonanse

70. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Schlemmer/Kantor*, 2016–2017. Na zdjęciu widoczne marionety z *Maszyny miłości i śmierci*, w tle rysunki oraz obrazy Tadeusza Kantora. Fot. StudioFilmLove.
71. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Schlemmer/Kantor*, 2016–2017. Na zdjęciu widoczna fotograficzna dokumentacja prac Oskara Schlemmera. Fot. StudioFilmLove.
72. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Schlemmer/Kantor*, 2016–2017. Na zdjęciu widoczna fotograficzna dokumentacja prac Oskara Schlemmera. Fot. StudioFilmLove.
73. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Schlemmer/Kantor*, 2016–2017. Na zdjęciu widoczna fotograficzna dokumentacja prac Oskara Schlemmera a z drugiej strony prace Tadeusza Kantora. Fot. StudioFilmLove.
74. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Schlemmer/Kantor*, 2016–2017. Na zdjęciu widoczna fotograficzna dokumentacja prac Oskara Schlemmera oraz kadr z rekonstrukcji filmowej jego baletów. Fot. StudioFilmLove.
75. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Schlemmer/Kantor*, 2016–2017. Fot. StudioFilmLove.

Jaremianka/Kantor. Sztuka relacji

76. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wernisaż wystawy *Cricot idzie! /Cricot is coming!*, 2018. Na zdjęciu powiększona fotografia postaci Papieża z *Młotów* – przedstawienia teatru Cricot z 1933 roku, w kostiumie zaprojektowanym przez Henryka Wicińskiego. Fot. StudioFilmLove.
77. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wernisaż wystawy *Cricot idzie! /Cricot is coming!*, 2018. Na zdjęciu obrazy kapistów i artystów związanych z Cricot. Fot. StudioFilmLove.
78. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wernisaż wystawy *Cricot idzie! /Cricot is coming!*, 2018. Fot. StudioFilmLove.
79. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wernisaż wystawy *Cricot idzie! /Cricot is coming!*, 2018. Fot. StudioFilmLove.
80. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wernisaż wystawy *Cricot idzie! /Cricot is coming!*, 2018. Fot. StudioFilmLove.
81. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Jaremianka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*. Na zdjęciu widoczne kostiumy do *Młotów* oraz *Cyrku* zaprojektowane przez Marię Jaremę na tle kurtyny jej projektu, 2018–2019. Fot. StudioFilmLove.
82. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Jaremianka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*, 2018–2019. Na zdjęciu widoczny kostium Matrony II do *Młotów*, w którym występowała Maria Jarema; na drugim planie projekty kostiumów jej autorstwa. Fot. StudioFilmLove.
83. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Jaremianka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*, 2018–2019. Dokumenty biograficzne oraz obrazy Marii Jaremy. Fot. StudioFilmLove.
84. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Jaremianka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*, 2018–2019. Gabłota z projektami kostiumów, główkami lalek-rzeźb oraz maskami. Fot. StudioFilmLove.
85. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Jaremianka. „Zostaję w tym teatrze. Podoba mi się tu”*. Na zdjęciu widoczny kostium do *Cyrku* zaprojektowany przez Marię Jaremę na tle kurtyny jej projektu. 2018–2019. Fot. StudioFilmLove.

Kantor kontra Bereś. Ambalaże i obnażenia

86. Kraków, Krzysztofory, Jerzy Bereś, *Chleb malowany czarno*, 1968. Fot. Jacek Maria Stokłosa.
87. Kraków, Krzysztofory, Tadeusz Kantor, *Hommage à Maria Jarema*, 1968. Fot. Jacek Maria Stokłosa.

88. Kraków, Krzysztofory, Tadeusz Kantor, *Hommage à Maria Jarema*, 1968.
Fot. Jacek Maria Stokłosa.
89. Kraków, Krzysztofory, akcja Jerzego Beresia *Dialog z Tadeuszem Kantorem*, 1991.
Fot. Jacek Maria Stokłosa.

Martwe/żywe. Od marionety do symulakrum

90. Manekin Dziecka z *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora. Fot. Anne Laure Czapla.
91. Głowa Manekina. Fot. Anne Laure Czapla.
92. Głowa Manekina Dziecka z *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora. Fot. Anne Laure Czapla.
93. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa *Epoka chłopca*, 2008. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
94. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Na zdjęciu manekin z *Kurki Wodnej*. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
95. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Na zdjęciu manekin z *Kurki Wodnej*. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
96. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.

Scenografie „konformistyczne”, czyli śladem ręki innego „ja”

97. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa *Krakowskie scenografie w Cricotece* (plakaty do przedstawień: *Alkad z Zalamei*, *Lato w Nohant*, *Świecznik*, *Nosorożec*), 1998. Fot. Tomasz Dobrowolski.
98. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa *Krakowskie scenografie w Cricotece*, 1998. Na fotografii widoczny projekt Tadeusza Kantora do *Cyda*, Fot. Tomasz Dobrowolski.
99. Cricoteka, ul. Kanonicza 5, wystawa *Krakowskie scenografie w Cricotece*, 1998. Fot. Tomasz Dobrowolski.
100. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa *Krakowskie scenografie w Cricotece*, 1998. Fot. Tomasz Dobrowolski.
101. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa *Krakowskie scenografie w Cricotece*, na fotografii widoczne zdjęcia z *Nosorożca* ze Starego Teatru, 1998. Fot. Tomasz Dobrowolski.
102. Manekiny Tadeusza Kantora do *Balladyny* w reż. Mieczysława Górkiewicza, Teatr Bagatela, Kraków 1974. Fot. Jacek Maria Stokłosa.

103. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
104. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
105. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*”. *Obiekty i archiwalia ze zbiorów Cricoteki*, 2013. Na zdjęciu widoczne kostiumy, papier, sznur, szkielet oraz Trąba Sądu Ostatecznego. Fot. Marcin Gromczakiewicz.

Maszyny i obiekty w przestrzeni muzeum

106. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5 wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Na zdjęciu koło i ławka, obiekty ze spektaklu. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
107. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa obiektów *Moje muzeum*, 2007–2008. Na zdjęciu obiekt Goplana i Elfy z *Balladyny* (1943) zrekonstruowany w 1981 roku. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
108. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa obiektów *Moje muzeum*, 2007–2008. Na zdjęciu Dzieci w wózku na śmieci ze spektaklu *W małym dworku* (1961), obiekt zrekonstruowany w latach 1981, 1983. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
109. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, „*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*”. *Obiekty i archiwalia ze zbiorów Cricoteki*, 2013. Wiadra. Fot. Marcin Gromczakiewicz.
110. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa *Wielopole, Wielopole. Ostatnia wieczerza*, 2011–2012. Krzyż, Golgota oraz krzyże, lata osiemdziesiąte. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
111. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa *Wielopole, Wielopole. Ostatnia wieczerza*, 2011–2012. Stół, obrus, kostium Wuja Stasia-Zesłańca wraz z kulą ortopedyczną i skrzypcami/kataryną, okno oraz drzwi, lata osiemdziesiąte. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
112. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa *Tadeusz Kantor. Projektant*, 2006–2007. Na zdjęciu Aparat fotograficzny/Wynalazek Pana Daguerre’a wraz rysunkiem projektu urządzenia. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
113. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Na zdjęciu Aparat fotograficzny/Wynalazek Pana Daguerre’a Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
114. Cricoteka, Kraków, Nadwiślańska 2–4, wystawa *Kiedy znów będę mały*, 2018. Na zdjęciu obiekt Maszyna miłości i śmierci. Fot. StudioFilmLove.
115. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wernisaż wystawy *Zapraszanie. Sarkis–Kantor*, 2019. Na zdjęciu widoczne krzyże Tadeusza Kantora oraz *Tęcza* Sarkisa. Fot. StudioFilmLove.

116. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wernisaż wystawy *Zapraszanie. Sarkis–Kantor*, 2019. Na zdjęciu widoczne krzyże Tadeusza Kantora. Fot. StudioFilmLove.
117. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wernisaż wystawy *Zapraszanie. Sarkis–Kantor*, 2019. Na zdjęciu widoczna *Tęcza* Sarkisa. Fot. StudioFilmLove.
118. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Zapraszanie. Sarkis–Kantor*, 2019. Fot. StudioFilmLove.
119. Kraków, Muzeum Etnograficzne, akcja *Akurat tędy szliśmy*, 2019. Na zdjęciu Wojtek Ziemilski i kopia *Truposznicy – auta z Treblinki* (autorstwa Franciszka Wacka) wykonana w 3D. Fot. StudioFilmLove.
120. Kraków, Muzeum Etnograficzne, akcja *Akurat tędy szliśmy*, 2019. Na zdjęciu przejście uczestników z Muzeum Etnograficznego w Krakowie do Cricoteki. Fot. StudioFilmLove.
121. Kraków, Muzeum Etnograficzne, akcja *Akurat tędy szliśmy* 2019. Na zdjęciu przeniesienie *Truposznicy* na wystawę *Rzeźba* z obiektami Tadeusza Kantora. Fot. StudioFilmLove.
122. Kraków, Muzeum Etnograficzne, akcja *Akurat tędy szliśmy*, 2019. Na zdjęciu *Truposznica*, w tle Trąba Sądu Ostatecznego Tadeusza Kantora. Fot. StudioFilmLove.

Archiwum fotografii. Maszyna Pamięci i Śmierci

123. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, szafa biblioteczna Tadeusza Kantora ze zgromadzonymi maszynopisami, teczkami i książkami, 2011. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
124. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wnętrze z zaprojektowanymi przez Tadeusza Kantora meblami na dokumentację, widok po opróżnieniu szaf w czasie przeprowadzki Archiwum na ul. Nadwiślańską, 2015. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
125. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wnętrze z zaprojektowanymi przez Tadeusza Kantora meblami na dokumentację. Widok po opróżnieniu szaf w czasie przeprowadzki archiwum na ul. Nadwiślańską, 2015. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
126. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wnętrze z zaprojektowanymi przez Tadeusza Kantora meblami na dokumentację i katalog biblioteczny. Widok po opróżnieniu szaf w czasie przeprowadzki archiwum na ul. Nadwiślańską, 2015. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
127. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wnętrze z zaprojektowanymi przez Tadeusza Kantora szafami na dokumentację spektakli. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
128. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wnętrze z zaprojektowanymi przez Tadeusza Kantora szafami na dokumentację spektakli. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.

129. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, wnętrze z zaprojektowanymi przez Tadeusza Kantora szafami na dokumentację, zbiory recenzji z występów Cricot 2 na całym świecie. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
130. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, pudła zaprojektowane przez Tadeusza Kantora na kasety wideo z prób do *Nigdy tu już nie powrócę*. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
131. Cricoteka, Kraków, ul. Kanonicza 5, pudła zaprojektowane przez Tadeusza Kantora na kasety wideo z prób do *Niech szczepną artyści*. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
132. Stykówki zdjęć Jacquie Bablet z *Dziś są moje urodziny*, Tuluza 1990.
133. Scena z *Umarłej klasy*, Paryż 1983. Ujęcie zbiorowe. Fot. Jacquie Bablet.
134. Scena z *Umarłej klasy*, Paryż 1983. Na pierwszym planie Maria Stangret. Fot. Jacquie Bablet.
135. Scena z *Umarłej klasy*, Paryż 1983. Ujęcie z góry uwzględniające publiczność. Fot. Jacquie Bablet.
136. Scena z *Umarłej klasy*, Paryż 1983. Widok ławek z manekinami dzieci i zetłałe książki. Fot. Jacquie Bablet.
137. Scena z *Umarłej klasy*, Paryż 1983. Ujęcie z pracownikami technicznymi. Fot. Jacquie Bablet.
138. Scena z *Umarłej klasy*, Paryż 1983. Tadeusz Kantor i manekiny dzieci w ławkach. Fot. Jacquie Bablet.
139. *Tadeusz Kantor. Portret wielokrotny*. Wystawa zdjęć z *Umarłej klasy* autorstwa Wojtka Szperla, Tuluza 2015. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
140. *Tadeusz Kantor. Portret wielokrotny*. Wystawa zdjęć portretowych Tadeusza Kantora autorstwa Wojtka Szperla połączonych z fragmentami pism artysty, Tuluza 2015. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
- 141–143. *Tadeusz Kantor. Portret wielokrotny*. Wystawa Bruno Wagnera, Tuluza 2015. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.

Twarz Kantora

144. Tadeusz Kantor w Cricotece przy ul. Kanoniczej, 1989. Fot. Konrad Pollesch.
145. Tadeusz Kantor w Cricotece przy ul. Kanoniczej, 1989. Fot. Konrad Pollesch.
146. Tadeusz Kantor przed plakatem wystawy zdjęć Konrada Pollescha do *Nigdy tu już nie powrócę*, Pałac pod Baranami, Kraków 1989. Fot. Konrad Pollesch.
147. Tadeusz Kantor przed plakatem wystawy zdjęć Konrada Pollescha do *Nigdy tu już nie powrócę*, Pałac pod Baranami, Kraków 1989. Fot. Konrad Pollesch.
148. Tadeusz Kantor w Galerii Foksal za obiektem *Portret Matki*, 1976. Fot. Stanisław Arvay.
149. Cricoteka, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Cholernie spadam!*, 2015. Na zdjęciu widoczny obiekt *Maszyny miłości i śmierci*. Fot. StudioFilmLove.

150. Cricoteka, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Cholernie spadam!*, 2015. Na zdjęciu widoczne obrazy z serii tytułowej. Fot. StudioFilmLove.
151. Cricoteka, ul. Nadwiślańska 2–4, wystawa *Cholernie spadam!*, 2015. Na zdjęciu widoczny obraz pt. *Mam wam coś do powiedzenia*. Fot. StudioFilmLove.

Silna (wszech)obecność i jej widma

152. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Warsztaty z aktorami*, Ludmiła Ryba, 2015. Fot. StudioFilmLove.
153. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Warsztaty z aktorami*, Roman Siwulak, 2015. Fot. StudioFilmLove.
154. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Warsztaty z aktorami*, Teresa i Andrzej Wełmińscy. Fot. StudioFilmLove
155. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska 2–4, *Warsztaty z aktorami*, Andrzej Kowalczyk, 2015. Na pierwszym planie Tomasz Dobrowolski i stanowisko akustyka. Fot. StudioFilmLove.
156. Cricoteka, Kraków, ul. Nadwiślańska – Wielopole Skrzyńskie, *Warsztaty z aktorami*, Bogdan Renczyński, 2015. Fot. StudioFilmLove.
157. Tadeusz Kantor, *Odczyt o dadaizmie*, Krzysztofory. Fot. Jacek Stokłosa.
158. Krzysztofory, wystawa *Żywa dokumentacja. 20 lat rozwoju teatru Cricot 2*, 1976. Fot. Jacek Maria Stokłosa.
159. Krzysztofory, wystawa *Żywa dokumentacja. 20 lat rozwoju teatru Cricot 2*, 1976. Fot. Jacek Maria Stokłosa.
160. Tadeusz Kantor w Cricotece przy ul. Kanoniczej 5, 1989. Fot. Konrad Pollesch.
161. Tadeusz Kantor w Lizbonie przed pomnikiem Fernanda Pessoa, który zainspirował artystę do rysunków własnego pośmiertnego pomnika ulicznego, druga połowa lat osiemdziesiątych. Fot. Anna Halczak.
162. Tadeusz Kantor przed wejściem do pracowni Cezanne’a, Aix-en-Provence, 1989. Fot. Anna Halczak.
163. Krzysztofory, *Pierwsza rocznica śmierci Tadeusza Kantora*, 1991. Na zdjęciu aktorzy Cricot 2. Fot. Jacek Maria Stokłosa.
164. Cricoteka, ul. Kanonicza 5, Bogdan Renczyński przed fotografią Tadeusza Kantora, 2008. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
165. Cricoteka, Nadwiślańska 2–4, wystawa *Cholernie spadam!*, 2015. (Na zdjęciu widoczny manekin Tadeusza Kantora oraz trumna). Fot. StudioFilmLove.
166. Cricoteka, ul. Kanonicza 5, wystawa „*Nigdy tu już nie powrócę*”. *Garderoba po próbie spektaklu*, 2005. Fot. Małgorzata Paluch-Cybulska.
167. Cricoteka, ul. Kanonicza 5, obraz Autoportretu, 2012. Obiekt z *Dziś są moje urodziny*, 1991. Fot. Marcin Gromczakiewicz.

Summary

In the book *Kantor. Non/Presence*, I examine the functioning of Tadeusz Kantor's archive within the field of culture today. The artist has bequeathed the mementos of his theatrical work to Cricoteka, the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. He devised a programme for the accumulation of the remnants and testimonies of his creative presence within the field of cultural, scientific and artistic relations, in accordance with the selected models of sharing history and memory, so significant for performative forms of art. Throughout the book my understanding of the notion of the archive is ambiguous. I am interested in the exhibitions of Kantor's artworks, theatre objects, photographic documentation of performances, as well as the ways of developing the relationship between his ideas and the various forms of contemporary representation, both curatorial and artistic. The starting point for these reflections is Kantor's guide to the documentation and testimonials of art, his way of archiving works of art, as well as his cultural legacy. The resolution of analyses and studies emerges as an attempt to answer the question of what the traces of Kantor's personal and creative absence/presence might become in their reception.

The decision to migrate Kantor's archive removes it from a homogenous architectural space. It also relates to the movement of knowledge centres, the reorganization of the space containing the meanings of the past and the inclusion of previously unforeseen areas into that very space. The sphere of echoes, hints and traces of Kantor's art is a hybrid concept, a fusion of nostalgia and modernity, corresponding to his returns to the past firmly anchored in the imaginary and the intellectual 'here and now'. This concept also relates to a non-linear model of temporality – an overlapping constellation (as in Walter Benjamin's concept) producing dialectical tensions and encounters between the past and the future. My book attempts to link Kantor's projects and the past opinions about Kantor's activities, as well as explore his presence in the various dimensions of culture – both past and contemporary. As we know, the memory of an artist can – in a unique way – propose the coexistence and overlapping of different times. On the one hand, this memory is a return to

the reception of art strongly defined by the final triumph of the Theatre of Death. On the other, it can be determined by transience – a sense of expiration of the artists' creative pursuits.

My preliminary considerations concern the 'existence' of Kantor's art within the space of specific artistic events linked to the memorial centre he created in the 1980s Krakow. Initially located at Kanonicza Street, in 2014 the centre relocated to new facilities in the form of a modern, multifunctional building at Nadwiślańska Street in Krakow's Podgórze district. The book's introduction, entitled *Powroty, powidoki, palimpsesty* [Returns, after-images, palimpsests] focuses on the analysis of the architectural concept of the building and on the curatorial projects of Cricoteka, the Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. I attempt to define the shape of Kantor's idea of a space dedicated to his own memory and confront his programme with the actions subsequently taken by his cultural heirs. Thanks to this, I am able to determine how the artist's vision – realized between the 1980s and his death in 1990 – functions within the new social and artistic framework. Kantor's vision, among others, included collecting the documentation of performances, reconstructions of theatrical objects and developing the idea of storing stage artefacts and transmitting their memorials in the various forms of material records: from object reconstructions, through literary commentaries, to recordings and photography.

Such starting point allows me to place Kantor's broadly understood heritage within several interpretative currents. The three separate parts of this volume will contain different configurations of meanings organized around that which is strong and manifest in Kantor's art (part I), that which gives way to deliberate and unexpected confrontations, and by comparison weakens the dominant position of the authoritarian artist (part II), and finally, a series of chapters that allow one to think about Kantor's art as 'a trace' (part III). The collected articles are independent of one another and as such attempt to construct a multi-faceted view of Kantor's position between the presence and absence.

The section entitled 'Manifestations' allows us to return to Kantor's idea of form as the method of building artistic and social meanings (*Forma jako pole walki* / The form as a battlefield). We are invited to, once again, undertake a condensed reflection on the theatre of cruelty and melancholy – the essential, in my view, aspect of Kantor's art (*Teatralna skuteczność okrucieństwa* / The theatrical effectiveness of cruelty, *Siła melancholijnej aury* / The power of melancholic aura) and to conduct a microanalysis of the rehearsals to *Dziś są moje urodziny* / Today is my birthday. The analysis of the recordings of work on the Theatre of Death's last performance proves the construction of the performance was a form of a reckoning with oneself and the development of an archive of art within its performative structure. Finally, in the

chapter closing this section, I will ask about the originality of Kantor's activities – seen both as a set of active theatrical and visual experiments, and as the legacy of a closed-off tradition. Therefore, in the first set of texts I will try to explore Kantor's strongly manifested present position – the vision imposed by the artist himself. I see Kantor as employing Jacques Ranciere's 'resistant form', creating an original formula of engaged art – for example art opposing totalitarian politics – and as an artist focusing on auto-thematism/self-reflection in his work.

The central part of the book entitled 'Confrontations' will bring a series of encounters between the artist and the [his] "other"; the wilfully designated partner-ally in the play of tradition and modernity (Stanisław Wyspiański, Stanisław Ignacy Witkiewicz, Oscar Schlemmer, Maria Jarema, Jerzy Bereś), as well as the successor-opponent, not necessarily designated as a particular person (Jerzy Grzegorzewski, Polish critical artists, other contemporary theatre directors). This section of the book also introduces other questions: in two texts I deal with the category of rhythm (*Kantor/Wyspiański. Dyptyk w brzmieniach "Requiem"* / Kantor/Wyspiański. A diptych to the sounds of *Requiem*; *Kantor/Schlemmer. Harmonie i dysonanse* / Kantor/Schlemmer. Harmonies and dissonances), and in three others I deal with the image-performance and its complex memory functions: both personal and political (*Kantor/Wyspiański/Grzegorzewski. Powroty Odyseusza* Kantor/Wyspiański/Grzegorzewski. The returns of Odysseus; *Jaremianka/Kantor: sztuka relacji* / Jaremianka/Kantor: the art of relation; *Kantor kontra Bereś. Ambalaze i obnażenia* / Kantor versus Bereś. Emballages and Exposés).

In the final two chapters of this section I reflect on carnality – exposed, subject to anatomical treatments, as well as non-natural, artificial. These chapters (*Fantom anatomii versus cielesność krytyczna* / The phantom of anatomy versus critical carnality, *Martweżywe. Od marionety do simulacrum* / Dead/alive. From a marionette to a simulacrum) insert Kantor's selected works/actions, as well as contemporary performances and exhibitions of his work, into the structure of my assessments. The proposed formula of Kantor's encounters with the strong individuality of another artist allows us to depart from the self-imposed strategy of auto-presentation, although I am aware of the fact that – in any case – it is Kantor who comes to the foreground as the manifest example of a total artistic personality.

The first, necessarily extended chapter of the last section of the book entitled "Traces" will develop the theme of the "omnipresence" of the founder of Cricot 2 – his own autonomous theatre, heading in yet a different direction, somehow against Kantor himself. This section will become a proposal to restore the well-earned position to Kantor's stage design created for institutional theatres, deliberately neglected and disregarded by Kantor himself. The rejection of the artist's own opinion that stage design serves a secondary,

servile function allows us, through historical reconstruction, to assess its unique and original value. The importance of work created for repertoire theatres demonstrates that it was an important creative experience – used in his own performances not only as a way of interacting with matter and props, but also in reaching the actor's idea *via* the function of their costume.

In the last part of the book, the objects from Kantor's museum included in the broadly understood 'art of memory' (*Maszyny i obiekty w przestrzeni muzeum* / Machines and objects in the space of the museum), as well as numerous theatrical photographs appearing in various contexts (*Archiwum fotografii: maszyna pamięci i śmierci; Twarz Kantora* Archive of Photography: the machine of memory and death; Kantor's Face) will be presented as traces, albeit understood in a slightly different manner.

A recapitulation of the phenomenon of Kantor's presence in the various aspects of its projection and its current transmissions, a presence seen both as the activity of the artist – painter and theatre director, and as a stage role, will close the volume. In this last part of the book, film and documentary recordings, as well as the records of Kantor's reception in his various strategies of "being", detailed in reviews and memoirs, provided me with extremely valuable source material. In the chapter closing the volume, in line with the book's title, Kantor's presence transforms into an absence, becomes entangled in the reaction to living art, and finally reveals its condition post-mortem – an archival status.

My proposed way of thinking about Kantor's presence and absence is intended as a process of negotiation: between the past and the present, between the memory of life and the recorded moment of death after which nothing will ever be the same, and between the archive in its stable form and the archive as a migratory, dynamic space.

Translated by Joanna Figiel

Indeks osób

- Abramović Marina 295, 475
Adamiecka-Sitek Agata 168, 184
Adorno Theodor W. 62, 67, 75, 95, 109, 136, 184, 190, 199, 201, 228
Agamben Giorgio 46, 333
Akers Matthew 475
Alphen Ernst van 334
Althamer Paweł 35, 37, 58, 156, 157, 308, 320
Anelli Marco 475
Anouilh Jean 347, 366, 371, 373
Aragon Louis 89
Arcade Penny 162
Arcimboldi Giuseppe 386
Ardizzone Maria Luisa 401
Arnheim Rudolf 239
Artaud Antonin 89, 95, 96, 311, 321, 326, 459, 463, 489
Artman Grzegorz 162
Arvay Stanisław 448
Arystoteles 104, 113, 336
Assmann Aleida 43, 45
Assmann Jan 43, 45
Babel Irena 361
Babiet Denis 96, 144, 189, 191, 303, 343, 344, 349, 389, 451, 484
Babiet Jacquie 28, 433, 436, 437, 447
Bacon Francis 305, 306, 421, 444, 457
Badiou Alain 273, 292
Baker Josephine 215
Bakke Monika 323, 338
Bal Mieke 36, 97
Balewicz Stanisław 282, 287
Bałus Wojciech 173
Banasiak Bogdan 91, 200
Banasiak Jakub 73
Banu Georges 145
Baranowa Anna 184, 355
Barańczak Stanisław 396
Bardini Aleksander 374, 385
Barraut Jean-Louis 378
Barthes Roland 88, 127, 237, 238, 452, 463, 464
Bartók Béla 198, 385, 386
Bataille Georges 89, 318
Batko Ania 42, 251
Baudrillard Jean 117, 337
Bauman Zygmunt 31
Bausch Pina 30
Beaujour Michel 463
Beck Julian 272
Beckett Samuel 198, 199, 295, 445, 448
Becque Henri 383
Beecroft Vanessa 295
Bellmer Hans 89, 320–322, 331, 332, 335, 336
Belting Hans 76, 125, 202, 323–325, 427, 453, 454, 457–459, 461, 467–470
Benjamin Walter 19, 20, 50, 67, 76, 102, 108, 109, 111, 113, 202, 271, 272, 292, 337, 414, 501
Ben-Ner Guy 37
Bereś Jerzy 9, 49, 57, 69, 271–283, 285–293
Berger Karol 227–230, 232
Bergson Henri 104
Berleant Arnold 97, 249

- Bernhard Thomas 324
Beuys Joseph 291, 451, 468
Bętkowska Teresa 154
Białko Andrzej 486
Białoszewski Miron 298, 299
Bielik-Robson Agata 113
Bieszczadowski Mikołaj 263
Bisch Karina 37
Blanchot Maurice 186, 187, 324, 325
Blistene Bernard 29
Blonk Jaap 34
Bloom Harold 112, 113, 154, 198, 328
Blum Helena (także: Helena Blumówna) 259, 265, 353, 355
Błok Aleksandr 496
Błoński Jan 143, 402
Bober Jerzy 377
Bochner Mel 150
Bogucki Janusz 141, 235
Bohner Gerhard 215, 225
Boltanski Christian 37, 38, 124, 406, 439
Bonald Louis Gabriel Ambroise de 290
Bond Anthony 457
Borczuch Michał 159, 330–332
Borges Jorge Luis 45
Borowczyk Walerian 484
Borowski Jerzy 396, 434
Borowski Mateusz 268, 314, 480, 490
Borowski Wiesław 152, 181, 286, 289, 422
Bosch Hieronim 413
Bourdieu Pierre 310, 311
Boym Svetlana 50
Bracia (Maciej Chorąży, Agnieszka Klepacka) 37
Brahms Johannes 186
Brandenburg Ulla von 34
Brecht Bertolt 67, 214, 315, 329, 414
Breuer Lee 162
Brewińska Maria 295
Brodski Josif 395, 396
Bronner Juliusz 246
Broszkiewicz Jerzy 139
Brown Thomas 297
Brus Günter 288
Bryl Mariusz 125, 202, 323, 324, 428
Bryś Marta 19, 115, 160, 383, 456, 479, 503
Brzezicka Barbara 133, 270
Brzozowski Stanisław 62
Brzozowski Tadeusz 192, 262, 381, 389
Brzozowski Zbigniew 191, 351, 356, 461
Bucholtz Marta 36
Budak Adam 16
Budner Iwona 316
Bujański Jerzy Ronard 352, 374
Bulhak Ewa 195, 196
Bunsch Ali 357
Bursa Andrzej 236
Burzyńska Anna 69, 75, 480, 481
Burzyńska Anna R. 19, 48, 115
Burzyński Jan 414
Buscarino Maurizio 396, 434, 437, 447
Byron George Gordon 445
Cage John 273, 418
Calder Alexander 372
Calderón de la Barca Pedro 362, 362
Callas Maria 444
Callot Jacques 110
Canard François 436
Carr Anja 37
Cattelan Maurizio 327
Ceronetti Guido 471
Certeau Michel de 45
Cézanne Paul 117
Chaplin Charlie 365
Chapman Linda 162
Chateigné Tytelman Yann 29
Chetwynd Marvin Gaye 34
Chirico Giorgio de 263
Chmielecki Konrad 504
Chodakowska Anna 329
Chopin Fryderyk 230, 412
Chorąży Maciej 37
Chrobak Józef 24, 25, 28, 63, 138–140, 144, 146, 214, 229, 235, 236, 238, 256, 259,

- 260, 265, 277, 278, 283, 287, 303, 344,
352, 355, 356, 358, 364, 375, 413, 422,
482–484, 486, 499
- Cichowicz Stanisław 249, 499
- Cielecka Magdalena 326
- Ciesielska Maria 260
- Cieślak Natalia 37
- Citizen Reno (właśc. Karen Reno) 162
- Clair Jean 228
- Cobain Kurt 444
- Coetzee John Maxwell 201
- Cointet Guy de 34
- Corneille Pierre 352
- Courbet Gustave 175, 465
- Craig Edward Gordon 319
- Cybulski Andrzej 389
- Cybulski Tadeusz 381
- Cybulski Władysław 485
- Cycero (Marcus Tullius Cicero) 104
- Czartoryska Urszula 145
- Czechowicz Józef 217, 353
- Czermińska Małgorzata 463
- Czerni Krystyna 57, 355
- Czerska Karolina 214, 218, 237, 240, 277,
349, 359, 496
- Czudec Joanna 192
- Czyżewski Tytus 346
- Ćwikliński Przemysław 488
- d'Alembert Jean Le Rond 290
- da Vinci Leonardo 404
- Daguerre Louis Jacques Mandé 92, 127, 412,
428, 466
- Dali Salvador 23, 260
- Dallapiccola Luigi 385, 386
- Dalman Jan 425, 432
- Dante Alighieri 198
- Danto Artur Coleman 152
- Dawicki Oskar 34
- de Ines-Lewczuk Zofia 261
- Dee John 404
- Degas Edgar 245
- Degler Janusz 256
- Dejmek Kazimierz 280
- Delahaye Guy 434
- Deleuze Gilles 151, 200, 202, 203, 252, 315,
457, 471
- Della Rocca Lorian 123, 467, 468
- Demarco Richard 90
- Demirski Paweł 59, 444
- Deńko Stanisław 16
- Derkaczew Joanna 331
- Derrida Jacques 45, 46, 95, 96, 98, 116, 117,
131, 132, 481
- Descartes René 297
- Didi-Huberman Georges 42, 46, 110, 112,
133, 249, 269, 270
- Dobrowolski Piotr 118
- Dobrowolski Tomasz 477, 478
- Dobrowolski Władysław 238, 245
- Domalik Andrzej 444
- Domańska Ewa 51
- Domżański Robert 281, 422
- Draaisma Douwe 404
- Drewniak Łukasz 324
- Dubczek Aleksander 280
- Duchamp Marcel 76, 220, 271, 272, 288, 291,
292, 398, 451
- Dürer Albrecht 124, 445
- Dürr-Durski Jan 177
- Dybel Paweł 247, 248, 482, 483
- Dywińska Zula 255
- Dzieduszycki Antoni 373
- Dziedzic Leszek 434, 447
- Dziewulska Małgorzata 148, 413
- Eco Umberto 153, 273
- Eiblmayr Silvia 322, 335, 336
- Ekster Aleksandra 346, 350
- Éluard Paul 323
- Englert Jan 161, 198
- Ensor James 466
- Erll Astrid 43

- Eruli Brunella 396, 397
Export Valie 295
- Fabre Jan 160
Fandrejewska Karolina 215
Fazan Katarzyna 19, 46, 105, 108, 115, 160, 175, 182, 192, 194, 197, 289, 349, 383, 414, 420, 456, 465
Federowicz Jerzy 499
Fedor Dariusz 271, 272
Feininger Lyonel 350
Fellini Federico 324
Ferencz George 162
Ferino-Pagden Sylvia 453
Fik Marta 143, 277, 389, 491
Filipowicz Kornel 285
Fischer-Lichte Erika 480, 481, 490, 492, 501, 504
Flaszen Ludwik 143, 144, 365
Fludd Robert 404
Földényi László F. 110, 113
Folga-Januszewska Dorota 23, 229
Folie Sabine 29, 156, 311, 320
Forajter Wacław 439
Foster Hal 282, 314
Foucault Michel 46, 85, 118, 135, 267, 268, 311, 312
Franczak Jerzy 64, 75
Franko Mark 205
Fraser Brad 333
Frąckowiak Bartek 444
Freitag Wolfgang 489
Freud Sigmund 103, 133, 321, 328, 379
Fronczewski Piotr 329
Frycz Karol 139, 211, 346, 349, 350, 359
Fulde Eugeniusz 379
Furudate Katsuaki 433
- Gajewska Halina 353
Gajewski Karol 357
Gańczarczyk Iga 46
Garbaczewski Krzysztof 159
- Gawel B. 31
Gawlik Jan Paweł 372
Gawor Przemysław 16
Gebirtig Mordechaj 230
Gélis Jacques 313
Géricault Théodore 274, 299, 421
Gerould Daniel C. 257
Gierałtowski Krzysztof 447
Gil-Kołodkowska Ewa 147, 492
Ginwali Natasha 215
Globisz Krzysztof 330
Głutkowska-Polniak Alicja 337
Godmilow Jill 162
Golec Adam 443
Goliński Jerzy 374
Gołubiew Zofia 94, 398, 402, 459
Gombrich Ernst 229
Gombrowicz Witold 146, 274, 470, 488, 495
Gorczyca Łukasz 313
Gostomski Zbigniew 42, 284, 286
Gouwenberg Maaike 29
Goya Francisco (Francisco José de Goya y Lucientes) 110, 384
Górecka Maria 498
Górkiewicz Mieczysław 278, 352, 382, 389
Górniak Stenia 409
Grenier Catherine 406
Greń Zygmunt 365, 491
Gropius Walter 208, 403
Grotowski Jerzy 69, 144, 371, 391, 501
Grüber Klaus Michael 155
Grudzień Jadwiga 244
Gruszczyński Piotr 413
Gryglewicz Tomasz 116
Grzegorzewska Antonina 196, 203
Grzegorzewski Jerzy 49, 77, 160, 161, 189, 191, 194–203, 252, 329, 330, 386, 387
Grzelewska Ada 42, 251
Grzeszykowska Aneta 37
Grzybowicz Bogdan 498, 500
Guattari Felix 315
Gucewicz Krystyna 497, 498

- Guczalska Beata 476
Guczalska Katarzyna 335
Güntner Jan 236
Gutowski Maciej 283
Gutt Wiktor 37
Guzek Łukasz 57, 140, 272, 287, 291
- Habermas Jürgen 75
Hajewska-Krzysztofik Małgorzata 325, 326
Halbwachs Maurice 44
Halczak Anna 18, 19, 22, 25, 221, 343, 395,
397–399, 402, 406, 408, 420, 423, 424, 427,
456, 470, 489, 495, 496
Hallet Nick 34
Hallward Peter 292
Hamilton (Jan Zbigniew Słojewski) 281
Hammer Barbara 162, 295
Hanusek Jerzy 276
Hanuszkiewicz Adam 389
Has Wojciech Jerzy 285
Hasior Władysław 37, 69
Hasting Margarete 212
Heidegger Martin 67, 414
Henisz Aleksander 141
Henry Michel 249, 250
Herbert Zbigniew 259, 260, 265, 266
Herbut Anka 206
Herdegen Leszek 358, 368, 379
Hikmet Nazim 347, 361
Himmler Heinrich 73
Hniedziewicz Magdalena 277
Hocke Gustav 336, 403, 413
Hoghe Raimund 30
Holbein Hans 456
Hölderlin Friedrich 190
Homer 107, 189, 197
Horawianka Barbara 379
Horkheimer Max 67, 190, 201
Hryniak Jan 443
Hubert P.A. 390
Hüppi Alfonso 381
- Ibsen Henrik 419
Ilkosz Barbara 237, 243, 245, 335
Ionesco Eugène 141, 347, 375, 377, 378, 380
Irzykowski Karol 257
Ishigura Hiroshi 336
Iwaszkiewicz Jarosław 362
- Jabłonkówna Leonia 366, 367
Jach Aleksandra 239
Jacobi Derek 444
Jakubowska Agata 314
Janda Krystyna 444
Janicka Ewa 121
Janicki Lesław 42, 126, 267, 387, 413, 462, 487
Janicki Wacław 42, 126, 267, 387, 412, 413,
462, 487
Janiczak Jolanta 37
Janion Maria 237
Jankélévitch Vladimir 186
Janowicz Leon 287
Jaques-Dalcroze Émile 218
Jarecka Dorota 254, 279
Jarecki Janusz 396
Jarema Józef 215, 353
Jarema Maria (także: Maria Jaremianka) 39, 42,
48, 49, 75, 94, 110, 120–122, 125, 139, 218,
235–270, 274, 283–286, 304, 306, 356–359,
367, 368, 370, 380, 381, 434, 445, 472, 479
Jarociński Stefan 184
Jarząbek Dorota 195
Jarzyna Grzegorz 333, 334
Jasiński Bruno 329
Jaspers Karl 469
Jeleński Konstanty A. 320, 321
Jelinek Elfriede 327
Jesienin Siergiej 350
Jopek Joanna 289, 307
Joucaviel Kinga 438, 476
Jouffroy Alain 332
Joyce James 198
Jóźwiak Karol 42
Jürgenssen Birgit 295
Jurkiewicz Małgorzata 236, 282, 284, 299, 422

- Kaczmarczyk Ewa 16
Kafka Franz 201, 202, 326, 403, 445, 470
Kalińska Zofia 90, 498
Kaliszewski Jerzy 360, 361, 371
Kalwat Katarzyna 316
Kałuska Leokadia 251, 358
Kandinsky Wassily 217, 218, 227, 346, 355
Kantor Helena 428, 448, 469
Kantor Marian 106, 108, 120, 450, 452, 466
Kantor Tadeusz *passim*
Kański Józef 384, 385
Kaprow Allan 273
Karczewska Wanda 347, 354
Kasprowicz Jan 245
Kaszycki Jerzy 371
Katz Marek 246
Kaucz Paulina 427
Kazimierz Wielki 173, 174, 178
Kemp-Welch Klara 273, 279, 281, 282, 288, 292
Kerényi Karl 441
Kepiński Zdzisław 141, 179
Kiefer Anselm 230
Kindt Aris 297
Kircher Athanasius 404
Klaman Grzegorz 312, 313
Klata Jan 59, 160, 332
Kleczewska Maja 59, 326
Klee Paul 217, 229, 232, 251, 252, 254, 350, 359, 403
Klein Yves 291
Kleist Heinrich von 319, 321, 330, 361
Klimczyk Wojciech 207
Klossowski Pierre 91
Kluth Michael 486
Kłoczowski Piotr 413
Kłosiński Krzysztof 95
Kłossowicz Jan 148, 156, 195
Knox Ian 431
Kobiałka Michał 45, 46, 104, 115, 136, 205, 224, 322, 417, 503
Kobielska Maria 45
Kobro Katarzyna 244
Koch Kenneth 37
Koecher-Hensel Agnieszka 358
Kokoschka Oskar 227, 332
Komarow Władimir 315
Komendant Tadeusz 268
Komornicka Maria 444
Komorowska Małgorzata 386
Konieczny Marek 295
Kopacki Andrzej 102
Kopczyńska Karolina 208
Kopeć-Umiastowska Barbara 62
Korczak Janusz 325
Kord Kazimierz 383, 384
Korzeniak Sandra 316, 444
Kosiński Dariusz 168, 169, 184
Kosiński Jan 354
Kossakowski Eustachy 300, 374, 477
Kostołowski Andrzej 280
Kościałkowska Maria 379
Kościelniak Marcin 289
Kott Jan 13, 258, 369
Kowalczyk Andrzej 477–479
Kowalczyk Izabela 20, 21
Kozyra Katarzyna 136, 156, 157, 308, 310, 311, 320
Krakowska Joanna 37, 161, 476
Krakowski Piotr 139, 146, 152
Krakowski Wojciech 349
Kral Andrzej Władysław 374
Krasicka Lila 63
Kraśiński Edward 286
Kraupe Janina (Janina Kraupe-Świdarska) 63, 406
Krauss Rosalind E. 150, 152, 428
Krawczyk Krzysztof M. 434
Kristeva Julia 100, 102, 113, 114
Kropiwnicki Maciej 59, 70
Królak Sławomir 337
Królica Anna 205–207, 225
Krüger Halina 239–241
Kryczyńska-Pham Anna 45
Kryszkowski Jacek 58

- Krzemieniowa Krystyna 109, 199, 292
Krzemiński Władysław 239, 362, 366
Książek Jan 24, 309
Kubacki Waław 363
Kubasiewicz Karol 316
Kubiak Ho-Chi Mai 110
Kubiena Jacek 434, 447
Kubikowski Tomasz 69
Kućma Krzysztof 208
Kudliński Tadeusz 351, 368, 374, 384
Kühnel Günter 434
Kulka Ewa 396
Kunowska Jolanta 275, 388, 476
Kurc-Maj Paulina 239, 244
Kurek Jalu 237, 265
Kuryluk Ewa 76, 469
Kurz Iwona 187, 325
Kuśmirowski Robert 156, 157, 308, 320
Kutyla Julian 69, 136
Kwaśniewska Monika 334
Kwaterko Mateusz 186
Kwiatkowska Paulina 187, 325
Kwiatkowski Tadeusz 361
Kwietniewska Małgorzata 117, 296
Kwintylian (Marcus Fabius Quintilianus) 104
- Laban Rudolf von 218
Labuda Aleksander Wit 462
Landau Sigalit 295
Latour Bruno 41
Lau Jerzy 254, 255
Lauwers Jan 160
Lebel Jean-Jacques 274
Le Brun Annie 90
Le Parc Julio 344
Lebenstein Jan 229
LeCompte Elizabeth 163
Ledóchowski Aleksander 484
Léger Fernand 215, 346, 401
Lehmann Hans-Thies 95, 155
Leigh Mike 444
Leiris Michel 463
- Lejeune Philippe 462
Lejman Dominik 295
Lenica Jan 484
Leociak Jacek 297
Lesage Alain-René 362
Leśniak Andrzej 325
Levin Hanoch 334
Lévinas Emmanuel 46, 472
Leyko Małgorzata 83, 205, 207, 216–220, 226, 336, 350
Libera Zbigniew 58, 136, 295, 311, 327, 331
Lichtenstein Roy 273
Lidén Klara 295
Lipszyc Adam 88, 102, 202, 271, 328
Lisowska Beata 505
Litak Anna 100
Lorca Federico García 363
Lubas-Bartoszyńska Regina 462
Lucas Sarah 295
Ludwik XVI 73, 94,
Lupa Krystian 159, 316, 324, 444
Lyotard François 75
- Łarionow Dominika 182
Łukasiewicz Krystyna 265
Łukasiewicz Małgorzata 67, 201, 296, 327, 419
Łyczakowska Krystyna 16
Łyskawa Paweł 31
- Maciejewski Łukasz M. 443
Maeterlinck Maurice 60, 81, 172, 185, 211, 217, 322, 330, 350, 354, 401–403
Madeyski Jerzy 139
Magid Jill 36
Magritte René 23
Mahler Alma 332
Mahlow Dietrich 83, 298, 300, 302, 306, 482, 497
Mahon Alyce 89
Majakowski Władimir 120, 236, 258, 359
Majewski Andrzej 389
Makohon Eryk 31

- Malajkat Wojciech 195
Malczewski Jacek 107, 456, 465, 496
Malewicz Kazimierz 150, 350
Malikowska Marta 162
Malina Frank 344
Malina Jerzy 365
Malinowski Jacek 295
Maliszewski Aleksander 360
Malkiewicz Jan Krzysztof 373
Mamoń Bronisław 142, 159
Mandressi Rafael 296
Manet Édouard 310, 311
Mantegna Andrea 124
Mao Tse-tung 469
Marc Franz 227
Marciniak Janusz 312
Marczak-Oborski Stanisław 360
Marczyński Adam 229
Marecki Jarosław 325
Margański Janusz 104, 203, 421
Marin Louis 232, 233
Marinelli Luigi 14, 350
Marion Jean-Luc 250
Markiel Krzysztof 16
Markowska Anna 22, 153
Markowska Barbara 74, 75, 202
Markowski Michał Paweł 100, 471
Marso Jadwiga 261
Marszałek Agnieszka 160, 289
Martella Maristella 30
Martinis Romano 28
Masina Giulietta 324
Masłowska Dorota 333, 334
Massenet Jules 142, 383
Maszkowski Karol 177
Matejko Jan 154, 173
Mathieu Michel 476
Matuszewski Krzysztof 87, 91, 200
Matywiecki Piotr 445
Maybury John 444
Maziarska Jadwiga 356
Mazur-Fedak Jolanta 247
McCall Debra 212
McKenzie Jon 69
McMullen Ken 89, 90
McNally Terrence 444
Mendieta Ana 295
Merleau-Ponty Maurice 248–250, 483, 492, 501
Meyerhold Wsiewołod 73, 80, 92, 110, 120, 124, 125, 128, 216, 319, 346, 350, 412, 445
Michalik Justyna 146, 229, 236, 259, 274, 277, 283, 287, 303, 328, 344, 352, 375, 398, 413, 422, 483, 484, 486
Michals Duane 295
Michelis Marco de 16
Mickiewicz Adam 107, 154, 167, 175, 177, 197, 329, 445
Miecugow Bruno 58
Mikina Ewa 401, 412
Miklaszewski Krzysztof 25, 89, 485, 489
Mikołajewski Jarosław 273
Mikulski Kazimierz 39, 236, 260, 262, 263, 356, 367, 434
Mikuszewska Maria 245
Miłosz Czesław 352, 396
Minihan John 448
Miodońska-Brookes Ewa 169, 172, 176, 195
Mirandola Franciszek 172
Miró Joan 110
Mitchell W.J.T. 97
Moholy-Nagy László 403
Momro Jakub 46
Monroe Marilyn 444
Morawiec Elżbieta 161, 493
Morawińska Agnieszka 174, 271
Morawski Stefan 68, 274, 275, 290
Mori Masahiro 328
Moroto David 36
Moskwa Magdalena 295
Mościcki Paweł 59, 60, 69, 71, 88, 108, 109, 136
Moulton Shana 34
Mozart Wolfgang Amadeusz 186
Mrożewski Zdzisław 361, 379
Muehl Otto 288

- Mumford Lewis 410
Munch Edvard 451
Murek Weronika 316
Musset Alfred de 347, 382
Muzyczuk Daniel 215
Mytkowska Joanna 150, 236, 282, 284, 299, 422
Mytych-Forajter Beata 439
- Nałęcki Konrad 299
Nałkowska Zofia 348
Nancy Jean-Luc 46, 295, 296, 313, 317, 318, 458, 504–506
Natanson Wojciech 58, 144, 365, 494
Natkaniec Barbara 390, 489
Nawara Piotr 16
Neruda Pablo 236, 251, 358, 359
Niemirska Małgorzata 329
Nietzsche Friedrich 42, 91, 218
Niewiarowicz Roman 383
Niwińska Zofia 366, 367
Niziołek Grzegorz 85, 87, 100, 287, 334, 411, 503
Nowacki Dariusz 57
Nowak Jerzy 259, 378, 379
Nowak Leopold 264
Nowak Maciej 148
Nowakowski Piotr 124, 468
Nowicka Justyna 331
Nowosielski Jerzy 262, 356
Nycz Ryszard 327
Nyczek Tadeusz 184, 494
- O'Sullivan Tom 35
Ochab Maryna 249
Offenbach Jacques 321
Ohayon Jacky 477
Ojrzyńska Marta 331, 332
Oldenburg Claes 273
Olechnicki Krzysztof 323, 337, 338
Oliver George 432
Olivier Laurence 378
Olkiewicz Jerzy 262
- Olsen Bjornar 20, 400, 406, 414
Olszewska Izabela 379
Ołowska Paulina 34, 328
Orczykowska Marta 244
Orłowski Hubert 20, 108, 292
Osęka Andrzej 260, 312
Osińska Katarzyna 350, 383
Osiński Zbigniew 343
Ostrowska Joanna 272
Ostrowski Bartosz 316
Orwinowski Stefan 354, 356
Oursler Tony 37, 328
Owens Clifford 295
- Pabich Marek 16
Palach Jan 288
Palacios Whitman Sylvia 162
Paluch-Cybulska Małgorzata 25, 28, 34, 38, 46, 48, 83, 94, 121, 205, 207–209, 216, 217, 220, 222, 224, 260, 284, 320, 322, 336, 343, 346, 350, 398, 446, 456, 496
Pashalinski Lola 162
Pasolini Pier Paolo 88
Pasqualino Antonio 404
Passega Luisa 181
Passini Paweł 159, 168
Pawłowski Andrzej 236, 264
Pawłowski Piotr 375, 378
Peiper Tadeusz 65
Perceval Luk 160
Perilli Achille 39, 283
Perkowski Piotr 244, 357
Peszek Błażej 316
Pezold Friederike 295
Piasecki Jan 489
Picasso Pablo 23, 110, 124, 214, 245, 305, 346, 357, 360, 406
Pieniążek Marek 115
Piłsudski Józef 73, 93, 445
Pinińska-Bereś Maria 278, 279
Piotrowski Piotr 108, 282, 305
Piscator Erwin 214

- Piwowar Lech 241, 242
Platon 91, 105, 191
Pleśniarowicz Krzysztof 19, 27, 55, 57, 79, 81, 96, 100, 116, 147, 149, 177–179, 182, 195, 220, 245, 258, 301, 318, 347, 398, 407, 421, 443, 447, 452, 482, 483, 488
Plewiński Wojciech 195, 447
Pliniusz (Plinius Gaius Secundus) 468
Płoszewski Leon 169, 171, 174, 177
Podlecki Janusz 396, 447
Podsiadło Tadeusz 384
Pol Jolanta 438
Polewka Adam 241
Polit Paweł 86, 89, 150, 151, 181
Pollesch Konrad 396, 427, 447, 450, 451
Pollock Jackson 93, 232
Poniedziałek Jacek 326
Popiel Magdalena 154, 176
Popławska Aleksandra 334
Popowa Lubow 350
Poprzącka Maria 174, 310, 314
Porębski Mieczysław 63, 139, 140, 191–193, 353, 355, 357
Portnoy Michael 34
Potaczała Marzena 359
Potocka Maria Anna 51, 281
Potworowski Piotr 229
Potworowski Tadeusz 359
Pound Ezra 401, 412
Prampolini Enrico 214, 223
Preclik Vladimir 281
Pritzel Lotte 332
Prokofiew Siergiej 359
Prokop Zbigniew 208
Promiński Marian
Pronaszko Andrzej 139, 177, 244, 346, 349, 350
Pronaszko Zbigniew 238
Proust Marcel 471
Prus Bolesław 285
Przyboś Julian 139
Przywara Andrzej 236, 282, 284, 299, 321, 411, 422
Pszonik Antoni 379
Ptaszkowska Hanna (również: Anka Ptaszkowska) 150, 274, 279, 280, 286, 289, 388
Pucek Robert 404
Pustola Magda 59, 69, 70
Puzyna Konstanty 65, 143, 256
Quay Stephen 34
Quay Timothy 34
Quinn Marc 323
Rabot Hervé 439
Raczkowski Jan 34, 398
Radziwiłowicz Jerzy 161, 195
Ran Cheng 36
Rancière Jacques 23, 59, 60, 64, 69, 70–76, 136, 506
Rauschenberg Robert 273
Ravel Maurice 186
Ray Man 192
Reinhardt Max 321
Rembrandt (Rembrandt Harmenszoon van Rijn) 94, 164, 274, 289, 296–300, 304, 306, 307, 310, 312, 313, 421, 445
Renczyński Bogdan 28, 93, 208, 395, 420, 425, 477
Reszke Robert 103, 110
Rezgui Saifedin 477
Ribemont-Dessaignes Georges 239, 241
Ricard Johanna 434
Richter Claus 37
Richter Gerhard 110
Ricoeur Paul 46, 104, 171, 420
Rigotti Domenico 489
Rilke Rainer Maria 472
Rodczenko Aleksandr 76
Rodin Auguste 245
Rodriguez Ozzie 162
Rogalski Michał 278, 499
Rose Caroline 28, 396, 434, 436, 447
Rosenstein Erna 262, 356
Rosiek Stanisław 89, 237, 332

- Rosińska Zofia 441
Rostworowski Marek 61, 146, 148, 283, 411
Roszkowska Agnieszka 324
Rottenberg Anda 16, 65, 299
Rousseau Jean-Jacques 290
Rożek-Sieraczyńska Jadwiga 160, 289
Różewicz Tadeusz 285, 329
Rubin Wiktor 476
Ruksza Stanisław 273
Rumas Robert 33, 334, 398
Ryba Ludmiła 466, 477
Rybczyński Witold 208
Rychlicka Mira 128, 269
Rychlicki Stanisław 392
Rychter Karolina 50
Rydel Lucjan 171, 172
Rydłowa Maria 177
Rymkiewicz Jarosław Marek 299
Ryziński Remigiusz 100
Rzepecki Adam 295
- Sade Donatien Alphonse François de 87–91
Sadecki Wiktor 379
Said Edward W. 62, 67
Sajewska Dorota 95
Sakowicz Paweł 206
Sandauer Artur 236, 256, 359
Sapija Andrzej 116, 320
Sarkis (Sarkis Zabunyan) 417, 418
Sartre Jean-Paul 84, 420
Saryusz-Wolska Magdalena 45
Scarpetta Guy 318
Schaeffer Bogusław 388
Scheler Max 185, 186
Schiller Fryderyk 72, 75
Schiller Leon 177
Schlemmer Oskar 38, 49, 83, 121, 205–227, 229, 231–233, 336, 350, 401–403, 482
Schmid Herta 216
Schnabel Dieter 83
Schömbbs Franz 212
Schönberg Arnold 218, 227
- Schopenhauer Arthur 227
Schorlemmer Uta 83, 155, 216, 306, 381, 482
Schulz Bruno 89, 144, 320, 403, 445, 488
Schwarzkogler Rudolf 91, 288
Schwitters Kurt 254
Sebald W.G. 296, 297, 300, 307, 419, 440
Seers Lindsay 36
Segda Dorota 329
Semil Małgorzata 274
Sepioł Janusz 16
Shallcross Bożena 20, 400
Shaw George Bernard 347, 366, 367
Shaw Jim 34
Sichulski Kazimierz 391
Sieradzki Ignacy 257
Sierosławski Barbara 199
Sierra Santiago 295
Sikorski Janusz 292
Sinko Tadeusz 173, 238
Siwiec Ryszard 288
Siwulak Roman 37, 39, 477
Skarżyńska Lidia (Lidia Minticz-Skarżyńska) 349
Skarżyński Jerzy 236, 262, 285, 349, 356
Skiba Piotr 324, 444
Skiba-Lickel Aldona 261, 284
Skipitares Theodora 162
Skrzynecki Piotr 283
Skuszanka Krystyna 368
Sławek Tadeusz 472, 473
Słoboda Katarzyna 215
Słojkowski Marian 261
Słomkowski Kuba 206
Słowacki Juliusz 56, 164, 278, 350, 389, 405, 406
Smęder Magdalena 436
Smolińska Marta 129
Sobolewski Tadeusz 146
Sokołowska Anita 444
Solewski Rafał 459
Sontag Susan 97, 112, 113
Sosnowski Leszek 152
Soszyński Paweł 33
Soto Jesús Rafael 344

- Soulages François 426, 439, 440
Sowa Jan 59, 70
Spaemann Robert 325
Spall Timothy 444
Springer Filip 20
Stadler Andreas 272, 273
Stalin Józef 359, 469
Stangret Lech 103, 345, 482
Stangret Maria (także: Maria Stangret-Kantor)
39, 289, 303, 304, 409
Stangret Paweł 65, 182
Stanisławski Konstanty 444
Starmach Andrzej 16
Stasiowska Justyna 289, 307
Stażewski Henryk 282, 304
Stebnicka Marta 193
Stelarc (Stelios Arcadiou) 338
Stella Frank 232
Stern Jonasz 110, 120–122, 125, 131, 242, 262,
269, 282, 356, 381, 445, 472
Stewart Ellen 37, 162
Stępnik Grzegorz 206
Stiegler Bernd 192
Stoichita Victor I. 124, 130, 133, 134, 468
Stokfiszewski Igor 59
Stokłosa Jacek Maria 27, 42, 281, 284, 422,
427, 434, 447
Stopka Andrzej 349, 354, 357
Strindberg August 451
Strożek Przemysław 214
Stróżyński Tomasz 296
Strzelecki Zenobiusz 349, 385, 389
Strzemiński Władysław 110, 215
Strzępka Monika 59, 444
Stuhr Maciej 325, 326
Stwora Jacek 58
Stwosz Wit 73, 93, 445, 489
Subotnik Rose Rosengard 62
Suchan Jarosław 23, 57, 86, 104, 118, 150, 151,
156, 180, 272, 319
Sugiera Małgorzata 95, 268, 480, 490
Sullivan Catherine 34
Surma-Gawłowska Monika 39, 67
Svoboda Josef 344
Swinarski Konrad 69
Swoboda Tomasz 463
Sylvester David 305, 306
Symonides 104
Szaflarska Danuta 334
Szajna Józef 389
Szalsza Marek 336, 403
Szaniawski Jerzy 352, 354
Szapocznikow Alina 295, 299, 314, 315
Szary-Matywiecka Ewa 237
Szczawińska Weronika 444
Szczepański Jan Alfred 63
Szczęśniak Małgorzata 326
Szczubiałka Michał 410
Szekspir William 105, 154, 175, 347, 350,
368, 369, 372
Szmuc Jacek 396, 427, 429, 430, 434, 447
Szostak Iza 206, 219
Szot Paweł 344, 346
Szperl Wojciech 427, 429, 430, 438
Szturc Włodzimierz 184, 246, 250, 252
Szuba Monika 428
Szultk Agnieszka 16
Szuman Stefan 257
Szuster Marcin 113
Szwajgier Anna 31
Szyć Borys 443
Szydłowski Roman 361, 414
Szymajda Joanna 207, 225
Szymborska Wisława 35
Szymczyk Adam 321
Śmietana Julian ks. 122, 127
Świca Marek 86, 104, 118, 151, 180, 319, 482
Świerczewski Karol 236, 358, 360
Święcicki Klaudiusz 57, 357
Tarasewicz Paulina 222
Tarchalska Katarzyna 16
Tatham Joanne 35
Tatlin Władimir 244, 346, 350

- Tchorek Mariusz 286
Tchórzewski Jerzy David 361
Teitelbaum David 477
Tenczyńska Anna 227
Teperek Agata 43
Terlecki Olgierd 289
The Krasnals 23
Themerson Franciszka 37
Thiel-Jańczuk Katarzyna 130
Thieringer Thomas 490
Tokarska-Stangret Katarzyna 37, 465
Tomaszewski Tomasz 14
Tompkins Betty 295
Torres Rosana 486
Traba Robert 45
Trela Jerzy 330
Treniew Konstanty 361
Trojanowski Wincenty 173
Trznadel Jacek 127
Turczyn Anna 171
Turner William 444
Turowski Andrzej 134, 275, 319, 401, 422

Valentini Valentina 350
Van Eyck Jan 120
Vattimo Gianni 39, 46, 67
Vautier Ben 274
Vayssière Marie 122, 392, 476
Veaux Eric 144
Vecchia Andrea 350
Velázquez Diego da Silva de 111, 120–123, 134, 135, 353, 456
Verden Georg 212
Verdi Giuseppe 186
Vigarello Georges 296
Villon François 51, 73, 101, 147
Vogler Henryk 285, 368, 369, 371, 372
Vuarnet Jean-Nöel 87

Wacek Franciszek 417
Wagner Bruno 396, 436–439, 447, 451
Wajda Andrzej 90, 109, 299, 426, 432, 435, 462, 484

Walczewski Marek 329
Walogóra Katarzyna 46
Waliszewski Zygmunt 359
Walker Thomas 162
Walny Adam 37
Warhol Andy 23, 124, 324, 444, 451, 468
Warlikowski Krzysztof 159, 201, 202, 325, 326, 334
Warpechowski Zbigniew 58, 280, 284, 285
Wasilewicz Aleksander 265, 408
Wasilewski Andrzej 292, 305
Wasilewski Marek 305
Waydowa Fryderyka 184
Weber Samuel 414, 415
Wedekind Frank 331, 332
Wejman Mieczysław 358
Welsch Wolfgang 327, 334, 335
Węlniński Andrzej 25, 29, 39, 124, 126, 128, 197, 223, 467, 479
Wergiliusz (Publiusz Wergiliusz Maro) 106
Węgrzecki Adam 186
Węgrzyniak Rafał 198, 199
Wiciński Henryk 218, 244, 245–247, 252, 254–256, 259, 370
Wieczorkiewicz Anna 297
Wielowieyska Helena 241, 355
Wierchowski Marcin 159
Wilk Marek 235, 238, 260, 278, 356, 364, 499
Wilke Hannah 295
Wilkoszewska Krystyna 335
Wilson Robert 27, 155
Winehouse Amy 444
Wirpsza Witold 396
Witkacy (także: Stanisław Ignacy Witkiewicz) 46, 49, 56, 58, 64, 65, 71, 74, 79, 81, 83, 85–90, 107, 142–144, 154, 155, 159, 197, 235, 237, 244, 253–261, 263–266, 274, 286, 287, 308, 311, 329, 380, 407, 408, 410, 445
Witko Andrzej 134
Włodarczyk Wojciech 310
Włodyka Aleksander 42
Wojcieszek Przemysław 59

- Wojtkiewicz Witold 322, 402
Wojtyśko Łukasz 33
Wolicki Krzysztof 290
Wolland Flore 436
Wolkowicz Anna 271
Wódkowska Sylwia 323, 338
Wróblewska Hanna 29, 58, 156, 271, 272, 417
Wróblewski Andrzej 283, 299
Wyka Kazimierz 352
Wysińska Elżbieta 377
Wysocka Barbara 315
Wyspiański Franciszek 171
Wyspiański Stanisław 22, 49, 60, 69, 74, 75, 77, 80, 81, 105, 107, 108, 154, 155, 161, 164, 167–181, 183–187, 189–201, 203, 252, 329, 330, 346, 350, 352, 355, 357, 403, 414, 420, 445, 465, 495
Wyżykowski Andrzej 16

Zachwatowicz Krystyna 261, 349
Zaczyk Stanisław 379
Zadara Michał 315
Zajączkowski Stanisław 310
Zański Tomasz 151, 200, 504, 505

Zamkow Lidia 362
Zaremba Łukasz 97, 187, 325
Zarzecka Natalia 14, 29, 34, 320, 398, 417, 427
Zatorski Tadeusz 453
Zawadzka Izabela 479
Zawadzki Andrzej 39, 41, 311, 421
Zawieyski Jerzy 366, 370
Zawistowski Roman 361, 368, 369
Zbijewska Krystyna 375, 384
Zeidler-Janiszewska Anna 109
Zielińska Joanna 29, 33, 36, 38, 327, 328
Ziemilski Wojtek 417
Zmysłony Iwo 32
Zralek Krzysztof 260
Żaboklicki Krzysztof 333
Żakowski Maciej 118
Żebrowska Alicja 327
Żeleński-Boy Tadeusz 257
Żmijewski Artur 58, 59, 69, 136, 156–158, 309, 311–313, 320
Żukowski Dariusz 113
Żurawski Mateusz 196
Żurawski Wojciech 487
Żurowski Andrzej 499

W SERII UKAZAŁY SIĘ

„Dziś” Tadeusz Kantor! *Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. K. Fazan, M. Bryś, A.R. Burzyńska, 2014

Marcin Kościelniak, *„Młodzi niezdolni” i inne teksty o twórcach współczesnego teatru*, 2014

Włodzimierz Szturc, *Dotkliwe przestrzenie. Studia o rytmach śmierci*, 2015

Tadeusz Pawlikowski, *Recenzje teatralne i kroniki opery*, oprac. J. Michalik, A. Waniczka, A. Wypych-Gawrońska, 2015

Dorota Jarząbek-Wasyl, *Za kulisami. Narodziny przedstawienia w teatrze polskim XIX wieku*, 2016

Odslony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy, red. K. Fazan, A. Marszałek, J. Rożek-Sieraczyńska, 2016

Monika Kwaśniewska, *Pytanie o wspólnotę. Jerzy Grzegorzewski i Jan Klata*, 2016

Katarzyna Waligóra, *Koń nie jest nowy*, 2017

Tadeusz Kornaś, *Apologie. Szkice o teatrze i religii*, 2017

Alicja Müller, *Sobotańczenie*, 2017

Jan Michalik, *Repertuar Teatru Miejskiego w Krakowie 1913–1918*, 2018

REDAKTOR PROWADZĄCA

Agnieszka Stęplewska

ADIUSTACJA JĘZYKOWO-STYLISTYCZNA

Joanna Targoń

SKŁAD I ŁAMANIE

Hanna Wiechecka

Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego

Redakcja: ul. Michałowskiego 9/2, 31-126 Kraków

tel. 12-663-23-80, tel./fax 12-663-23-83