http://dx.doi.org/10.18778/7969-507-2

wystarczy tylko otworzyć drzwi...

przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora

WYDAWNICTWO
UNIWERSYTETU
ŁÓDZKIEGO

Dominika Łarionow

wystarczy tylko otworzyć drzwi...

przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora

ŁÓDŹ 2015

WYDAWNICTWO UNIWERSYTETU ŁÓDZKIEGO

Dominika Łarionow – Uniwersytet Łódzki, Wydział Filozoficzno-Historyczny
Katedra Historii Sztuki, 90-137 Łódź, ul. Uniwersytecka 3

RECENZENT
Magdalena Raszewska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ
Elżbieta Marciszewska-Kowalczyk

SKŁAD I ŁAMANIE
Oficyna Wydawnicza Edytor.org
Lidia Ciecierska

PROJEKT OKŁADKI
Anna Wojtunik

Na okładce wykorzystano zdjęcie Tymoteusza Leklera

Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.06460.14.0.K

Ark. wyd. 14,5; ark. druk. 15,75

ISBN 978-83-7969-507-2
e-ISBN 978-83-7969-508-9

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego
90-131 Łódź, ul. Lindleya 8
www.wydawnictwo.uni.lodz.pl
e-mail: ksiegarnia@uni.lodz.pl
tel. (42) 665 58 63, faks (42) 665 58 62

Dla Mariusza i Maksa

SPIS TREŚCI

1. Wstęp. Zanim otworzymy drzwi ... 7

2. *Złapać przedmiot in flagranti* ... 29

3. Przedmioty nieantropomorficzne ... 69

Deska ... 69
Krzesło ... 76
Parasol ... 105
Drzwi i szafa ... 111

4. Przedmiot środkowy – ambalaż ... 127

5. Przedmioty antropomorficzne ... 145

Tintagiles ... 145
Goplana ... 165
Manekiny, lalki ... 177
Piękna Pani – Śmierć, Matka i Infantka ... 190

6. Reifikacje postaci autora czyli Sprawcy Wszystkiego ... 207

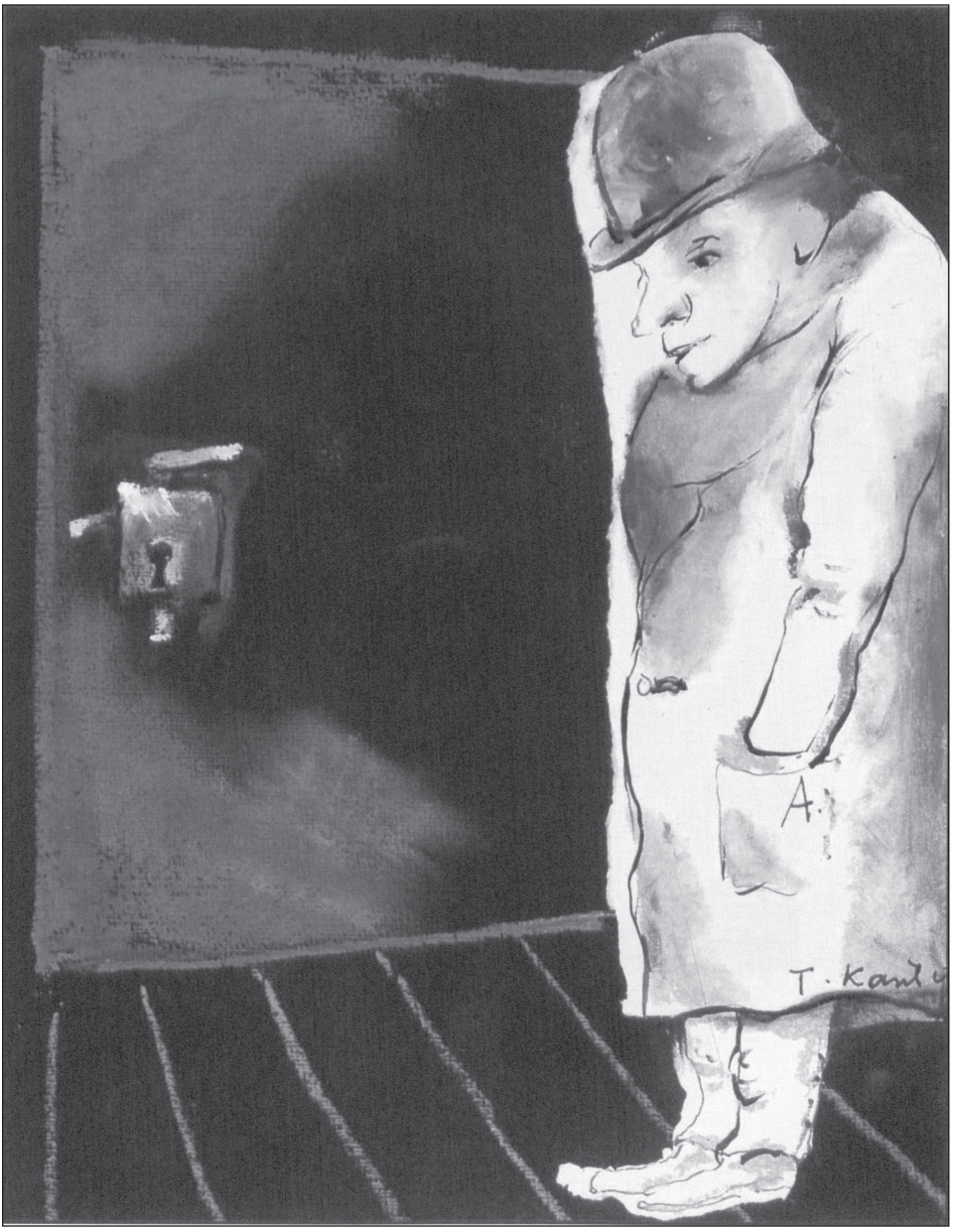
7. Zakończenie. Zamykanie drzwi ... 223

Bibliografia ... 231

Wykaz ilustracji ... 241

Indeks ... 243

Od redakcji ... 251



Zdjęcie 1

1. WSTĘP. ZANIM OTWORZYMY DRZWI

W grudniu 2010 roku Kraków obchodził uroczyście dwudziestą rocznicę śmierci Tadeusza Kantora. Przy ulicy Kanoniczej, znani aktorzy Cricot 2 stanęli jako żywy pomnik *Dwóch Chasydów z Deska Ostatniego Ratunku*, można było obejrzeć m.in.: wystawę rysunków do spektaklu *Dziś są moje urodziny* lub posłuchać referatów gości zaproszonych na międzynarodową sesję naukową, jaka odbyła się w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej im. Ludwika Solskiego. Wydawało się, że artyście został oddany należyty hołd. Jednak wyznacznikiem ważności danego faktu kulturowego we współczesnym świecie są media, a dla nich 8 grudnia najważniejszym wydarzeniem była informacja, że oto upłynęło trzydzieści lat od zamachu na życie Johna Lennona, brytyjskiego muzyka, autora tekstów i jednego z członków „The Beatles", najbardziej charyzmatycznego zespołu rockowego XX wieku. Artysta krakowski stał się tylko lokalnym punktem odniesienia, mimo swojego niezaprzeczalnego wkładu w sztukę światową. Zaskoczenie może budzić brutalność zepchnięcia na margines jednego z najważniejszych twórców polskich ubiegłego stulecia. Dla podkreślenia dysonansu jaki wytworzyły środki masowego przekazu, warto przywołać w tym miejscu pierwsze sekwencje filmu dokumentalnego *Kantor* w reżyserii Andrzeja Sapii z roku 1985. Pokazują one tytułowego bohatera niczym celebrytę, oblężonego przez dziennikarzy. Jeden z nich zadał pytanie: *Czy to prawda, że był Pan w Wenezueli traktowany jak Bóg*? Po chwili artysta, nieskromnie z nieukrywaną radością, zdecydowanie potwierdzał i chichotał.

Z pewnością jubileuszowy gest medialny prowokował pytania o znaczenie spuścizny krakowskiego awangardzisty: czym on może dziś zaskoczyć twórców działających wśród technik elektronicznych, innych przestrzeni i problemów? Czym może przyciągnąć kolejne pokolenia wielbicieli? I na końcu pojawia się zagadnienie najważniejsze z punktu widzenia badacza: jak opisać dorobek artystyczny, który był silnie osadzony w dwudziestym wieku, jego historii i sztuce? Chociaż należy zacząć od zagadnienia podstawowego: kim był Tadeusz Kantor? Odpowiedź wcale nie jest jednoznaczna. Z pewnością był artystą urodzonym 6 kwietnia 1915 roku w miasteczku Wielopole Skrzyńskie, znajdującym się ówcześnie w granicach

Cesarstwa Austro-Węgierskiego. Zmarł w 8 grudnia 1990 roku w Krakowie w granicach Rzeczpospolitej Polskiej. Urodził się w świecie, w którym nadal królował porządek społeczny ukształtowany przez XIX wiek. Dorastał w czasach rozwoju w sztuce najważniejszych idei awangardowych, a tworzył po Zagładzie II wojny światowej, czyli w dekadach, gdy powszechnie panował socrealizm i komunizm, których podłoże ideologiczne nie było przychylne awangardom, a zgoda na tworzenie oznaczała wejście na trudną ścieżkę kompromisów. Odszedł już po sukcesie ruchu robotniczego oraz społecznego „Solidarności" i wygranych wyborach 4 czerwca 1989 roku, czyli w momencie zmiany struktury państwowej, w okresie chaosu transformacji. Życie przeżył w najpierw w regionie zwanym przez zaborcę austro-węgierskiego Galicją, a potem w geograficznej Małopolsce, która go ukształtowała i którą zapisał w swych spektaklach. Był artystą niepokornym, autonomicznym, osobnym. Wymykał i nadal się wymyka schematom. Krytykom nigdy nie dawał się jednoznacznie zaszufladkować i, jak wykazała konferencja krakowska, twórczość ta nadal drażni komentatorów, nakłaniając do nieustannego redefiniowania poglądów.

Recepcji Kantora towarzyszy pewien paradoks, bo z jednej strony jest obfitość artykułów i tekstów porównawczych publikowanych w prasie codziennej i fachowej, polskiej i zagranicznej, przez ostatnich 20 lat ukazało się również wiele książek poświęconych jego twórczości, z drugiej przy dokładniejszej analizie zawartości merytorycznej dostrzec można preferencje badaczy i komentatorów, które w większości ograniczają się do analizy dzieła z ostatnich 15 lat aktywności zawodowej artysty.

W Polsce można wyodrębnić cezurę, od której zaczyna się rozwijać refleksja naukowa wokół dzieła Kantora. Narastające zainteresowanie badaczy odnotowujemy od II połowy lat 90. Wcześniej informacje o autorze Cricot 2 można było uzyskać jedynie z kilku publikacji, zawierających znikomy materiał ilustracyjny, głównie czarno-biały, były to: Wiesława Borowskiego (*Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982), partytura widowiska *Wielopole, Wielopole* oraz kilka tekstów reżysera opublikowana wraz z rysunkami do różnych przedstawień Cricot 2 (Kraków 1985), „Zeszyt Naukowy Uniwersytetu Jagiellońskiego", którego redaktorzy numer 2 z roku 1995 poświęcili na „Prace z historii sztuki". Opublikowane w tomie artykuły poświęcono związkom artysty z Bauhausem. W sferze informacji o Cricot 2 istniały teksty rozproszone w numerach „Dialogu" i „Teatru", gdzie publikowano zapisy partytur oraz notatki z ostatniego okresu twórczości, najważniejszymi pozycjami były dwie zupełnie odrębne metodologicznie książki: Jana Kłossowicza (*Tadeusz Kantor*, Państwowy Instytut Wydawni-

czy, Warszawa 1991) i Krzysztofa Pleśniarowicza (*Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów 1990).

Po 1995 roku, oprócz licznych tekstów publikowanych na łamach wówczas nowo powstałego pisma „Didaskalia", ukazały się dwie niezwykle ważne pozycje dokumentacyjne: Mieczysława Porębskiego: *Deska. Chciałbym, aby Pan profesor napisał kiedyś esej o tym biednym przedmiocie. Tadeusz Kantor. Rozmowy. Świadectwa. Komentarze* (Warszawa 1997) i *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal* (Warszawa 1998). Książki pokazały dzieło w szerokim kontekście sztuk plastycznych i teatralnych, zawierały również bogaty materiał ilustracyjny, chociaż nadal głównie dwubarwny. Uzupełniała je publikacja Jana Kotta, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze* (Gdańsk 1997). Finezyjna książka polskiego krytyka, napisana z doskonałą znajomością Cricot 2, wzbogacona o perspektywę amerykańską, stanowi ważne świadectwo recepcji sztuki w chwili śmierci artysty.

Należy również wyróżnić publikacje Krzysztofa Pleśniarowicza, wprowadził on artystę w szeroki dyskurs naukowy, wspomnianą wyżej książką, ale również w następnych pozycjach: *Przestrzenie deziluzji* (Kraków 1996) czy *Dylemat jednego wyjścia* (Kraków 2000). Jego autorstwa jest też publikacja popularyzująca całą twórczość artysty: *Kantor* (1997), jaka ukazała się w serii „A to Polska właśnie…", zainicjowanej i prowadzonej przez Wydawnictwo Dolnośląskie. Pleśniarowicz, który był dyrektorem Cricoteki czyli Archiwum Tadeusza Kantora w latach 1994–2000, stał się też redaktorem trzech tomów pism artysty jakie ukazały się pomiędzy 2000 a 2005 rokiem (t. I: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, t. II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, t. III: *Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*). Stanowią one najważniejsze źródło badawcze, gdyż zebrano w nich zarówno rozproszone teksty, które częściowo były znane ze względu na wcześniejsze publikacje w pismach fachowych, jak i wiele materiałów dotychczas nieznanych szerokiemu odbiorcy. Najważniejszy jest pierwszy z nich, gdyż jego redakcję prowadził sam autor. Cricoteka niezmiennie jest przychylna wszystkim naukowcom, którzy ją odwiedzają, systematycznie publikuje zebrane materiały dokumentalne, grupując je w różnych kontekstach, poczynając od dorobku artysty z okresu wojennego, po ostatnie prace. Wyróżnić można pozycje: *Kolekcji „A"* (2003), *Scenografie dla teatrów oficjalnych* (2006), *Obiekty, przedmioty, zbiory* (2007), których nieocenionym redaktorem była m.in. Anna Halczak. Na osobną uwagę zasługują katalogi z wystaw przygotowanych przez Muzeum Narodowe w Krakowie czy Zachętę Narodową Galerię Sztuki w Warszawie, nie ograniczają się one do wykazu prac, a opatrują je szerokim komentarzem o charakterze popularnonaukowym.

Osobnym działem poświęconym recepcji są książki, zbiory tekstów różnych autorów, będące często publikacjami pokonferencyjnymi m.in: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora* (Kraków 1997), *Hommage a Tadeusz Kantor* (Kraków 1999), *„Dziś" Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* (Kraków 2014, książka jest również dostępna w języku angielskim). W tym omówieniu nie może zabraknąć specyficznego zbioru *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria* (Kraków–Nürnberg 2007), będącego jak dotąd jedyną tak obszerną analizą twórczości w kontekście kultury innego obszaru językowego istotnego dla samego artysty. Próbą wypełnienia luki, dotyczącej omówienia recepcji Kantora poza Polską, był rozdział poświęcony twórcy *Umarłej klasy* z książki Eleonory Jedlińskiej *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002* (Łódź 2005). Badaczka zwróciła uwagę, że znany jest on w USA przede wszystkim jako artysta teatru. Cricot 2 w swych licznych podróżach był obecny chyba we wszystkich częściach globu. Zawsze spotykał się z niebywałym odbiorem, o czym świadczą liczne wywiady, noty, recenzje zamieszczane zarówno w prasie codziennej, jak i fachowej różnych obszarów kulturowych i językowych. Ta sfera obecności Kantora, poza wymienioną pozycją Jedlińskiej, nie została jeszcze dokładnie omówiona w polskim piśmiennictwie naukowym. W refleksji anglojęzycznej dominują publikacje Michała Kobiałki (m.in. *A Journey Through Other Space. Essays and Manifestos 1944–1990*, Berkeley 1993, *Futher on, Nothing: Tadeusz Kantor's Theater*, Minneapolis 2009), który z niebywałą precyzją przybliża czytelnikowi teksty artysty i jego dorobek. Noel Witts (*Tadeusz Kantor*, London–New York 2010) podjął próbę omówienia twórczości Kantora, w sposób czytelny dla odbiorcy anglosaskiego, wprowadzając go zarówno w topografię miejsc Kantorowskich, jak i w konteksty historyczne. Osobnego omówienia domaga się też recepcja francuska, która zawiera wiele ciekawych publikacji, których autorami są m.in.: Denis Bablet (w tym tłumaczenie tekstów artysty oraz liczne analizy działań teatralnych), Georges Banu (teksty, redakcje m.in. *Kantor. l'artiste à la fin du XX-e siècle*, Arles 1993), Guy Scarpetta (*Kantor au présent*, Arles 2000), Claude Amey (*Tadeusz Kantor. Theatrum Litteralis*, Paris 2002), Amos Possing Fergombe (*Tadeusz Kantor, de l'écriture scènique de la mort à l'instalation de la memoire*, Valenciennes 1998). Szeroki obszar refleksji zagranicznej, ograniczony w tym miejscu tylko do wymienienia paru publikacji, z pewnością domaga się dokładnego omówienia, gdyż stanowi dość ciekawe uzupełnienie recepcji dzieła i z pewnością jest wyzwaniem dla kolejnych pokoleń badaczy zafascynowanych twórczością krakowskiego artysty.

W Polsce naukowy dyskurs wokół Kantora rozpoczął wspomniany już wyżej Krzysztof Pleśniarowicz. Specyficzną pozycją była książka Aldony Siby-Lickel (*Aktor według Kantora*, Wrocław 1995), która opublikowała zapis kilku rozmów jakie przeprowadziła z artystą, dodatkowo opatrzyła je uzupełniającym tekstem odautorskim. Metakomentarz na dwa medialne głosy powstał wokół ostatniego widowiska Cricot 2 *Dziś są moje urodziny*. Marek Pieniążek opublikował obszerną analizę spektaklu (*Akt twórczy jako mimesis „Dziś są moje urodziny" – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005), ukazując cały zawiły proces jego powstania w ujęciu naukowej egzegezy. Jej dopełnieniem był zapis filmowy prób do przedstawienia jakiego dokonał w ostatnim roku pracy Kantora dokumentalista Andrzej Sapija. Powstał niezwykły obraz (*Próby, tylko próby*, TVP 1992) będący z jednej strony raptularzem zmagań twórczych reżysera z materią widowiska, z drugiej zaś filmową „klepsydrą" odmierzającą upływający czas do daty 8 grudnia 1990 roku. Opis naukowy i zapis VHS uzupełniają się, stając się dość pełnym dokumentem ostatniego momentu życia Kantora. Twórczość artysty w nowym millenium często pojawia się w dyskursie naukowym w ujęciach problemowych, wymienię je zachowując porządek według dat publikacji: Wojciech Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. Leśmian, Schulz, Kantor* (Gdańsk 2006), Lech Stangret, *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła* (Kraków 2006), Klaudiusz Święcicki, *Historia w teatrze Tadeusza Kantora* (Poznań 2007), Katarzyna Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor* (Kraków 2009), Ewelina Godlewska-Byliniak, *Tadeusz Kantor. Sobowtór, melancholia, powtórzenie* (Kraków 2011), Marta Kufel, *Błędne Betlejem Tadeusza Kantora* (Kraków 2013). Każdy autor w zakreślonym przez siebie polu badawczym umieszcza dzieło artysty w ciekawych kontekstach dla sztuki polskiej ubiegłego stulecia, wytwarzając wokół niego dyskurs silnie nacechowany indywidualnością naukowca.

Osobną refleksję wokół postaci stworzyły książki Wacława i Lesława Janickich (*Dziennik podróży z Kantorem*, Kraków 2000) czy Krzysztofa Miklaszewskiego (*Kantor od kuchni*, Warszawa 2011), przybliżając ją czytelnikowi poprzez naszkicowanie portretu artysty w sytuacjach codziennych, m.in. w czasie podróży Cricot 2. Stały się nieocenionym dokumentem, który napisany przez rzeczywistych uczestników zdarzeń przyczynia się do stworzenia mitu osobowości.

Publikacje dotyczące dorobku Kantora, które ukazały się w ciągu ostatnich 20 lat można pogrupować na co najmniej trzy zbiory, ukazujące główne nurty naukowej refleksji. Pierwszy z nich dotyczyć będzie tekstów

pisanych zgodnie ze specjalizacją naukową badacza. W nurcie badań nad współczesnym teatrem dominują teksty, w których omawiane okresy: *Teatru Śmierci* czy *Teatru Miłości i Śmierci*. Stąd pojawiające się ujęcia problematyki śmierci, przemijania, obecności dyskursu historycznego w dziele, również z jednej strony dopatrywanie się paradygmatu romantycznego, a z drugiej analiza ukrytych czy podświadomych wątków, wizerunków Zagłady, Holokaustu etc. Wcześniejsze widowiska Cricot 2 stanowią jedynie pojawiający się punkt odniesienia, pozbawiany głębszej analizy. Brak jest w tym nurcie dokładnego omówienia chociażby zmagań Kantora ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, które były zasadniczym problemem pojawiającym się we wcześniejszych widowiskach Cricot 2, zrealizowanych przed powstaniem *Umarłej klasy*. Badacze nie poruszają również sfery powiązań teatru i plastyki w dziele artysty. W refleksji historyków i krytyków sztuki położony jest większy nacisk na omówienie okresu lat 60. i 70., czyli czasu kiedy Kantor współpracował z Galerią Foksal w Warszawie, niż na analizę jego dokonań zarówno wcześniejszych, jak i późniejszych. Dychotomia naukowa wymusza stwierdzenie, że nigdy nie istniał Kantor tylko reżyser teatralny, twórca widowisk Cricot czy Kantor tylko artysta malarz, autor happeningów, prowokator. Jego dzieło należy do dwóch sfer artystycznych, które wzajemnie się uzupełniają. Paradoksalnie tylko niektórzy badacze dostrzegają tę prawidłowość. Drugim ważnym zbiorem widocznym w aktualnie toczonych dyskursach jest odrębność wypowiedzi komentatorów, badaczy, którzy mieli możliwość zobaczenia spektakli Cricot 2 i doświadczenia obecności artysty, od dyskursu jaki wytwarza pokolenie naukowców, którzy analizują zjawisko opierając się na materiałach archiwalnych. Trzecim i ostatnim dostrzeżonym przeze mnie zbiorem jest odrębność dyskursu polskiego od osobno dyskutowanej refleksji zagranicznej, o czym już wspomniałam. Pisma Kantora, szczególnie te dotyczące *Teatru Śmierci* ukazały się w większości krajów, gdzie jego prace, i spektakle, były prezentowane, co też przyczyniło się do pobudzenia analizy naukowej.

Książkę *„Wystarczy tylko otworzyć drzwi…". Rzeczy, obiekty, przedmioty Tadeusza Kantora* o tytule częściowo zaczerpniętym z widowiska *Wielopole, Wielopole* poświęciłam na omówienie tylko jednego elementu, który został wyabstrahowany z całej twórczości. Jest nim przedmiot, rozumiany jako rekwizyt artystyczny, aktywnie obecny zarówno w warstwie teatralnej, jak i plastycznej dzieła. Uważam, że rzeczy spajają dwie przestrzenie aktywności twórczej. Swobodnie wędrują pomiędzy nimi, a dzięki manipulacjom artysty zmieniają swoje znaczenie, czasem w sposób zaska-

kujący. Publikacja została napisana z pozycji badacza scenografii II połowy XX wieku. Przy czym muszę zaznaczyć, że w moim rozumieniu terminu nie ograniczam się jedynie do form, pojawiających się w przestrzeni teatralnej. Sądzę, że w ubiegłym stuleciu pojęcie scenografii zostało wraz z pojawieniem się kina, telewizji, różnorodnej działalności artystów w obrębie sztuk plastycznych oraz rozbudowanej działalności widowiskowej, obejmującej zarówno koncerty artystów, jak i wiece wyborcze partii politycznych rozszerzone o wszelkie formy, które stanowią tło szeroko pojętych działań medialnych. Przedmiot Kantorowski wraz z historią swojej obecności w sferze plastyki i teatru stał się nie tylko mieszkańcem pokoju wyobraźni czyli *imaginarium* artysty, ale jego rekwizytem artystycznym, będącym znakiem rozpoznawczym tej twórczości. I choć artysta niechętnie odnosił się do pojęcia: rekwizytu, które utożsamiał z zakurzonym magazynami teatralnymi, gromadzącymi tzw. obiekty zbędne. Jednak kreował przedmioty w sposób teatralny, a z niektórymi wręcz nie mógł się rozstać, stwarzając dla nich w przestrzeni własnej sztuki coraz to nowe role. Kantor myśli o rzeczach inaczej niż przed nim czynili to w ubiegłym stuleciu dadaiści, surrealiści, twórcy pop-artu etc., co wyjaśniam dokładnie i na przykładach w poszczególnych rozdziałach książki. Sądzę, że przedmiotowość jako pojęcie główne zagościła w jego sztuce dzięki doskonałej umiejętności przestrzennego myślenia, która jest właściwa scenografom. Wykształcenie w tym zakresie odbył Kantor w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, m.in. w pracowni Karola Frycza (absolutorium 1939, dyplom 1949). Artysta stwierdził pod koniec życia, że scenografia jest „*ochłapem* rzuconym przez malarstwo”[1]. Zdanie to wypowiedział w kontekście uzasadnienia swojego odejścia z teatrów repertuarowych i skierowanie się w stronę autorskich widowisk. Sądzę, że w historii teatru polskiego zapisze się zarówno jako autonomiczny reżyser ważnych dla II połowy XX wieku widowisk, jak i reformator tej poniżonej przez siebie dziedziny. Wszystkie omówione przeze mnie obiekty należą do sfery działań scenograficznych szeroko rozumianych, czyli pojawiających się zarówno w przestrzeniach *white cube*, jak i *black box*. Pojęcie rekwizytu artystycznego wydaje mi się adekwatne do działań Kantora, gdyż nie można mówić w wypadku jego manipulacji rzeczami jako o ich fetyszyzacji, która zawsze ma konotacje seksualne. Niektóre pojawiające się i przetwarzane w tej sztuce obiekty noszą znamiona rytualizacji, są przez artystę wykorzystywane celowo na potrzeby pewnych wykonywanych przez niego gestów. Kantor sam odcinał

[1] T. Kantor, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, Pisma, t. 3, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 384.

się od imputowania mu na tym polu obsesyjnej manii. Krzysztof Pomian wprowadził pojęcie *semioforu* na nazwę rzeczy, która jest niezbędna w obiegu kultury bez względu na jej wartość materialną. Można uznać, że jest ono najbliższe myśli Kantorowskiej. Ponieważ autor *Krzesła* wytwarzał obiekt nie myśląc (przynajmniej nie zawsze) o konsekwencjach jego materialnej wartości, dlatego też należy uznać, że rzeczy kantorowskie są rekwizytami artystycznymi jego sztuki. Sądzę również, że gra ze spuścizną Kantora toczyć się będzie w nowym milenium w dużej mierze wobec jego stosunku do obiektów. Uważam bowiem, że umiejętność swobodnych migracji rzeczy w różnych rejonach owej twórczości jest nowatorskim wkładem w sztukę ubiegłego stulecia. Do tej pory aspektem przedmiotowości w dziele Kantora w naukowym dyskursie zajmowali się fragmentarycznie m.in: Mieczysław Porębski, Katarzyna Fazan, Andrzej Turowski, Lech Stangret, Łucja Iwanczewska, Małgorzata Dziewulska oraz Amos Possing Fergombe.

Wyizolowania rzeczy dokonał sam artysta mówiąc, iż bardziej go interesuje, jak ktoś nazwie go twórcą parasola czy deski lub gigantycznej koperty niesionej przez listonoszy niż jak się o nim mówi jako o malarzu czy reżyserze. Niektóre wykreowane przez niego rekwizyty artystyczne mają swój odrębny byt, który stał się dostrzegalny i widoczny dwie dekady po śmierci swojego autora, gdyż stały się one elementami kultury polskiej, wytwarzającymi nowy dyskurs wokół siebie. Przedmioty bowiem umieszczone, a raczej zawieszone w wykreowanej przez twórcę idei Realności Najniższej Rangi należą z jednej strony do sfery ekonomicznej, wchodzącej w przewrotny sposób w dyskurs z ideą marksizmu, tak istotną dla ubiegłego wieku; z drugiej zaczynają istnieć w różnych kontekstach kultury, które mogą być postrzegane również w wymiarze jej historii. Kantor sam tłumaczył, że nie interesuje go lodówka czy samochód, ale deska, krzesło, parasol czyli jedynie rzeczy, których przeznaczenie sytuuje je na poboczu blichtru, otaczającego świata. Ich utylitarność sprawiła, iż stały się powszechne i dlatego zatraciły swą wyjątkowość. Artysta poprzez wyabstrahowanie przedmiotów z prozy realności życia i przeniesienie w realność sztuki, odebrał im funkcję nałożoną przez kulturę społeczną i uzus, w ten sposób wykreował nowe znaczenie. Badacz form scenograficznych od razu dostrzeże szereg finezyjnych różnic, którymi artysta się posługuje, gdy w wyniku zainicjowanej przez siebie akcji „wyjmuje" przedmiot z jego rzeczywistości i nakłada nań kostium artystyczny. W niniejszej książce próbuję opisać ten skomplikowany proces. Uważam bowiem, że jest on autonomicznym działaniem Kantora, który sam był głównym podmiotem, będąc jednocześnie przedmiotem swojej sztuki. On sytuował się w centrum

dzieła, wokół którego stwarzał swoją własną rzeczywistość i w niej się realizował. W jednym z filmów dokumentalnych twórca *Krzesła* dokładnie tłumaczy swoje rozumienie otaczającej go rzeczywistości. Przywołuje obraz budynku banku z września 1939 roku, z okien którego lecą nieistotne, z punktu widzenia wydarzeń wojennych, dokumenty. Świat, w którym one miały jakiekolwiek znaczenie właśnie przestawał istnieć. Zdarzenie umocniło artystę w przekonaniu, że realność w ogóle nie istnieje, postrzegamy jedynie rzeczywistość, która została wykreowana na dane potrzeby. Takie podejście spowodowało swobodne umiejscowienie siebie w centrum, wokół którego niemalże na linii okręgu stwarzał poszczególne elementy: plastyczne, teatralne, happeningowe, taszystowskie, a wszystkie one były awangardowe, choć różnie rozumiane.

Posłużyłam się metodologią antropologii rzeczy, aby wprowadzić rozróżnienie do świata przedmiotów. Jednocześnie traktuję Kantora jako performera, który starał się wykreować świat plastyczny, teatralny, literacki oraz własną postać w dziele. Chciał panować nad całością rzeczywistości, która go otaczała, nawet chcąc wyreżyserować własną śmierć. Rzeczy Kantorowskie wiele mówią o stosunku artysty do tradycji teatralnej i plastycznej, gdyż poprzez nie prowadzi on własną grę z twórczością m.in. Stanisława Wyspiańskiego, Maurice'a Maeterlincka, Oskara Schlemmera, Edwarda Gordona Craiga, Marcela Duchampa etc. Współczesna humanistyka poprzez swoją eklektyczność pozwala łączyć różne metodologie do opisu zjawisk w sztuce. Dzięki rozumieniu performansu wprowadzonego przez Jona McKenziego, badacz zyskuję swobodę w tworzeniu interpretacji dzieła artystycznego. Polifonia znaczeń paradoksalnie przyczynia się do lepszego opisu struktury otwartej dzieła, jak chciał niegdyś włoski semiotyk. Jednocześnie jest niezwykle przydatna do opisu dorobku, który w założonym projekcie przez autora był różnorodny. Czasem pozornie odmienne aspekty działań Kantora łączą się w spójną całość, o czym on sam chciał nam opowiedzieć pod koniec swojego życia.

Książkę podzieliłam na pięć głównych części. Pierwsza, której tytuł został zaczerpnięty z wypowiedzi Kantora: *Złapać przedmiot in flagranti* omawia metodologię jaką zastosowałam przy wyborze przedmiotów. Zawarłam w nim również uzasadnienie zastosowanego podziału na przedmioty nieantropocentryczne i antropocentryczne. Omówieniu obiektów, które znalazły się w tak wytyczonych przeze mnie zbiorach poświęciłam część trzecią i piątą. W części trzeciej omawiam problem „ambalażu", traktowanego tu jako przedmiot, który w sztuce staje się zarówno antropocentryczny jaki i nieantropocentryczny. Symbolicznie wyznacza on dla mnie

granicę pomiędzy Kantorowskimi reifikacjami. Na końcu uwzględniłam najważniejszą z nich, czyli uprzedmiotowienie własnej postaci jako autora dzieła. Jest to dla mnie kluczowym celem, do którego artysta dążył szczególnie w ostatnich latach swojego życia, kiedy zaczął powracać do wcześniejszych przedstawień oraz działań jakich dokonywał przed powstaniem Cricot 2. Katalog omówionych przeze mnie przedmiotów nie obejmuje absolutnie wszystkich rzeczy Kantorowskich, można uznać, że dobrałam je w sposób nieco subiektywny. Jednak takie spostrzeżenie nie do końca jest prawdziwie. Kierowałam się wielością przetworzeń przedmiotów i ich historią, która wykracza poza rok 1990. Analiza obecności rzeczy antropocentrycznych, które stały się istotą piątej części niniejszej publikacji jest bardziej skupiona na omówieniu widowisk wykreowanych przez Kantora, w teatrze Cricot 2 i poza nim, ponieważ chciałam pokazać niezwykła zdolność artysty do rozszerzania osób, postaci dramatycznych poddanych reifikacji. Rozbudowa kontekstu teatralnego wydała mi się potrzebna, aby przeprowadzić analizę struktury wprowadzenia w obręb katalogu przedmiotów: Sprawcy Wszystkiego czyli Właściciela Pokoju Wyobraźni czyli postaci samego twórcy. W założeniu, w książce miałam podjąć nowy dyskurs wokół dzieła traktowanego nie fragmentarycznie a całościowo. Niestety z konieczności, niezależnej ode mnie, jest ona napisana głównie z pozycji badacza, znającego twórczość Kantora z opracowań archiwalnych. Mam w pamięci tylko jedno osobiste spotkanie z artystą, w grudniu roku 1989. Byłam wówczas uczestniczką całodniowego wykładu w Cricotece przy ulicy Kanoniczej w Krakowie, który Kantor spontanicznie przeprowadził dla grupy studentów. Wydarzenie z pewnością było początkiem zainteresowania twórczością autora *Krzesła*, które z czasem stało się podstawą do pracy naukowej.

Książka powstała również z przekonania, że warto zacząć mówić o Kantorze w nieco inny sposób, czyli nie drążąc tematyki pamięci, wspomnienia, dialektyki powrotu, która z jednej strony jest z bardzo ważna dla analizy, ale z drugiej przyczynia się do zamknięcia dzieła tylko w jednym kręgu zagadnień. Kantor jest i wciąż może być inspirujący czasem może *à rebours* wszystkim naukowym egzegezom. Pewne zmiany w podejściu do spuścizny twórcy krakowskiego widać nawet przy pobieżnej analizie działań artystów, jakie zarysowały się na mapie kultury polskiej w ciągu ostatniej dekady XX wieku i w pierwszym dziesięcioleciu wieku XXI. Ponownie dostrzegamy w nich dychotomię o jasno zarysowanej *linii podziału*, mówiąc Kantorowskim językiem pojęć, gdyż inaczej patrzy na dorobek Cricot 2 świat teatru, inaczej artyści sztuk plastycznych. Omówię działania

twórców jedynie skrótowo, gdyż chce pokazać fluktuację znaczeń, jakiej podlegają gesty twórcy *Umarłej klasy*.

W sferze działań teatralnych próby ponownego wystawienia partytur Cricot 2 podejmowane były praktycznie już w pierwszej dekadzie po śmierci autora i to przez twórców, wywodzących się z różnych kontynentów. Badacze są zgodni, że najbardziej spójną formą literacką jest zapis *Wielopola, Wielopola*. Z pewnością dlatego to przedstawienie najszybciej doczekało się ponownej interpretacji. Przypomnieć w tym miejscu można widowisko w reżyserii litewskiego twórcy Linasa Marijusa Zaikauskasa, które premierę miało w 1995 roku w Rosyjskim Teatrze Dramatycznym w Wilnie. Wszelkie dotychczasowe reinterpretacje okazywały się nieudolne względem oryginału, ponieważ nastawione były nie na dialog z artystą, tylko na replikę działań[2]. W Polsce na przełomie stuleci „burzę" spowodował Krzysztof Miklaszewski, który podjął się wraz ze studentami Akademii Praktyk Teatralnych, działającej przy teatrze Gardzienice, wystawienia *Scen z „Umarłej klasy"*. Premiera miała miejsce 19 stycznia 2002 roku, ale szerokiej publiczności pokazano widowisko już jesienią 2001 roku w ramach festiwalu *Konfrontacji Teatralnych* w Lublinie. Krytyka przypominała wówczas, że Cricot 2 zagrał *Umarłą klasę* dwa razy po śmierci artysty, w Pradze i Brnie. Po klęsce widowisk aktorzy podęli decyzję o samorozwiązaniu się zespołu[3]. Odtwarzanie przedstawień bez obecności Demiurga, albo Sprawcy Wszystkiego, jak określił swoją postać Kantor w jednym w widowisk, wydawała się niemożliwa. Wacław Janicki, aktor Cricot 2, wypowiedział się drastycznie o geście Miklaszewskiego, traktując go jako nadużycie ze strony byłego aktora zespołu krakowskiego. W dyskusji zabrał głos wspomniany już Pleśniarowicz, który zauważył, iż twórca krakowski prowadził grę ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, zatem oczekiwałby artysty, który niejako podejmie wyzwanie i rozpocznie grę z Kantorem, traktowanym jako źródło inspiracji[4].

---

[2] Por. K. Grusznis, *Na krańcu świata zupełnie inny Kantor*, „Życie Warszawy" 1995, nr 18, s. 12; Por. także K. Marczyk, *Kantor pod nieobecność Kantora*, „Magazyn Wileński" 1995, nr 3/4, s. 30–31; por. także J.R. Kowalczyk, *Od Boscha do Kantora*, „Rzeczpospolita" 1995, nr 612, s. X 1.

[3] W 18. rocznicę śmierci T. Kantora, aktorzy Cricot 2 i Teatru M.I.S.T. podjęli się wystawienia kliku scen z *Umarłej klasy* i *Wielopola, Wielopola*. Powstał odrębny spektakl pt. *Minęło, minęło i tak przeminą wszystkie historie…*, według scenariusza i w reżyserii A. Wełmińskiego. Premiera miała miejsce w Krakowie na Scenie w Bramie, 8.12. 2007 r. Por. J. Targoń, *O Kantorze i o sobie*, „Gazeta Kraków" (dodatek lokalny „Gazety Wyborczej") z dnia 9.12.2007 r. Należy w tym miejscu uzupełnić, że spektakl *Dziś są moje urodziny* był grany jeszcze przez rok od śmierci Kantora, co było realizacją podjętych za życia twórcy zobowiązań.

[4] Por. R. Pawłowski, *Dramaturg Kantor*, „Gazeta Wyborcza" 2001, nr 253, s. 16; por. także G. Józefczuk, *Kantor ale inaczej*, „Gazeta w Lublinie" (dodatek lokalny „Gazety Wyborczej")

Nawiązania pośrednie lub bezpośrednie do Kantora są dostrzegalne u kilku twórców teatralnych, chociaż najgłośniejszym z pewnością pozostanie Robert Wilson (ur. 1941) aktor, reżyser, performer amerykański, pracujący nie tylko w Stanach Zjednoczonych, ale również w Europie. W swoich przedstawieniach często traktuje aktora w sposób instrumentalny, czyniąc z niego tło w konstrukcji wizyjnych scenografii o silnie nasyconych kolorach (m.in. *Woyzeck* Georga Büchnera, przygotowany wraz z Tomem Waitsem, 2002). Używa makijażu z charakterystyczną białą twarzą, tym samym odwołuje się z jednej strony do tradycji niemieckiego teatru ekspresjonistycznego, ale z drugiej do marionetyzacji postaci ludzkiej, jaką osiągał Kantor za pomocą charakteryzacji. W 1997 roku otrzymał również Nagrodę Tadeusza Kantora, m.in. za pracę *Memory/Loss*, która powstała z inspiracji m.in. *Powrotem Odysa* w inscenizacji artysty krakowskiego.

Klaus Dermutz, krytyk i publicysta teatralny, upatrywał tożsamości pomiędzy krakowskim artystą, a reżyserami i dramaturgami współczesnego teatru niemieckojęzycznego[5]. Ciekawostką jest, że większość twórców teatralnych spoza obszaru języka polskiego w swych wypowiedziach o Kantorze zaznacza fakt, że gdy się zetknęli z jego widowiskami w większości pozostały one dla nich nieczytelne w warstwie literackiej, natomiast fascynowały w swej strukturze obrazowej. Poetycko ujął zagad-

---

z dnia 15.01.2002 r. Przed podobnym dylematem stanął J. Szajna, który w 2002 r. zasiadł na widowni festiwalu „Zderzenia", w Tczewie, by obejrzeć *Replikę 8* wystawioną przez M. Kozubowski-Houston kanadyjską reżyserkę, polskiego pochodzenia. Artysta, którego działalność przypadła również na II połowę XX w., był twórcą jednego z ważniejszych teatrów autorskich w Polsce. Stworzył spójną estetykę, często przez krytykę nazwaną „szajnizmem", która miała opisać świat po Zagładzie. W kreacji widowisk posługiwał się pojęciami: zniszczenia, degradacji, biedy, brzydoty, przejścia. Powstały świat sceniczny odnosił się do kondycji ludzkiej w czasach upadku wartości humanistycznych i odrodzenia na nowo istotnych dla kultury pojęć takich jak m.in. „piękno". Wydawało się, że taka estetyka już należy do sfery historii sztuki, jednak M. Kozubowski-Houston sięgnęła po scenariusze, by wraz z zespołem Teatru Korzenie z Vancouver, pokazać świat kultury amerykańskiej po tragedii 11.09.2001 r. Reżyserka udowodniła, że teatr autorski nie wytwarza jednostkowego, zamkniętego artefaktu. Partytura, scenariusz lub tylko scenopis jest tak samo ważnym zapisem, jak literacki tekst dramatów np. Williama Szekspira. Artysta może sięgnąć po nie nawet wtedy, gdy wydają się osadzone w odległym kontekście artystycznym i społecznym. Pisałam o wydarzeniu szerzej w: D. Łarionow, *Szajna, szajnizm i spadkobiercy czyli rozmowa, której nie było*, „Opcje" 2003, nr 4/5, s. 70–74.

[5] Por. K. Dermutz, *W ciszy, w samotności. Tadeusz Kantor i teatr niemieckojęzyczny – ślady w twórczości Luca Bondy'ego, Wernera Fritscha, Christophera Marthalera i Andrei Breth*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, Cricoteka – Verlag für moderne Kunst, Nürnberg–Kraków 2007, s. 369–382. W tomie można znaleźć wypowiedzi artystów, takich jak: L. Bondy, *Poezja i prowokacja. Tadeusz Kantor i „Teatr Śmierci"*, s. 398–399; A. Breth, *Bliskość przez obcość. Wspomnienie o Kantorze*, s. 400–401; Ch. Marthaler, *Kantor-inicjacja. Fragment rozmowy prowadzonej przez Klausa Dermutza*, s. 409–410.

nienie Luk Perceval[6] (ur. 1957), Belg pracujący głównie w teatrach berlińskich, mówiąc, iż w swoim teatrze zawsze chciał osiągnąć ów magnetyzm. Jednocześnie przyrównał Kantora do zjawy, która w swym stanie obecności i jednoczesnej nieobecności stale mu towarzyszy. Zwrócił uwagę na niezwykłe poczucie wolności i niezależności autora *Umarłej klasy*, przy dość dużej umiejętności autonegacji i redefinicji własnych dokonań. Na tle niniejszych rozważań interesujące jest również spostrzeżenie Percevala, który określił przestrzenie własnych widowisk mianem instalacji. Używane przez niego przedmioty sceniczne mają służyć do określenia stanów aktorów, co wiązał również z konotacją Kantorowską.

W Polsce najciekawszym zjawiskiem pozostaje Teatr Cinema. Zespół został założony w 1992 roku w Michałowicach przez Zbigniewa Szumskiego (ur. 1956), funkcjonował w niszy jaką wytworzyła kultura alternatywna w latach 90. XX wieku. Wykorzystuje przedmioty, które w niektórych widowiskach stają się elementem nie tylko współtworzącym postać, ale również rytmizującym ciąg zdarzeń. Autor przyznaje się głównie do inspiracji surrealizmem, w wielu wypadkach nieobcy mu jest dorobek Cricot 2 (m.in. *Kabaret Olbrzymów*, wieczór I–V, lata 1996–2003)[7]. Wielokrotnie swoje związki z Kantorem zaznaczał Krystian Lupa[8] (ur. 1943), reżyser teatrów repertuarowych, pracujący głównie w Teatrze Starym w Krakowie i Teatrze Polskim we Wrocławiu. Wprowadzona przez niego estetyka była jedną z najbardziej wyrazistych w teatrze polskim ostatniej dekady XX wieku i pierwszych lat nowego tysiąclecia. (*Lunatycy*, *Rodzeństwo*, *Ritter*, *Dene Voss*, 1996; *Kuszenie Cichej Weroniki*, 1997). Reżyser, podobnie jak autor Cricot 2, jest obecny na każdej kolejnej reprezentacji przedstawienia, którą zdaje się nadzorować. Zbudowane przez Lupę przestrzenie stają się doskonałymi „pudłami do gry", często z wydzieloną linią oddzielająca scenę od publiczności (*Rodzeństwo*). Elementem dominującym tych dekoracji często są drzwi, okna. Reżyser doskonale wygrywa ich znaczenie metaforyczne, traktując je jako ważny rekwizyt kształtujący atmosferę widowiska.

---

[6] L. Perceval, *„Heart to heart, Mind to Mind, Face to Face". O sensie bezsensowności w teatrze Kantora*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem…*, s. 413.

[7] M. Gołaczyńska zauważyła powinowactwo metody aktorskiej, jak również konstrukcji narracji widowiska, która z jednej strony ma nawiązywać do tradycji kabaretowej awangard malarskich XX w., a z drugiej ma czerpać z humoru Cricot 2; por. taż, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po 1989 roku*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002, por. także: *Mój mistrz…. Tadeusz Kantor.* Dariusz Skibiński, aktor Teatru Cinema rozmawia z Joanną Bodnar i Dominiką Kowalczys dla gazety festiwalu „Kontrapunkt'97", 30.04.1997.

[8] Por. m.in. K. Lupa, *Postać rytualna w teatrze Kantora*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem…*, s. 404–408.

Silne powiązanie, często na granicy dosłownego cytatu, odnaleźć można w twórczości reżysera Janusza Wiśniewskiego (ur. 1949) (*Panopticum a la Madame Tussaud*, 1982 czy *Koniec Europy*, 1983; czy *Faust* według Johanna Wolfganga von Goethe, 2005), związanego przez wiele lat w Teatrem Nowym w Poznaniu. Posługiwał się również nastrojowością makijaży Cricot 2, które poprzez pobielone twarze odseparowywały aktora od jego realności, stwarzając żywą kukłę. Wraz z wprowadzeniem do przestrzeni gry lalek reżyser wpasowywał się w Kantorowskie połączenie planu żywego z martwym, wygrywając metaforę współistnienia tych dwóch światów. Leszek Mądzik (ur. 1945), którego autorski teatr Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego istnieje nieprzerwanie od ponad 40 lat, też wielokrotnie był zestawiany z Kantorem, ze względu na posługiwanie się w większości wypadków drewnianymi manekinami, traktowanymi w przestrzeni scenicznej podobnie jak żywi aktorzy. Wydaje się, że konotacje Mądzika nie zamykają się jedynie w odniesieniu do Cricot 2, ale odsyłają do innych zagadnień bliższych współczesnym sztukom plastycznym[9].

Szczególnym powrotem do przedstawień *Teatru Śmierci* był dramat *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka[10] (ur. 1955). Zjawisko zasługuje na wyróżnienie, gdyż odnosi się nie tylko do estetyki, ale również do warstwy literackiej stając się twórczym cytatem, który służy stworzeniu nowego artefaktu. Postmodernistyczna strategia nie jest obca Słobodziankowi, który już wielokrotnie sięgał po utwory innych autorów. Wspomnieć tu można chociażby *Sen pluskwy*, który był grą z Majakowskim i awangardą rosyjską. *Nasza klasa* odnosiła się do tragedii jaka rozegrała się w latach 40. XX wieku we wsi Jedwabne, gdzie miejscowa ludność dokonała pogromu Żydów. Nawiązanie do *Umarłej klasy* nie kończyło się tylko na skojarzeniu zasygnalizowanym w tytule. Podobieństwa zostały szczegółowo uwypuklone w polskiej prapremierze w reżyserii Ondreja Spišáka i scenografii Františka Liptáka (Teatr na Woli w Warszawie 16 października 2010 r.). Spektakl rozpoczynała scena uczniów, siedzących w szkolnych ławkach. Ich układ, sposób ustawienia postaci (od najniższych do najwyższych) i palce wyciągnięte do góry nawiązują do klasycznej ikony spektaklu Cricot 2. Całość dramatu Słobodzianka została rozegrana w jednym układzie scenograficznym. Była to sala szkolna, z czarnymi ścianami. Na środku tylnej ściany znajdują się drzwi. One będą tym elementem, który oddziela świat żywych od umarłych i w tym znaczeniu również nawiązują do dekoracji

[9] Autorski teatr L. Mądzika, Scenę Plastyczną KUL omówiłam w: D. Łarionow, *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2008.

[10] Por T. Słobodzianek, *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2009.

krakowskiego teatru. Podobieństwo było także zasygnalizowane w kostiumie, choć w sposób nieco przewrotny względem widowiska Cricot 2. U Kantora staruszkowie siedzieli z kukłami swojego dzieciństwa na plecach. Tu dzieci, siedzące w klasie szkolnej, od początku były dorosłe, a ich kostium sygnalizował główne role życiowe, jakie przyszło im odegrać (m.in. przyszły ksiądz był w sutannie, rabin miał brodę i myckę etc). Zarówno w tekście Słobodzianka, jak i u Kantora elementem rytmizującym ciąg dramatyczny są dziecinne wyliczanki, to kolejne świadome nawiązanie spektaklu z 1975 roku. W warstwie dramaturgicznej autor nie tylko skupił się na odwołaniach do widowiska Cricot 2, pojawia się dialog m.in. z *Weselem* Stanisława Wyspiańskiego oraz *Dziadami* Adama Mickiewicza. Przede wszystkim Spišák wykazał, że *Umarła klasa* jest żywą ikoną, a poszczególne obrazy na stałe weszły do *imaginarium* polskiego teatru. Można stąd wysnuć wniosek, że Kantor może nadal hipnotyzować i powinniśmy być przygotowani na wiele różnych gier artystycznych z jego dziełem.

Na tle dokonań teatralnych ciekawie się przedstawia podejście twórców sztuk przestrzennych, gdyż dotykają oni nieco odmiennego aspektu tej spuścizny. Specyficzną dyskusję zainicjował Zbigniew Libera (ur. 1959), który jest artystą, sytuującym się w nurcie nazwanym przez komentatorów „sztuką krytyczną". Wystawił w 2004 roku w Atlasie Sztuki w Łodzi cykl *Mistrzowie*, w którym dokonywał prowokacyjnej manipulacji. Autor przedstawił fikcyjne wywiady m.in. z Janem Świdzińskim, Andrzejem Partumem czy Zofią Kulik zamieszczone na łamach popularnych ówcześnie polskich tygodników, jak „Magazyn Gazety Wyborczej" czy „Przekrój". Grafika edycyjna została skopiowana w najdrobniejszym detalu, dając wrażenie obcowania z realną faktem medialnym. Libera pisał w katalogu, iż w ten sposób przedstawia wybitne postacie awangardy, które odegrały według niego istotną rolę w sztuce polskiej. W autorskim tekście odrzucił zarówno twórczość m.in.: Kantora, jak i Magdaleny Abakanowicz. Artysta dokonał przewartościowania dzieł czy wręcz dorobku wybranych przez siebie twórców, układając nowy katalog historii polskiej sztuki współczesnej. W odniesieniu do działania Libery Hanna Wróblewska zauważyła, że sprzeciw jaki budzi Kantor wśród współczesnych artystów ma podłoże socjologiczne. „Nie wiąże się to, jak można by przypuszczać, z jakimś głęboko przeżytym doświadczeniem rozdźwięku, poprzedzonym kontemplacją dzieł. Dla większości z nich Kantor pozostaje symbolem pseudoartyzmu, bardzo ściśle związanego z *demiurgiczną funkcją sztuki*"[11]. Sugestię krytyka

[11] H. Wróblewska, *Nie Tadeusz Kantor (…)*, [w:] *Teatr Niemożliwy/The Impossible Theater. Performatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego*, Kunsthalle – Zachęta, Wien–Warszawa 2006, s. 12.

sztuki można rozumieć jako odrzucenie powiązane z chęcią odcięcia się od formy, która wiąże się z iluzją czy metaforą. Jednak w zaprzeczeniu pozostaje działanie m.in. Pawła Althamera (ur. 1967), który w swoich akcjach niejednokrotnie wykorzystuje mimetyczne zabiegi. Jest on autorem nieco przewrotnego felietonu *Kantor wiosną*[12]. Opisał w nim swoją drogę na wystawę Kantora w Galerii Zachęta w Warszawie. Skupił się nie na recepcji dzieł, tylko na przedstawieniu ludzi jakich spotykał, idąc na ekspozycję. Byli to głównie niczym nie wyróżniający się przechodnie, m.in.: matka z dzieckiem w wózku, bezdomna zbierająca puszki po piwie, grupa rozmawiających emerytów, żołnierze, którzy wykonują zmianę warty przed Grobem Nieznanego Żołnierza. Ich świat był bardziej frapujący niż wystawa, na którą w efekcie artyście nie udało się dotrzeć. Jarosław Suchan[13], analizując tekst Althamera zwrócił uwagę, że była to świadomie wymierzona prowokacja, bo z jednej strony miał nam mówić, że obecna realność jest bardziej intrygująca niż artysta, który już jest w kanonie muzealnego kurzu. Druga interpretacja felietonu sytuuje go w porównaniu do akcji *Spacerek* do jakiej zaprosił Althamer publiczność przybyłą na jego wykład w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie 25 czerwca 2001 roku. Uczestnicy miast słuchać wystąpienia w pomieszczeniu, zostali zmuszeni do przechadzki po parku okalającym Zamek Ujazdowski. W alejkach czekały na nich przygotowane i uprzednio zaaranżowane akcje, które, jak zauważył Suchan, niewiele się różniły od tych jakie artysta opisał w swoim felietonie. Zaaranżowane sytuacje stały się ciągiem performatywnym określanym terminem: *real time movie*. I jako takie zostały jeszcze kilkakrotnie powtórzone, a możliwość zagrania w nich oferowano różnym aktorom (w 2004 r. w Pittsburghu postać Przechodnia zagrał Peter Fonda, a rok później w akcji na warszawskiej Pradze udział wzięli Agnieszka Grochowska i Mirosław Bałka). Można uznać, że Althamer rozpoczął odrębną grę, zarówno w swych akcjach, jak i w felietonie, w której Kantor stał się jedynie elementem krajobrazu semantycznego nakreślonego przez współczesnego twórcę. W dyskurs z artystą krakowskim weszły także naturalnych rozmiarów autoportrety Althamera, szczególnie chodzi o rzeźby powstałe na początku lat 90. (m.in. *Paweł Althamer*, 1993; *Studium z natury*, *1991* oraz *Paweł i Monika*, 2002). Były one analizowane w porównaniu z m.in. z ostatnim cyklem malarskim reżysera Cricot 2. Pojawiło się wówczas zestawienie obu gestów w kontekście obecności autora w dziele i gry z wej-

---

[12] P. Althamer, *Kantor wiosną*, „Ozon" 2005, nr 3. Autor szedł na wystawę *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, jaka odbyła się od 16.04. do 12.06.2005 r. w Galerii Zachęta.

[13] J. Suchan, *Realna iluzja Kantora i inne prawdziwe fikcje*, [w:] *Teatr Niemożliwy…*, s. 17–25.

ściem w iluzję sfery sztuki. Ponieważ Althamer często w swojej twórczości wprowadza bohaterów z marginesu społecznego (m.in. rzeźba praskiego menela pt.: *Guma* z 2008 r.) budzi u krytyki skojarzenia z kategorią Realności Najniższej Rangi. Utożsamienie definicji pojęcia estetycznego wykreowanego na użytek dzieł Kantora z kloszardami nie jest zgodne z intencją krakowskiego artysty. Należy bowiem pamiętać, że wiązała się ona ściśle w użytkowością, popularnością, produktem niezbędnym do życia, chociaż poprzez zużycie wyrzuconym poza jego nawias. Utylitarność czyniła przedmiot godny wejścia w sferę owej estetyki, funkcjonującej poza blichtrem, ale jednocześnie należącej czy wręcz współtworzącej świat iluzji. Bezdomni Althamera są realni, a nie odkształceni poprzez realność artystyczną, czego dokonuje Kantor.

Ciekawym punktem odniesienia dla całości niniejszego wywodu była wystawa *Teatr Niemożliwy*, prezentowana w Kunsthalle w Wiedniu (2005), w Barbacan Galery w Londynie (2006) oraz w warszawskiej Zachęcie (2006). Kuratorki ekspozycji: Sabine Folie i Hanna Wróblewska zestawiły prace artystów młodego pokolenia z twórcą Cricot 2. Obok wspomnianego Althamera pojawili się także: Katarzyna Kozyra (ur. 1963), Robert Kuśmirowski (ur. 1973) i Artur Żmijewski (ur. 1966). Dla każdego z nich autor *Umarłej klasy* był punktem odniesienia, chociaż często wręcz nieznośnym i nieakceptowalnym, bo pojawiającym się w różnych obszarach znaczeniowych. Omówiony performer i Kozyra sytuują siebie w centrum dzieła, wokół swojej osoby budują strukturę „morfologiczną" sztuki. Obydwoje uprawiają sztukę o silnych wątkach autobiograficznych, które mają w sobie lekki posmak ekshibicjonizmu, idącego o krok dalej niż uzewnętrznianie swych lęków, chorób, widoczne w strukturze dzieła Kantora. Dla Kozyry sztuka stała się wehikułem służącym do odrodzenia swojego ciała, terapią po traumie choroby nowotworowej (*Olimpia*, 1996) oraz obszarem urzeczywistniania własnych fantasmagorii, jak pokazany na przywołanej wystawie projekt pt. *W sztuce marzenia stają się rzeczywistością* (2004), gdzie drogą mozolnych ćwiczeń Kozyra uczy się śpiewu operowego, przygotowując profesjonalny występ. Odbiorca z nieukrywaną fascynacją śledzi jej wysiłek, który ma zaprowadzić do wielkiego finału. Nie jestem pewna czy tożsamość obecności artystów, tak podkreślana przez komentatorów wystawy, cieszyłaby Kantora, który jednak myślał o dziele jako ostatecznym produkcie procesu kreacyjnego, który musi być tworzony w fazie ekscytacji. Kozyra poszła o krok dalej, pokazując *work in progress*, który Kantor mimo wszystko trzymał w ukryciu. Dla niego liczyło się głównie dzieło, a dla artystów współczesnych czasem bardziej istotne jest konstruowanie formy i dochodzenie do jej kształtu ostatecznego. Ten proces ma bardziej

narracyjny charakter, jednocześnie staje się momentem nawiązania dialogu z odbiorcą, który zaczyna się utożsamiać w wysiłkiem bohatera–artysty. Wydaje się, że to jest zasadniczy czynnik odróżniający twórców od siebie, chociaż należy z całą mocą podkreślić, że istota ich obecności w dziele wiele zawdzięcza demiurgicznej sile reżysera Cricot 2.

W kontekście niniejszych rozważań najciekawszy jest Żmijewski, który pisał o rzeczach, mimowolnie wchodząc w dyskurs z Kantorem. Artysta stwierdzał bowiem, że nie interesuje go przedmiot,

> którego celem jest samowystarczalność. Chodzi raczej o przedmiot ułomny, niedojrzały, wymagający opieki i aktywności artysty – jego by tak rzec, aktywności reanimacyjnej – wciąż przywracającej przedmiotowi jego znaczenie. Przedmiot nie/samowystarczalny wchodzi w symbiozę z artystą, z jego umysłem i umysłem widza. Przestaje być tylko przedmiotem. Staje się melanżem podmiotu i przedmiotu. Ani tym ani tamtym – obiektem mentalnym. Przedmiot wymagający ciągłego tłumaczenia, opowiadania, wydaje się być wyposażony w możliwości zmiany – zgodnej z kierunkami ewolucji komentarza"[14].

Obaj artyści są w tej mierze zgodni, gdyż w dla twórcy *Krzesła*, istotna jest owa wspólnota wyobrażeniowa jaka zaczyna istnieć pomiędzy przedmiotem a jego autorem. Powinowactwo dotyczy jeszcze jednej sfery, dla Żmijewskiego i Kantora przedmiotem w jednakowym stopniu pozostaje, oprócz sfery rzeczy materialnych, również ciało ludzkie, którego uprzedmiotowienie staje się ważnym elementem dzieła. W obu wypadkach zatem reifikacja zostaje rozszerzona poza obiekty martwe. Przywołać w tym miejscu można chociażby cykl fotografii *Oko za oko* z 1998 roku, gdzie artysta w różnych konfiguracjach pokazuje ułomność, niepełnosprawność ciała ludzkiego.

Ciekawie odniósł się do twórczości Kantora Kuśmirowski, artysta, który jest prawie równolatkiem *Umarłej klasy*. Na wystawie *Teatr Niemożliwy* stworzył replikę przestrzeni słynnego widowiska. Dokonał jednak małej zmiany, w miejsce ławek ustawił skrzynie. Nawiązywały one do Kantorowskich podróżnych bagaży, w jakie pakowano zawsze dobytek Cricot 2 przed kolejną wyprawą. Również może w sposób nieświadomy artysta nawiązał do jednego z ostatnich rysunków Kantora do spektaklu *Dziś są moje urodziny*, na którym umieścił siebie jako trupa wnoszonego w trakcie ostatnich sekwencji na scenę. Działanie Kuśmirowskiego odwoływało się też do idei podróży, tułaczki, która jest zespolona z interpretacjami dzieła krakowskiego twórcy. To wizja artysty wiecznego wędrownika. Kantor dodatkowo nałożył na nią konotacje wędrówki przepędzanego narodu żydowskiego.

---

[14] A. Żmijewski, *Ulubiona teoria sztuki*, [w:] *Teatr Niemożliwy…*, s. 69.

Zatem podróżne paki w tym dorobku mają dużą polifonię znaczeń, która z jednej strony opisywała schemat twórcy, z drugiej wchodziła w dialog z zagadnieniami Zagłady, Holocaustu czyli stygmatu kulturowego obcego. Christian Boltanski (ur. 1944) francuski rzeźbiarz i twórca instalacji, którego dzieła w dużej mierze odnoszą się do zbrodni II wojny światowej, ma afirmacyjny stosunek do artysty krakowskiego. Kiedy kilka lat temu został poproszony o wypowiedź, napisał wielkimi literami:

> KANTOR DLA MNIE JEST.
> TRAGICZNY – GROTESKOWY – WZRUSZAJĄCY – CUDOWNY –
> PONADCZASOWY – PIĘKNY – AKTUALNY – NIEZASTĄPIONY –
> ZAGRAŻAJĄCY – WSPÓŁCZUJĄCY – KOMICZNY – UNIKALNY –
> TWÓRCZY – AWANGARDOWY – KLASYCZNY
> – ALE NADE WSZYSTKO LUDZKI[15].

Szalenie emocjonalna wypowiedź artysty pokazuje, że dzieło Kantora nigdy nie pozostawia swojego odbiorcy obojętnym, choć zmagania z tą spuścizną dla młodszego pokolenia twórców są niewątpliwie trudne. O powinowactwo z dziełem Kantora był posądzany również Mirosław Bałka (ur. 1958), szczególnie na początkowym etapie swojej twórczości. Jego rzeźba *Pamiątka Pierwszej Komunii* (1985) została wykonana z cementu i przedstawia figurę chłopca w garniturze, upozowanego do zdjęcia, które ma upamiętnić ważne wydarzenie religijne. Stoi on oparty o blat stołu, w którym umieszczono rzeczywistą fotografię. W klapie marynarki znajduje się wsadzone serce/rzecz, czyli poduszeczka do szpilek. Na wernisażu, będącym jednocześnie obroną pracy dyplomowej, Bałka rozdawał swoim profesorom szpilki, które mieli w nie wetknąć. Dzieło wpisało się w poetykę śmierci, wspomnienia, powrotu do dzieciństwa oraz wykorzystywania w pracach osobistego archiwum, rozumianego jako przestrzeń domu, rzeczy. Anda Rottenberg, krytyk sztuki i kurator wielu wystaw, dokonała ciekawego rozróżnienia pomiędzy Kantorem a Bałką. Obaj posługują się przedmiotami, jednak dla niej artysta krakowski dokonywał ich zawłaszczenia, czyniąc z niego fragment dzieła. Natomiast twórca młodszy o kilka pokoleń „pozostawia go swojej tożsamości. Wskazuje raczej na niego i mówi: oto jest kawałek drewna, oto jest stary dywanik. To jest oczywiście też fragment jego rzeźby,

[15] Ch. Boltanski, *Kantor est pour moi… Kantor dla mnie jest…* [w:] *Sztuka jest przestępstwem…*, s. 397.

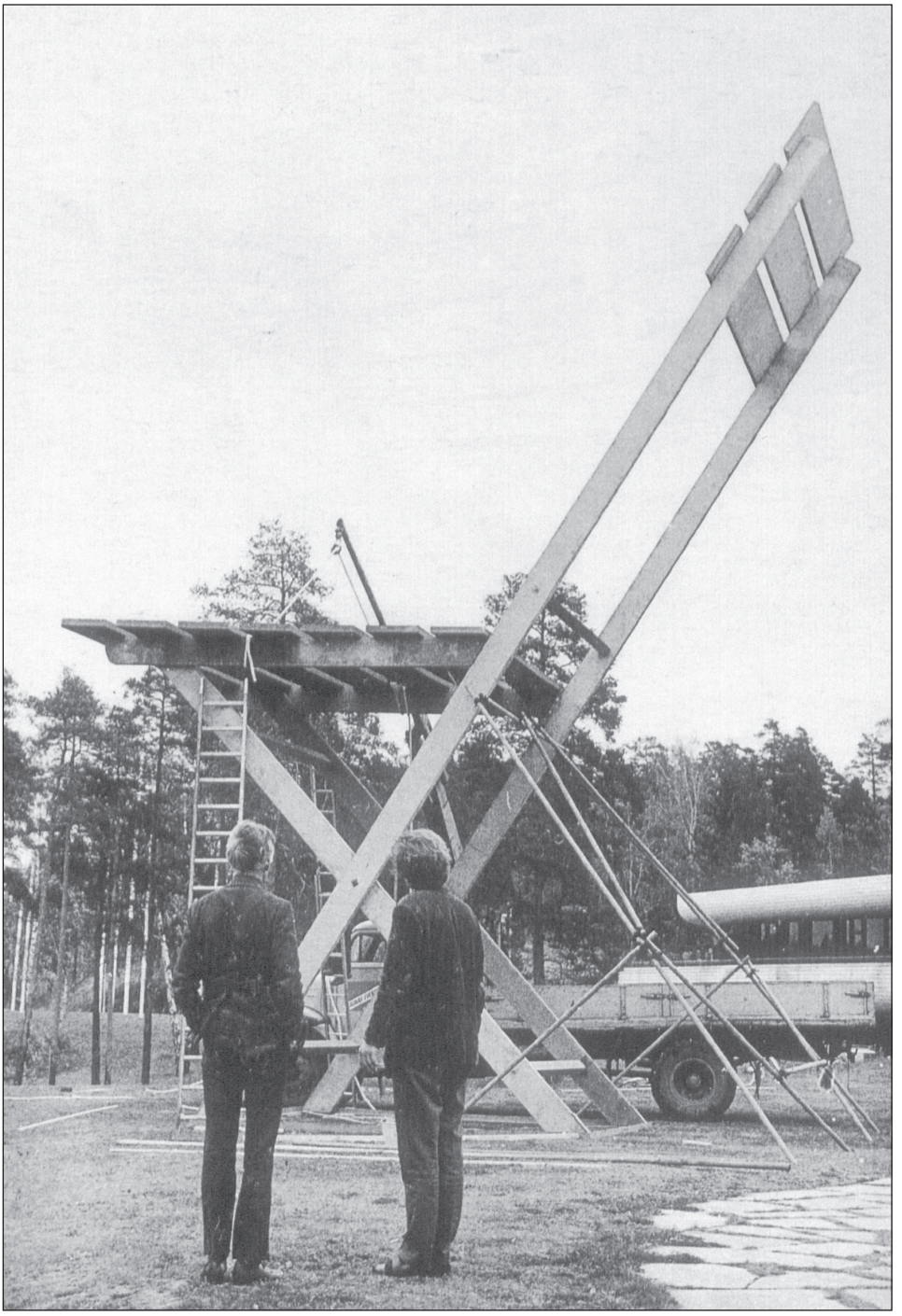
ale nie pozbawiony swojej tożsamości, nie zawłaszczony”[16]. Rottenberg uważa, że Bałka jest bliższy zatem poetyce Marcela Duchampa niż Kantor. O pewnej niezgrabności poczynań kuratorskich może świadczyć dość kontrowersyjne zestawienie prac twórcy Cricot 2 (głównie cyklu rysunków *Ludzie Atrapy* z okresu Teatru Informel) z dziełem Piotra Uklańskiego (ur. 1968). Inspiracją do wystawy w poznańskim Browarze, która miała miejsce na przełomie 2010 i 2011 roku był gobelin tego ostatniego, który swoją fakturowością i rozmiarami nawiązywał do dzieł taszystowskich z lat 60. ubiegłego wieku. Od jej tytułu zaczerpnięto, wiele obiecujący tytuł ekspozycji *The Year We Made Contact*. Jednakże połączenie artystów w tym wypadku okazało się nietrafne, mimo że odwoływało się do wspólnoty gestów. Tkanina bardziej kojarzyć się mogłaby z twórczością Józefa Szajny w lat 60 czy z malarstwem Tadeusza Brzozowskiego. Należy zaznaczyć, że w innych działaniach prowokacyjnych Uklańskiego można by się dopatrzeć podobnych zabiegów na kulturze narodowej, jakich dokonywał Kantor. Ten aspekt na przywołanej ekspozycji nie był poruszony.

Prace artystów sztuk plastycznych bardziej wykazują performatywny charakter dzieła Kantora niż działalność reżyserów teatralnych. Należy zaznaczyć, że są zgodne z intencją Pleśniarowicza, gdyż tak jak chciał komentator, nie naśladują czy powielają gestów autora *Krzesła*, tylko wchodzą z nim w dialog. Przetwarzają elementy należące zarówno do sfery bezpośrednich odniesień, jak również na bazie osiągnięć artysty rozwijają dalej sztukę, nadając nowe znaczenie działaniom, którym można przypisać historię, zaczynając od Cricot 2.

Przy nawet pobieżnej analizie prac artystów nawiązujących do dorobku twórcy krakowskiego widać, iż konieczne jest rozpoczęcie refleksji wokół spuścizny Kantora, która by ukazywała dzieło w szerokim spektrum możliwości interpretacyjnych i jednocześnie zapoznawała z dziełem, dając innym możliwości jego dalszego przetworzenia. Pewne próby podejmuje Cricoteka, pod dyrekcją Natalii Zarzeckiej. Od 2012 roku aktywnie promuje nowy program, w którym dzieło Kantora ma się stać odniesieniem do budowania performatywnej koncepcji jego odbioru. Na tym polu niebagatelną rolę odgrywają rzeczy, które gromadzi Cricoteka i do których odnosi się sztuka współczesna. Z tego też względu podjęcie refleksji wokół przedmiotów, obiektów sztuki Kantora wydaje się zasadne.

---

[16] *Kantor krzyczał, a Bałka szepcze.* Z Andą Rottenberg rozmawiał Rafał Jakubowicz, „Orońsko. Kwartalnik Rzeźby” 2000, nr 2 (39), s. 41–47; http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/teksty_internet_arch_all/archiwum_teksty_online_2.htm.



Zdjęcie 2

2. *ZŁAPAĆ PRZEDMIOT IN FLAGRANTI*

Radykalne języki[1] to tytuł wydarzenia jakie miało miejsce w Krakowie, w dniach 7–9 grudnia 2012 roku. Kuratorki: Maaike Gouwenberg i Joanna Zielińska zaprosiły artystów z różnych krajów do przygotowania performansów, które byłyby powiązane z twórczością Kantora. Zaprezentowane widowiska jak podkreślała krytyka cechowało dość swobodne potraktowanie odniesień do dzieła autora *Krzesła*, które sprowadzono do marionetyzacji obiektów, wprowadzenia kukieł do aranżowanych widowisk oraz seansu brzuchomówcy. W obszernym katalogu jaki wydała Cricoteka, można było znaleźć m.in. manifest Teatru Zerowego, wypowiedzi uczestników wydarzenia, opisy przeprowadzonych akcji. Zaskoczenie mógł wzbudzić fakt, iż do publikacji włączono również kilka scenariuszy krótkich performansów jakie napisała Yoko Ono. Wybrano je spośród 150 jakie wydała artystka w 1964 roku, w książce *Grejpfrut.* I choć należała ona do ważniejszych publikacji Grupy Fluxus, nigdy wcześniej nie była wydana w języku polskim. Być może instrukcje żony Johna Lennona pojawiły się w zestawieniu ze względu na swoje odniesienie do rzeczywistości, gdyż trudno znaleźć inne wytłumaczenie dla pojawienia się jej w kontekście sztuki artysty krakowskiego. Autorka czasem w poetycki sposób gloryfikuje małe czynności życiowe, jak na przykład rozmowę pomiędzy dwiema osobami, z których jedna ma wyobrażać sobie spadające płatki śniegu. Końcem, tak prowadzonego dialogu, ma być fantasmagoryczne zasypanie całej postaci interlokutora.

W niniejszym kontekście *Radykalne języki* są ważne z dwóch powodów. Po pierwsze w pracowni Kantora przy ulicy Siennej pokazano wystawę pt. *Obiekty*. Nie były to jednak znane przedmioty ze spektakli czy happeningów artysty. Katalog rzeczy Kantorowskich został rozszerzony o drobne elementy potrzebne do zmontowania widowiska jak wieszak,

---

[1] *Radykalne języki*, katalog, Cricoteka, Kraków 2012. W dwudniowej akcji performatywnej udział wzięli: Nicole Beutler, Yann Chatelgné Tytelman, Sebastian Cichocki, Michael Elmgreen, Ingar Dragset, Jos de Gruyter & Herald Thys, Styrmir Örn Guömundsson, Zhana Ivanova, Nathaniel Mellors, Michael Portnoy, Ian Saville, Egill Sæbjörnsson, Voin de Voin & Ancele Beauchamp.

młotek, gwóźdź czy kołatka purimowa. Tym samym znaczenie rytualne nadano przedmiotom technicznym, których pojawienie się w przestrzeni wystawienniczej miało coś z gestu wywiedzionego ze słynnej powieści Marcela Prousta. Kurz archiwum, pudło z napisem Cricoteka nadało im status wyjątkowej użytkowości związanej ściśle z osobą autora. Po drugie dwudniowe wydarzenie prowokowało do zadania pytania: czym jest performans w odniesieniu do twórczości Kantora? I czy Kantor jest performatywny we współczesnym rozumieniu terminu?

Jacek Wachowski[2], omawiając pojęcie z perspektywy teoretycznej, doszedł do ciekawego wniosku. Uznał bowiem, iż twórcy awangard ubiegłego wieku przypomnieli, że performanse są jednym z najstarszych mediów kulturowych. Ponadto wykazali, że skandal, prowokacja wywiedziona od czasów futurystów stała się doskonałym chwytem marketingowym, co skutkowało historycznie wprowadzeniem wszystkich istniejących i nowo powstałych w XX wieku mediów w obieg artystyczny. Awangarda w proponowanej koncepcji również odkryła siłę zabawy, gry z udziałem publiczności, umieszczając sztukę w szerokim kontekście kulturowym. Zaktywizowany odbiorca stał się sprawcą wydarzeń artystycznych. Wachowski w obrębie zakresu pojęcia umieszcza także: happeningi, *eventy*, *body art* czy *performance art*. Na tle szerokiej analizy działań twórców różnych nurtów, badacz wyróżnił tylko dwie akcje Kantora: *List*[3] i *Panoramiczny happening morski*[4].

Powstaje pytanie czy możemy odnieść performans tylko do happeningów Kantora, jak chciał badacz, czy nieco wcześniejszego manifestu Teatru Zerowego jak chcą kuratorki krakowskiego wydarzenia z 2012 roku? Sądzę, że dzieło Kantora nie należy analizować w oparciu o jednostkowe dokonania. Cała jego twórczość jest performansem. On sam umieścił się w jej jądrze, konstruując świat wokół swojej osoby, również artysta był w jakimś stopniu sterownikiem wszelkich skandali, jakie udało mu się wywołać, co doskonale opisują bracia Janiccy i Miklaszewski. I na końcu także on kieruje drogami interpretacyjnymi własnego dzieła, gdyż obudował

---

[2] J. Wachowski, *Performans*, słowo obraz/terytoria, Gdańsk 2011.

[3] *List* został zrealizowany 21.01.1967 w Warszawie. Wielka koperta o wysokości 2 m i długości 14 m była niesiona przez 7 listonoszy. Przeszli z ulicy Ordynackiej, gdzie mieścił się gmach Poczty Głównej do ulicy Foksal. Publiczność zgromadzona w siedzibie Galerii Foksal była na bieżąco informowana o przebiegu marszu. Gdy listonosze dotarli na miejsce, nastąpiło spontaniczne niszczenie listu przez wszystkich uczestników wydarzenia.

[4] *Panoramiczny happening morski* został zrealizowany 23.08.1967 r. w Łazach koło Osiek. Składał się z czterech części: *Koncert morski*, *Tratwa meduzy*, *Barbujaż erotyczny*, *Kultura agrarna na piasku*.

je szczelnie manifestami, tekstami odautorskim, komentarzami, partyturami etc.

Niniejsze rozumienie wprowadzonych terminów wiąże się z interpretacją zjawisk w duchu intencji Marvina Carlsona[5], który uważał, że teatr ze swej natury jest performatywny. W tej koncepcji jest to cecha, nie odrębny gatunek, której inne sztuki nauczyły się od Melpomeny. Autor książki *Performans*, zebrał wszelkie dostępne informacje na temat rozwoju pojęcia zarówno w ujęciu historycznym i współczesnym, co pozwoliło wysnuć wnioski, dotyczące istoty jego funkcjonowania. Zwrócił szczególną uwagę na widowiska cyrkowe, wodewilowe, dostrzegając w nich źródło współczesnych form teatralnych. Z łatwością znajdziemy podobne asocjacje czynione przez Kantora, który mówił o swojej sztuce jako o „budzie jarmarcznej". Jednakże porównanie czynione przez artystę ma znaczenie nieco odmienne. Fascynowała go jednoaktówka Aleksandra Błoka pt. *Buda jarmarczna*. Tekst powstał w duchu symbolizmu rosyjskiego, dedykowany był Wsiewołodowi Meyerholdowi. Jego premiera odbyła się 30 grudnia 1906 roku w Teatrze Komissarżewskiej w Sankt Petersburgu. Grany był jednocześnie z *Cudem św. Antoniego* Maurice'a Maeterlincka. Intencja Kantora odnosi użycie nazwy do świata iluzji z ducha modernizmu, zamykając własne *imaginarium* w wyobraźni charakterystycznej dla prądów zainicjowanych w sztuce przełomu XIX i XX wieku. Jako prowokacja w duchu Carlsona może być traktowana przez badaczy etymologia nazwy Cricot 2. Stanowi ona anagram słów: „to cyrk". Wraz ze wspomnianym wizerunkiem jarmarczności może być odnoszona do koncepcji widowisk, które funkcjonują w przestrzeni publicznej, bazując na prostych chwytach rozrywkowych przeznaczonych dla widzów, którzy oczekują jedynie zabawy. Fakty przeczą takiemu sposobowi postrzegania teatru krakowskiego. Powstał on w 1952 roku jako kontynuacja Teatru Malarzy jaki istniał w Krakowie w latach 30. XX wieku[6]. Kantor

---

[5] M. Carlson, *Performans,* tłum. Edyta Kubikowska, PWN, Warszawa 2007. Pierwsze anglojęzyczne wydanie *Perfomarmance: a critical intraduction*, ukazało się w 1996, drugie w 2004.

[6] Teatr Artystów „Cricot" działał najpierw w Krakowie, potem w Warszawie w latach 1933–1939. Zespół założony przez młodych malarzy i literatów, do grona należeli wówczas m.in.: Józef Jarema i Maria Jarema, Jonasz Stern, Zbigniew Pronaszko i Henryk Gotlib, Jerzy Lau. Wystawiono m.in.: *Śmierć Fauna* Tytusa Czyżewskiego, 1933; *Mątwę* Stanisława Ignacego Witkiewicza, 1933; *Wyzwolenie* Stanisława Wyspiańskiego, 1938. W początkowym okresie działalności „Cricot" miał nawiązywać do tradycji kabaretów artystycznych, działających przy awangardzie malarskiej lat 20 i 30. Jednakże twórcy teatru szybko zainteresowali się wzbogaceniem wizualnej strony przedstawień, która traktowali na równi ze słowem. Zatem „Cricot" z punktu widzenia historii teatru polskiego jest pierwszą grupą, która rozpoczyna nurt teatru plastycznego. Por. J. Lau, *Teatr Artystów „Cricot"*, Wydawnictwo Literackie,

zakładając trupę eksperymentalno-artystyczną, istniejącą w ramach struktury organizacyjnej Grupy Krakowskiej, powrócił celowo do nazwy międzywojennej. Wraz z nim współtwórcami byli Maria Jarema i Jonasz Stern, którzy należeli wcześniej do Cricotu. Zatem posłużenie się nazwą i dodanie cyfry oznaczającej drugą koncepcję teatru, wówczas wydawało się gestem naturalnym, nie obarczonym innymi skojarzeniami.

Performans Kantora nie dotyczy jedynie obszaru jego działalności teatralnej, a odnosi się wszystkich form kreacji artystycznej jakim się posługiwał się, również w sferze plastycznej czy literackiej. W takim znaczeniu, użycie terminu przeze mnie jest bliższe definicji wprowadzonej przez Jona McKenziego. Wykazał on w książce pod znamiennym tytułem *Performuj albo…* [7], że performans nie ma jednoznacznej definicji. Stwierdził nawet, że stanie się on „dla XX i XXI wieku tym czym dyscyplina była dla wieków XVIII i XIX: ontohistoryczną formacją władzy i wiedzy”[8]. Jak sam przyznaje, powiela myślenie Michela Foucault, dla którego era dyscypliny ustąpiła miejsca erze performansu. Amerykanin jednakże rozwija tok myślenia, wprowadza nawet pewną systematyzację dzieląc go na trzy grupy. Mamy performanse: organizacyjne, techniczne i kulturowe. Co to oznacza? McKenzie uważa, że na każdym etapie naszej aktywności społecznej działamy według zasad performatywności. W życiu zawodowym przyczyniamy się do wzrostu wydajności danej produkcji, jakkolwiek rozumianej. Nie chodzi tylko o pracę korporacyjną, ale o każdą, która podlega naciskom wzrostu efektywności. Klasycznym dla uczonego przykładem performansu organizacyjnego i technicznego jest historia wahadłowca kosmicznego Challenger, który 28 stycznia 1986 roku wystartował w przestrzeń kosmiczną. W 73 sekundzie misji oznaczonej jako STS-51-L uległ dezintegracji. McKenzie omawia szczegółowo wszystkie przygotowania jakie poczyniono przed jego wystartowaniem, oraz działania jakie podjęto po tragedii. Postrzega wydarzenie z punktu widzenia teorii: postkolonialnej (załoga została zrekrutowana spośród przedstawicieli różnych nacji zamieszkujących USA, nie wszyscy byli kosmonautami), feministycznej (duży nacisk położono na przygotowanie nauczycielki historii, która w kosmosie miała przeprowadzić lekcję biologii; ona też później stanie się ofiarą serii dow-

---

Kraków 1967; por także J. Mazur-Fedak, *Józef Jarema. W międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I)*, Universitas, Kraków 2008.

[7] J. McKenzie, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu*, tłum. T. Kubikowski, Universitas, Kraków 2011. Wydanie angielskie *Performe or Else: from Discipline to Performance*, 2000.

[8] Tamże, s. 23.

cipów jakie krążyły po tragedii), antropologii kulturowej (lot był częścią konsekwentnie realizowanej strategii zimnowojennej USA). Zatem pokazuje różne możliwe konteksty odbioru katastrofy, która się stała dla niego przykładem performansu globalnego. Należy zaznaczyć, że książka została opublikowana przed 11 września 2001 roku. Atak terrorystyczny i zniszczenie dwóch wież World Trade Center w Nowym Jorku, a szczególnie towarzysząca całemu wydarzeniu transmisja na żywo prawie we wszystkich stacjach telewizyjnych świata, była o wiele bardziej spektakularnym przykładem performansu globalnego niż Challenger. Zależność niniejszą dostrzegł m.in. Tomasz Kubikowski[9] polski teatrolog i zarazem tłumacz książki Amerykanina. O krok dalej poszedł Richard Schechner, dla którego performansem jest Dżihad i terroryzm.

McKenzie prowadzi swój wywód do jednoznacznego wniosku, że żyjemy w czasach wszechogarniającego paradygmatu, który jest strukturą nadrzędną. Jej podległe są inne metodologie istniejące równolegle, jak teoria: *queer*, *gender*, postkolonializm, feminizm, psychoanaliza, dekonstruktywizm etc, a nawet semiotyka czy nawiązująca do niej antropologia rzeczy. Są one narzędziami służącymi do opisu performansu[10]. Zaskoczeniem teorii

---

[9] Por. T. Kubikowski, *Amerykańska eksplozja*, „Didaskalia" 2001, nr 46.

[10] McKenzie zamyka swój wywód nieco ryzykownie. Powołuje bowiem nowy termin: *perfumans*, który pozornie wydaje się uwierzytelniać od dawna istniejącą w humanistyce tendencję do badania dzieła i jego kontekstów, do czego używano do tej pory metodologii antropologii kultury. Wydaje się, że propozycja Amerykanina jest bardziej „elastyczna" względem toku prowadzenia wywodu, gdyż daje badaczowi o wiele większą możliwość swobodnego doboru potrzebnych faktów. Uczony pokazuje jak za pomocą dostępnej wiedzy można stworzyć narrację interpretacyjną wokół wybranego przez siebie utworu. Przykładem jest seria powieści A. Conan Doyle'a poświęcona profesorowi Challenger. McKenzie wpisuje postać w dyskurs z wszelkimi znanymi mu skojarzeniami. Pozwala mu to odnieść postać fikcyjną do realnego prof. Wiliama Rutherforda, który był kierownikiem zakładu fizjologii na Uniwersytecie w Edynburgu w czasach studiów późniejszego pisarza. Jego wykłady cieszyły się dużym zainteresowaniem wśród studentów. Prace badawcze prowadził na żywych zwierzętach, co spotkało się z negatywną oceną reszty ówczesnego środowiska naukowego. Z uczelni odszedł w niesławie, spowodowanej serią skandali homoseksualnych. Można również zestawić bohatera z dziejami legendarnego statku HMS Challenger. Wyruszył on w 1872 r. w podróż dookoła świata z misją naukową. Był to pierwszy w historii okręt przerobiony z wojskowego na wielkie laboratorium naukowe. Prowadził na nim badania John Murray, postać demoniczna i kontrowersyjna. Ciąg skojarzeń zamyka postać Jane Challenger, bohaterki powieści brazylijskiego pisarza Mauricio Souzy, *O Fin de Terceiro Mundo* (*Na końcu Trzeciego Świata*), wydanej w 1990 r. Wszystkie wymienione odniesienia rozpoczynają nową narrację wokół powieści Doyle'a i w swej istocie mniej lub bardziej mogą się wiązać z losami wahadłowca Challenger. McKenzie pisze: „PERFUMANS: aura odniesień każdego i wszystkich performansów. PERFUMANS: NIEUSTANNE (od/u) cieleśnienie-(prze/na)zżywanie performansu. PERFUMANS: przejście przez liminautykę technoperfmormansu, performatywne-

może być niezwykła umiejętność do szukania powiązań sfery technicznej z kulturą. Wywód McKenziego jest fascynujący, ale również drażniący. Można bowiem uznać, że traktuje on humanistykę jako obszar dowolnych skojarzeń. Wyczucie na „perfurmę" ma charakteryzować badacza, którego tezy są egzemplifikacją możliwości węchowych, a analiza może przypominać rozwiązanie szarady o szeroko zakrojonym polu badawczym. Jest to jednak wrażenie pozorne. Częściowo wielość odniesień jakimi posługuje się autor jest spowodowana użyciem języka angielskiego. Zwrócił na ten fakt uwagę Kubikowski. Angielski termin *performance* tłumaczony może być na język polski na około 20 słów, oznaczających m.in.: występ, przedstawienie, powodzenie, wyczyn, mozół, osiągnięcie, osiągi, szybkość działania, funkcjonowanie, dokonanie, odprawienie, słuchowisko, zachowanie, uczynek, wydajność, spełnienie i dotrzymanie. Zatem w angielskiej sferze językowej o wiele częściej w życiu codziennym pada słowo *performance*. W polskim obszarze termin jest używany głownie w odniesieniu do sztuki, chociaż pojęcie pojawia się w języku korporacyjnym na określenie wydajności, traktuje się je jako anglicyzm. Nie zmienia to faktu, że performatyka nie jest obca polskim badaczom, kojarzona była głównie z zakresem poszukiwań kulturoznawczych. Każda pojawiającą się pod koniec XX wieku metodologia badań humanistycznych traktowana była jako kolejne źródło analizy dzieła, przy czym nie łączono ich ze sobą. Tymczasem McKenzie pokazuje, że można to robić, a nawet różne metodologie, budują wielowymiarowy aspekt odbioru dzieła. „Performatyka nie ma końca" napisał Richard Schechner[11], co w książce *Performuj albo…* znajduje potwierdzenie.

Poglądy McKenziego nie były zawieszone w próżni, towarzyszyła mu szeroka dyskusja. Nawet w 2002 roku poświęcono jej całą jedną sesję amerykańskiej organizacji AHTE (Association for Theater in Higher Education). Carlson zwrócił uwagę na fakt, że McKenzie wykazał jak performans zdominował współczesny świat intelektualny, jednocześnie oddalając się od swego matecznika jakim jest teatr.

Czym zatem może być performans w odniesieniu do badań nad twórczością Tadeusz Kantora? McKenzie chcąc ustalić jedną cechę, którą będzie można przyporządkować wszystkim rodzajom performansu posłużył

---

go zarządzania i performatyki. PERFUMANS: (dez)integracja pokładu performatywnego. PERFUMANS: mutacja sił normatywnych, normatywność sił mutacji. PERFUMANS: woń słów i rzeczy, pot ciał, perfuma dyskursu. PERFUMANS: podstęp ogólnej teorii". J. McKenzie, *Performuj albo…*, s. 260. Por. M. Bryś, *„Pamięć przypadkowa" – o metodzie analizowania cricotage'u „Gdzie są niegdzisiejsze śniegi" Tadeusza Kantora. Wprowadzenie*, w: *Projekt Perfumans*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012.

[11] R. Schechner, *Performatyka. Wstęp*, tłum. T. Kubikowski, Wrocław 2006.

się Martinem Heideggerem i pojęciem *Herausfordern*. Rozumianym jako wyzwanie, skłonność do działania, prowokowania czyli również *challenge* w języku angielskim. Zatem „świat został wyzwany, by performować – albo…”[12]. Kantor traktował swoją twórczość jako wyzwanie. Świadczy o tym nieustająca chęć poszukiwania nowych środków wyrazu, przy jednoczesnym dążeniu do zamykania poszczególnych etapów rozwoju sztuki w jasno określonych działach o nazwach związanych bądź z sytuacją społeczno-historyczną jak np. *Podziemny Teatr Niezależny* powstały w czasach okupacji nazistowskiej; bądź z nurtem artystycznym jak *Teatr Informel* czy *Teatr Happeningowy*; bądź w końcu z własną kondycją psychiczną *Teatr Śmierci* czy *Teatr Miłości i Śmierci*. Każdy etap był kolejnym wyzwaniem, domagającym się manifestu bądź innej wypowiedzi artysty o charakterze programowym. Również każdy posiadał własną odrębność wizerunkową, chociaż wszystkie razem tworzą spójną wizję estetyczną, która przyczynia się do rozpoznawalności artysty. Stałymi elementami widocznymi w poszczególnych etapach twórczości są rzeczy, które swobodnie migrują, często zyskując nowe znaczenie lub odmienną pozacodzienną funkcję. Charakterystyczna jest dla twórcy Cricot 2 umiejętność rozszerzenia reifikacji o inne elementy. Do nich może należeć m.in. postać Infantki z obrazów Diego Velazqueza, która wkroczy do tej twórczości by stać się m.in. torbą podróżną. Rzeczą dla Kantora była również śmierć czyli Ta Pani. Po pierwsze pozbawił ją wizerunku znanego z ikonografii, by stworzyć na nowo kobietę czasem o cechach hermafrodyty, młodniejącą wraz z coraz większa obecnością w dziele, czasem pełną wzniosłego uroku lub nieco śmieszną, burdelmamę. Wizerunek, który kojarzyć się często może z modernistyczną wizją *femme fatale* służył oswojeniu nieuniknionego kresu życia. Dodatkowym intrygującym elementem jest metaforycznie nadbudowane powiązanie śmierci z postacią własnej matki. Symboliczne zestawienie, które wytwarza dość prostą figurę znaczeniową, gdzie koniec jest przeciwstawiony z początkiem staje się również elementem wyrastającym z filozofii sztuki przełomu XIX i XX wieku. Chociaż należy zaznaczyć, że reifikacja postaci żeńskich kluczowych dla interpretacji dzieła autora Cricot 2, nie była gestem wolnym od skojarzeń również z surrealistyczną wizją kobiety, która stała się prawie bezgłowym przedmiotem sztuki (m.in. René Magritte *Gwałt*, 1934 lub Man Ray *Lee Miller*, 1930, Hans Bellmer *Lalka*, 1935/1937). Drastyczność gestu Kantora nie sięga tak daleko, nigdy nie traktował on ciała jako li tylko

[12] J. McKenzie, *Performuj albo.*, s. 201.

i wyłącznie obiektu seksualnego[13], chociaż w wielu wypadkach względem wymienionych postaci artysta obchodzi się w sposób zaskakujący czy nawet agresywny. Nasuwa się mimowolna konotacja z propagowaną wizją kobiety przez André Bretona, Paula Eluarda i innych twórców związanych z nurtem paryskiej awangardy lat 30. XX wieku, która ma w sobie demoniczną moc rodem z secesyjnej *femme fatale*.

Najważniejszą reifikacją, która ma kluczowy wpływ na rozumienie całościowe dzieła Kantora, jest on sam, czyli Sprawca Wszystkiego. Artysta bardzo wcześnie i dumnie wkroczył w obszar własnej sztuki, po to by stać się jej częścią. Był jej aktorem, chociaż przed takim określeniem sam uciekał, reżyserem, autorem, bohaterem, po to by stać się trupem i przedmiotem. Był stale obecny w dziele. Zdanie to mimowolnie staje się prowokacją wymierzoną w zestawienie performansu Kantora z performansem Mariny Abramović, twórczyni wystawy *The Artist is Present* (*Artysta obecny*), jaka miała miejsce w nowojorskiej Museum of Modern Art (MoMA) na wiosnę 2010 roku. Wydaje się, że nic nie wiąże artystów należących do innych pokoleń, pochodzących z różnych krajów, tworzących w innych obszarach sztuki.

Od analizy performansu owej niezwykłej amerykańskiej artystki pochodzącej z byłej Jugosławii *Lips of Thomas* (*Usta Tomasza*) z 1975 roku rozpoczyna Erika Fischer-Lichte książkę *Estetyka performatywności*. Składał on się z kilku etapów, wszystkie cechowała agresja względem własnego ciała. Naga artystka najpierw spożyła duże ilości wina i miodu, następnie wycięła na brzuchu pięcioramienną gwiazdę, po to by na końcu drastycznej akcji położyć się na bryle lodu. Była ona podgrzewana od góry, tak aby wycięta rana cały czas krwawiła. Publiczność przerwała performans. Niemiecka teatrolożka wysnuła stąd wniosek, że wykładnią performansu musi być kontakt z widzem, im jest on silniejszy tym lepiej. Powstaje wówczas *autopojetyczna pętla feedbacku*. Ambramović w latach 90. wygłosiła zdanie, że nienawidzi teatru, gdyż łączy on się z udawaniem. Odcięła własną sztukę od tradycji teatralizacji, o którą tak się upomina Carlson. Natomiast sama skorzystała z prawdziwej sceny i teatru, gdy w swojej karierze chciała posłużyć się wyrazistym gestem, który jednocześnie był formą rytuału osobistego. Wraz z Charlesem Atlasem zrealizowała sztukę *Biography* (1992–1993). Artystka stała na pustej scenie czyli nikt i nic z nią

[13] Kantor nigdy nie skonstruował przedmiotu, który był tak drastyczny wobec postaci kobiety jak chociażby Allen Jones w rzeźbie *Krzesło* (*Chair*) z 1969 r. Stworzył siedlisko ze złożonego manekina żeńskiego. Postać była prawie naga, ubrana: w czarne kozaki na wysokim obcasie, długie rękawiczki i majtki, twarz pokrywał mocny makijaż. W 1986 r. obiekt został zniszczony w Tate Galery w Londynie przez członkinie organizacji feministycznych. Por. *Art Under Attack.Histories of British Iconoclasm*, eds. T. Barber, S. Boldrick, Tate, London 2013.

nie konkurowało. Kostium nie był zwyczajny. Zakrywał ją dokładnie. Miała na sobie czarną, elegancką garsonkę i szpilki. Ubiór jako rzecz był znakiem zmiany w stosunku do dotychczasowych akcji, w których przeważnie grała nagością. Wypowiadanemu tekstowi towarzyszył śpiew Marii Callas. Celowo została użyta grecka śpiewaczka, gdyż jej życiorys stał się ikoną trudności jakie musiały pokonać artystki-kobiety w XX wieku. Abramović mówiła niczym mechaniczna lalka: „Bye, bye, ekstrema; bye, bye czystość; bye bye zazdrość; bye, bye konstrukcje; bye bye Ulay"[14]. Spektakl służył transgresji pomiędzy Abramović, która wraz z Ulayem (Uwe Laysiepen) tworzyła niezwykły duet artystyczno-osobisty, a Abramović samodzielną kobietą i artystką. Teatr wpisywał się w fazę przejścia zgodnie z intencjami monografistów zagadnienia[15].

Marina wprowadziła istotne rozróżnienie pomiędzy performansem artystycznym a teatralnym. Tym, co je oddziela jest iluzja teatru. Odwołuje się ona do uczucia, że to co widzimy na scenie jest tylko przedstawieniem. Jednocześnie zakłada nieustająca grę opartą na przeciwieństwach iluzji i deziluzji. Metaforycznie można powiedzieć, że wytwarza ona most łączący świat realny z rzeczywistością przestrzeni scenicznej, rozumianej w zależności od konwencji widowiska. Ciekawie wyglądało podejście Abramović do teatru gdy przygotowywała wspomnianą już wystawę w MoMA. Pojawił się wówczas iluzjonista, który zaproponował artystce spektakularne, prowokacyjne zakończenie trzymiesięcznego performansu. Chciał on upozorować wręcz terrorystyczny atak na Marinę, którego efektem byłoby jej tajemnicze zniknięcie z galerii w wielkim finale. Organizatorzy nie zgodzili się na takie rozwiązanie, gdyż burzyłoby ono grę z realną obecnością autora w przestrzeni muzealnej, które zaplanowała artystka. Przez trzy miesiące siedziała przy stole i patrzyła w oczy swoich widzów, którzy przyszli do muzeum by usiąść naprzeciw niej, będącej podmiotem i przedmiotem własnej sztuki. Również nie była ubrana zwyczajnie, jej działaniom towarzyszył kostium, którym była długa suknia o wyrazistym kolorze. Przez okres trwania ekspozycji użyła trzech barw: czerwonego, czarnego i białego. Scenografią był stół i dwa krzesła, jedno dla widza, drugie dla artystki. Aranżacja przestrzeni w trakcie wystawy uległa zmianie, kiedy Abramović chciała zniwelować dystans do widza, pozbawiła przestrzeń

---

[14] Cytat za K. Sulej, *Żyletka i Givenchy*, „Wysokie Obcasy", 21 lipca 2012 r. Por. także Ł. Chotkowski, *Performans autobiograficzny Mariny Abramović*, „Dialog", 2006, nr 11, s. 97–111.

[15] Zarówno Schechner, jak i McKenzie zwracają uwagę, że wywiedziona od Arnolda van Geneppa kategoria liminalności, a na gruncie współczesnych badań teatralnych usankcjonowana przez Victora Turnera, mówi o teatrze jako o zjawisku liminalnym.

stołu. Dodatkowym elementem była ściana, na której wyrysowane były kreski oznaczające poszczególne dni tygodnia, odliczano w ten sposób czas do finału. Akcji towarzyszyła retrospektywa prac z blisko czterdziestu lat działalności Abramović. Klaus Biesenbach, kurator ekspozycji w filmie[16], dokumentującym wydarzenie, mówi, że najważniejszym atutem jej sztuki jest prawda czyli, że krew jest prawdziwą krwią, a nie ketchupem[17].

Paradoksalnie w twórczości Kantora mamy podobny fakt, chociaż nieco *à rebours*. Przez blisko 50 lat działalności artystycznej artysta grał w iluzją, która była tym czym prawda dla Abramović. Zatem w zetknięciu z twórczością krakowskiego artysty zawsze mamy doczynienia z ketchupem w miejsce prawdziwej krwi. Iluzja pełniła bowiem rolę organizującą jego działalność na wszystkich etapach rozwoju, tak jakby sposób jej powołania był początkiem kolejnej kreacji, łączył się bezpośrednio z wyborem konwencji. Performans Kantora obejmuje wszystkie sfery jego działalności, on też powoduje fluktuacje znaczeń rzeczy. O ile Abramović używała teatru jako rytuału istotnego dla pewnego etapu rozwoju jej twórczości, o tyle Kantor wydawało się, że rozdzielał te dwie sfery. Sprawnie posługiwał się happeningiem, akcją artystyczną i teatrem. Jednakże dla obojga artystów istotą sztuki jest obecność ich samych w dziele, które poza nimi staje się biernym faktem muzealnym. Wykazała to dobitnie wystawa Abramović w MoMA. Jej sednem było spotkanie z artystką, a reszta, istniejąca w formie zapisu fotograficznego oraz powtórzenia niektórych elementów z dawnych akcji przy udziale zatrudnionych aktorów, stała się bytem wystawienniczym obarczonym dyskursem historycznym właściwym tego typu ekspozycjom. Podobnie teatr Cricot 2 nie istnieje bez swojego Demiurga, a jego dzieło zamieszkuje wraz ze wszystkimi obiektami imaginacyjny *pokoik wyobraźni* swojego twórcy, który po śmierci autora zamienił

---

[16] Por. *Marina Abramović: artystka obecna* (*Marina Abramović: The Artists is Present*), reż. M. Akers, USA 2012.

[17] Rozróżnienie wprowadzone przez kuratora amerykańskiego okazało się nieczytelne dla Michała Kmiecika, polskiego reżysera teatralnego młodego pokolenia. Wystawił on w 2012 r. w Teatrze Dramatycznym im. Jerzego Szaniawskiego w Wałbrzychu spektakl *#dziady*, w którym pojawia się niema postać żeńska. W swoich gestach stara się nawiązywać do działań Mariny z jej kilku performansów, przy czym najbardziej wyraziste pozostaje odwołanie do akcji w MoMa. Głównymi bohaterami widowiska pozostają trzej reżyserzy teatru polskiego II połowy XX w.: J. Jarocki, A. Hanuszkiewicz i E. Axer. Tożsamość ich obecności scenicznej określały daty fizycznej śmierci. Wszyscy zmarli w tym samym 2012 r. Wprowadzona do spektaklu postać żeńska miała również odnosić się do H. Mikołajskiej. Kmiecik nałożył gesty iluzji teatru na deziluzyjne działanie Abramović. Powstało widowisko, w którym obecność postaci odwołującej się do żyjącej artystki amerykańskiej o pochodzeniu serbsko-chorwackim, było niczym nieuzasadnione, szczególnie w powiązaniu z polską aktorką zmarłą w 1989 r.

się na muzeum. Istota sztuki Abramović i Kantora zasadza się zatem na podobnym elemencie na bliskości kontaktu artysty z dziełem, jego wręcz morfologicznej obecności. Posługując się terminologią Fischer-Lichte w obu przypadkach wytwarzała ona *autopojetyczną pętle feedbacku*, jak chciała badaczka. Jan Kott napisał, że widział ludzi wędrujących za Kantorem jak mewy za statkiem. Silne oddziaływanie wpłynęło na wielką popularność artysty, ogarniającą cały świat. Ekshibicjonizm Abramović był znakiem rozpoznawczym jej sztuki w latach 70. i 80., mimo posługiwania się prawdziwą krwią i powodowaniu realnego bólu, czyli jakąś formą ekstremalnych zachowań artysty wobec samego siebie, był w jakimś stopniu kontrolowany chociażby poprzez działania publiczności. U Kantora nie mamy do czynienia z grą z cielesnością. Jego ekshibicjonizm jest psychiczny. Dotyczy wybranych przez niego członków rodziny, nie zajmuje się tłumaczeniem swoich osobistych relacji. Artysta raczej manipuluje sobą i swym dziełem, dokonując definiowania, potem redefiniowania własnych tekstów, działań. Trzyma jednocześnie badacza nieco z boku właściwego nurtu swojej biografii. I chociaż sam mówił w wywiadzie udzielonym Mieczysławowi Porębskiemu, że wyrzuca przed pałac brudy rodzinne, gestem podobnym do tego uczynionego przez twórców teatru greckiego, to jednak własne emocje i realne, nie iluzyjne przeżycia dotyczące: żon, kochanek, dziecka pozostawia poza sferą sztuki. Iluzja ujawnia jedynie, to co artysta chce pokazać i zostawić potomnym, staje się tym samym barierą, która jeszcze nigdy przez komentatorów nie została pokonana.

W tym nieco karkołomnym porównaniu Kantora i Abramović, powstaje mała wątpliwość, artystka wyraźnie uzasadnia, że performans jest wolny od iluzji, gra rzeczywistością. Wprowadza tym samym istotne rozróżnienie względem użycia rzeczy, które w przestrzeni galerii czyli *white cube* jako elementy performansu są pozbawione teatralności, którą nabywają w świetle reflektorów w *black box*. Kantor zdaje się temu zaprzeczać, gdyż on bierze przedmiot i mówi, że jest on czymś innym w galerii i czymś innym na scenie. Jego obiekt jest aktorem sztuki, a rytuał wytwarza artysta swoim gestem. W tej koncepcji rytuał nie jest czymś nabytym, jak w twórczości amerykańsko-jugosłowiańskiej artystki. Dla reżysera Cricot 2 został on wpisany w istotę sztuki, jak chciał Carlson, mówiąc o immanentnej cesze teatru. Natomiast dla zrozumienia istnienia w przestrzeni dzieła rekwizytów artystycznych, owych aktorów żyjących w świecie sztuki Kantora, należy zapoznać się nieco z historią funkcjonowania rzeczy w przestrzeni sztuki teatralnej i filmowej.

Charlesa Fostera Kane'a, bohatera słynnego filmu Orsona Wellesa[18] definiują rzeczy. Końcowe sekwencje obrazu prezentują Xanadu, upadłe imperium zmarłego milionera. Na jego terenie oprócz zamku, prywatnego zoo etc. znajdują się magazyny pełne popakowanych w drewniane skrzynie dzieł sztuki, przywiezionych z Europy. Właściciel niczego nie wyrzucał, czyli gromadził również liczne przedmioty użytkowe o wartości sentymentalnej. I właśnie pośród nich był jeden najważniejszy dla całej opowieści: małe saneczki z napisem: „Różyczka". Główny rekwizyt filmu ma etymologię wywiedzioną z dzieciństwa bohatera, staje się zarazem symbolem jego całego życia, a przede wszystkim sednem kolejnych upadków. Użycie przedmiotu, stającego się podmiotem akcji nie było w 1941 roku niczym szczególnym, gdyż teatr europejski w XIX wieku ogarnęła moda na dramaty, w których rzeczy stawały się obiektami o sile sprawczej, uruchamiającej cały ciąg fabularny (m.in. *Wachlarz* Carlo Goldoniego, *Szklanka wody* Eugeniusza Scribe'a; *Ćwiartka papieru* Victorien Sardou; *Słomkowy kapelusz* Eugeniusza Labiche'a). Zwrócił na to uwagę Zbigniew Raszewski[19], pisząc małą, finezyjną historię rekwizytu. Jednak innowacja wprowadzona przez amerykańskiego reżysera dotyczyła innego zagadnienia. Chodziło o fakt umiejscowienia sanek w zekranizowanej historii. Przez dwie godziny śledzimy na ekranie zmagania dziennikarza Jerrego Thompsona (William Alland), który ma przeprowadzić śledztwo, dające odpowiedź na

---

[18] *Obywatel Kane*, reżyseria O. Welles, scenariusz H.J. Mankiewicz i O. Welles; główne role: O. Welles, J. Cotten, D. Comingore, R. Collins, G. Coulouris, A. Moorehead; muzyka: B. Hermann; zdjęcia: G. Toland; scenografia: D. Silvera, Van Nest Polglase, P. Ferguson; kostiumy: E. Stevenson; produkcja: O. Welles; wytwórnia: Mercury Production i RKO Pictures; premiera: 1.05.1941 r. Film w 1942 r. otrzymał aż 9 nominacji do Oskara, jednak dostał tylko za najlepszy oryginalny scenariusz. Pod koniec XX w. został określony przez Amerykańską Akademię Filmową: „najlepszym filmem wszech czasów".

[19] Por. Z. Raszewski, *Bilet do teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998. Historyk teatru zwraca również uwagę na popularność, graniczącą z trendem w modzie na wprowadzanie w obręb przestrzeni scenicznej pewnych rekwizytów. Tak się stało chociażby z wozem czterokołowym nakrytym płócienną budą, który zrobił wielką karierę na scenach polskich teatrów po wizycie B. Brechta z inscenizacją *Matki Courage*. Z doniosłości użycia rekwizytu zdawali sobie sprawie Rzymianie, dla których był on atrybutem postaci koniecznym do rozpoznania charakteru i intencji bohatera z dość dużej odległości, z jakiej publiczność obserwowała wydarzenia dziejące się na scenie. Szczególną atencją darzył je również Szekspir, który przydał im moc dramaturgiczną. Wykorzystał to m.in. P. Greenaway, konstruując scenariusz swojego filmu *Księgi Prospera* (1991), w którym opowieść osadził na woluminach zabranych ze słynnej biblioteki tytułowego władcy Mediolanu. Dały one siłę do pokonania wiedźmy Sykoraks i zawładnięcia wyspą, będącą przestrzenią widowiska *Burza*, ostatniego dramatu elżbietańskiego pisarza, na kanwie którego opracowano scenariusz filmu. Por. E. Skwara, *Historia komedii rzymskiej*, Prószyński i Ska, Warszawa 2001; por. także F. Teague, *Shakespeare's Speaking Properties*, Bucknell University Press, Lewisburg, PA 1991.

pytanie kim lub czym była „Różyczka". Było to bowiem ostatnie słowo, które na łożu śmierci wypowiedział tytułowy bohater. Filmowany w półmroku, prawie niewidoczny dla widza redaktor przepytuje przyjaciół, byłą żonę, służbę. Powstaje wieloaspektowy portret bogacza jako męża, kochanka, dziennikarza, potentata medialnego, polityka. Jednak Thompsonowi nie udaje się rozwiązać ostatecznie zagadki. Kiedy opuszcza nieco monumentalne Xanadu, ledwie ociera się o prawdę. Widzowie natomiast mają możliwość przyglądania się jeszcze spuściźnie Kane'a, obserwując w kadrach końcowych filmu, bezlitosną segregację zawartości zmagazynowanych skrzyń. Obiekty w nich zamknięte przechodzą selekcję ze względu na swoją wartość. Dzieła sztuki odstawiane są na bok, natomiast *gros* przedmiotów użytkowych wrzucana jest do pieca, jako bezwartościowe. I wówczas zostają znalezione drewniane saneczki dziecinne, na których był nadal widoczny słynny napis. Widz rozpoznaje w nich bohatera przejmującej sceny z życia małego chłopca, która rozegrała się kiedy opuszczał bezpowrotnie dom rodzinny. Rzucił nimi w człowieka, który zabierał go od matki. Saneczki stały się symbolem tęsknoty za bezpowrotnie utraconym dzieciństwem, ciepłem domowego ogniska, stabilizacją emocjonalną.

Welles perfekcyjnie grał na znaczeniu. Cały film zbudowany jest na jednym słowie, które odnosi się do rzeczy, ale rozpoznanie tego faktu pojawia się jedynie wobec widza, nie wobec bohaterów dziennikarskiego śledztwa, przez które prowadzi nas fabuła. Oczywiście nie można odmówić scenarzystom sentymentalizmu jaki został wpisany w gest. Pokazali bez wątpienia jak można ukryć w dziele przedmiot, który ze swojej istoty jest banalny, by nadać mu status wyjątkowości. Chwyt rozpoznania postaci poprzez rzeczy wszedł na stałe do warsztatu scenarzystów XX wieku[20].

Kantor zdaje się wykorzystywać podobną strategię, gdyż rzecz umieszczona w centrum jako rekwizyt sztuki stała się podstawą do definicji iluzji, artystyczną wykładnią świata czy wręcz obiektem służącym do zbudowania nowych kategorii estetycznych. Rzeczy specyficznie rozumiane, również na wskroś banalne, wydają się zawierać w sobie przekaz wartościowy dla

---

[20] Por. m.in. *Rzeczy filmowe*, monograficzny numer „Kwartalnika Filmowego" 2011 nr 74. Osobnym zagadnieniem, które domaga się szerszego omówienia są rzeczy pojawiające się w dziele literackim, gdyż mogą one podobnie jak w dramacie przyjmować funkcję sprawczą, stając się głównym elementem, wokół którego narasta ciąg wydarzeń fabularnych por. J. Cabré, *Wyznaję*, tłum. A. Sawicka, Wyd. Marginesy, Warszawa 2013. W wielowątkowej powieści skrzypce są centralnym podmiotem, a narracja została stworzona dookoła nich, prawie „po linii okręgu". Nie należy zapominać, że rzeczy są podstawowym elementem kształtującym ciągi narracji, o czym wspominał m.in. U. Eco, *Wyznania młodego pisarza*, tłum. J. Korpanty, Świat Książki, Warszawa 2011, por. także tenże, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. T. Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.

następnych pokoleń artystów. Większość elementów wpisanych w sztukę podlegała reifikacji. Kantorowskie uprzedmiotowienie można analizować różnorodnie. Metodologia antropologii rzeczy otwiera ciekawy kontekst, gdyż bada obiekty w perspektywie szeroko rozumianej kultury, z uwzględnieniem funkcji społecznych, o których z pewnością myślał również artysta krakowski. Niektóre przedmioty użyte przez Kantora choć pełniły banalną funkcję, jak m.in. krzesło czy deska, w wyniku działań zyskiwały odrębny pozacodzienny charakter, stając się głównymi podmiotami prowadzonego przez artystę dyskursu, często o znaczeniu, które wykraczało daleko poza pierwotne. Twórca Cricot 2 poprzez rzeczy wytwarzał hybrydy semantyczne, które następnie wykorzystywał w kreacji przedstawień czy innych działań. Problem niniejszy otwiera nowe zagadnienie, które jest dość istotne dla zrozumienia sensu dzieła Kantora czyli sposób użycia przedmiotów jednocześnie w sferze sztuki plastycznej i teatralnej, gdyż nastręcza on pytanie o moment transgresji znaczeniowej pomiędzy gestami artystycznymi. Rozwikłanie szarady jest możliwe, gdy powrócimy, do teorii znaku, które w zdominowały myśl metodologiczną ubiegłego stulecia.

Podstawą wszelkich dociekań na tym polu stały się dwie teorie: Ferdynanda de Saussure'a (1857–1913) i Charlesa S. Peirce'a (1839–1914). Pierwszy z nich był szwajcarskim językoznawcą. Wprowadził do nauki pojęcie znaku językowego, który dzielił się na dwa elementy: znaczony – *signifiant* (odnoszący się do abstrakcyjnego pojęcia) i znaczący – *signifié* (będący akustyczną reprezentacją). Wiązało się to z koncepcją języka, który został podzielony na język i akt mowy (*langue* i *parole*), wynikało to ze zrozumienia jego struktury jako formy, która zyskuje swoje indywidualne odkształcenie wraz z wypowiedziami jednostkowymi. Teorie Saussure'a zostały po jego śmierci zebrane i wydane przez uczniów, przyczyniły się do rozwoju semiologii. Natomiast pragmatyk amerykański wzbogacił podział o trzeci element – referenta, czyli odsyłacza do świata zewnętrznego, dając początek semiotyce.

Dla badań teatralnych z punktu widzenia historycznego najważniejsze na tym polu są dokonania Praskiego Koła Lingwistycznego[21], które w la-

[21] Szczegółowo dokonania Praskiego Koła Lingwistycznego omówiła I. Sławińska w książce *Teatr w myśli współczesnej*, PWN, Warszawa 1990. Rozważania niniejsze skupiają się jedynie na funkcji rekwizytu, pominięte zostały w prowadzonej analizie dokonania współczesnej polskiej teatrologii w zakresie semiotyki, obejmującej obszarem swoich zainteresowań m.in. teorię dramatu i spektaklu rozumianego jako przetworzone słowo literackie. Por. chociażby: *Problemy teorii dramatu i teatru*, wybór i oprac. J. Degler, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988 i 2003; Por. także S. Skwarczyńska, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985; *Z teorii teatru.* Materiały z sesji teatralnej,

tach 30. XX wieku opublikowało szereg prac, m.in. Otakara Zicha, Jana Mukařovskiego, Piotra Bogatyriewa, Jindřicha Honzla czy Jana Veltruskiego. Uczeni dokonali zwrotu badań semiotyki zainteresowanej głównie językiem, w stronę znakowości sztuki, a dokładniej teatru. Dla interesujących nas zagadnień dotyczących funkcji rekwizytu ważny jest Zich, który jako pierwszy zwrócił uwagę na problem rozróżnienia dwóch przestrzeni: scenicznej i teatralnej. Uznał on również możliwość rozszerzenia pola o działanie czy też współdziałanie widowni. Bogatyriew poszedł o krok dalej uważając, że kostium teatralny podobnie jak element dekoracji odsyłają nie do rzeczy samych w sobie, ale do znaków istotnych z punktu widzenia ogólnej interpretacji sztuki. Jednocześnie osobą odpowiedzialną za przemianę znaku uczynił nie reżysera czy inscenizatora, ale aktora, który w przestrzeni scenicznej dokonuje przemiany rzeczy w dany znak, często odbiegający znaczeniem od samego przedmiotu, np. kawałek materiału może stać się za pomocą gestu znakiem niemowlęcia. Honzl rozwinął tezę Bogatyriewa mówiąc, że samo zjawisko teatralne jest zbiorem znaków. Stwierdzenie to pozwoliło na wysnucie tezy, że różne formy teatru posługują się odmiennymi znakami, czyli słuchowisko radiowe działa na odbiorcę za pomocą znaków dźwiękowych, balet czy pantomima przy pomocy aktora i ruchu etc. Spostrzeżenia otworzyły pole badawcze dla zrozumienia metonimii teatralnej, gdzie dekoracje teatrów doby symbolizmu i awangard I połowy XX wieku często za pomocą zasady *pars pro toto* posługiwały się fragmentem odnoszącym się do większej całości, np. wrota mogły oznaczać cały zamek. Tezy sankcjonowały byt nowych estetyk, jest to o tyle istotne, że mimo dynamicznych prądów artystycznych dekoracje ilustracyjne dominowały w teatrach, aż do czasów II wojny światowej. Jeszcze o krok dalej poszedł w swych teoriach Veltrusky, który zrewidował pojęcie podmiotu w teatrze. Uważał on, że może nim się stać każdy element teatru zatem na równi traktował zarówno aktora, jak i rzecz. Przy czym scenografia i rekwizyty mogą pełnić w przestrzeni scenicznej aktywną funkcję sprawczą, gdyż osiągają w tej teorii ten sam ontologiczny status, co człowiek. Irena Sławińska komentowała myśli Czecha w szerokim kontekście rozwoju teatru XX wieku. „Studium Veltruskiego – pisała – prowadzi do wniosków dalekosiężnych, dotykających istoty cywilizacji współczesnej. Zatarcie granicy między światem rzeczy, światem przyrody i ludźmi może przyczynić

Poznań 1970, red. Z. Osiński, Centralny Ośrodek Metodyczny Upowszechniania Kultury, Warszawa 1972; *W kręgu socjologii teatru na świecie*, wybór i opracowanie T. Pyzik i E. Udalska, Ossolineum, Wrocław 1987; S. Świątek, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Wyd. Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1990. J. Veltruský, *An Approach to the Semiotics of Theatre*, Masaryk University, Brno 2012.

się do odbudowania rozerwanej więzi między człowiekiem i jego środowiskiem – rozerwanej właśnie w kontekście kultury europejskiej”[22]. Należy przyznać, że w interesującym nas kontekście trudno badaczom odmówić racji, szczególnie gdy omawiamy artystę, którego gigantyczne krzesło-pomnik „weszło w dyskurs” z otaczającym je krajobrazem. Zatem działanie artystyczne przybliżyło twór cywilizacji do natury, przy czym potrafiła ona zadziałać nań destrukcyjnie (do czego powrócę, omawiając instalację Kantora w Oslo). Na tle tych dociekań interesująco się przedstawia teoria Tadeusza Kowzana, która bezpośrednio wyrastała z myśli szwajcarskiego językoznawcy z pominięciem dokonań praskich. W swych publikacjach z lat 70. zwraca on uwagę na dość niestabilny status przedmiotów na scenie. Dla wyjaśnienia autor posługuje się czajką (mewą), tytułową bohaterką sztuki Antoniego Czechowa. Pokazuje na przykładzie wypchanego ptaka stopnie rozwoju znaku teatralnego, bo jest on z jednej strony znakiem zabitego stworzenia, z drugiej staje się symbolem idei abstrakcyjnej, do której nawiązuje cały dramat; po trzecie odnosi się on do charakterystyki jednej postaci sztuki. Uczony zauważa, że sposób konstrukcji znaku teatralnego może odnosić się do kilku elementów, które względem ich struktury morfologicznej zdają się na siebie zachodzić. W swych późniejszych publikacjach uczony wyjaśnił, na przykładzie czapki, korelację znaczenia, spolaryzowaną zarówno przez odbiór widza, jak i intencję twórcy. Dostrzegł bowiem różnicę jaka może zachodzić pomiędzy intencją wprowadzenia np. współczesnej wojskowej furażerki do przedstawienia *Makbeta* według Williama Szekspira, która odnosić się będzie do rzeczywistości poza dramatem siedemnastowiecznym, jednocześnie poprzez gesty aktora może uzyskiwać różny odbiór u publiczności, w zależności od sytuacji społecznej (chodzi tu o funkcje jaką odegrały rekwizyty w czasach reżimów, dyktatur i cenzury)[23]. Dla polskiego naukowca do znaków ikonicznych, których funkcje analizuje w widowisku wpisuje wszystkie pojawiające się w przestrzeni spektaklu elementy. Natomiast Andrew Sofer dokonał rozróżnienia na rzeczy, które są na scenie i nie wchodzą w sferę interpretacji oraz na te, które stają się rekwizytami, oddziałującymi na znaczenie dzieła teatralnego[24]. Ujawnienie wagi danego obiektu dokonuje się przy pomocy gestu aktora. W tym rozumieniu cała scena teatralna jest nacechowana apriorycznie znaczeniami, a każdy element niejako w momencie swojego wejścia na scenę zyskuje nowe znaczenie[25].

---

[22] I. Sławińska, *Teatr w myśli współczesnej*, PWN, Warszawa 1990, s. 188.

[23] T. Kowzan, *Znak i teatr*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1998, s. 78–79.

[24] Por. A. Sofer, *The Stage Life of Props*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2003.

[25] Pisałam o znaczeniu iluzji sceny w: D. Łarionow, *The time of a falling feather*, „Art Inquiry. Recherches Sur les Arts” 2001, no. 3, s. 253–260.

Przedmiot w obrębie sztuki staje się jej rekwizytem, w ten sposób łącząc swoją obecność z pojęciem scenografii. Brytyjska scenografka Pamela Howard[26] zadała kolegom prozaiczne pytanie: *Co to jest scenografia w 2009 roku?* Uzyskała 50 odpowiedzi, które mogłyby się złożyć na współczesną definicję terminu. Respondentami byli praktycy, nie teoretycy czy historycy teatru. Jednozdaniowe wypowiedzi odnoszą się do subiektywnych doświadczeń, które wedle własnej definicji zawodu określają funkcje scenografa i jego miejsce w kreacji widowiska. Artyści często posługują się metaforą, która ma podkreślić ich status zawodowy czy wręcz dodać ich pracy owej magicznej wyjątkowości, często o rozpoetyzowanym zabarwieniu. Intrygująca już jest sama postać scenografa, gdyż postrzegany jest m.in. jako tajny agent, operujący czy wręcz spiskujący z materią scenografii czyli przestrzenią, światłem oraz muzyką (Lilja Blumenfeld, Estonia) przy czym efekt końcowy miałby się przyczynić do uwypuklenia poezji zaklętej w geście aktora (Lidia Kosovski, Brazylia), gdyż jest to bezgraniczna przestrzeń ilustracji metaforycznego świata przedstawienia (Paweł Dobrzycki, Polska). Pojawiło się też parę praktycznych skojarzeń, które traktują scenografię jako: polifonię różnych elementów teatralnych o nieustalonym porządku (Heiner Goebbels, Niemcy); wielofunkcyjny kontener załadowany fikcją i akcją (Mónica Raya Mejía, Meksyk); złom przestrzeni społecznej, który jednak nie może być utożsamiany ze złomowiskiem (Tomáš Žižka, Czechy); ładunek tira, który staję się źródłem kreacji idei (Henk van der Geest, Holandia); pas bezpieczeństwa odsłaniający i spajający ukrytą energię przestrzeni (Fiona Sze-Lorrain Francja/Singapur). Scenografia służy do transformacji dramatu w system wizualnych znaków (Ioanna Manoledáki, Grecja) oraz jest umiejętnością opowiadania historii za pomocą obrazów scenicznych (Richard Hudson, USA), ale też daje życie rzeczom, dzięki którym powstaje bogata narracja naszkicowana z drobnych elementów (Edwin Erminy, Wenezuela).

Przywołane zdania są jedynie fragmentem sondy Howard, ale pokazują polifonię znaczeń jaka rozwija się wokół terminu. Dostrzec można wyraźną tendencję do postrzegania scenografa w sposób romantyczny o zabarwieniu wzniosłym jak postać tajnego agenta, który ma nieco hybrydalny charakter, z jednej strony bowiem przypomina dziewiętnastowiecznego Sherlocka Holmesa, ale z drugiej strony ma trochę z natury szpiegowskiej Maty Hari. Sądzę, że największe zdziwienie u teatrologów może budzić zastosowany przez praktyków dobór skojarzeń. Rzeczy, z którymi scenografia została porównana, pełnią funkcje po pierwsze użytkową,

[26] Por. P. Howard, *What is scenography?*, Routledge, London 2009.

jak kontener czy tir; po drugie są odpadami cywilizacji jak złom; po trzecie służą zapewnieniu bezpieczeństwa. Jednocześnie ona sama ma dawać życie przedmiotom, z których buduje się fabułę widowiska. Można stąd wysnuć wniosek, że rzecz jako pewien abstrakt staje się najważniejszym budulcem scenografii. Jak wykażemy poniżej przedmiot różnie semantycznie zwaloryzowany, może stać się obiektem przestrzeni artystycznej, jak również teatralnej, za każdym razem niosąc ze sobą inne konotacje względem całości dzieła.

Ciekawie wygląda zderzenie sondy z rozbudowaną definicją Patrice'a Pavisa. W kanonicznym dziele jakim jest *Słownik terminów teatralnych* francuski badacz napisał, że scenografia oznacza „wiedzę, umiejętność i sztukę komponowania sceny i przestrzeni teatralnej, a także metonimicznie samą dekorację sceniczną jako rezultat pracy scenografa"[27]. Teoretyk teatru, w toku dalszego wywodu, wykazał odmienność podejścia do oprawy plastycznej widowiska w sztuce XX wieku, w stosunku do wcześniejszego rozumienia zadań i funkcji scenografii. Gdyż przez większość swojej historii pełniła ona rolę dekoracyjną, a w ubiegłym stuleciu zyskała również walor aktywnego elementu kreacyjnego widowiska. Obecnie scenograf jest „świadomy własnego znaczenia, autonomii swojej sztuki i swojego oryginalnego wkładu w realizację spektaklu"[28]. Tendencje estetyczne zarysowane na przełomie dwóch tysiącleci pokazują, że scenografia służy do burzenia przestrzeni sceny pudełkowej, wychodząc w stronę widza i niwelując granicę iluzji, która niegdyś przyczyniała się do zbudowania dystansu pomiędzy aktorem/postacią sceniczną a odbiorcą; otwiera przestrzeń, okalając publiczność ze wszystkich stron lub każąc podążać widzowi za aktorem i przenosząc akcję w różne miejsca, czyli swoją nową funkcją kwestionuje tradycyjny sposób odbioru widowiska, na które składało się stałe miejsce widza i dekoracji, a mobilność oznaczała jedynie zmianę statycznych elementów sceny. Współcześnie dostosowuje się scenografię do inscenizacji, a poprzez użycie lekkich materiałów czy multimedialnych możliwości nowych technologii staje się scenografia wręcz „rekwizytem" na usługach aktorów.

Definicja Pavisa odnosiła rozumienie pojęcia zarówno do jego aspektu historycznego, jak i do miejsca scenografii w estetyce widowisk przełomu XX i XXI wieku. Jest niewątpliwie część wspólna pomiędzy teatrologiem a praktykami. Wszyscy są zgodni, że scenografia pełni funkcję podrzędną

---

[27] Hasło „scenografia" w: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum., oprac. i uzupełnienia S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 454–455.

[28] Tamże, s. 455.

względem nadrzędnej formy jaką jest widowisko (rozumiane jako spektakl czy performans). Trudności badaczom dostarcza fakt, na który zwrócił uwagę Pavis. Scenografia posiada własną autonomię jako sztuka. Zajmuje obszar pogranicza pomiędzy malarstwem, rzeźbą, fotografią, nowymi mediami a aktorem, reżyserem etc. I jako taka podlega odrębnej estetyce, która nie może być tożsama z teoriami, którymi posługujemy się do opisu i nazwania zjawisk występujących w szeroko pojętych sztukach plastycznych. Jedynie Kantor zdaje się wyłamywać z tak rozumianych pojęć. Jego przedmioty funkcjonują jako byty autonomiczne, które migrują pomiędzy działalnością plastyczną a teatralną. Ich fluktuacja ma też wpływ na znaczenie, które niejako dostosowywane jest przez artystę do projektowanego gestu. Dlatego scenografie Kantora domagają się osobnej metodologii, która dostrzeże i opisze ich specyfikę.

Ewa Domańska w swoim projekcie humanistyki nie-antropocentrycznej, zwróciła uwagę na spuściznę Kantora. Badaczka uznała bowiem jego nowatorstwo, które zamyka się w intencji podobnej ze współczesnymi uczonymi, gdyż wszyscy na równi chcą ocalić rzeczy.

> Podobnie jak kiedyś dla Kantora przedmiot określał problem granic sztuki, tak też dla wielu z nas rzecz/przedmiot wyznacza dziś granice zarówno humanistyki pojmowanej jako dziedzina wiedzy zajmująca się człowiekiem i tym co ludzkie, jak i wywodzącego się z humanizmu rozumienia podmiotu. Podczas jednak gdy Kantora fascynował przedmiot, który jest obcy i niedostępny dla naszego umysłu, który opiera się antropomorfizacji, symbolizacji, socjalizacji, semiotyzacji, współczesne badania z reguły personifikują rzeczy, ujmują je w kategoriach symbolu, znaku, komunikatu czy też ważnego elementu budowania więzi społecznych. Kantor alienował rzeczy i uwalniał je od ludzi, tymczasem badacze studiujący obecnie rzeczy w kategoriach innego, znaku czy komunikatu neutralizują ich odmienność[29].

W innej publikacji Domańska[30], posługując się ideami Bruno Latoura, zaznaczała, że w humanistyce anglosaskiej[31] od lat 90. XX wieku datuje się „zwrot ku rzeczom" czy inaczej „zwrot ku materialności", czy wręcz „zwrot ku temu co nie-ludzkie". Tak zakreślony obszar pozwala badaczce wysnuć tezę, stanowiącą przesunięcie pola badawczego ze sfery ludzkiej w zakres poznawczy przedmiotów. Tym samym powstał projekt historii nieantropocentrycznej.

---

[29] E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna" 2008, nr 3, s. 20.

[30] E. Domańska, *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006.

[31] Zob. za E. Domańską – *Things*, ed. B. Brown, University of Chicago Press, Chicago–London 2004; *Materializing Ethnography*, „Journal of Material Culture" 2004, vol. 9, no. 1; *The Material Culture Reader*, ed. V. Buchli, Berg, Oxford 2002.

Stawiam tezę – głosi – że tradycyjne określenie historii jako *nauki o ludziach w czasie* okazuje się niewystarczające, jeżeli dyscyplina ta chce bronić swojego miejsca wśród dziedzin zainteresowanych przeszłością i wytwarzających o niej ważną dla przyszłości wiedzę. Wobec tak kluczowych dla przyszłości świata i człowieka zagadnień, jak klonowanie, stosowane w medycynie transplantacje i implanty biotroniczne, manipulacja kodem genetycznym, nanotechnologia, które zmieniają relację między tym co ludzkie i nie-ludzkie, organiczne i nie-organiczne, między rzeczami i ludźmi, rekonceptualizacja materialnych pozostałości po przeszłości (rzeczy, ludzkich, zwierzęcych i roślinnych szczątków) oraz postawienie pytań o ich status, może stanowić kwestię kluczową dla rekoncpetualizacji podchodzących z troską do przyszłości badań nad przeszłością[32].

Projekt zawęża się do badania powiązań społecznych, istniejących pomiędzy rzeczami a ludźmi, nadając tym pierwszym jednak byt odrębny. Domańska uważa bowiem, że klasyczna humanistyka nie może się wypowiedzieć o „hybrydycznej formie podmiotowości jak człowiek z bionicznymi kończynami"[33]. Czyli przestawia jako obiekt zainteresowania humanistyki nieantropocentrycznej m.in. Oscara Pistoriusa, biegającego na protezach z włókna węglowego, mówiąc o jego „ponadludzkich" zdolnościach, które wywołały ogromną dyskusję w Międzynarodowym Komitecie Olimpijskim. Badaczka stawia go na równi z osobą z przeszczepem serca świni, transgenicznym, fluorescencyjnym królikiem wytworzonym przez Eduarda Kaca czy zrobionym z ludzkich prochów diamentem syntetycznym (LifeGem).

Jeżeli spróbujemy oderwać tok myślenia Domańskiej od szerokiego kontekstu społecznego, w który wchodzi, i przeniesiemy jej wnioskowanie w obszar historii teatru, to dostrzeżemy pewną prawidłowość rozwoju wiedzy o przedmiocie. Wraz z tendencją zarysowaną w scenografii XIX wieku do wprowadzania w sferę przestrzeni scenicznej coraz większej ilości rekwizytów, stopniowo zaczęła narastać potrzeba do uprzedmiotowienia postaci ludzkiej. Przykładem mogą być lawinowo narastające w traktaty o lalce m.in. Henrich von Kleist *O teatrze marionetek* (1811), Maurice Meaterlinck *Rzeczy Najważniejsze* (1890), Edward Gordon Craig *Aktor i nadmarioneta* (1907). *De facto* traktowały one konieczność pojawienia się w przestrzeni teatru postaci ludzkiej jako wprowadzenie tworu organicznego,

[32] E. Domańska, *Historie…* s. 104. Można uznać, że sztuka T. Kantora zapowiada wszystkie działania wywiedzione przez badaczkę. Szczególnie jest to widoczne w koncepcji bio-obiektu, który choć zakładał połączenie martwego przedmiotu z człowiekiem, w jakimś stopniu jest prekursorski nie tylko względem osiągnięć nauki (Oskar Pistorius), ale też sztuki (bio-art.); por. chociażby O. Catts, I. Zurr, *Crude Life. The Tissue Culture & Art. Project*, [katalog], Gdańsk 2012; M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2012.

[33] E. Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna…*, s. 13.

którego materia nieokiełznana może zakłócić spoistość dzieła sztuki teatralnej (Craig). Dlatego zamienienie jej na doskonały twór drewniany o cechach boskich (Kleist) lub dokładnie odwzorowujący model człowieka wykonany z wosku (Meaterlinck) może przywrócić sztuce jej pierwotny blask. Trawestując przywołanego przez Domańską Émile'a M. Ciorana można powiedzieć, że stopniowo w teatrze od XIX wieku „człowiek zaczął wychodzić z mody"[34]. Czego szczególnymi przykładami będą działania artystów, takich jak Oskar Schlemmer i Ferdynand Lèger. Obaj w pierwszych dekadach XX wieku stworzyli widowiska sceniczne i filmowe, w których zakwestionowano anatomię ludzką czy wręcz obecność człowieka – aktora na rzecz przedmiotu. Paradoksalnie każdy z autorów określił w tytule dzieło mianem baletu, odwołując się do sztuki, która przede wszystkim posługuje się ciałem jako środkiem ekspresji (*Balet triadyczny* oraz *Balet mechaniczny*).

Wraz z tak zakreśloną problematyką na początku XX wieku na scenę polską wszedł twór hybrydalny czyli Chochoł w inscenizacji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego. Jego nieprzystawalność do istniejących metodologii opisowych dobrze oddaje burza jaka się wokół niego zebrała tuż po prapremierze. Rozbija się ona na dwa prądy. Pierwszy, który pojawił się tuż po przedstawieniu i rozciąga się na cały okres do roku 1907 czyli daty śmierci autora, drugi to recepcja Chochoła, po jego odejściu. Rozpiętość interpretacji jest niezwykle szeroka od romantycznych rodowodów połączonych z mitami o Chochliku duchu domowym, poprzez demonologię widzącą w nim twór diabelski, po symbol narodu chocholego, co zaznaczyło się szczególnie w powiązaniu z sytuacją polityczną (m.in. okres rządów Edwarda Gierka w latach 70. ubiegłego stulecia). Jest to zatem element, który od ponad stu lat przysparza kolejnym scenografom dużo problemów. Nie wiadomo bowiem jak go traktować, bo to nie człowiek, nie lalka, a zatem czy rekwizyt, przedmiot? Reifikacja dokonana przez Wyspiańskiego, która jako strategia pisarska, wedle rozróżnienia wprowadzonego przez Przemysława Czaplińskiego, nie dotyczy przedstawienia w tekście bytów niejęzykowych, lecz obdarzenia „owych bytów autonomią narracyjną", chodzi o „docieranie do granic literackiego reprezentowania rzeczy" [35]. To

---

[34] Por. É.M. Cioran, *Ćwiartowanie*, przeł. M. Falski, Wyd. KR, Warszawa 2004, s. 50.

[35] P. Czapliński swoje przemyślenia na temat reifikacji odnosi głównie do prozy polskiej końca XX w. Jednakże nietrudno się dopatrzeć w działaniu Wyspiańskiego chęci (lub raczej nieświadomej potrzeby) uzyskania podobnego efektu. Por. P. Czapliński, *Rzecz w literaturze albo proza lat dziewięćdziesiątych wobec „mimesis"*, w: *Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce*, red. S. Wysłouch, B. Kaniewska, Wydawnictwo Poznańskie Studia Polonistyczne, Poznań 1999, s. 234.

uprzedmiotowienie ma na gruncie polskiej scenografii daleko idące konsekwencje. Śmiem twierdzić, że bez gestu autora *Wesela* nie byłoby m.in.: kategorii estetycznej Przedmiotu Najniższej Rangi wprowadzonej przez Kantora czy teorii teatru ubogiego Jerzego Grotowskiego, nie wspominając o rzeczach zdegradowanych w twórczości Józefa Szajny czy odkształceniach, jakich dokonywał na obiektach Jerzy Grzegorzewski. Słomiana figura w historii scenografii uruchamia nowe myślenie o przedmiocie, traktowanym jako podmiot sztuki. I to jest zasadniczy wkład polskiej scenografii w światowy dorobek dziedziny.

Na tym tle Kantor poszedł o krok dalej, wprowadzając w dzieło definicję rzeczy młodopolskiego dramaturga i łącząc ją z awangardowym pojęciem przedmiotu, jaki ukształtował się wraz z gestami dadaistów i surrealistów. Spowodowało to sytuację, w której kantorowski Obiekt Najniższej Rangi przestał być zwykłym rekwizytem, a stał się rekwizytem jego sztuki. Jan Kott po obejrzeniu spektaklu *Dziś są moje urodziny*, jaki był pokazywany w Nowym Jorku już po śmierci Kantora, stwierdził, że dawał on „duszę nawet opakowaniom i kukłom”[36]. Wysnuł stąd wniosek, że bez jego obecności Cricot 2 nie może dalej istnieć. Krytyk zapomniał dodać, że z całej bogatej spuścizny jedynie przedmioty mogą żyć bez swego twórcy, co wiąże się z naznaczeniem o jakim wspomniał uczony. Rzeczy są stałym elementem twórczości o bycie, niespotykanym wśród innych artystów pokolenia Kantora. Swobodnie przenikają ze świata sztuk plastycznych do świata wizji scenicznych, dlatego określam je mianem rekwizytów artystycznych. Małgorzata Dziewulska, analizując Kantorowskie podejście do rzeczy uznała, iż „[n]ie wolno im było być przedmiotami artystycznymi”[37], czyli obiektami „stworzonymi dla estetycznej przyjemności”[38]. Badaczka zauważa, że wprowadzona przez Kantora praktyka różniła się w znacznym stopniu od programu. „Przedmiot *znaleziony* stawał się tylko hasłem wywoławczym, pewnym radykalnym gestem przeciwstawionym zalewowi przedmiotów, jakie podsuwał teatr i sztuka tradycyjna. Ale kolejne przedmioty z przedstawień, z niewieloma tylko wyjątkami, były rezultatem zupełnie innego procesu: koncepcji artystycznej i niezwykle precyzyjnej obróbki. Bez wątpienia stanowiły kreację”[39]. W toku dalszej refleksji Dziewulska dostrzega fakt, że wszystkie przedmioty były „ostentacyjne materialne,

---

[36] J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 46.

[37] M. Dziewulska, *Drugie życie przedmiotów*, „Polska Sztuka Ludowa – Konteksty” 1999, nr 1/2, s. 6.

[38] Tamże, s. 6.

[39] Tamże.

a naprawdę zmierzały do tego, by w przeciwieństwie do codziennego teatralnego rekwizytu stać się duchowymi"[40]. Zatem pojęcie rekwizytu artystycznego w wypadku analizy twórczości Kantora należy ściśle związać z jego sztuką. Specyficznym, ale nie jedynym przykładem może być figura chłopca siedzącego w ławce szkolnej z *Umarłej klasy*, która była bohaterem widowiska, także rzeźbą w instalacji artystycznej, by stać się również pomnikiem nagrobnym swojego mistrza. Przedmioty pozornie migrowały bez ograniczeń ze świata instalacji do iluzji teatralnej i na odwrót, niektóre z nich jak m.in parasol pozostawały przede wszystkim w obiegu jednej sfery działalności artystycznej.

Wydaje się, że Kantor, pozornie chociażby, nie odbiegał od rozumienia przedmiotu w interpretacji Anny Ubersfeld[41], teoretyka teatru. Uważa ona, ze istotą przestrzeni teatralnej jest brak pustki, gdyż jest ona „wypełniona wieloma elementami konkretnymi". Badaczka zalicza do nich w różnym stopniu: ciała aktorów, dekoracje, jak i rekwizyty określone przez nią mianem: akcesoriów. U reżysera Cricot 2 odnajdziemy podobny sposób podchodzenia do rzeczy, gdyż wprowadzone przez niego reifikacje dotyczyły w równym stopniu konkretnych przedmiotów, jak i manekinów czy ludzi. Jego sztuka po prostu nie znosiła pustki, dlatego była w całości wypełniona rzeczami. Wytworzona zależność pomiędzy twórcą a rzeczą, można interpretować również poprzez myśl Toma Ingolda[42]. Zauważył on bowiem, że forma przedmiotu nie jest czymś narzuconym z zewnątrz, lecz powstaje na skutek wzajemnej interakcji pomiędzy człowiekiem a rzeczą. Zatem wszystkie reifikacje reżysera Cricot 2 stają się niejako obszarem współdziałania twórcy i sztuki, której końcowym produktem jest dzieło.

W 1974 roku, w wywiadzie udzielonym Wiesławowi Borowskiemu[43] Kantor powiedział, że zasadniczym motywem jego działania jest „odzyskanie" przedmiotu. Jednak artystyczna aktywacja dotyczyła tylko wybranych. Podstawą selekcji była funkcja użytkowa, choć specyficznie interpretowana. Krytyk sztuki zauważył bowiem, że już od lat 50. artystę interesowały wraki. We wczesnych pismach pojawiają się szczątki mostów czy okrętów. Można powiedzieć, że przemyślenia twórcy wiążą się z ogólną tendencją dostrzegalną wówczas w sztuce, która wywodziła się z chęci pokazania świata zdegradowanego, odhumanizowanego w czasach

---

[40] Tamże, s. 8.

[41] A. Ubersfeld, *Czytanie teatru I*, przekład J. Żurowska, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 2002.

[42] T. Ingold, *Making Culture and Weaving the Word*, [w:] P. Grave-Brown, *Matter, Materiality and Modern Culture*, Routledge, London 2000, s. 50–71.

[43] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, WAiF, Warszawa 1982.

po Zagładzie. W pracach polskich artystów dostrzeżemy znamiona tego nurtu dopiero w latach 60. m.in. wraz z cyklem abakanów Magdaleny Abakanowicz, dziełami Aliny Szapocznikow czy pracami debiutującego w 1961 roku Władysława Hasiora. Zardzewiałe rury, poniszczone szprychy rowerów również w tym okresie wejdą do rekwizytorni Szajny, by później stać się jej stałymi elementami. Zaludniać będą świat ocalałych, którzy w wielokrotnych *Replikach* w latach 70 i 80. wstawać będą z popiołów.

Kantor myślał nieco odmiennie niż większości twórców jego pokolenia. Sposób konstruowania przez niego wywodu, uzasadniającego wybór danego gestu artystycznego, zawsze ma na celu podkreślenie jego odrębności od innych. Zatem dla reżysera Cricot 2 przedmiot w stanie *prosperity*, jak sam określał, był nieinteresujący. A stawał się obiektem intrygującym w momencie swojego zużycia, wyplucia czy wręcz wyrzucenia, gdyż wówczas ujawniała się jego natura. „Chodzi mi o to, że takie przedmioty pogardzane, nieprzydatne lub spełniające bardzo powszechne i bardzo niskie funkcje mają w sobie potencjał zaskoczenia i ogromny ładunek *przedmiotowości*"[44]. Borowski pytał dlaczego krzesło, a nie ołówek czy samochód. Kantor uzasadniał, że ołówek jest przedmiotem o pochodzeniu kulturalnym, a samochód w latach 70. spełniał funkcje wyrafinowane i reprezentacyjne. Krzesło zaś pozostało przedmiotem związanym z biologicznym życiem człowieka, podobnie jak parasol, ubranie czy worek.

Najbliższy podobnego myślenia, jak Kantorowskie, był Grzegorzewski[45]. Choć jego dobór przedmiotów artystycznych wynikał z nieco innych założeń. Poddawał je odkształceniom, które miały zamazać pierwotną funkcję. Na potrzeby danego widowiska występowały w ściśle określonej roli. Reżyser miał pretensje do krytyków, chcących po przedstawieniu dostać się za kulisy by dociec, co było czym. Chociaż Grzegorzewskiemu nie była obca intencja *ready-made* Marcela Duchampa, to jednak jego gest był daleki od francuskiego artysty. Rekwizytornia późniejszego dyrektora Teatru Narodowego zapełniała się stopniowo od lat 70. Znaleźć w niej można przedmioty porzucone jak drewniany magiel firmy Schammel wyprodukowany

---

[44] Tamże, s. 18.

[45] Zagadnienie obecności przedmiotów w twórczości Jerzego Grzegorzewskiego poruszała M. Sugiera w książce *Między tradycją a awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Universitas, Kraków 1993; funkcjonowanie scenografii powiązanej z treścią dramatów omówiła D. Kuźnicka w książce *Obszary zwątpień i nadziei. Inscenizacje Jerzego Grzegorzewskiego 1966–2005*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006; Por także zbiór wywiadów z J. Grzegorzewskim zebrany już po jego śmierci w tomie *Palę Paryż i wyjeżdżam*, Świat Literacki, Izabelin 2005; Por. także Z. Taranienko, *Trzask pękających parawanów. Jerzy Grzegorzewski w Teatrze Studio*, Centrum Sztuki Studio, Warszawa 2006.

jeszcze w niemieckim Breslau, ekspres do kawy „Polekspres", ławkę kościelną, karetę czy drewnianą wialnię, krosno, miech kowalski, brony, sąsiadują one z pokaźnym zbiorem instrumentów, bądź ich częściami, jak: bębny, pianina, surdynki, werble, fortepiany, tuby gramofonowe. Osobną grupę stanowią skrzydła samolotów jak szybowca SZD „Czapla" czy dwupłatowca CSS-13 (Po-2)-„Kukuruźnik". Najczęściej wymienianymi w opisach przedmiotami są pantografy: tramwajowe, typ OTK z wagonu Konstal 13N oraz trolejbusowe. Reżysera nie interesował wiek danej rzeczy, a raczej efekt jaki jest w stanie osiągnąć, wprowadzając go w sztuczne światło sceniczne. Rekwizytornia zawiera również obok łodzi wioślarskich, także żagiel windsurfingowy. Wszystkie przedmioty grały w wielu spektaklach, wcielając się w różne inne rzeczy, nigdy nie konkurowały z aktorem czy nie były traktowane na równi z nim. One współtworzyły iluzję sceniczną czyli architektonikę świata teatralnego Grzegorzewskiego, przy czym często zyskiwały zaskakujący walor wzniosłości w obliczu przestrzeni widowiska. Zniknął on niestety bezpowrotnie po śmierci twórcy, co pokazała inwentaryzacja jakiej podjęła się Barbara Sierosławski[46] w 2007 roku. Wydała ona album ponad czterdziestu fotografii przedmiotów znalezionych w magazynach Teatru Narodowego. Pozbawione magii sceny stały się tylko dziwnymi eksponatami, wyzbytymi wszelkiej narracji.

Wyjątkowość działalności Kantora polega na połączeniu symbolicznego myślenia Wyspiańskiego ze strategią awangard XX wieku. Przy czym reżyser Cricot 2 zdawał sobie sprawę, że jego wnioskowanie względem przedmiotu ma nieco inny charakter niż gesty wcześniej wykonane przez dadaistów czy surrealistów. Swoją odrębność szczególnie zasygnalizuje nieco później, w manifeście *Teatru Śmierci*. Pozornie dla wspomnianego już Duchampa przedmiot był tylko rezultatem doświadczenia intelektualnego, a nie zmysłowego (wedle określenia Hansa Richtera[47]). Artysta wprowadził dość prostą definicję *ready-mades* jako rzeczy podniesionych do rangi dzieł gestem artysty. Gdy Arturo Schwarz, wydawca pism zebranych Duchampa chciał uściślić zakres referencyjny pojęcia, okazało się, że można wyróżnić aż sześć ich kategorii[48]. Grzegorz Dziamski

---

[46] B. Sierosławski, *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie. Stan na rok 2007*, Teatr Narodowy, Warszawa 2008.

[47] H. Richter, *Dadaizm*, przekł. J. St. Buras, WAiF, Warszawa 1986.

[48] **Ready-mades** podzielono na: **a) Assisted Ready-mades** – artysta wybiera gotowy produkt i przenosi go w sferę sztuki nie dokonując w nim żadnych zmian np. *Suszarka do butelek*; **b) Rectified Ready-mades** – autor dokonuje zmiany w rzeczy np. L.H.O.O.Q.(reprodukcja Mony Lizy Leonarda da Vinci z dorysowanymi wąsami; **c) Semi-Ready-mades** – obiekty, które

uznał, że „[o]pracownie całej rodziny *ready-mades* posłużyło Duchampowi do unaocznienia tezy, że nie istnieje żadna jakościowa różnica między przedmiotami sztuki a przedmiotami nie-sztuki. Jedne i drugie są rzeczami gotowymi tylko w różnym stopniu; a więc to co odróżnia sztukę od nie-sztuki, zawiera się nie w rzeczach sztuki, lecz poza nimi – w interpretacji w społecznym uzusie nakazującym pewne przedmioty oglądać z estetyczną uwagą, której nie przywiązuje się do innych"[49]. Zdaniem badacza, choć nie była to jedyna interpretacja *ready-mades*, to dla kontynuatorów gestów artysty okazała się najważniejsza. Estetyk zwrócił uwagę jeszcze na kilka aspektów przydatnych do wyjaśnienia sensu pojęcia m.in. na zgodność z filozofią marksistowską mówiącą o wprowadzeniu przez Duchampa zwrotu w kierunku pracy włożonej w wyprodukowanie dzieła oraz na powiązanie świata rzeczy ze światem języka, rozumianego jako słowo-nazwa czyli związku pomiędzy rzeczywistością a jej reprezentacjami. „*Suszarkę do butelek* czy *Wieszak na kapelusze* (1917) należałoby wówczas traktować jako poszukiwania tautologiczne; jako szukanie granicy oddzielającej jakiś pierwotny tekst złożony od nazw pierwszych, tożsamych z rzeczami, od nieskończonego łańcucha interpretacji"[50]. Dla Dziamskiego pojawienie się ready-mades bez wątpienia przyczyniło się do wymuszenia u odbiorcy innego podejścia do sztuki, wytworzenie nowej postawy widza wobec dzieł. Duchamp w 1941 roku zebrał wykonane przez siebie miniaturowe repliki dzieł i zamknął je w małym pudełku niczym w muzeum. Potem umieścił je w walizce i nazwał *Boite en valise*. „Gestem tym unaocznił fakt, że w jego twórczości liczyły się nie fizyczne atrybuty prac lecz idee, których były egzemplifikacją"[51]. Dla Kantora ważne było, że Duchamp w 1917 pokazał, że realny przedmiot może wejść w obieg sztuki, jednocześnie nią samą nie będąc, gdyż tak właśnie podchodzono wówczas do pisuaru, który dzięki działaniom artysty stał się fontanną[52]. Należy pamiętać, że wszystkie *ready*

---

powstały w wyniku interwencji artysty z kilku rzeczy o różnym przeznaczeniu np. *Why Not Sneezy*… (ptasia klatka wypełniona marumurowymi kostkami mającymi przypominać cukier; **d) Latent Ready-mades** – w tej grupie znajdują się przedmioty, dla których artysta nie znalazł nowej myśli np. *Woolwoeth Building*; **e) Recipropal Ready-mades** – zawiera się w haśle Duchampa: użyć Rembranta jako deski do prasowania; **f) Ready-mades Aided** – to rzeczy jak np. farby, które sa produktem przemysłowym gotowym do użycia na potrzeby sztuki. Duchamp stwierdził, że wszystkie obrazy na świecie są wspomagane m.in. przez tak rozumiane ready-mades. Por. *The Complete Works of Marcel Duchamp*, ed. A. Schwartz, H.N. Abrams, New York 1969; por. także G. Dziamski, *Szkice o nowej sztuce*, MAW, Warszawa 1984.

[49] G. Dziamski, *Szkice o nowej…*, s. 13.

[50] Tamże, s. 15.

[51] Tamże, s. 19.

[52] J. Kosałka, lider wrocławskiej grupy artystycznej Luxus w 1993 r. stworzył obiekt, będący grą z *ready-made*. Duchampa pt *Sorry Marcel*. Był to pisuar przerobiony na fontannę

mades umieszczano na początku w rejonach antysztuki czyniąc z artysty amerykańskiego o francuskim pochodzeniu outsidera odrzuconego podwójnie przez świat sztuki akademickiej i później również nowoczesnej. Inaczej o rzeczach myśleli surrealiści. Szperali po pchlich targach Francji w poszukiwaniu przedmiotów, które dawały możliwość konstruowania nowych skojarzeń, przeważnie o podłożu erotycznym. Odmienność wyraźnie pokazywała *Surrealistyczna wystawa przedmiotów* w paryskiej galerii Charlesa Rattona w 1936 roku. Zebrano wówczas wszelkie dziwa, m.in. wspomnianą już *Suszarkę do butelek*, która stała obok *Marynarki afrodyzjaku* autorstwa Salvadora Dalego. Prace zestawiono z afrykańskimi maskami, lalkami indiańskich plemion i roślinami mięsożernymi. Agnieszka Taborska[53] w monografii poświęconej surrealizmowi zauważa, że przedmiot jedynie stwarzał potrzebę realności, miał mieć w sobie ów niezwykle ceniony przez artystów tego nurtu pierwiastek cudowności. A ponadto chronił przed otaczaniem się banalnością, która tkwiła w zwykłych rzeczach, używanych nawykowo i codziennie. Breton w tekście z 1936 roku o znamiennym tytule *Kryzys przedmiotu*[54] wyraźnie mówi, że obiekty funkcjonujące w sferze sztuki mają stać się „fizyką poezji". Muszą być odmienne podobnie jak fascynująca surrealistów geometria nieeuklidesowa, stąd na wspomnianej wystawie pojawiły się rzeczy sklasyfikowane jako przedmioty: matematyczne, naturalne, dzikie, znalezione, irracjonalne, zinterpretowane, wcielone, ruchome. Tym samym pojęcie przedmiotu zostało w nurcie surrealizmu rozszerzone o rzeczy niefizyczne czy nie materialne jak zauważyła Krystyna Janicka. Badaczka stwierdza również, że ogólna definicja „przedmiotu surrealistycznego": „obejmuje wszelkie przedmioty czy rzeczy, których pochodzenie, przeznaczenie lub znaczenie jest niewiadome, niejasne lub nieokreślone, czy też takie przedmioty, które różnią się od przedmiotów nas otaczających – jak powie Breton – *prostą mutacją funkcji*"[55].

Kantor działał przeciwnie. Wprowadzał przedmiot zwykły w obieg sztuki, co wyróżniało go od Duchampa i jednocześnie odcinał się od cudowności,

---

za pomocą napowietrzacza akwarystycznego. W kontekście Kantora jest to ciekawe zjawisko, gdyż pokazuje umowność znakowości sztuki współczesnej. Kolejne pokolenia twórców dokonują „włamania" w znaczenie rzeczy nadane już przez gesty artysty, tworząc nowe dyskursy. W wypadku działań Kosałki, w kontekście jego innych dzieł, trudno nie mówić o poczuciu humory i umiejętności traktowania sztuki jako formy intelektualnej gry.

[53] A. Taborska, *Spiskowcy wyobraźni. Surrealizm*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007.

[54] Por. A. Breton *Kryzys przedmiotu* w: *Surrealizm.Teoria i praktyka literacka. Antologia*, wybór i tłum. A. Ważyk, Warszawa 1976, s. 162–168.

[55] K. Janicka, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, WAiF, Warszawa 1985, s. 222.

oscylując w stronę użyteczności oraz powszechności danego obiektu. Jego działanie nie miało też nic wspólnego z konstruktywizmem, chociaż dla tego nurtu również istotny jest utylitaryzm. Wiąże się on z pojęciem przedmiotu. Sposób rozumienia celowości jednak jest odmienny. Andrzej Turowski w monografii kierunku podkreśla, że użyteczność w pojęciu awangardy rosyjskiej wiązała się z ideologią, propagandzie której musiała być przede wszystkim przydatna[56]. Artysta krakowski uważał, że we współczesnym mu świecie naiwnością byłyby reprodukcje przedmiotów czy ich interpretacje zastosowane zarówno w obrazie, jak i na scenie. Liczyło się dla niego operowanie czymś, co nazywał „*preegzystującą* realnością w sztuce", która takie postępowanie wyklucza, gdyż ono prowadzi do tworzenia iluzji rzeczywistości. A przedmioty wzięte wprost z życia trzeba na potrzeby sztuki *zaanaektować* czyli inaczej wyizolować z wszelkich sytuacji mogących nawiązywać do ich rzeczywistych czy normalnych wedle Kantora funkcji. Należy zwyczajnie ich użyć, w sposób, który można określić mianem niezgodności z właściwym zastosowaniem. Dzięki temu dochodzi do *opanowania*, *przyszpilenia* bądź *złapania przedmiotu in flagranti*, aby go wpleść w czynność po prostu bezinteresownie.

O co tak naprawdę chodzi? Kantor przeczuł zmianę estetyczną, którą określił wyraźnie Jean Baudrillard[57], mówiąc, że nowoczesność była erą podmiotu, a ponowoczesność jest erą przedmiotu. I choć francuskiemu filozofowi bardziej chodziło o wzrost konsumpcyjnego charakteru społeczeństw, wyraźnie za nim podąża sztuka, która od II połowy XX wieku coraz bardziej rozbudowuje sferę związaną z estetyką rzeczy[58]. Krakowski twórca wydaje się, że przeczuwał, że przedmioty będą oddziaływać na wszystkie obszary działań artystycznych w XXI wieku. To może tłumaczyć jego strategię umieszczającą rzecz w centrum. Podstawą większości gestów jest przedmiot, wokół którego Kantor zdaje się budować dzieło. Jego wymowa daleko wykracza poza metaforę wytworzoną przez dany element ulegający reifikacji. I tak tekst wstępny do *Umarłej klasy*, mówi o szkole, pustej ławce szkolnej, sferze porzuconej przez człowieka w okresie wakacji, ale niosącej w sobie potencjał tajemnicy, podglądanej przez szybę. Na scenie później zagościły wszystkie przedmioty, łącznie z oknem. Budowały już zupełnie inną historię.

Charakterystyczną strategią Kantora jest nieposługiwanie się rzeczami dla jednorazowego efektu. Jak wiadomo *imaginarium* artysty, nazywane

---

[56] Por. A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, WAiF, Warszawa 1979.

[57] J. Baudrillard, *The Consumer Society. Myth & Structures*, Sage, London 1998 [1970].

[58] Por. D. Sudjic, *Język rzeczy*, tłum. A. Puchejda, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2013.

przez niego *małym pokojem wyobraźni*, zamieszkiwały różne przedmioty, ujawniane w dziele zyskiwały, za każdą kolejną transpozycją, odmienną semantykę. Wielokrotnie zmieniane znaczenia krzesła, deski, parasola czy łóżka, a nawet manekina, nakładają na rzeczy nowe rozumienie ich funkcji w sztuce niczym kolejną warstwę patyny. Stała się ona powoli budulcem do ich późniejszej egzystencji, szczególnie po śmierci reżysera Cricot 2. Zatem charakter ich bytu w dziele twórcy Cricot 2 można określić jako fluktuacyjny, dostosowujący się do intencji artysty.

Janusz Barański[59] być może powiedziałby, że przedmiot w twórczości Kantora zostaje pozbawiony swojej znakowości kulturowej, ponieważ, wedle metodologii antropologii rzeczy, określa on status i byt podmiotu. W tym wypadku na potrzeby gestu artystycznego fakt ten zostaje zamazany. Działania artystyczne mają prawo wytwarzać swoje hybrydy znakowe. W odniesieniu do reżysera Cricot 2 krzesło miałoby pozostać krzesłem, nie meblem z pracowni jakieś sławnego rzemieślnika czy wręcz antykiem *à la* Ludwik XIV. Artysta nie pozbawia przedmiotu jego przedmiotowości, jest w swoim działaniu zgodny z intencją Martina Heideggera, dla którego istotą określającą funkcję dzbana jest jego forma. Ale niemiecki filozof wprowadza rozróżnienie dotyczące użyteczności rzeczy. Dla niego młotek ma inne znaczenie niż element dekoracji wnętrza, jako przedmiot ściśle związany z działaniem ręki. Zatem w jakimś stopniu narzędzie jest bliższe człowiekowi, gdyż spełnia zadania, których nie możemy zrobić bez jego użycia. U Kantora jest podobnie. Przedmiot *złapany in flagranti* jest biologiczne użyteczny, albo wręcz niezbędny do immanentnej egzystencji człowieka. Nie będziemy za jego pomocą określać statusu materialnego bohatera sztuki, jak rozumie Barański, za Charlesem S. Piercem, z jednej strony, traktując rzeczy jako znaki na podstawie, których rozpoznajemy drugiego człowieka; a z drugiej, za Marksem, dla którego posiadanie przedmiotów determinuje działanie ludzkie. Oczywiście należy przyjąć w tym miejscu, że teatr w swej istocie używa rekwizytu czy innych rzeczy, wchodzących w skład scenografii, do rozpoznania bohatera, również jego statusu materialnego lub funkcji społecznej. Jest to informacja potrzebna widzowi do interpretacji i przekazywana poprzez przedmioty, które pojawiają się na scenie. Szczególnie jest to ważne w przedstawieniach posługujących się konwencją realizmu. Kantor rozszerzył pojęcie rekwizytu, zaczynając od wprowadzenia nieco odmiennego rozumienia jego użyteczności. Dla niego w latach 70. samochód był przedmiotem o wydźwięku wyrafinowanym. Zatem nie jest dziwne wyrzucenie go poza zbiór zainteresowań

[59] J. Barański, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

artysty. Gdyż sam status rzeczy wychodził poza jego przedmiotowość, wpisywał się w sferę konotacji związanych z socjologią społeczeństwa i to bez względu na jego stan techniczny, czyli nawet wrak w czasach komunizmu był postrzegany jako „mroczny przedmiot pożądania" związany z „luksusem". Otwarte pozostanie pytanie jaki byłby stosunek Kantora do samochodu w Polsce w XXI wieku, kiedy przedmiot już nie jest postrzegany jako element wyższego standardu. Czy w obecnych czasach stałby się on jednym z elementów Kantorowskiego świata rzeczy?

Na to pytanie częściowo odpowiedział Tim Dant[60], który przypomniał wystawę pt. *Przedmioty pożądania: nowoczesna martwa natura* (*Objects of Desire: The Modern Still Life*) jaka miała miejsce najpierw w Hayword Galery w Londynie w 1997 roku, później była prezentowa w MoMA w Nowym Jorku. Brytyjska ekspozycja nasunęła badaczowi refleksję dotyczącą dyskursu pomiędzy przedmiotami sztuki, a obiektami kultury konsumpcyjnej. Sprawcą całego zamieszania był angielski oddział firmy BMW, która była sponsorem wydarzenia. Z jednej strony w przestrzeni poza budynkiem galerii umieszczono w szklanej gablocie model samochodu sportowego z serii Z3. Dla Danta sam fakt, że auto zostało wyeksponowane na wzór kolekcji muzealnych uczyniło zeń obiekt aspirujący do miana dzieła sztuki. Ale z drugiej strony znajdował się on poza przestrzenią wystawienniczą, co jednak umieszczało go poza dyskursem. Natomiast na samej ekspozycji znalazły się dwa miniaturowe modele aut BMW, na których malowali Andy Warhol i Roy Lichtenstein. Dla badacza były przedmiotami, które utraciły swoją funkcje poprzez działania artystów. Stały się płótnami użytymi do malowania. Powstała dyskusja, co tak naprawdę odróżnia zwykłe przedmioty od dzieł sztuki[61]. Wyróżników może być kilka, jak chociażby kwestia podpisu zaproponowana przez Baudrillarda. Dzieło podpisane przy użyciu nawet pseudonimu artystycznego, co wykonał Duchamp, podpisując słynny pisuar: R. Mutt, staje się obiektem sztuki. I choć wspomniany artysta posłużył się nazwą firmy produkującej urządzenia sanitarne, zatem można w tym miejscu rozpocząć nieco odmienną dyskusję, dotyczącą samego gestu, to dla francuskiego filozofa oznaczało, że artysta

---

[60] Por. T. Dant, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartości, działania, style życia*, przekład zredagował i poprawił J. Barański, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

[61] Ciekawie do problemu podszedł Z. Libera, który w 2013 r., w galerii Atlas Sztuki w Łodzi przygotował wystawę pt. *Płaska rzeczywistość*, gdzie przedstawił model samochodu wydrukowany w systemie 2D z zachowanym odkształceniem jaki powoduje perspektywa fotografii. Praca została określona jako gest ironiczny, wymierzony w świat blichtru reklamowego.

przeczuł sposób wartościowania sztuki jaki będzie charakterystyczny dla II połowy XX wieku. Podpis stanie się elementem, który może być wyróżnikiem obiektów, nienależących do sfery towarów i usług.

Atrybucja określa wartość dzieła, zatem ustanawia go na innym miejscu w hierarchii systemu ekonomicznego, ale ponieważ wartość ta może być unikatowa, sentymentalna lub istotna jedynie na danym obszarze kulturowym, zatem nie może być tak samo traktowana jak wartość przedmiotów codziennego użytku. Dla Danta to proste rozróżnienie okazało się nie do końca wystarczające w wypadku auta. Bo czyż użycie nazwiska znanego artysty i posłużenie się jego podpisem na karoserii uczyniło z Ciroena Xsary Picasso dzieło sztuki? Dant uważa, za Randallem Dippertem, że przedmiot użytkowy zatem praktyczny, służący człowiekowi nie jest dziełem sztuki, może nim być jedynie rzecz stworzona z taką intencją. Dziełami sztuki są samochody używane od 1960 roku przez Cesarego Baldacciniego w cyklu rzeźb zatytułowanym *Kompresje* (*Les Compression*), gdzie zyskiwały nową formę dzięki zastosowaniu prasy hydraulicznej. Krytyka często zarzucała artyście, tworzącemu w nurcie Nowego Realizmu, posługiwanie się urządzeniem dla osiągnięcia zamierzonego efektu. Obecnie w dobie rozbudowanej elektroniki, wkraczającej do sfery różnych działań artystycznych zarzuty takie wydają się trywialne. Dant zaś nie odmawia samochodom kreowanym przez zespoły designerów wartości czysto estetycznej, wprowadzając je tym samym częściowo w obieg sztuki użytkowej, która na przestrzeni XX wieku nieustannie aspiruje do miana sztuki przez duże „S". I wydaje się, że tendencja obecnie coraz silniej rozwijająca się w XXI wieku zniweluje fikcyjne granice sytuujące *design* poza sferą sztuki.

Kantor już w latach 70. XX wieku, zdaje się, znalazł wyjście z tej gmatwaniny, gdyż jego przedmioty są właśnie funkcjonalnie użytkowe, nie zostały stworzone z intencją, co mogłoby je sytuować poza obrębem sztuki, jak widziałby to angielski badacz. Zostały z ewidentną intencją twórcy przetworzone, odkształcone. Kantor nigdy nie posłużył się na przykład modelem auta, które by zostało pomalowane, gdyż takie działanie okazałoby się błędem względem koncepcji jego sztuki. W rozmowie z Borowskim stwierdził, że zawsze poszukiwał przedmiotu,

> który byłby, jak to się mówi, bardzo *dzisiejszy*, ale jednak zwyczajny, nie obarczony tą *emocją cywilizacyjną*. To fakt, że używałem w wielu sytuacjach właśnie krzesła czy parasola. Te przedmioty ciągną się u mnie od lat czterdziestych, ale byłbym bardzo ostrożny w szukaniu ich genezy obsesyjnej lub archetypicznej. To, że biorę krzesło, a nie na przykład lodówkę czy klucz, ma dla mnie znaczenie zasadnicze, ponieważ ujawniam jego niezmienną funkcję bardzo niską i śmieszną, której w innych przedmiotach nie znajduję[62].

[62] W. Borowski, *Kantor*, WAiF, Warszawa 1982, s. 97.

Rzeczy należące do reżysera Cricot 2 oprócz pewnej dozy ośmieszenia, zyskiwały nowy byt, którego znaczenie dlatego jest fluktuacyjne, gdyż każde kolejne przetworzenie generuje nowe znaczenie. System znakowy wytworzony przez dany obiekt zdaje się nie mieć zamkniętego pola semantycznego, a za pomocą kolejnego odkształcenia zyskuje nowe; zostaje odblokowany kolejny kod semantyczny potencjalnie ukryty w rzeczy. Zatem artyści, którzy może kiedyś będą chcieli rozwinąć, powtórzyć lub odkształcić gesty krakowskiego twórcy mogą swobodnie rozszerzyć katalog przedmiotów o samochody, gdyż obecnie ich status jest dokładnie taki sam jak krzesła w latach 70. XX wieku, co paradoksalnie pokazała wspomniana przez Danta wystawa z końca XX wieku. Czynnikiem odróżniającym obiekt czysto użytkowy od rzeczy należącej do sfery sztuki, powinno być jedynie jej zdeformowanie, uczynione poprzez działanie artystyczne. Barański dostrzegł w historii rzeczy pewną prawidłowość.

> Wszelkie przedmioty wraz z momentem swoistego egzystencjonalnego przesilenia, gdy zaczynają być zastępowane przez *nowsze*, *nowocześniejsze*, *bardziej funkcjonalne*, *bardziej estetyczne*, *modniejsze* czy w jakimś sposób *lepsze* wersje, niemal natychmiast, wraz z osuwaniem się w coraz bardziej zamazaną przeszłość, tracą swoją indywidualną autonomię bytową i stają się inkarnacjami, emblematami struktur, by nie rzec – stereotypów, które niczym mentalne klamry ściśle spinają całe epoki i zaludniające je zbiorowości[63].

Można stwierdzić, że Kantora interesowały, oprócz użytkowości, owe emblematy struktur, zatem dla artystów chcących żerować na strategii twórcy Cricot 2, interesujące będą wszelkie obiekty tworzące mentalne klamry. Oczywiście należy w tym miejscu zadać kluczowe dla niniejszego wywodu pytanie: jak Kantor posługiwał się przedmiotami? I czy można je podzielić, wyodrębniając jakieś cechy charakterystyczne, które zadecydowały o ich wyborze jako podmiotów sztuki?

Mieczysław Porębski jako pierwszy starał się usystematyzować Kantorowskie przedmioty. W laudacji jaką wygłosił 8 kwietnia 1978 roku w krakowskich Sukiennicach z okazji nadania artyście prestiżowej Nagrody im. Rembrandta z Fundacji Goethego w Bazylei, uwzględnił własny słownik rzeczy: *śmiesznych*, jak parasol i jego tajemnicze wnętrze; *oczywistych* jak krzesło i *podejrzanych* jak walizka oraz *kłopotliwych*, do których krytyk zaliczył manekiny i ludzi umarłych. Katalog miał w zamierzeniu krytyka odwoływać się tylko do malarstwa, w jego doborze zastosował ciekawy wyróżnik. Był nim dialog z czasem. Porębski mówił, że przedsięwzięcia artysty są

---

[63] J. Barański, *O sprawczości przedmiotu (muzealnego)*, „Etnografia Nowa/The New Ethography", 2011, nr 3, s. 10.

poszukiwaniem czasu przewidzianego, żeby się w nim odnaleźć, żeby się w nim wytłumaczyć. Stworzyć przestrzeń, to tyle co znieść czas – na chwilę lub na trwałe. To odnaleźć się w nim ze swoim malarstwem, ocalić jego sprawę i jego godność. A ocalić malarstwo, to ocalić jego przedmiot, z którym jest się w przymierzu – wszystkie przedmioty, zwłaszcza te najbardziej zdegradowane, najbardziej rozbite. Ale nie po to, żeby je z powrotem poskładać, reintegrować, uwięzić w absurdalnym asamblażu. Kantora interesują zawsze szczątki, resztki, odwrocia, podszewki, które trzeba wydobyć, opakować, zachować[64].

Historyk sztuki znał doskonale twórczość reżysera. Był bowiem w latach 40. jej aktywnym uczestnikiem, by później należeć do grona najbardziej zaufanych komentatorów. Zatem jego wypowiedź należy do szczególnych. Powstaje mała wątpliwość, bo jeżeli zgodzimy się z niniejszym rozumowaniem, zaczniemy myśleć na przykład o manekinie jako o zdegradowanym człowieku, wprowadzonym w obręb dzieła na zasadzie odwrotności życia lub efektu ludzkiej destrukcji, to dostrzeżemy kilka niekonsekwencji. Po pierwsze wyróżnikiem jest antropomorfizacja jakiej podlegają lalki. Ponadto wydaje się, że istota obecności kukieł, różnie rozumianych, ma nieco inny charakter i nie mogą one być stawiane na równi z parasolem, walizką czy krzesłem, choć wszystkie elementy należą do ikon Kantorowskiej sztuki. Manekin jako przedmiot nie poddaje się tak samo działaniom reżysera jak chociażby ubranie, które z lekarską precyzją artysta rozkrawał w happeningu *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*. Założeniem było pokazanie tajemnicy istnienia, jaką zawierają rzeczy poniewierające się w kieszeniach, jako ukryte elementy życia. Manekin, ludzki trup lub surogat rzeczywistości ma jednak inne zabarwienie semantyczne. Istotnie tożsamość jego jest kłopotliwa, jak chciał krytyk. Artysta zbudował ją w sposób precyzyjny porównywalny z nakładem pracy potrzebnym do produkcji jednego modelu z lateksu później malowanego akrylem. Wyrasta on bowiem z ducha romantycznej fascynacji wzniosłością, choć należy w większej części do epoki modernizmu, pomieszanej z dwudziestowiecznymi awangardami. Francuska antropolog kultury, Monique Borie wywiodła tożsamość bohatera Kantorowskiego, którego potraktowała jako ducha (fantoma) zrodzonego z czasu przeszłego (minionego) z Bauhausu, prac Oskara Schlemmera i Moholy-Nagy, z tradycji symbolizmu, ze szczególnym uwzględnieniem: Maurice'a Meaterlincka, Stanisława Wyspiańskiego i Edwarda Gordona Craiga[65].

---

[64] M. Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Wyd. Murator, Warszawa 1997, s. 81.

[65] Por. M. Borie, *Kantor ou la baraque de foire comme théâtre de la mort,* [w:] taż, *Le fantôme ou le théâtre qui doute*, Le Temps du théâtre Actes Sud/ Académie Expérimentale des Théâtres, Paris 1997.

Drugą ciekawą w niniejszym kontekście systematyzację usiłował wprowadzić sam autor. Postanowił w 1984 nobilitować niektóre przedmioty do rangi dzieł sztuki, w obawie, że po jego śmierci podzielą one los zwykłych rekwizytów teatralnych. Powołał wówczas Komisję Ocen i Wycen i stworzył własną listę obiektów, których było dwadzieścia cztery:

Balladyna
Pokój Ulissesa
Koło
Deska
Szafa – interior imaginacji
Dwoje dzieci w wózku na śmieci
Maszyna pogrzebowa
Maszyna aneantyzacyjna
Kąpiąca się
Maszyna tortur
Szatnia
Monumentalna łapka na szczury
Kurnik i kobieta
Buty Milionera
Ławka szkolna
Klasa szkolna
Kołyska mechaniczna
Maszyna rodzinna
Rowerek
Zlew
Koń
Trąba Sądu Ostatecznego
Kostium (Nadobinisie i koczkodany)
Kostium (Nosorożec)[66].

Systematyzacja Kantora dotyczyła głównie obiektów pojawiających się w sferze teatralnej. Do nich przywiązywał największą wagę. Oczywiście możemy z łatwością wymienić kilka przedmiotów, które nie zostały uwzględnione przez autora, jak chociażby Aparat Fotograficzny, który pojawił się w *Wielopolu, Wielopolu* jako Wynalazek Pana Daguerre'a, pełniący funkcję karabinu maszynowego. O wiele więcej rzeczy znalazło się w katalogu wydanym przez Cricotekę w 2007 roku. Zawiera on zdjęcia

[66] [Opisy obiektów], maszynopis autorski, Archiwum Cricoteki, nr inw.I/000570; cyt. za: A. Halczak „*Przedmioty sztuki*" *Tadeusza Kantora*, [w:] *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki. Katalog prac*, Cricoteka Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, Kraków 2007, s. 21.

obiektów wraz z opisem technicznym oraz adnotacją informującą o tytule spektaklu w jakim użyto dany przedmiot. Anna Halczak, redaktorka tomu, zastosowała układ chronologiczny, zaczynając od tych zrekonstruowanych ze spektakli zrealizowanych w Podziemnym Teatrze Niezależnym, po ostatnie widowisko *Dziś są moje urodziny*. Zwróciła ona również uwagę na pietyzm z jakim Kantor tworzył dany przedmiot, w swoim tekście zamieściła cytaty z krótkich notek, jakie artysta zostawiał współpracownikom. Można tam znaleźć taką wypowiedź:

> Pan Pieniążek przyjdzie dziś po południu aby definitywnie zaszyć mundurki (po tym nie będzie można już ich zdejmować). Wobec tego p. Turek musi dziś przed południem nałożyć i przymocować Lalkom opaski (na ciało pod mundurkiem) z haftkami (przedwczoraj razem z p. Turkiem naznaczyliśmy miejsca gdzie mają być te opaski przymocowane). On to musi zrobić przed p. Pieniążkiem[67].

Dbałość o detal cechowała Kantora szczególnie w budowaniu kolejnych obiektów swojej sztuki. Być może również ona powodowała, że nie lubił określenia „rekwizytu" używanego względem przedmiotów, bowiem dla autora były one przede wszystkim częścią jego sztuki. W katalogu Cricoteki znajdują się też rzeczy określane mianem gotowych. One mogą być częścią rzeczy Kantorowskiego obiektu jak wanna emaliowana, która wchodzi w skład przedmiotu *Kąpiąca się/Kobieta w wannie*. Była użyta w spektaklu *Kurki wodnej* z 1967 roku. Podobnie w *Maszynie aneantyzacyjnej* składane krzesła zostały wykorzystane w konstrukcji rzeczy, grającej w przedstawieniu *Wariata i zakonnicy* z 1963 roku. Określenie: *przedmiot gotowy* można zestawić z duchampowskim semi-*ready-mades*. Kantorowi bliższy był jednak Stanisław Ignacy Witkiewicz, który mówił, że scenografia teatralna, czyli rzeczy służą do stworzenia innej rzeczywistości. I nie chodziło w tym wypadku o prosty chwyt związany z wytworzeniem iluzji teatralnej. Dla Witkacego, to co publiczność ogląda na scenie powinno być realne i nierealne zarazem. Owa jednoczesność ma służyć efektowi zaskoczenia u widza. Wiąże się to z koncepcją widowiska jako formy, która służy do wytarzania przeciwnych emocji u odbiorcy, wtedy realizuje swój artyzm. Stąd zapewne to przeświadczenie, że wanna już nie jest zwykła tylko staje się figurą kąpiącej się kobiety, a krzesło już jest maszyną służącą destrukcji. Do zagadnienia jeszcze powrócę, omawiając historię krzesła w twórczości Kantora.

W przywołanym cytacie zastanawia jeszcze jedno. Słowo lalka jest przez artystę napisane wielką literą, tak jakby ona była żywym bohaterem

[67] Tamże, s. 18.

dzieła. Ta szczególna relacja będzie omówiona w rozdziale poświęconym manekinom Cricot 2. W tym miejscu jest to kwestia istotna z paru względów. Po pierwsze zwraca uwagę na fakt, że Kantor jednak wprowadza rozróżnienie dotyczące antropomorficznego charakteru rzeczy. Krzesła nigdy nie pisał wielką literą, jakkolwiek stanie się ono jednym z ważniejszych obiektów sztuki. Po drugie, dla niego istotny jest nie tylko mundurek kukły, ale też to, co jest pod spodem. Mamy przedmiot martwy, który ma ciało czyli pierwiastek żywy. Na dodatek na nim jest jakaś opaska niewidoczna dla publiczności, o czym wie jedynie autor i rzemieślnik z nim współpracujący. Wszystkie zabiegi czynione przez artystę przydają rzeczom owej pozacodziennej wyjątkowości, stwarzają wokół nich aurę prawie sakralnej tajemniczości. Z tego względu należy wprowadzić nieco inny podział. Uczyniony wbrew lub nieco na przekór zamkniętej wizji artysty. Badacz dokona włamania w strukturę sztuki, która przez Kantora została przed profanem prawie szczelnie obwarowana interpretacjami autora czy wręcz nieustająco narastającymi reinterpretacjami.

Linia podziału, jak byśmy powiedzieli nawiązując w terminologii do happeningu Kantora z 1965 roku[68], przebiega pomiędzy antropomorficznym charakterem rzeczy. Zanim podzielimy przedmioty na dwie główne grupy, należy przyjąć kilka założeń. Po pierwsze wszystkie pojawiające się w tej twórczości elementy są znakiem czegoś i zasada niniejsza dotyczy zarówno sfery teatralnej, jak i tych przynależnych szeroko pojętym sztukom plastycznym. Działania artysty cechuje celowa semiotyzacja. Piotr Bogatyriew już w latach 30. ubiegłego wieku określił funkcję rzeczy na scenie.

---

[68] Happening *Linia Podziału* odbył się 18.12.1965 r. w Krakowie w lokalu należącym ówcześnie do Oddziału Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy Rynku Głównym 22. Uznaje się go za częściowe powtórzenie warszawskiego *Cricotage'u*. Po czterdziestu latach akcję powtórzono 16.12.2005 r. w pustym mieszkaniu prywatnym przy Alei Słowackiego 9 w Krakowie, należącym do Zofii i Anny Pawłowskich, będących członkiniami SHS. A. Baranowa pisała: „Niektóre motywy Kantorowskie zostały powtórzone, inne rozwinięte. Zamiast dziewczyny w bikini, mieliśmy dziewczynę topless, zamiast indyka – bażanta. Posmaku kontynuacji dodawał fakt, że makaron z walizki jedli bracia Jakub i Szymon Janiccy, synowie jednego z Kantorowskich bliźniaków, po czterdziestu latach, znowu obecnych w SHS. Zupełnie inaczej została rozwiązana sprawa zablokowania *jedynego wyjścia*. Drzwi w końcu nie zamurowano (naszym Gospodyniom nie można było tego zrobić), lecz zastawiono iście Kantorowską barykadą, wzniesioną z gratów (krzeseł, walizek, zlewozmywaka), które przenosił mój syn. Mieliśmy wszyscy odczucie, że robimy własną *Linię Podziału*. Pamiętaliśmy o słowach Kantora: *Linię podziału należy robić wszędzie i zawsze, szybko i zdecydowanie, bo i tak bez naszej woli ona sama będzie funkcjonować automatycznie i nieubłaganie, zostawiając nas po tej czy po tamtej stronie. Robiąc ją sami, nawet w wypadku, gdy znajdziemy się w gorszej sytuacji będziemy mieli wrażenie wolnego wyboru lub świadomości konieczności*", www.shskrakow.pl/teksty/linia.htm.

Pisał, że „odgrywają rolę znaków teatralnych, zyskują w trakcie gry specjalne rysy, właściwości i cechy jakich nie mają w życiu.[…] Na scenie prawdziwa rzecz jest często znakiem znaku rzeczy […], ale nie znakiem samej rzeczy”[69]. W przypadku twórczości Kantora jego zabiegi względem przedmiotów można rozpatrywać dwojako. Z jednej strony jest ono prawie tożsame z myśleniem cytowanego teoretyka, gdyż używa prawdziwych rzeczy, nadaje im rysy własnej sztuki, a następnie rozpoczyna grę ze znaczeniami. Z drugiej strony pozostaje w sprzeczności, gdyż często jak wypadku parasola staje się on znakiem samej rzeczy. I jako taki zaczyna wytwarzać nowe pojęcie: *przestrzeni parasolowatej*, zgodne z proponowaną przez artystę estetyką. Innowacją pozostaje również fakt, że możliwe są wielorakie odniesienia, autor nie zamyka interpretacji tylko w obrębie funkcji rzeczy w rzeczywistości poza scenicznej, a rozciąga ją na konotacje czynione przy wykorzystaniu wiedzy z historii sztuki i teatru. Widoczne to będzie szczególnie na przykładzie krzesła czy manekinów. Używając podziału zastosowanego w semiologii de Saussure'a, można mówić o umiejętności artysty do rozszerzania pola odniesień elementu znaczonego (*signifié*). Antropologia rzeczy posługuje się definicją znaku w ujęciu semiotyki Pierce'a. Pavis, co prawda zaznacza, że w badaniach teatrologicznych bardziej sprawdza się analiza semiologiczna, a nie semiotyczna. Jednak analizowane dzieło nie zamyka się tylko w obrębie teatru, a raczej jego przestrzeń staje się jedynie jednym z elementów całości dokonań artystycznych. Prawie swobodna fluktuacja znaczeń domaga się osobnego opisu. Dlatego wydaje się, że konieczne jest uznanie trzech elementów według Pierce'a jako aktywne współtworzących znak wykreowany przez artystę. Mamy zatem część: znaczącą i znaczoną oraz odpowiadający im referent. Rozróżnienie jest konieczne, ponieważ prowadzona analiza jest nieco wybiórcza względem całej twórczości. Główny nurt prowadzonych badań skupi się na rzeczach. Przedmiotem analizy nie będą gry w tekstem literackim jakie Kantor prowadzi w obrębie własnych widowisk oraz napisanych przez siebie manifestów, komentarzy czy partytur teatralnych. Dlatego wyodrębnienie obiektów Kantorowskiego świata, odnosić się będzie do ich sposobu istnienia w dziele, odnoszenia się do tradycji w sztuce oraz do wykreowania nowej jakości znaku – rekwizytu artystycznego. W ten sposób w toku prowadzonego wywodu, zostaną zinterpretowane trzy poziomy analizy znaku.

Znak-rekwizyt artystyczny czy referent jest niezwykle istotny w perspektywie historycznej. Krzysztof Pomian powołał termin: *semiofor*, który

---

[69] P. Bogatyriew, *Znaki teatralne*, [w:] *Semiotyka kultury ludowej*, wybór, wstęp i oprac. M.R. Mayenowa, PIW, Warszawa 1979, s. 236 i 234.

możemy w jakimś stopniu wiązać z pojęciami teoretycznymi. Dla określenia przedmiotów uznanych „w danej społeczności za nośniki znaczeń, a zatem tak wytwarzanym lub wystawianym, by przyciągnąć spojrzenie z wyłączeniem wszelkiej innej funkcji bądź zachowując przy tym również funkcję użytkową”[70]. I choć badacz głównie przyznaje to miano kolekcjom sztuki, wszelkiego rodzaju pismom drukowanym, również rękopisom, ale także miarom i wagom, pieczęciom, monetom, banknotom, przedmiotom liturgicznym oraz tkaninom ozdobnym, budynkom, broni i sprzętom oraz narzędziom. Czyni w ten sposób zeń niezwykle pojemną kategorię, o przynależności do której decyduje dana społeczność. Działalność Kantora, szczególnie umiejętność posługiwania się ograniczonym zbiorem przedmiotów, które swobodnie migrowały ze sfery działań plastycznych w przestrzeń sceny, powoduje że kilkoro z nich wpisanych zostało w kanon sztuki polskiej. I tak Kantorowska deska czy krzesło stały się dla kultury polskiej, tym czym chociażby fotel Moliera, znajdujący się w *foyer* budynku Comèdie Française dla Francuzów. Pomian mówi, że są to przedmioty dwoiste, tzn. zarazem fizyczne i semiotyczne dlatego „semiofory mogą być badane i porównywane pod dwiema postaciami: materialną i znaczeniową. W pierwszym przypadku traktowane są jako produkty naturalne lub rzeczy. Dopiero w drugim uwzględnia się ich dwoistość”[71]. Dzięki temu mogą stać się emblematami kultury.

Przedmioty i obiekty wytworzone, użyte, skonstruowane przez Kantora dzielę zasadniczo na dwie grupy: nieantropomorficzne i antropomorficzne. Do pierwszej zaliczam: deskę, krzesło, parasol, drzwi, szafę oraz maszyny stworzone na potrzeby widowisk Cricot 2. W drugiej uwzględniam: figury Tintagilesa i Goplany, z których powstały manekiny Cricot 2, postać Infantki w odniesieniu do obrazów Diego Velazqueza oraz reifikacje: Śmierci, Matki, Tadeusza Kantora. Wyodrębniam ambalaż jako przedmiot środkowy, gdyż został poddany manipulacji zarówno w sferze materii martwej, jak i ożywionej. Oczywiście zastosowany przeze mnie podział nie zawiera dosłownie wszystkich przedmiotów Kantorowskich, które starał się skupić chociażby wspomniany katalog w redakcji Halczak. Z ogromu elementów twórczości wybrałam jedynie obiekty, które wytwarzają najbardziej reprezentatywne znaczenie.

Pod koniec tego rozdziału nie może zabraknąć gestu samego artysty, który w 1988 roku otworzył w kamienicy przy ulicy Kanoniczej w Krakowie

---

[70] K. Pomian, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wyd. UMCS, Lublin 2006, s. 100.

[71] Tamże, s. 101.

specyficzną wystawę. Znajdowały się na niej rekonstrukcje przedmiotów użytych w spektaklach, począwszy od lat okupacji nazistowskiej. Nazwał je wówczas nie rekwizytami tylko dziełami sztuki, przydając owej pozacodziennej atmosfery ekspozycji. Wytworzył również wówczas muzealny podmiot sztuki, wskazując na kierunek jakim mają podążać właściciele jego spuścizny. Gestem dodatkowo określającym status rzeczy była konstrukcja specjalnie przygotowana na potrzeby wystawy. Wszystkie elementy były umieszczone na platformach drewnianych zaopatrzonych w kółka, aby wieczne muzeum łatwo mogło się przemieszczać. Tym samym Kantorowskie przedmioty były gotowe do samodzielnej pielgrzymki po świece, bez swojego autora.

Symboliczne gesty artysty, które rytualizowały sztukę były jej immanentną cechą. Dlatego nie może zabraknąć pytania o ostatni przedmiot Kantora. Dla Halczak był nim krzyż drewniany pomalowany bejcą, wniesiony do sali prób spektaklu *Dziś są moje urodziny* w trakcie ostatniego spotkania z reżyserem, jakie odbyło się *de facto* na parę godzin przed śmiercią. Zamyka on również katalog przygotowany w 2007 roku, czyli prawie dwadzieścia lat później. Paradoksalnie również służy on nie tylko zakończeniu zbioru obiektów, ale też otwarciu. Zaraz za zdjęciem krzyża, otwieramy następną stronę z aneksem. Znajdziemy w nim krzesło z Cambriolage'u, a raczej jego rekonstrukcję wykonaną w 2003 roku w Danii. Można zatem uznać, że również symbolicznie dyskusja nad przedmiotami została otworzona *post mortem* artysty.

3. PRZEDMIOTY NIEANTROPOMORFICZNE

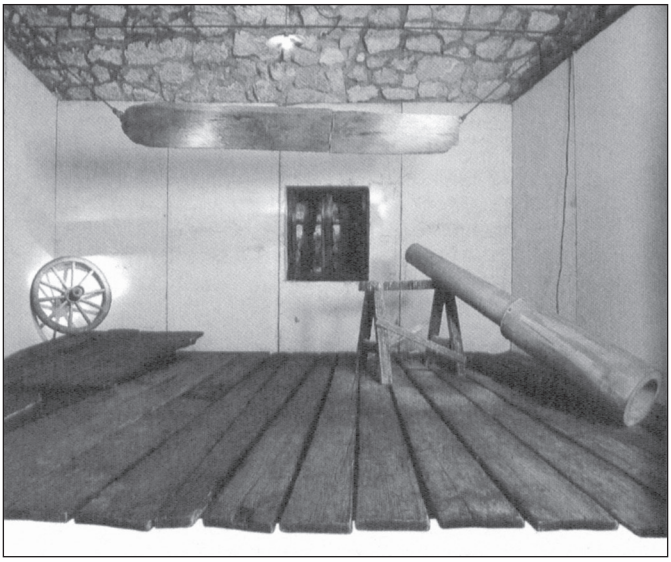
Deska

Pierwszym elementem wyróżnionym pod koniec życia przez artystę jest deska. Jej biografia w dziele reżysera Cricot 2, dokładnie pokazuje proces rytualizacji jakiemu uległa. Pod koniec lat 80. XX wieku Kantor wyraził, chęć by Mieczysław Porębski napisał o niej esej. Została wówczas wybrana z dość już dużego grona innych przedmiotów, jakimi był zapełniony ów pokój wyobraźni. Profesor prośbę kolegi, przyjaciela, spełnił. W 1997 roku ukazał się obszerny zbiór tekstów autorstwa słynnego historyka sztuki. Sama deska stała się hasłem, tytułem, który sprowokował badacza do zebrania ostatnich rozmów z Kantorem, komentarzy wówczas jeszcze niepublikowanych w drukach zwartych, listów oraz wielu unikatowych fotografii, szczególnie z lat 40. Opowieść o obecności deski zaczyna się w okresie II wojny światowej, gdy odbyła się premiera w Podziemnym Teatrze Niezależnym, kierowanym przez Kantora, przedstawienia *Powrotu Odysa* według ostatniego dramatu Stanisława Wyspiańskiego. W swej istocie była pierwszym Przedmiotem Najniższej Rangi wprowadzonym oficjalnie do dorobku reżysera, choć towarzysząca mu estetyczna koncepcja, z którą będzie później utożsamiana, ukształtowała się dopiero w latach 60. W publikacji Porębskiego, tytułowy biedny przedmiot, choć zaistniał wraz ze swoją historią, to w całości gdzieś został zagubiony pod naporem zaprezentowanej dokumentacji.

W 1943 roku deska została wyciągnięta z szaletu jaki znajdował się w ogrodzie domu rodziny Jacka Pugeta w Krakowie. Kantor po latach wspominał, że była ona spróchniała i miała wszelkie cechy części klozetu ogrodowego zwanego *sławojką*. Na potrzeby widowiska, dla zachowania jej niepowtarzalnego charakteru, została pokryta werniksem. W pojęciu artysty był to *ready made* iście z *imaginarium* Duchampa. Deska uległa odkształceniu, doczepiono jej haki i znaleziono gdzieś nad brzegiem Wisły stare łańcuchy, na których zwisła pod sufitem w trakcie przedstawienia. Artysta amerykański francuskiego pochodzenia swym gestem nadawał

rzeczy status wyjątkowy. Kantor nie podchodził szamańsko do sztuki, choć nie wystrzegał się magicznych aktów skupionych wokół własnego dzieła.

Najważniejszy w niniejszym kontekście jest kształt inscenizacji *Powrotu Odysa*, który na przestrzeni dwóch lat pracy nad widowiskiem przeszedł niezwykłą ewolucję. Początkowo bazował na formie abstrakcyjnej widocznej w pierwszych szkicach, gdyż nad całą akcją miał stanąć jeden dominujący element scenograficzny, jakim miał być umieszczony na cokole łuk. Był zapewne syntezą akcji, metaforą toczących się wydarzeń. Jednak Kantor pomysł zarzucił. Realny łuk Odysa jako atrybut postaci zostanie stworzony na potrzeby spektaklu *Nigdy tu nie powrócę* (1988), będzie przetworzonym odniesieniem do tamtej koncepcji. W 1943 roku artysta zaczął poszukiwać elementów wyrwanych z bezpośrednio otaczającej go realności. Zebrał ich kilka. Katalog przedmiotów widowiska, spisany nieco później, bo już po powstaniu Cricot 2, zawiera obok wspomnianej deski również: koło od wozu, krzesło, lufę armatnią, linę okrętową, megafon, paki, ściany oraz podłogę. Od razu można zauważyć intencję twórcy, który w wyliczaniu rzeczy uwzględnił również elementy struktury przestrzennej.



Zdjęcie 3

Reifikacja, w ujęciu artysty, związana jest z potrzebami danego dzieła. Podmiotem może stać się każdy fragment rzeczywistości, bez względu na swoją funkcję czysto formalną. Zatem w spektaklu pojęcie realności utożsamione było z całym pomieszczeniem.

Dzięki realnym przedmiotom użytym w przedstawieniu dramatu Wyspiańskiego reżyser stworzył iluzję, która pozwoliła przenieść akcję,

gdzieś z wyżyn antycznej wzniosłości, okraszonej młodopolskim symbolizmem, do ubłoconej rzeczywistości swoich widzów, wymęczonych pięcioletnią okupacją. Rola deski w *Powrocie Odysa* była niewielka, gdyż jedynie wisiała. Kantor po latach uznał, że była ona właściwie bezużyteczna. Dla sztuki wedle wywodu autora była bezinteresowna i jako taka zyskiwała *nieutylitarność życiową*[1], stając się nosicielką jakieś tajemnicy, *przedmiotem wyobraźni czyli przedmiotem sztuki*[2]. W komentarzu napisanym pod koniec życia Kantor wyraża się o desce niemal w sposób właściwy dla dyskursu miłosnego. Traktuje ją prawie jak kobietę, której obraz został stworzony w wyobraźni i poprzez nią zyskał wizualizację sceniczną. Jednocześnie w wypowiedzi artysty jest nuta żalu, że deska, która pojawiła się w rekonstrukcji przestrzeni scenicznej *Odysa* w latach 80. nie była dokładnie tą samą, która zawładnęła twórcą w latach 40[3].

Ponownie deska wkroczy do twórczości Kantora już w czasach Cricot 2. Pojawi się na scenie w *Kurce Wodnej* według Stanisława Ignacego Witkiewicza w 1967. Tym razem jej rola została jasno określona. W przestrzeni widowiska pojawiło się *Dwóch Chasydów z Deską Ostatniego Ratunku*. Żydów wprowadził do dramatu Witkacy, ale to Kantor zrobił z nich za pomocą rekwizytu figurę, która zyskała szczególne znaczenie w świecie po Holokauście. Postacie stały się ucieleśnieniem idei Żyda Wiecznego Tułacza. W podobnej formie pojawią się jeszcze dwa razy w: *Nigdy tu nie powrócę* (1988) oraz w *Dziś są moje urodziny* (1990)[4]. W pierwszych

---

[1] Por. M. Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Rozmowy, świadectwa, komentarze*, Wyd. Murator, Warszawa 1997, s. 5.

[2] Tamże.

[3] A. Halczak, komentując zbiory Cricoteki, zauważyła, że deska była pierwszym „przedmiotem gotowym" w sztuce Kantora, również była pierwszym przedmiotem zrekonstruowanym. Artysta odtworzył przestrzeń *Powrotu Odysa* w 1981 roku w zrujnowanym pokoju kamiennicy na Kazimierzu w Krakowie. Ustawiono ją wówczas w obecności drugiego przedmiotu gotowego jaki został użyty w wojennym widowisku czyli z kołem od wozu chłopskiego. Jerzy Borowiec wykonał zdjęcie sytuacji, które jako dokumentacja pojawiało się na kilku wystawach poświęconych twórczości Kantora. W połowie lat 80. na potrzeby filmu A. Sapii, realizowanego przez Wytwórnię Filmów Oświatowych w Łodzi, wykonano makietę *Pokoju Odysa* z czasów wojny. Przedstawiała ona również dwa „przedmioty gotowe" oraz armatę. Por. A. Halczak, *„Przedmioty sztuki" Tadeusza Kantora* w: *Tadeusz Kantor Obiekty/przedmioty. Zbiory Cricoteki*, Cricoteka, Kraków 2007, s. 15–29.

[4] W spektaklu *Wielopole, Wielopole* (1980) Kantor wykorzystał figurę nieco przewrotnie. Bracia Janiccy, grający postacie: Wujka Korola i Wujka Olka w sekwencjach finałowych niemal niepostrzeżenie wnoszą zza wielkich wrót dwie deski, z których na oczach widzów budowany jest stół. Za nim w geście znanym z fresku *Ostatnia wieczerza* Leonarda da Vinci zasiądą wszystkie postacie owego seansu wspomnień rodzinnych. Chwyt reżysera dotyczący rekwizytu jest prawie niedostrzegalny dla osób nie znających całościowo dorobku artysty.

przedstawieniach figura miała lekko komediowy charakter, zawsze odtwarzali ją Wacław i Lesław Janiccy, bracia bliźniacy oraz wierni aktorzy Cricot 2. W ostatnim spektaklu stracili wesoły styl, dźwigali deskę zawiniętą czarną materią, która miała być symbolem trumny. Konotacji związanych ze znaczeniem deski nie można rozpatrywać w oderwaniu od kultury judaistycznej. Kantor pisał: „[Żyd] przepędzany z jednego miejsca w drugie, wszędzie zagrożony, ale zawsze obecny, nawet w swej totalnej nieobecności"[5].Tułaczka, wędrówka, obcość i nieustająca tęsknota za akceptacją takie emocje zamykają się w klasycznym rozumieniu stereotypu Żyda. W widowiskach Cricot 2 motywy chasydzkie nie pojawiają się jako element obcy. To są obrazy zadomowione w tym świecie. Artysta wyrastał w poszanowaniu dla odrębności kultury żydowskiej, z która się stykał od wczesnego dzieciństwa spędzonego w Wielopolu Skrzyńskim. Mieszkał wówczas na plebani u swojego wuja, tamtejszego proboszcza ks. Józefa Radoniewicza. Słynął on z ekumenicznych dysput jakie wiódł z miejscowym rabinem. Po latach Kantor w rozmowie z Borowskim powie o specyficznej kohabitacji kulturowej z jaką się wówczas zetknął. Dlatego zatem w jego sztuce choć pojawiają się sugestywne obrazy Zagłady, to w większości swoich odniesień do kultury żydowskiej Kantor opowiada o braku, czyli o nieobecności nacji. Grzegorz Niziołek[6] w książce *Polski Teatr Zagłady* analizując spektakle Cricot 2, m.in.: *Powrót Odysa* z 1944 roku, *Kurkę wodną*, zwraca uwagę na odmienne Kantorowskie podejście do Holocaustu, bardziej nastawione na wytworzenie grozy, napięcia w widzu za pomocą gestów reżysera i pojawiających się postaci. Badacz sugeruje możliwość podświadomego utożsamianie się artysty ze stygmatyzacją jaka miała miejsce w kulturze w odniesieniu do nacji.

Schemat tułaczki, jaki został wpisany w figurę *Dwóch Chasydów z Deską Ostatniego Ratunku* kojarzył się również Kantorowi z losem artysty. Jan Kott zauważył, że krakowski teatr był ostatnią trupą wędrowną.

> Spotkałem nawet – pisał – zaprzysięgłych widzów tego teatru, którzy wędrowali za Kantorem jak kaczki za wozem albo raczej jak mewy za statkiem. Jest widocznie w tym teatrze jakieś pożywienie, choćby nawet gorzkie, ale odmienne od innych widowisk szerokiego świata. Być może dzieje się tak i dlatego, że Kantor jak niewielu tylko artystów naszego czasu przełożył na znaki teatru pamięć zapomnianą, która jest w każdym z nas jak źle zagojona rana[7].

Jednocześnie jego etymologia ma w sobie nieuchwytny posmak działań wyniesionych ze skanonizowanej opery pekińskiej, gdzie zwykły stół może stać się górą. Tu zwykła deska stała się niezwykłym stołem.

[5] Cyt. za: M. Porębski, *Deska…*, s. 204.

[6] G. Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.

[7] J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997, s. 37.

Dlatego jej kliszą musieli się stać *Dwaj Chasydzi z Deską Ostatniego Ratunku*, ich zadaniem jest przeniesienie w przyszłość tradycji zagubionej kultury. Są oni nie tylko ucieleśnieniem stereotypu Żyda Wiecznego Tułacza, ale również uprzedmiotowieniem wizerunku Artysty Wiecznego Tułacza[8]. W tak nakreśloną figurę semantyczną twórca wpisuje również swój los. Żydzi w przywołanym przedstawieniu, zostali wpisani w sztukę przez Witkacego, natomiast ich dalsza egzystencja w dziele wyrasta poza tekst dramatyczny i została ściśle związana ze śmiercią Kantora. Co roku 8 grudnia w rocznicowe popołudnie bracia Janiccy tworzą żywy pomnik *Dwóch Chasydów z Deską Ostatniego Ratunku.* Ubrani w chałaty i z doczepionymi pejsami zastygają na około 15 minut, stojąc na pakach z napisem Cricot 2 i trzymając tytułowy przedmiot. Rzecz cała odbywa się oczywiście przed siedzibą Cricoteki przy ulicy Kanoniczej w Krakowie. Ich działanie można określić różnorako. Z jednej strony podlega ono interpretacji w duchu artysty, który być może dopatrzyłby się w nim nowej odmiany ambalażu, służącego opakowaniu śmierci twórcy. W takim znaczeniu byłby to hołd dla reżysera. Ale to grudniowe stanie na zimnie wyrasta poza taki kontekst. Figura jest odwzorowaniem ikony teatru Cricot 2, wielokrotnie powielanej w spektaklach, która również jest motywem pojawiającym się w tekach rysunków. Zatem można działanie Janickich porównać do *tableau vivant*[9]. Określenie odnosi się do formy sztuki oscylującej między towarzyską zabawą a działaniem artystycznym, dziś wydaje się ona martwą szczególnie po wieku happeningów i niezwykłego rozwoju performansu. Oczywiście ożywienie obrazów dotyczyło dzieł sztuki malarskiej, ale również mogły odtwarzać sceny alegoryczne zgodnie w wyobrażeniem reżyserów tych przedsięwzięć. Aktorzy Kantora nawiązują do owej formy poprzez już sam fakt ożywiania figury znanej ze spektakli, ale powielają układ, czyli rozmieszczenie postaci stojących na pakach znany z rysunku. Dodatkowym problemem jest fakt, że w przedstawieniach Cricot 2 to oni kreowali ową ikonę *Dwóch Chasydów z Deską Ostatniego Ratunku*. Dlatego ich gest może zostać nazwany swoistego typu *work in progress*. Żywy pomnik na przestrzeni dwudziestu lat ulega powolnej, naturalnej erozji czasu, gdyż jego aktorzy starzeją się. Zatem zachodzą w nim naturalne zmiany, które nadbudowują nowe znaczenie wychodzące już poza dorobek krakowskiego twórcy. Janiccy stali się artystami samodzielnymi, twórcami

---

[8] Pisałam o tym w: D. Łarionow, *Dwaj Chasydzi z Deską Ostatniego ratunku. Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza Kantora* w; *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, Wyd. Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004, s. 230–243.

[9] Por. M. Komza, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem i książką*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995.

pomnika, którego Kantor jest tylko częściowo autorem. Dlatego wpisuje się ich gest w strategię artystyczną, której cechą jest przeniesienie sensu rozumienia jego istoty. W *work in progress* dziełem nie jest gotowy artefakt, ale cały proces kreacji, który jest tworzony poprzez obecność widza. Chasydzi pojawiają się dla uczczenia dnia śmierci swego mistrza, ale też pojawiają się dla widzów, którzy z ciekawością pielgrzymują do Krakowa, aby zobaczyć czy znowu oni staną ze swoją deską. Przy głębszej analizie gestu bliźniaczych aktorów Cricot 2 dostrzeżemy również niespotykany przy innych pomnikach problem z czasem, który jest wpisany w żywy monument dwukrotnie. Po pierwsze jego upływ widoczny w procesie starzenia się Janickich, ale po drugie dla wszystkich uczestników zdarzenia jest to ten jeden dzień w roku, wyznaczający kolejną rocznicę jaka mija od dnia 8 grudnia 1990 roku. Występuje w tym działaniu również stałe miejsce: ulica Kanonicza, przed Cricoteką, czyli archiwum Kantora. Szczególny obszar Krakowa związany personalnie z artystą, który tam znalazł kamienicę do przechowania swojego dorobku, tam też pielgrzymują ludzie, chcący poznać jego sztukę. Janiccy, choć stali się żywym pomnikiem twórczości zamkniętej w 1990 roku, to poprzez swoje działanie uczynili zeń nadal żywy obiekt. Deska stała się podmiotem głównym owej żywej rzeźby, przenoszącej znaczenie dzieła poza świat rządzony przez śmierć.

Deska Kantora przeszła szereg metamorfoz. Na początku była jedynie biednym przedmiotem o pochodzeniu klozetowym. W tym wizerunku łączyła się ze swoim pierwotnym znaczeniem, które można określić jako prozaiczne, niewysmakowane. Później jej element znaczący uległ rozszerzeniu o pole zaskakujące. Stała się komicznym rekwizytem dwóch Żydów, wiodących swe chasydzkie spory. Przestała być samodzielnym przedmiotem, a stała się częścią kostiumu, powiązanego z dwiema postaciami. Mimowolnie również zaczęła należeć do opisu świata po Zagładzie, by wyniku wpisania w symbolikę tułaczki stać się znakiem artysty wędrującego. Nie można w tym miejscu pominąć jednej ważnej dygresji. Wizerunek Żyda w polskim antysemityzmie wiązał się brudem, brzydotą, robactwem, czyli światem z tej części kultury ludzkiej, która nie jest pokazywana w świetle fleszy salonów. Kantor wykorzystał przedmiot najniższej rangi, aby stał się on uświęconym rekwizytem nacji, czasem okrutnie traktowanej przez historię europejską. Tragedię, która została wpisana w losy Żydów w ubiegłym stuleciu, sobie właściwym gestem nobilitował do miana dzieła sztuki, rzeczy należącej do sfery kultury wysokiej. Deska na końcu tego semantycznego slalomu, została uwięziona w znaku-pomniku nieobecności, braku artysty, będącego Sprawcą Wszystkiego, jak można powiedzieć, tra-

westując samego Kantora. Stała się rekwizytem artystycznym sztuki Cricot 2 i jego esencją, która na zawsze została związana nie tylko ze swoim autorem, ale poprzez działania aktorów również z ulicą Kanoniczą w Krakowie. Artysta stał się jej bezpośrednim referentem.

Oczywiście można zadać pytanie na ile odrębne jest użycie przez Kantora rekwizytu? Szczególnie, na ile działanie artysty wychodzi poza utarte konwencje zamknięte w znanych definicjach? Powróćmy jeszcze raz do wspomnianego już *Słownika terminów teatralnych* autorstwa Patrce'a Pavisa[10]. Francuski badacz uważa, że jest to rodzaj przedmiotów scenicznych, którymi manipuluje aktor, ale stanowią one samodzielny system znaków. Jest w tym miejscu zgodny z Tadeuszem Kowzanem, który umieścił go pomiędzy kostiumem a dekoracją, zaznaczając, że każdy z nich wytworzyć może odrębny system znakowy. Badacz zwrócił również uwagę, iż dowolny element kostiumu czasem staje się rekwizytem, również trudno jest ustalić granice pomiędzy nim a dekoracją. Deska jest dobrym przykładem mieszania systemów. Gdyż występuje jako: samodzielny przedmiot, część kostiumu i na końcu jest prawie jednocześnie elementem scenograficznym użytym w corocznym performansie Janickich, będąc niejako nieodłącznym detalem ich ubioru.

Pavis powołując się na historię stwierdza, że rekwizyty miały szczególne znaczenie w estetyce teatru naturalistycznego, który chciał w najdrobniejszych szczegółach oddać rzeczywistość, do której odnosiła się treść widowiska. Uważa jednak, że dziś tracą one swoje znaczenie, gdyż przeważnie używane są do tworzenia metafor, które często odnoszą się do pojęć abstrakcyjnych. Na wyróżnienie zasłużył jedynie teatr absurdu, w którego obrębie w XX wieku jeden rekwizyt mógł zawładnąć sceną tak, że niwelował czy wręcz wykluczał działania aktorskie, stając się równoprawnym bohaterem, zmieniając swą funkcję z przedmiotu do aktywnego podmiotu sprawczego.

Działania Kantora względem przedmiotu noszą znamiona strategii twórców teatralnych posługujących się rekwizytem. Ale odmienność jego gestu polega na umiejętności przeniesienia rekwizytu ze sfery teatralnej do plastyki. Potrafi kreować metaforę przy użyciu jakieś rzeczy, ale też może pozostawić ją w funkcji podmiotu, który włada całym dziełem. Reżysera Cricot 2 wyróżnia fakt, że nie zamyka przedmiotu w jednym odczytaniu, wykorzystuje multiplikacje znaczeń, powodując fluktuacje bytów danych obiektów, które zmieniają swą semantykę na potrzeby nowego

---

[10] Por. hasło *rekwizyty* w: P. Pavis, *Słownik terminów teatralnych*, tłum. S. Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998, s. 428.

działania artystycznego. Pozorne wydawać się może, że mamy do czynienia z powtórzeniem lub powtórnym użyciem tego samego elementu. Sądzę, że taki tok myślenia byłby obcy Kantorowi, on był raczej skupiony na wykazaniu potencjalności przemiany znaczenia, w efekcie działania miała powstać nowa hybryda semantyczna. Widoczne to już było w odmienności odczytania deski. Można powiedzieć, że Kantor prowadził z przedmiotami specyficzną grę, która rozwijała się wraz ze sztuką. Dobrym przykładem wykorzystania możliwości manipulowania znaczeniem i wykorzystywania wszelkich istniejących w obrębie różnych sztuk konotacji jest obecność krzesła w dziele twórcy Cricot 2. Tym razem Kantor nie posłużył się tylko historią przedmiotu, ale korzystał świadomie bądź nie z uwikłania rzeczy zarówno w historię teatru, jaki historię sztuki.

Krzesło

Herta Schmid[11], niemiecka teatrolożka, dopatrzyła się w twórczości Kantora znamion myślenia utopijnego, które dla niej sprzyjało wytwarzaniu hybryd znaczeniowych. Stąd u artysty krakowskiego reguła, że żadna rzecz nie jest tym czym wydaje się być, gdyż „kryje w sobie potencjał zewnętrznej, jak i funkcjonalnej transformacji"[12]. Badaczka swój tok myślenia wyjaśnia, wspominając funkcję krzesła w dziele reżysera Cricot 2. Sposób istnienia banalnego mebla jest ciekawy i momentami prowokujący do zadawania pytań. Jego obecność zaczyna się podobnie jak deski, czyli w czasie okupacji niemieckiej, lat II wojny światowej, a recepcja nadal trwa, chociaż nie wiąże się z żadnym nadbudowanym nad gestem Kantora działaniem artystycznym. Bez wątpienia to drugi znaczący przedmiot-rekwizyt artystyczny tej sztuki.

Lech Stangret[13] w końcowych latach 90. próbował opisać byt krzesła. Swój wywód badacz zaczął od historii kulturowej mebla. Polska etymologia językowa wedle słowników m.in. Aleksandra Brücknera i Samuela Bogumiła Lindego ma źródłosłów w języku rosyjskim, białoruskim lub czeskim. Dla nich wszystkich brzmienie nazwy jest nieco podobne. Brückner odnalazł pewną zbieżność dźwiękową ze słowem „krosna". Linde na-

---

[11] H. Schmid, *Tadeusz Kantor i niemiecki Bauhaus. Od utopii technologicznej do metafizycznej* w: *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, Cricoteka – Verlag für moderne Kunst, Kraków–Nürnberg 2007, s. 99.

[12] Tamże, s. 107.

[13] L. Stangret, *Krzesło Tadeusza Kantora*, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Univeristas, Kraków 1997, s. 13–22.

tomiast krzesłem nazywał stołek o siedzeniu wysłanym, z poręczami lub bez. Zwraca on też uwagę na fakt, iż było zaszczytem w dawnej Polsce móc na nim siedzieć w obecności króla. Wiąże się ściśle z europejską historią mebla, jak wykazał Stangret, na dworze Ludwika XIV było ono poddane zasadom dworskiej etykiety. Historyk sztuki zwrócił uwagę, że Kantorowski przedmiot w swej formie najwięcej może zawdzięczać modelowi „krzesła Savonaroli". Był on rozpowszechniony we Włoszech w epoce baroku. W kształcie był nożycowym meblem drewnianym, które oparte było na kilku listwach skrzyżowanych pod siedziskiem, zaś listwy przednie przechodziły górą, tworząc efektowne podparcie. Użytkownikowi dawało ono możliwość łatwego złożenia, gdy nie był potrzebny. Krzesła jako meble zawsze cieszyły się zainteresowaniem rzemieślników, zatem każda kolejna epoka w dziejach sztuki odciskała na formie charakterystyczne dla siebie piętno. Stopniowo od XIX wieku stają się obiektami kluczowymi dla artystów tworzących sztukę użytkową. Na tym tle ciekawa może wydawać się uwaga jaką uczynił Tadeusz Peiper, gdy w 1927 roku udał się do Dessau zwiedzać Bauhaus. Zaproszony był do mieszkania Waltera Gropiusa, dyrektora szkoły. Miał wówczas możliwość usiąść na fotelach zaprojektowanych wedle zasad nowoczesnej stylistyki. Nazwał je „przyrządami medycznymi" ze względu na dość proste kształty, odbiegające znacznie o znanych krytykowi. Przyznał jednak, że są one bardzo wygodne[14].

Oczywiście działanie Kantora jest odmienne. Nigdy wszak nie starał się wykreować kolejnego doskonałego mebla, o wyglądzie zgodnym z obowiązującą w danym momencie tendencją. W latach 70. napisał esej pt. *Krzesło i jego historia*[15], który stanowi eksplikację wyjaśniającą powód kolejnych gestów twórczych związanych z użyciem mebla. Kantor zaczyna wywód od dość kategorycznego stwierdzenia, że

> krzesło nie było modelem. Było przedmiotem moich manipulacji. Nie było również rekwizytem. Pozbawiłem go bowiem jego użyteczności. Zabieg ten jest zawsze trudny, wymagający niekrępującej się niczym decyzji. Jest aktem bezinteresownym, a więc niebezpiecznym i ryzykownym, *vis-a-vis* życia absurdalnym. Jest po prostu aktem artystycznym[16].

Zatem jak zaznacza artysta był to obiekt jego manipulacji, tylko że chociaż sam odseparowuje go od pojęcia „rekwizytu", który kojarzy

---

[14] T. Peiper, *W Bauhausie*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972, s. 165.

[15] T. Kantor, *Krzesło i jego historia*, [w:] tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, Cricoteka – Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 495–500.

[16] T. Kantor, *Krzesło…*, s. 495.

się ze światem teatralnym, czyni swoim gestem z krzesła rewizyt artystyczny. Jaka jest różnica semantyczna? Istotnie jest ona niewielka, ale jednak istnieje.

Przedmiot znajdujący się na scenie podlega nieco innym prawom niż ten znajdujący się w salach muzealnych. Ponieważ sama przestrzeń *a priori* jest nacechowana semantycznie, zatem rzecz pojawiająca się w świetle reflektorów od razu staje się obiektem obcym dla świata poza scenicznego, jednocześnie stając się mieszkańcem sceny. I tu nie jest ważny gest artysty, bo sama przestrzeń zaczyna kreować znaczenie w jakimś stopniu poza działaniem ludzkim. Scenograf czy reżyser może nakierować funkcje przedmiotu, która będzie właściwa dla danego widowiska. W ten sposób posłużył się rekwizytami m.in. Stanisław Wyspiański w pierwszych scenach *Wyzwolenia*, gdzie na oczach widzów kazał personelowi technicznemu budować przestrzeń z wynoszonych zza kulis elementów. Inaczej dzieje się w sztukach plastycznych. Obszar galerii staje się miejscem sztuki poprzez działania artysty. Zatem rzecz wprowadzona do często białego pomieszczenia (*white cube*[17]), staje się obiektem sztuki w momencie, gdy taki status nada jej twórca. Rekwizyt artystyczny nie istnieje samodzielnie, jego wartość semantyczna zostaje uwolniona dzięki artyście. Krzesło dla Kantora było z pewnością przedmiotem manipulacji, ale w takim znaczeniu stawało się rekwizytem artystycznym jego dzieła.

Historia poszczególnych odkształceń krzesła zaczyna się od wyzbycia się jego funkcji. Artysta wspominał, że pierwszy raz w sensie prowokacyjnym posłużył się nim w projektach do *Powrotu Odysa,* które we wspomnianym tekście o historii użycia przez siebie mebla nazwane zostały *Powrotem Ulissesa*, z 1943 roku. Ulisses siedział na środku sceny na armacie, ale w szkicach wcześniejszych zastąpiona ona była krzesłem. Kantor mówił o chęci wyizolowania *stanu siedzenia* poprzez pozbawienie go życiowych odniesień i motywacji. Jednak gest zatrzymywał, wedle autora, i wyolbrzymiał swoje znaczenie. Z dzisiejszej perspektywy oddalonej o ponad pół wieku od Teatru Niezależnego doby okupacji, możemy przyjąć stwierdzenie, że reżyser osiągnął działanie przeciwne, wynikające ze struktury dramatu Wyspiańskiego oraz konwencji scenograficznej w jaką wpisał sztukę. Główny bohater z zachowanych opisów, miał odnosić się do wracających żołnierzy niemieckich spod Stalingradu. Jego upadek, poczucie klęski i osadzenie całego zdarzenia w świecie zgliszczy, spowodowało, że *stan siedzenia* nie był zaprzeczeniem, a raczej utrwaleniem sytuacji

[17] D. Wiles, *Krótka historia przestrzeni teatralnych*, przekł. Ł. Zaremba, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 2012, zwraca uwagę na fakt odmienność przestrzeni galerii malarskich, które wytworzyły *white cube* i *black box* teatru XX w.

psychicznej, w jakiej znalazła się projektowana postać[18]. Pierwsze zetknięcie z krzesłem nie było wolne, mimo chęci artysty, od w jakimś stopniu zwyczajnych konwencji teatralnych.

Blisko dwadzieścia lat później w happeningu *Cricotage*, Kantor definiuje nowe pojęcie: *akt siedzenia*. Zdarzenie rozegrane było 10 grudnia 1965 roku w kawiarni Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, mieszczącej się przy ulicy Foksal w Warszawie, prezentowało czternaście czynności życiowych, które wedle autora w trakcie akcji miały ulec ośmieszeniu, zdegradowaniu. W przywołanym już tekście *Krzesło i jego historia*, datowanym na rok 1977, reżyser koncentruje się jedynie na opisie postaci, która siedziała.

> Aby to siedzenie, ten fizyczny stan siedzenia był zauważalny, co pewien czas osoba ta wstawała i z jakąś determinacją, czasem – obojętnością, czasem z rozpaczą, w różnych stanach psychicznych wypowiadała zdanie: ja siedzę. Był to czysty akt siedzenia, nieumotywowany, który pęczniał, rozrastał się, rozpleniał się, pasożytował, bezinteresowny i wspaniały[19].

Bohaterką wydarzenia była kobieta. Wiesław Borowski[20], który był uczestnikiem happeningu, całość dokładnie zrelacjonował na łamach „Kierunków". Historyk sztuki pisał:

> Publiczność i część wykonawców przy stolikach kawiarnianych. Wiele osób stoi z braku miejsc siedzących. Młodzi ludzie przenoszą między stolikami pakunki, skrzynie, worki, materace, lekkie pudełka; znikają w innym wyjściu; po chwili wracają. Przeciskają się z trudem między stolikami i między stojącymi. Czynność przenoszenia paczek pochłania ich bez reszty. Trwa to przez cały czas. Trzech ludzi siedzących przy stoliku mydli twarze jak do golenia. Robią to powoli, ceremonialnie, pedantycznie. Po jakimś czasie, gdy twarze są już namydlone, pokrywają stopniowo pianą czoła, nosy, włosy, szyje, a także częściowo torsy i koszule. Trwa to przez cały czas. Autor owija dokładnie kobietę, a następnie siebie, pasami papieru toaletowego. Dwaj ludzie siedzący przy stoliku otwierają walizkę, w której znajduje się ugotowany makaron. Zaczynają go jeść, omotają nim głowy i ręce. Kobieta siedząca samotnie przy innym stoliku co jakiś czas stwierdza: ja siedzę. Inna kobieta rozplątuje zwoje skłębionych nici. Mężczyzna w okularach niezwykle

---

[18] G. Niziołek przeprowadził dokładną analizę współzależności *Powrotu Odysa* od otaczającej wówczas Kantora realności. Por. G. Niziołek, *Polski teatr…*

[19] T. Kantor, *Krzesło…*, s. 496.

[20] W *Cricotage'u* brali udział również: Zbigniew Gostomski, Edward Krasiński, Hanna Ptaszkowska, Erna Rosenstein, Mariusz Tchorek, Agnieszka Żółkiewska, Maria Stangret, Alfred Lenica i Krystyna Jarnuszkiewicz. Od lat 70. Kantor będzie używał terminu *cricotage* na określenie widowisk, których fragmentaryczna struktura wynikała z wcześniejszych widowisk Criocot 2, szczególnie nawiązując do nurtu happeningowego. Do *cricotage'u* zaliczał: *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1979); *Maszynę miłości i śmierci* (1987) oraz *Ślub*, *Bardzo krótka lekcja*, *Cicha noc*.

poważnym intelektualnym tonem wygłasza przez cały czas fragmenty tekstów z zakresu estetyki. Dziewczyna w kostiumie bikini siedzi przy stoliku z wyciągniętymi na nim ramionami. Co jakiś czas starszy mężczyzna przenosi z trudem przez salę wiadro, w którym jest węgiel i wysypuje go na stolik i ramiona dziewczyny. Następnie dziewczyna rozmazuje pył węglowy na ramionach, twarzy i szyi. Ktoś tłucze butelki w worku uderzając nimi o podłogę. Każdy z uczestników Cricotage'u zajęty jest wyłącznie wykonywaniem własnej czynności; nie zwraca uwagi na otoczenie, na czynności innych wykonawców. Kantor ogłasza co 5 minut, ile czasu upłynęło od rozpoczęcia spektaklu. W 45 minucie wszystkie czynności zostają przerwane[21].

Swój cel Kantor komentował na początku lat 80. w rozmowie z Borowskim. Mówił, że czternaście czynności życiowych, jakie wprowadził, chciał w trakcie trwania happeningu pozbawić funkcji praktycznych „i każda z nich była skazana na swój własny rozwój"[22]. Ptaszkowska na łamach „Współczesności" tłumaczyła:

W życiu czynności te są niezauważalne bądź osłaniane, wstydliwe […] Uczucia, jakie sytuacje te wyzwalają z reguły należą do sfery uczuć wstydliwych: zażenowanie, poczucie własnej śmieszności i bezradności, mimowolne i drobne chęci, do których nie chcemy się przyznać, głęboko ukryte potrzeby, których nie ośmielamy się zauważyć. Prawdziwie ludzkie są te uczucia, które w życiu staramy się ukryć jako uwłaczające godności i zagrażające prestiżowi. Demonstracyjne ujawnienie ich wyzwala nas z krępujących więzów konwencji – automatycznie wyrzuca poza nawias hierarchii życiowej. Wobec tej szansy wszelka konstrukcja – nawet konstrukcja partytury zdarzeń – wydaje się zbyteczna i krępująca[23].

Zwraca oczywiście uwagę, że do czynności o wstydliwym charakterze autor zdarzenia zaliczył również czytanie tekstów estetycznych, stało się tak zapewne ze względu na ich odwieczny naukowy charakter. Większość działań Kantora w taki humorystyczny sposób zostaje pozbawionych patosu, który mógłby być przynależny nawet późniejszym interpretacjom. Partytura, której tak nie chciała Ptaszkowska powstała. *Akt siedzenia* jak go nazwał autor na tym tle był jedną z czynności codziennych, które człowiek wykonać po prostu musi. Ośmieszenie dokonywało się nie tylko w samych powtórzeniach, ale w różnych sposobach wypowiadania zaplanowanego zdania. W ten sposób dramaturgia została zawarta w repetycji, która przechodziła od stwierdzenia sytuacji, przez pytanie o stan siedzenia, do pełnej nim ekscytacji. Intencję widać w spisanej dokumentacji happeningu, którą Kantor zaczął od opisu tej postaci, umieszczając ją w centrum wszystkich zdarzeń. Co należy zauważyć, że jest to najpraw-

---

[21] W. Borowski, *Cricotage Tadeusza Kantora*, „Kierunki" 1966, nr 1, s. 11.

[22] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, WAiF, Warszawa 1982, s. 85.

[23] H. Ptaszkowska, *Happening w Polsce (3)*, „Współczesność" 1969, nr 11, s. 8.

dopodobniej uwaga uczynioną przez autora *ex post* wydarzenia, gdyż nie pokrywa się ten fakt z opisem Borowskiego. U historyka sztuki kobieta siedząca nie jest szczególnie wyróżniona, jej działanie funkcjonuje na równi z innymi. Charakteryzuje ją jedynie samotność, gdyż inne czynności, takie jak jedzenie, golenie czy noszenie węgla są rozegrane pomiędzy dwoma lub trzema postaciami. Kantor jednak pisał:

> Na środku siedzi na krześle kobieta
> Siedzi sztywno.
> Patrzy przed siebie.
> Skupiona w sobie.
> Co pewien czas ożywia się,
> powstaje i
> stwierdza:
> ja siedzę.
> Czyni to w różnych tonacjach,
> konwencjonalnie,
> z przekonaniem,
> imperatywnie,
> olśniona odkryciem
> tego niezauważalnego
> a zasadniczego faktu,
> oschle, niemal gramatycznie,
> analitycznie i dociekliwie,
> z rosnącym zapałem,
> dochodzi do szaleńczej ekscytacji
> mnożącymi się a nieprzewidzialnymi
> możliwościami
> tej skromnej pozycji[24].

Zwraca uwagę jeszcze jeden fakt. Bohaterka wedle partytury zdarzenia wypowiada swoją kwestię stojąc. Zatem była zaprzeczeniem wypowiadanego stwierdzenia i to bez względu w jakiej tonacji. Czyli *akt siedzenia* był w trakcie czynności happeningowych wyraźnie oderwany od swojego przedmiotu, który w opisie prawie nie istniał. Najważniejszą postacią jest dla wszystkich kobieta i jej tekst, a nie rzecz, która się za nią znajduje. To zapewne wedle Kantora wpisywało się w kontekst pasożytowania na obiekcie, który był jedynie używany przez postać w pauzach pomiędzy kolejnym występem.

W zrealizowanych w 1972 *Szewcach* według Witkacego, w Teatrze Malakoff w Paryżu, pojawił się ciekawy w niniejszym kontekście kostium.

---

[24] T. Kantor, *Happening – Cricotage*, [w:] tenże, *Metamorfozy … 1938–1974*, s. 363.

Aldona Skiba-Lickel dopatrzyła się w widowisku postaci człowieka zrośniętego z meblem. Kantor jej wyjaśniał, że zaprojektowany przez niego ubiór „pokrywał jednocześnie aktora i krzesło, dzięki czemu to krzesło dosłownie wyrastało z pupy aktora”[25]. Strój nieco karkołomny nosili tytułowi bohaterowie. Reżyser zauważył, że wymagał on wypracowania nieco odmiennego sposobu poruszania się. „Kiedy się poruszali z krzesłami – mówił Kantor Lickel – to im one sterczały, a potem siadali na tych krzesłach”[26]. W wywiadzie udzielonym pod koniec życia Porębskiemu, artysta stwierdzi, że aktorzy byli w paryskim spektaklu w meble po prostu opakowani. Wpisywał tym samym swój gest w idee ambalażu, która w owym

Zdjęcie 4

czasie była mu szczególnie bliska, do której jeszcze powrócę, podobnie jak do samego widowiska. Można go również interpretować w nawiązaniu do *aktu siedzenia*, który dopiero w *Szewcach* został dzięki kostiumowi ośmieszony, ponieważ postać nie mogła się wręcz wyzbyć owej pasożytniczej funkcji rzeczy.

Nie można w tym miejscu pominąć ważnego nawiązania do twórczości Andrzeja Wróblewskiego[27], która wydaje się w sposób nieco przewrot-

---

[25] A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora,* Ossolineum, Wrocław 1995, s. 68.

[26] Tamże, s. 68.

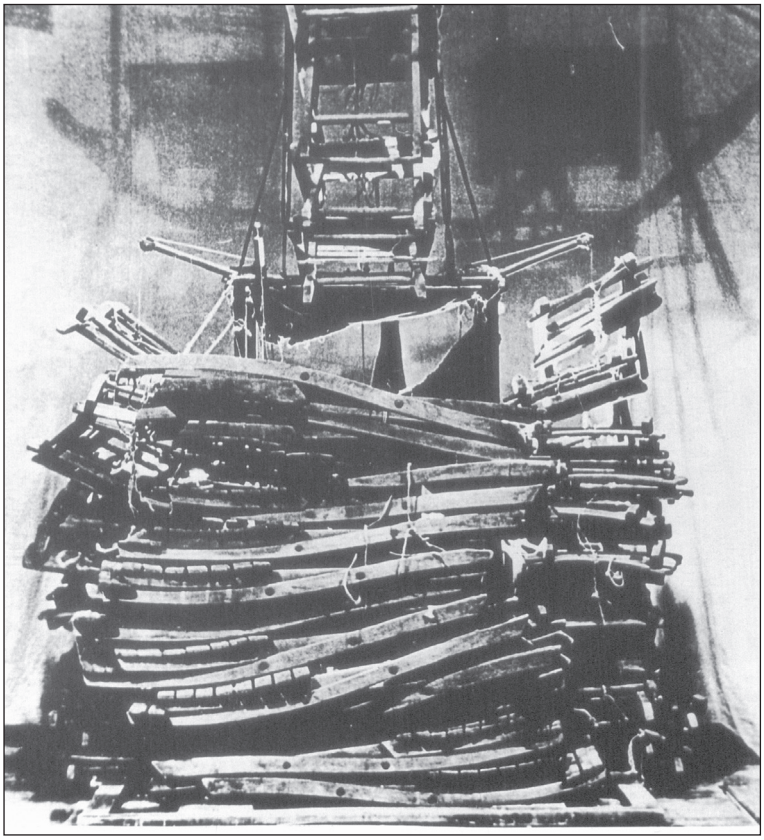
[27] Por. *Andrzej Wróblewski nieznany*, J. Michalski, J. Modzelewski, M. Sobczyk, M. Tarabuła, Galeria Zderzak, Kraków 1993; *Andrzej Wróblewski 1927–1957. Retrospektywa*, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta”, Warszawa 1995; *Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007. A. Wajda, przyjaciel Wróblewskiego i aktywny propagator twórczości artysty, powiedział: „gdyby Andrzej trafił na inny czas, jak Kantor, któremu udało się doczekać odpowiedniego momentu do stworzenia własnego teatru, odegrałby

ny korespondować z początkowymi ideami Kantorowskiego podejścia do krzesła. Najsłynniejsze jego prace to cykl obrazów pt. *Rozstrzelanie*, które bezpośrednio nawiązują do doświadczeń lat okupacji. Dla omawianego kontekstu ważny jest motyw krzesła, pojawiający się na obrazach w latach 1955–1957. Zaczyna się niewinnie, bo najpierw powstają rysunki: pierwszy o zabawnym tytule *Krzesła flirtujące*, przedstawiający meble „w ruchu", zaczepiające o siebie nawzajem, drugi *Krzesła*, na którym dwa meble stoją odwrócone od siebie, stykając się tylnymi oparciami. W nakreślonych tuszem scenach jest napięcie wywodzące się z „teatralnego imaginarium", Wróblewski je przedstawia niczym postacie na scenie w trakcie wypowiadanych kwestii dramatycznych. Był to początek idei ukrzesłowienia, która pojawi się m.in.: w akwarelach: *Małżeństwo*, 1955; *Ukrzesłowiona I*, 1956; *Ukrzesłowiona I* 1957. W kontekście *Szewców* Kantora ważne są ostatnie dwa, gdyż przedstawiają kobietę, która na gwaszu wcześniejszym jest zrośnięta z krzesłem na wysokości biustu, na drugim jej ramiona i ręce stają się oparciem mebla. Wydaje się, że kostium kantorowski miał podobny zamysł, tylko „zespolenie" z człowiekiem dokonuje się w innym anatomicznym miejscu, powstaje inna forma rzeźbiarska. Odmienności wynika po części z gestu artystycznego, jeden maluje, a drugi tworzy bioobiekt przestrzenny. Dla krytyki uprzedmiotowienie postaci ludzkiej w twórczości Wróblewskiego wiązało się z ideą śmierci, którą jest przesiąknięty cały dorobek zmarłego w wieku 29 lat artysty. Kantor należał do sztuki wyrosłej z odmiennej tradycji, gdyż ukształtował go świat przedwojenny, a Wróblewski dorastał w czasie wojny, której piętno okrucieństwa zawarł w swojej sztuce. Obaj się znali i wiedli nawet w pod koniec lat 40., znaczący spór o koncepcję realności, z czego młodszy o pokolenie twórca, początkowo uległ fascynacji ideologii socrealizmu. Sądzę, że nawiązanie do Wróblewskiego jest widoczne w sztuce Cricot 2 jedynie z perspektywy historyka, natomiast nie było działaniem celowym Kantora. Podobnie jest z odniesieniem *aktu siedzenia* do obrazu Wróblewskiego *Kolejka trwa*, 1956. Gdzie kadr kompozycji niczym stopklatka filmu dokumentalnego pokazuje postacie, siedzące na krzesłach, biernie kontemplujące przestrzeń. Stagnacja ma coś z idei podporządkowania człowieka sytuacji w jakiej się znalazł, rezygnacji z wszelkiej formy buntu. Kantor w swoich ideach jest bardziej dynamiczny i nastawiony na aktywne, laboratoryjne wyizolowanie czynności, bez naddania jej charakteru

taką samą rolę", w: *Andrzej Wróblewski*, Galeria Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, Kraków 2005, s. 14.

aktu społecznego, co widoczne jest chociażby w omówionym wyżej *Cricotage'u*[28].

W świecie teatralnym Cricot 2 przekształcenia krzesła zaczęły sięod lat 60. Zdominowało ono przestrzeń sceniczną w 1963 roku w widowisku *Wariata i zakonnicy* również według Witkacego. Całą scenę zajmowała *Maszyna Aneantyzacyjna*. Była ona zbudowana z kilkunastu krzeseł składanych powiązanych ze sobą drutami oraz sznurkami. Machina Uni-



Zdjęcie 5

[28] Ciekawego zjednoczenia Kantora i Wróblewskiego dokonał w 1994 r. Z. Szumski, reżyser spektaklu *Bilard* Teatru Cinema. W widowisku pojawiała się idea ukrzesłowienia, aktorzy siedzieli w układzie znanym z obrazu *Kolejka trwa*. W poszczególnych scenach prowadzono gry z przedmiotem i choć nie był on „zrośnięty" czy zespolony z aktorem, jednak działanie postaci było zależne od posiadanego rekwizytu. Obok krzesła pojawiła się również deska oraz taczka będąca interpretacyjnym nawiązaniem do *Maszyny rodzinnej* z *Umarłej klasy*, oraz wielkie pudło, które w swojej formie przypominało *Maszynę tortur* jaka pojawiła się w *Kurce wodnej*. W komentarzu reżyserskim pisanym po latach Szumski dziękował wszystkim artystom, którzy go wówczas zainspirowali. Por. *XV-lecie Teatru Cinema*, Teatr im. C.K. Norwida, Jelenia Góra 2007 (wydawnictwo okolicznościowe).

cestwienia jak ją można nazwać, tłumacząc skomplikowany termin, którego źródłosłów pochodzi z języka francuskiego[29]. W zamyśle reżyserskim rujnowała widowisko, uniemożliwiając aktorom działanie, gdyż zagłuszała ich wypowiedzi głośnym klekotem, a jej ruch wręcz miał wyrzucać postaci z pola gry. Jednak w przedstawieniu nie poruszała się w sposób autonomiczny, co nadawałoby jej jeszcze większego demonizmu. W jej środku siedział Jacek Stokłosa, który później wspominał: „miałem przed sobą partyturę i ciągnąc w odpowiednich momentach za cały system linek wprowadzałem ją w ruch. Linki poruszały stosy połączonych ze sobą krzeseł, które wydawały dźwięki o różnym natężeniu emocjonalnym, stosownie do zapisu na partyturze"[30]. Kantor twierdził, że powstała ona z ducha tragedii i idei Realności Najniższej Rangi. To specyficzne powiązanie mogło zaistnieć w prezentowanej wówczas przez reżysera idei Teatru Zerowego czy inaczej teatru autonomicznego. Jego indywidualizm określony w nazwie miał dotyczyć sfery odseparowania akcji od jakichkolwiek skojarzeń z aktem scenicznego *dziania się*. Akcja miała prowadzić do *niedziania się*, miało nastąpić rozklejenie wszelkich zawiązków teatralnych, sam tekst był jedynie jakimś zawieszonym w powietrzu pretekstem. Miało to prowadzić do wytworzenia się pustki. Lata poprzedzające wystawienie *Wariata i zakonnicy* w teatrze Cricot 2 wiąże się w twórczości Kantora z działalnością happeningową. Wówczas akcje artystyczne powstające w tym nurcie sytuowane były poza teatrem. Jednocześnie koniec lat 50 i początek lat 60. to intensywny dla artysty okres, powstają wówczas obrazy *informel*. Artysta chciał zasady wypracowane w obrębie sztuk plastycznych wprowadzić do teatru, powodując rozbicie tradycyjnie pojmowanych jego struktur.

> Istnieją dwa pojęcia akcji teatralnej – mówił Borowskiemu wspominając tamten okres – jedno polega na tym, że teatr reprezentuje i przedstawia akcję iluzyjną lub metaforyczną tekstu sztuki czy jakieś innej ideologii, i to jest domena wszystkich teatrów tradycyjnych. W moim pojęciu akcja, dramat dzieje się na scenie i poza tym terenem nie ma żadnego innego dramatu. Dramat może toczyć się w kierunku wzwyż w stosunku do normalnego postępowania życiowego, potęgując stany konflikty i namiętności, i to jest właśnie idea wzrostu w sztuce. Idąc w tym kierunku, w każdym wypadku dochodzi się w końcu do akademizmu, który oznacza sztukę opartą na prestiżu, a nie na zaskoczeniu i stałym rozwoju. W 1963 roku, kiedy sformułowałem idee teatru autonomicznego, uznałem, że jedyną metodą jest takie działanie w teatrze, które zmierza w kierunku poniżej normalnego postępowania życiowego, w kierunku pustki i okolic zerowych[31].

---

[29] *Anéantir* oznacza unicestwienie, zniszczenie, zburzenie lub wręcz zrujnowanie.

[30] Cytat za K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 149.

[31] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, s. 77.

Iluzyjna strona teatru powoduje jednak stan przeciwny od zamierzonego przez Kantora. Borowski już zwrócił mu uwagę, że w widowisku *Wariata i zakonnicy* była akcja. Była ona odseparowana od tekstu Witkacego, który nawet nie mógł być wypowiedziany. Istniał jedynie jako pretekst do wejścia aktora na niewielką przestrzeń sceniczną. Teatralne *dzianie się* rozgrywało się pomiędzy postaciami chcącymi wypowiedzieć kwestie Witkacego a maszyną, która im to zadanie uniemożliwiała. Unicestwienie zatem dotyczyło strategii narracyjnej dramatu oraz aktora. Przedmiot, w tym wypadku Maszyna Aneantyzacyjna stała się narzędziem w rękach autora/reżysera. Rzecz została wykorzystana na takiej samej zasadzie jak rekwizyt w teatrze absurdu, zgodnie z definicją Pavisa. Wypełniała ona całą niewielką przestrzeń sceniczną, niwelowała czy wręcz wykluczała działania aktorskie, stała się równoprawnym bohaterem widowiska, który z przedmiotu stał się aktywnym – w sensie dosłownym i przenośnym – podmiotem sprawczym. W manifeście Teatru Zerowego znaleźć można taki opis Maszyny:

Ten ogromny przedmiot
pełni
wiele funkcji:
eliminuje
wypiera
działa nieubłagalnie
bezmyślnie
automatycznie
tępo
niepokoi
jest śmieszny i tragiczny
fascynuje przyciąga i odtrąca.
Użyłem przedmiotu,
któremu jego
wyjątkowy utylitaryzm
daje realność
natarczywą
i brutalną,
w pozycji
urągającej praktyce,
dałem mu ruch
i funkcję
w stosunku do jego własnej
absurdalną,
ale przez to przeniosłem
go w sferę

wieloznaczności
bezinteresowności =
poezji[32].

Tym samym w jakimś stopniu Maszyna stała się obiektem sakralnym. Ciekawostką w niniejszym kontekście może być fakt, że powstała ona z krzeseł wyrzuconych z krakowskiego kościoła oo. Dominikanów. Zastąpiono je wówczas ławkami. Zatem aparat jak Kantor nazywał ją w *Krześle i jego historii* miał jakieś pochodzenie sakralne, również zabarwione niższą rangą, trawestując autora. Maszyna dość szybko stała się obiektem autonomicznym. Parę miesięcy po premierze *Wariata i zakonnicy*, została wystawiona w grudniu 1963, stając się centralnym eksponatem *Ekspozycji popularnej* czyli *Anty-wystawy*, autorskiej wystawy Kantora. Pleśniarowicz[33] omawiając stosunek autora do swojego aparatu zestawił dwa cytaty z wypowiedzi artysty. W 1957 roku, tłumacząc *informel* krakowski, twórca pytał: dlaczego malarstwo nie może być jak krzesło, czyli niepodobne do niczego? Kiedy już odrzucił *informel* i wrócił do podmiotowości, kwestię powyższą odwrócił. W 1963 roku pytał: czy to przypadkiem krzesło nie może być jak malarstwo? Sytuował je wówczas w miejscu awangardowym, traktując jako odpowiedź na rzeczywistość. W 1982 roku Maszyna została przez Kantora zrekonstruowana na potrzeby utworzonej wówczas kolekcji Cricoteki. W jej wnętrzu już nie siedział aktor, zaczął nią poruszać silnik elektryczny. Swym rytmicznym klekotem wita, zaprasza, odstrasza lub śmieszy zwiedzających kolejne ekspozycje prac twórcy Cricot 2. Stała się obiektem muzealnym, nie aktorem, a ruchomą rzeźbą, dziełem sztuki.

Tylko raz Kantor wykorzystał krzesło do zbudowania metafory politycznej. Stało się to na terenie byłej Jugosławii w miejscowości Vela Luka, która obecnie należy do Chorwacji. W 1968 roku zaproszono tam na wspólne warsztaty artystów ze Wschodu i Zachodu Europy. Organizatorzy zaplanowali wykonanie mozaik, które później miały stworzyć wielki pomnik.

> Ponieważ technika i sam monument budziły we mnie pewne wątpliwości, zrodził się z tego dość przewrotny pomysł użycia mozaiki jako ambalażu (robiłem w tym czasie wiele różnego rodzaju ambalaży), opakowanie mozaiką jakiegoś przedmiotu. Przedmiot ten szybko się znalazł – krzesło. Krzesło w dodatku składane, które nie stojąc w żadnym rozsądnym stosunku do mozaiki mogło z łatwością zdemaskować i skompromitować tę archaiczną i pretensjonalną dziś technikę[34].

---

[32] T. Kantor, *Teatr autonomiczny (Manifest teatru zerowego)*, [w:] tenże, *Metamorfozy… 1938–1974*, s. 257.

[33] Por. K. Pleśniarowicz, *Kantor…*, s. 152.

[34] T. Kantor, *Krzesło…*, s. 497.

Zdjęcie 6

Pleśniarowicz traktował gest Kantora jako ironię wymierzoną w organizatorów imprezy, którzy dzieli artystów wedle zasad istniejących w pojałtańskim świecie. Historyk Cricot 2 i teoretyk teatru zwraca uwagę, że artysta nigdy nie zaakceptował ówcześnie panujących podziałów. Kantor, wspominając wydarzenia jugosłowiańskie, zauważył że przez uczestników pleneru artystycznego jego mozaika była traktowana z lekceważeniem. Dlatego zwrócił się do organizatorów z prośbą o umieszczenie jego krzesła naprzeciwko monumentu zbiorowego autorstwa. Jego sugestia nie została spełniona, ale dzieło trafiło do tamtejszego muzeum sztuki, co artysta uznał za ostateczne potwierdzenie wartości jego pracy.

Chorwacka mozaika ma jeszcze jeden wymiar. Z tego na wskroś politycznego ambalażu zrodziła się idea krzesła – pomnika, która ostatecznie wpisała mebel w dzieło Kantora, pozbawiając go jednocześnie wszelkich pozaartystycznych skojarzeń. W 1970 roku w ramach sympozjum Wrocław 1970, artysta przedstawił projekt gigantycznego ponad 10-metrowego krzesła z betonu. Stangret zwraca uwagę, że propozycja mogła być źle odebrana przez organizatorów sesji. Krytyk jednak podkreśla, że działanie Kantora nie posługiwało się drwiną czy kpiną, projekt pomnika miał jedynie na celu usytuowanie przedmiotu najniższej rangi na uboczu życia miasta. W założeniu miał on stanąć nie w centralnym punkcie rynku, tylko gdzieś poza głównym placem. Miał być wkomponowany w ruch miejski. Stangret komentował, że „[j]ego niska użyteczna, codzienna funkcja, tak powszechna, że przestano nawet je zauważać, czyniła jego absurdalną egzystencję tak bezzasadną, iż robić miało wrażenie porzuconego, nikomu niepotrzebnego przedmiotu". Władze Wrocławia, mimo licznych zapewnień, że pomnik proponowany przez Kantora zostanie zrealizowany,

nigdy nie rozpoczęły prac zmierzających do jego budowy. Artysta w tym samym roku przygotował jeszcze kilka projektów tzw. pomników *niemożliwych*. Przestrzenne rzeźby komponowane były dla Krakowa. I tak przy wschodniej ścianie Rynku Głównego, obok wieży ratuszowej, naprzeciwko budynku sukiennic miało stanąć krzesło. Na Małym Rynku miała powstać gigantyczna żarówka z metalu i szkła. Przez Wisłę na wysokości Wawelu Kantor chciał zbudować most w formie wieszaka na ubrania. Przemyślenia jakie towarzyszyły artyście przy konstrukcji owych niemożliwych rzeźb przestrzennych zostały zawarte w *Manifeście 1970*. Miał on ważny podtytuł: *Cena istnienia*. Wywód w całości skupiał się na analizie roli i funkcji dzieła sztuki. Kantor stawia dość w owych czasach ryzykowna tezę, że niejako dzieło zostało poprzez narastający przez wieki dyskurs uwikłane w historię oraz nawarstwiającą się wokół teorię. Również dostrzega umiejscowienie artefaktów w kontekście ekonomicznym i technicznym. Przy czym wypowiedzi Kantora noszą znamiona stwierdzeń, nie atakują nikogo i niczego. Artysta zauważa, że odbiór dzieła sztuki choćby najbardziej wysublimowany zostaje wprzęgnięty w cały bagaż możliwych społecznych i kulturalnych odniesień. Zatem aby w jakimś stopniu odzyskać jego istotę należy stworzyć dzieło na zasadzie odwrotności. Nie chodzi Kantorowi o wykonanie gestów na przekór, ale o odseparowanie formy od konotacji narzuconych poza kreacją twórczą. Pisał:

> Dzieło,
> które
> nie emanuje,
> nie wyraża,
> nie działa,
> nie przekazuje,
> nie jest świadectwem,
> odbiciem,
> bez odniesień,
> do rzeczywistości,
> do widza,
> do autora, nie dostępne dla obcej penetracji
> i interpretowania,
> zwrócone DONIKĄD,
> do NIEWIADOMEGO,
> będące próżnią,
> DZIURĄ w rzeczywistości,
> Bez przeznaczenia,
> i bez miejsca,
> które jest jak samo życie

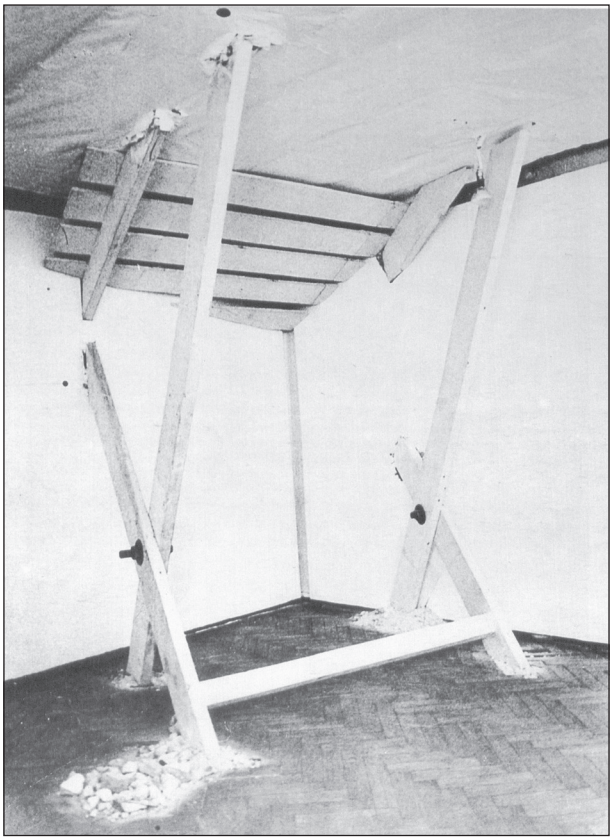
przemijające,
ulotne,
nie zatrzymane,
nie utrwalone,
które opuściło ów uświęcony teren zarezerwowany
jakoby wyłącznie dla niego,
bez potrzeby argumentów przydatności
i obrony, które
po prostu **JEST**!
Które
Tylko przez swoje SAMOISTNIENIE USTAWIA CAŁĄ SĄSIADUJĄCĄ
RZECZYWISTOŚĆ W SYTUACJI NIEREALNEJ!
(można by rzec artystycznej)
Co za niezwykła fascynacja tej niespodziewanej
ODWROTNOŚCI![35].

Można stąd wysnuć wniosek, że gigantyczne pomniki projektowane przez Kantora były prowokacją wpisaną nieco przewrotnie w dyskurs dotyczący dzieła sztuki. Wielkie krzesło, wieszak czy żarówka nie miały być przydatne, miały istnieć poza możliwymi skojarzeniami, zwyczajnie miały po prostu: „być" w strukturze przestrzennej miast, również im kompletnie obcej, zbudowanej w odmiennej epoce. Zatem gdyby powstały, weszłyby w dyskurs z budynkami, istniejącymi poza kontekstem monstrualnych Kantorowskich rzeczy. Kantor w przywoływanym już tekście o historii przedmiotu, stwierdził, że po napisaniu manifestu doszedł do przekonania, że dalsze materialne losy krzesła przestały go interesować. „Byłem skłonny sądzić, że […] jego zawartość teoretyczna jest w stanie zastąpić owo krzesło i wiele innych pomników *niemożliwych*, których projekty nadal kontynuowałem"[36]. Jednak przekonanie artysty okazało się błędne.

Za jego życia zbudowano tylko jedno czternastometrowe krzesło. 8 października 1971 roku stanęło przy autostradzie pod Oslo w Norwegii, *na wzgórzu, nad fiordem,* jak poetycko opisał miejsce Kantor. Powstało dzięki Ole Henrikowi Moe, który był wówczas dyrektorem Henie-Onstad Art Centre. Materiał jakiego użyto do konstrukcji gigantycznego modelu okazał się nietrwały. Drewniany pomnik przedmiotu został zniszczony wraz z pierwszymi jesiennymi wichurami. Moe wówczas miał wysłać telegram do Krakowa informując, że odpadło oparcie. Artysta zareagował ostro, ka-

[35] T. Kantor, *Manifest 1970. Cena istnienia*, [w:] tenże, *Metamorfozy…1938–1974*, s. 493–494.

[36] T. Kantor, *Krzesło…*, s. 498.



Zdjęcie 7

zał natychmiast rozebrać krzesło, gdyż forma uszkodzona przypominała taboret, a takie odniesienie go w ogóle nie interesowało.

Pomysł na wykorzystanie drewna nie betonu, jak to miało miejsce w projekcie wrocławskim, powrócił już listopadzie 1971 roku w instalacji *Cambriolage* wykonanej w „Galerii Foksal". Krzesło wcinało się w ściany, podłogę oraz sufit pomieszczenia. Borowski komentował, że dla widzów widoczny był jedynie jego fragment, „a dalsza [...] niematerialna kontynuacja odbywała się w sąsiednich pomieszczeniach". Sens działania Kantora oddaje tłumaczenie francuskiego tytułu, który oznacza w języku polskim: *włamanie*. Artysta wykorzystał nie tylko sale galerii, ale jego działanie absorbowało pomieszczenia poboczne, gdyż krzesło zostało obłożone zdjęciami innych przestrzeni, w których istniały fantasmagoryczne jego dalsze części. Dla uwiarygodnienia własnego działania Kantor wprowadził zakaz zwiedzania tych pomieszczeń przez czas trwania instalacji. W tekście towarzyszącym działaniom artysta nawoływał do zniszczenia iluzji przedmiotu, po to, by uczynić go obcym elementem bez przeszłości i bez towarzyszącej

mu anegdoty. Paradoksalnie ta chęć odseparowania przedmiotu od istoty jego przedmiotowości istniała w dziele Kantora w formie dialogu z innym artystą, Kurtem Schwittersem.

Był on niemieckim dadaistą, ale oficjalnie do nurtu nie należał. Dzięki jego wysiłkom Hanower w latach 20. XX wieku stał się prężnym ośrodkiem awangardowym. Ale on sam był artystą osobnym. Kantor wspomina go w wywiadzie z Borowskim, ale w kontekście nieco innym niż ten w jaki mimowolnie został wpisany w 1971 roku. Schwitters stworzył kategorię *Merz*. Samo słowo miało powstać przez przypadek, jako część wyrażenia *Kommerz – und Privatbank*, które artysta wyciął z gazety i umieścił jako główny element jednego ze swoich kolaży. *Merz* pozostawało w zgodzie z temperamentem twórczym Schwittersa, który z jego pomocą opisywał wszelkie własne działania, tworząc sztukę totalną, nową odmianę Wagnerowskiego *Gesamtkunstwerk*. Zatem mamy *Merzbild* (*Obraz Merz*), *Merzzeichnungen* (*Rysunki Merz*), *Normalbühne Merz* (*Scena Merz*) oraz *Merzbau* (*Budowlę Merz*), która w niniejszym kontekście najbardziej będzie nas interesować. Własną budowlę rozpoczynał artysta trzykrotnie: w 1923 roku w Hanowerze, na emigracji w 1937 roku w Norwegii i 1947 roku w Anglii. Podstawą do konstrukcji czegoś na kształt rzeźby czy instalacji była pracownia artysty w jego domu. W jej wnętrzu, za pomocą przedmiotów osobistych otrzymanych od przyjaciół artystów oraz z wykorzystaniem białego drewna i tynku, powstała gigantyczna kolumna pełna grot czyli przestrzeni, zaułków do przechowywania czasem drobiazgów jak bilet teatralny czy chusteczka do nosa. *Merzbau* w Hanowerze ostatecznie ogarnęła osiem pomieszczeń oraz świetlik na dachu domu przy Waldhausenstrasse 5, będącego własnością Schwittersa. Konstrukcja Niemca, podobnie jak krzesło w Galerii Foksal, wrzynała się w poszczególne pomieszczenia, przenikając ściany i budując strukturę wewnątrz zastanej architektury. Ciekawy kontekst dla działań artysty zdefiniował Stefan Themerson[37], który przyjaźnił się z nim w Anglii już pod koniec życia Schwittersa. Wpisał on niewinne przedmioty jak bilet kolejowy, kwiat czy kawałek drewna w kontekst polityczny charakterystyczny dla Niemiec trudnych lat 30 i 40. ubiegłego stulecia. Uważał on, że dokonanie przemieszczenia rzeczy w utartym systemie klasyfikacji uderza bezpośrednio w reżim, który dla swojego istnienia potrzebuje uprawomocnienia za pomocą umiejscowienia przedmiotów we właściwej im hierarchii. Themerson kończy swój wywód silnym stwierdzeniem, że właśnie takie zaburzenie

[37] S. Themerson, *Kurt Schwitters in England*, London 1958.

znaczeń przyczyniło się do wyrzucenia Schwittersa przez nazistów z Niemiec. I choć Kantor nie wpisuje swoich działań w jakieś silne skojarzenia polityczne, trudno nie uniknąć w tym miejscu porównań. *Cambriolage* sąsiaduje czasowo z happeningiem zrealizowanym w Niemczech *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, gdzie Kantora będzie interesowało wypreparowanie z ubrania wszelkich ukrytych, zapomnianych elementów czasem o nieco wstydliwym charakterze. W nabożnym skupieniu będzie z precyzją anatoma wyjmował bilety tramwajowe, ale również zdjęcia żon czy kochanek. Zatem artystę krakowskiego również interesowało przeniesienie znaczenia rzeczy. Budowanie gigantycznych przedmiotów, jak sam mówił, służyło niczemu innemu jak zaburzeniu istniejącej hierarchii porządków miejskich, architektonicznych i za pomocą rzeczy tak odmiennej odwrócenie porządków sztuki. Zatem działanie Schwittersa, które z pewnością u swych podstaw miało grę z istniejącym wokół artysty systemem, zostało poprzez włamania Kantora niejako wykorzystane jako gest do nabudowania nowych znaczeń. Różnica pomiędzy twórcami dotyczy celowości. Kantor tworzy jednostkowy *artefakt*, wykorzystując pomysł dadaisty. Intencją Schwittersa było zbudowanie gigantycznej kolekcji niczym znaków obecności ludzkiej[38]. Natomiast niewątpliwie wykorzystanie rzeczy stało się drobnym łącznikiem pomiędzy artystami wyrosłymi z różnych pokoleń, ale którym przyszło żyć w systemach totalitarnych, choć różnie pojętych.

Można powiedzieć, że po instalacji z 1971 roku krzesło znika z pola zainteresowań artysty. Dzieje się tak pozornie, gdyż pozostaje to, które przez lata pracy teatru Cricot 2 Kantor użytkował. Było to krzesło najniższej rangi, służące samemu twórcy do kreacji widowiska, a potem do jego obecności na każdej kolejnej reprezentacji przedstawienia. Zatem wyznaczało jego funkcje jako reżysera i autora spektakli *Teatru Śmierci* i *Teatru Miłości i Śmierci.* Po faktycznym odejściu twórcy stało się znakiem jego nieobecności. Przywołany już Kott sugerował, że puste bez swego artysty stało się dla nas naszym Molierowskim fotelem. Tym samym krytyk wpisał krzesło Kantorowskie w dyskurs z historią teatru, a przede wszystkim z historią scenografii. Szczególny kontekst staje się jasny gdy przeanalizujemy czym jest ów mebel dla Francuzów.

---

[38] Intencja podobna w obsesyjności gromadzenia rzeczy, drobnych przedmiotów, znaków ludzkiej obecności, z których powstaje kolekcja-muzeum jest jednym z głównych tematów powieści tureckiego pisarza O. Pamuka, *Muzeum niewinności*, tłum. A. Akbike Sulimowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008. Oczywiście trudno dopatrzeć się asocjacji z K. Schwittersem, jednak budowa przestrzeni do eksponowania rzeczy zwyczajnych przynależnych ukochanej, ma w sobie coś z podobnego gestu jaki przyświecał niemieckiemu dadaiście.

Pod koniec 2011 roku odbyła się w Paryżu wystawa *La Comédie-Française s'expose au Petit Palais* (*Comedie Francaise wystawia w Petit Palais*). W anonsie zamieszczonym na stronie internetowej mogliśmy przeczytać, że wśród eksponatów znalazł się ten najważniejszy, czyli fotel Moliera. Nie jest to zwykły mebel. Niegdyś Zbigniew Raszewski, polski historyk teatru określił go mianem najsłynniejszego rekwizytu teatralnego. Na nim ponoć siedział autor jako aktor w głównej roli Argana w *Chorym z urojenia*, w I akcie spektaklu. I na niego ponoć upadł pod koniec tegoż widowiska granego 17 lutego 1673 roku. Zaczął wówczas pluć krwią i kilka godzin później zmarł. Feralny wieczór miał miejsce w sali teatralnej, mieszczącej się w Palais-Royal, gdzie pod wodzą komediopisarza występowała wówczas Trupa Królewska (*La Troupe du Roi*). Rewolucyjne, burzliwe czasy jakie nastąpiły w historii Francji wkrótce po śmierci Moliera, jak wiadomo nie były przychylne dla elementów kultury monarszej, i zapewne również dla rekwizytów teatralnych. Nie zmienia to faktu, że słynny fotel nadal jest uważany za autentyczny przedmiot. Raszewski stwierdził, że mało kogo dziś obchodzi czy ma on cokolwiek wspólnego z historią śmierci Moliera. „No bo czym byłaby Comédie-Française bez tego rekwizytu?"[39] retorycznie pytał uczony.

Historyk miał rację w kwestii znaczenia przedmiotu jaki nadaje dziś antropologia rzeczy. Fotel zyskał nowy status dwukrotnie. Po pierwsze jego „życie" zaczęło się w chwili śmierci aktora/autora, który tym faktem nadał mu miano wyjątkowości. Po drugie, wraz z powołaniem Comédie-Française w 1680 roku stał się rzeczą, która potwierdza ciągłość tradycji oraz nadaje instytucji szczególną pozycję w wymiarze historyczno-kulturowym Francji. Stał się zatem obiektem ujednostkowionym w znaczeniu terminu sformułowanym przez Igora Kopytoffa, który uważał, że może być on zagwarantowany właśnie poprzez daną kulturę. Pisał bowiem, że „[w] każdym społeczeństwie istnieją rzeczy, które są publicznie wyłączone z procesu utowarowienia"[40] Zaliczał do nich m.in. kolekcje sztuki podobnie jak inne zabytki, pomniki, atrybuty władzy, insygnia królewskie, przedmioty obrzędowe.

Fotel, o którym mowa nie wyróżnia się niczym szczególnym od innych obiektów pochodzących z epoki. Został zrobiony z drewna; oparcie oraz siedzisko było pierwotnie obciągnięte czarną skórą; nóżki są na ma-

---

[39] Z. Raszewski, *Bilet do teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998, s. 45.

[40] I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy – utowarowienie jako proces*, [w:] *Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej*, red. M. Kempny i E. Nowicka, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 2005, s. 258.

łych kółeczkach. Mebel jest stosunkowo duży (123 x 68 x 82 cm), oficjalnie datowany jest na środek XVII wieku. Gdyby ów przedmiot był zwykły, stałby się jedynie obiektem kolekcjonerskim należącym m.in. do historii sztuki (historii meblarstwa). Lecz wówczas jego wartość oceniana byłaby na podstawie cech szczególnych, które ewentualnie odróżniłyby go od zbioru podobnych mu obiektów. W wypadku ich braku (np. nazwa doskonałego warsztatu meblarskiego epoki, wykwintnych rzeźb okalające nogi lub ramiona przedmiotu etc.) jego wartość byłaby nikła. Zatem powołany kontekst historyczny wpływa zasadniczo na jego wartość, istniejącą w sposób szczególny w sferze kultury Francji czy ogólnie tradycji europejskiej. Natomiast zanika gdybyśmy oceniali mebel z punktu widzenia kultury np. Indii.

Kopytoff zwraca uwagę, że „[w]ładza często szuka symbolicznego potwierdzenia, kładąc nacisk na posiadane prawo do ujednostkowienia jakieś rzeczy lub pewnej grupy czy klasy obiektów”[41]. Gdybyśmy w tym wypadku słowo „władza” zamienili na „instytucja”, to teza badacza tłumaczy przywiązanie Comédie-Française do fotela Moliera bez względu na jego autentyczność. Teatr Narodowy bowiem jako jedyny czuje się uprawniony do miana spadkobiercy tradycji wywiedzionej z dokonań wielkiego artysty. Na co dzień rekwizyt jest wystawiony w głównym *foyer*, obok kominka i jest chroniony przez szklaną zabudowę. Zatem jego stała obecność w budynku podkreśla wedle Kopytoffa jeszcze jego jednostkowość. Dodatkowo na stronie internetowej teatru znajdziemy informację, że dzięki niemu nasza wizyta w teatrze zyska walor wyjątkowego wieczoru. Dyrekcja instytucji dba o stworzenie wokół mebla stosownej mitologii. Na doznanie wyniesione z teatru nie będzie miało wpływu jedynie obcowanie ze sztuką widowiska, ale również ze starym meblem. Uprawomocnieniu jego obecności służy skrupulatnie opowiedziana historia fotela, która obfituje w zadziwiające zwroty akcji.

Jako element scenografii występował na scenie jeszcze wielokrotnie w kolejnych wznowieniach *Chorego z urojenia*. I tak już 3 marca 1673 roku zasiadł na nim następca Moliera w roli Argana, La Thorillière. Później służył na zapleczu jako siedzisko dla najważniejszych aktorów w trupie. Raz pojawił się jako bohater przedstawienia. Było to 12 kwietnia 1782 roku z okazji inauguracji nowego budynku Faubourg St Germain (obecnie Teatr Odeon), gdzie znalazła swoją siedzibę Comédie-Française. Stał się wówczas po raz pierwszy nie bezdusznym przedmiotem lecz bohaterem dialogu rozegranego w okazjonalnej sztuce *Molier na Nowej Scenie albo Audiencja Talii i Melpomeny*. Cudownym trafem ocalał z pożaru teatru

[41] I. Kopytoff, *Kulturowa biografia rzeczy…*

jaki miał miejsce 18 marca 1799 roku. I już w 1815 roku figuruje na stanie jako fotel zachowany przez sentyment, „który nie ma ceny". Od połowy XIX wieku już nie „grał", stając się powoli reliktem. Pojawia się na scenie raz w roku, 15 stycznia, aby uhonorować kolejną rocznicę urodzin Moliera. W efekcie końcowym swej historii stał się w jakimś stopniu częścią nie tyle spuścizny po wielkim pisarzu i aktorze, ale wręcz nim samym, gdyż jego obecność na scenie staje się prawie równa ponownym narodzinom artysty. Mebel, czyli pogardzany rekwizyt teatralny, zyskał w opowiedzianej francuskiej historii duszę i prawdziwą tożsamość. Czyli przed 17 lutym 1673 roku był to niczym się niewyróżniający fotel, obity skórą, a przez następnych trzysta lat obrósł legendą, a powstały wokół niego mit sprawił, że stał się podmiotem teatralnym w miejsce dawnego przedmiotu. Jego historię również uwiarygodnia zniszczenie, gdyż nigdy nie został poddany gruntownej renowacji, zatem prawie już nie ma śladu po słynnej czarnej skórze, którą był tapicerowany. Konserwacja przedmiotu w tym wypadku równałaby się zaprzeczeniu owych 300 lat, które są wpisane w jego dość opłakany stan. Aż strach pomyśleć, co zrobiłaby Comédie-Française, gdyby ktoś go ukradł. W obrębie historii teatru francuskiego pełni on bowiem taką samą rolę, jak *Mona Liza* Leonarda da Vinci w zbiorach Luwru. Oczywiście jego historia jest na swój sposób jednostkowa również z punktu widzenia innych historii teatrów narodowych, gdyż nie każdy kraj posiada taki „uświęcony" przedmiot. Ale fotel Moliera jest intrygujący dodatkowo, z punktu widzenia badacza scenografii.

W obrębie badań teatrologicznych możemy powołać się na kilka uwag zamieszczonych w pracach historyków, dotyczących rozwoju idei istnienia na scenie przedmiotów. Przywołany już Raszewski, który zarysował krótką historię rekwizytów, zwraca uwagę na mały drobiazg. Pozornie od łacińskiej nazwy *requisitum* czyli *coś potrzebnego* były one obecne w historii teatru od samego zarania. Ale miewały swoje wzloty i upadki. Historyk teatru zaznacza, że od XVII wieku dość szybko magazyny teatrów zaczęły zapełniać się przedmiotami różnego pochodzenia. Paradoksalnie o miejscu ich przechowywania, decydowała w jakimś stopniu też wartość rynkowa. I tak w zasobach Teatru Narodowego w Warszawie, którym kierował Bogusławski, znalazło się sześć świeczników, które ze względu na drogocenny charakter były trzymane w specjalnej rekwizytorni. Na tej samej liście przedmiotów, znajdujących się w posiadaniu magazynu jest też fortepian określony przymiotnikiem „teatralny", co oznaczało wówczas po prostu „nieprawdziwy". Należy mniemać, że jedynie kształtem przypominał on instrument, natomiast nie spełniał jego funkcji użytkowej, zatem znalazł się w niestrzeżonym magazynie.

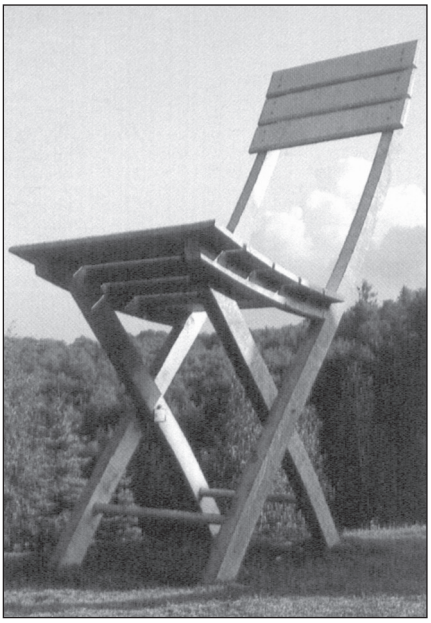
Omówiona przez Raszewskiego kariera przedmiotów jest uprawniona historią scenografii. Otóż do XVII wieku była ona w jakimś stopniu uproszczonym artefaktem. Bazowała na malowanych dekoracjach, które w teatrach posiadających scenę typu włoskiego wisiały zgodnie z zasadami perspektywy zbieżnej. Prymat malarstwa, posługującego się renesansową zasadą był tak duży, że dla zachowania złudzenia perspektywicznego na tle prospektu wieńczącego okno sceny wypuszczano dzieci, by w pierwszym planie, w takim samym kostiumie mógł swobodnie wyjść dorosły. W tematyce zamieszczanych na scenie płócien dominowały zasady wprowadzone przez Witruwiusza w I w. n.e. i uprawomocnione w dobie renesansu przez Sebastiana Serlia wiązały one gatunek dramatyczny z modelem dekoracji (dla tragedii – architektura pałacowa; dla komedii – ulica; dla dramatów satyrowych – las). Dopiero Molier wyłamuje się ze sztywnych reguł. Wprowadza bowiem swoje komedie do wnętrz pałacowych i mieszczańskich. Francuz, stawiając na scenie meble, uwiarygodniał wykreowane przestrzenie sceniczne. Podstawą bowiem scenografii nadal były malowane wielkoformatowe płótna, ale umieszczenie na ich tle foteli czy krzeseł powodowało znaczące odejście w stronę realizmu scenicznego. Zatem fakt, że po śmierci Moliera specyficzny byt zaczyna wieść jego fotel jest specyficzną ironią losu w stosunku również do historii scenografii[42].

Kantorowskie krzesło posiada dla Polaków podobny walor zarówno w kontekście uwikłania swojej historii w dzieło twórcy Cricot 2, jak również nadal czynnej obecności w przestrzeni publicznej. 8 grudnia 1995 roku, pięć lat po śmierci artysty 10-metrowe betonowe krzesło stanęło w Hucisku na terenie posesji należącej do Marii Stangret-Kantor. Marek Rostworowski, przewodniczący Rady Fundacji im. Kantora wówczas mówił: „Teraz on (krzesło-kolos) stoi jakby na skale i oprze się halnym wiatrom, co nie udało się w Oslo – przydatny do wszystkiego, tylko nie do siadania; dla ptaków, słońca – jak zegar słoneczny – dla deszczu, śniegu, mchu, pioruna – Boga – i dla samego Kantora – wreszcie dla ludzi, którzy będą się dziwić, może wspominać – inaczej patrzeć na horyzont"[43]. Stało się ono molierowskim

---

[42] Por. D. Ratajczakowa, *Krzesła Moliera i „Krzesła" Ionesco. Szkic niesceniczny w trzech aktach*, „Teksty" 1977, nr 5/6, s. 190–211. Badaczka omówiła w szerokim kontekście znaczenie krzesła w sztukach Moliera jako nośnego rekwizytu, którego semantyczne odniesienia są istotne z punktu widzenia interpretacji tekstu dramatycznego. Wspominała również o kontynuacjach w twórczości autorów współczesnych użycia mebla w znaczeniu istotnym dla struktury fabularnej. Por. także D. Ratajczakowa, *W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze*, Wyd. Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, t. 1, s. 493–503.

[43] Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta…*, s. 198. Mimowolnie fundatorzy wpisali krzesło Kantora w dialog z fotelem-rzeźbą wykonanym z brązu przez A. Tàpiesa (*La butaca*, 1987). Krytyka określała go mianem śmiercionośnego obiektu, który wskazuje przede



Zdjęcie 8

fotelem czytanym *à rebours*. W sensie konstrukcyjnym wykonano je z betonu, który poprzez rysunek belkowania dawać ma złudzenie drewna. Inaczej postąpiono we Wrocławiu, gdzie 8 września 2011 roku z okazji rozpoczęcia Europejskiego Kongresu Kultury przy zbiegu ulic Rzeźniczej, Łaziennej i Nowego Światu odsłoniono pomnik krzesła. Miasto powróciło tym samym do niezrealizowanego wcześniej projektu. Ma ono dziewięć metrów wysokości i ważny około ośmiu ton. Wykonane jest z gładkiego betonu i nie ma w sobie żadnych cech, które odwoływałyby się do innego materiału. Tym razem krzesło wpisało się w historyczny dyskurs z niezrealizowanymi pracami, które artyści pozostawili po słynnym sympozjum Wrocław 1970.

---

wszystkim na nieobecność ciała, jednocześnie będąc nieużytecznym jako przedmiot. Fotel katalońskiego artysty wywodzącego się z surrealizmu jest naturalnych rozmiarów. Nigdy nie był on twórcą rzeczy gigantycznych. Jego przedmioty są bądź odkształcone, bądź wykonane z brązu lub emalii, co nadaje mi charakteru pozacodzienności, oderwania od funkcji utylitarnej. Krzesło jest częstym motywem tej twórczości, w 1970 powstały obiekty – *assemblage Cadira coberta*, czyli otulone krzesło. Artysta zaznaczył wówczas, że przedmiot nie jest okryty, ale zasłonięty, co odseparowywało go od m.in. Kantorowskich idei; podobnie jak *Cadira i roba*, drewniane krzesło z tradycyjnym oparciem, stało się miejscem do składowania ubrań w oczekiwaniu na ich użycie. Krytyka wpisywała jego gesty w poetykę realizmu magicznego, w grę z pojęciem *object trouvé*. Późniejsze wizerunki krzesła już są wykonane z samej emalii lub łączonej z drewnem lub gliną: *Cadira*, 1987, *Cadira amb barra*, 1988, *Cadira coberta*, 1988. Por. Á. Rodriguez Fominaya, *Object and Concept*, [w:] A. Tàpies, *From Object to Sculpture* (1964–2009), Guggenheim, Bilbao 2013, s. 19–29.

W nowym milenium zarząd miasta zrealizował również plenerowy pomnik Jerzego Beresia *Arena*, który stanął na Wyspie Piaskowej. Być może zostanie również zrealizowany pomysł Henryka Stażewskiego na *Kompozycję pionową nieograniczoną*, która ma krzyżować dziewięć snopów kolorowego światła w kształcie litery W. Krzesło Kantora stoi w sąsiedztwie Teatru Współczesnego, co być może jest zamierzonym przez fundatorów zestawieniem wiążącym się z twórcą, który dla większości odbiorców kojarzony jest głównie ze swoim osiągnięciami teatralnymi.

Historia mebla pokazuje cały wachlarz możliwych fluktuacji znaczenia przedmiotu jakie wykorzystywał Kantor w swojej twórczości. Początkowo tylko służyło do siedzenia bohaterowi młodopolskiemu, po to by go przenieść w kontekst II wojny światowej. Dalej artysta zajął się samą czynnością siedzenia, odłączając ją od rzeczy. Po odizolowaniu krzesła od siedzącego na nim człowieka, nastąpił moment fascynacji meblem jako partnerem dla aktora. Jednocześnie Kantor czyni zeń rzeźbę, ambalaż wchodzący w konteksty historii sztuki oraz polityki. W sferze teatru krzesło typu Savonaroli stało się w pierwotnym ujęciu rekwizytem artystycznym przynależnym obecności reżysera, po to by później stać się najbardziej wyrazistym znakiem jego odejścia. Wydaje mi się, że Kantor również świadomie wpisał swoje sceniczne miejsce w pewien dialog z fotelem Moliera. Tradycja wytworzona wokół francuskiego zabytku nie była polskiemu artyście obca. Zatem postępująca wraz z rozwojem Cricot 2 rytualizacja miejsca scenicznego twórcy była czyniona z rozmysłem. Puste miejsce przy stoliku na scenie często ustawione w prawej strony budowało mityczną atmosferę wokół twórcy. Została ona szczególnie podkreślona w ostatnim, niedokończonym widowisku *Dziś są moje urodziny*, gdzie do tego stolika z krzesłem na próbach został zaproszony aktor, grający wedle partytury postać określoną mianem autoportretu właściciela biednego pokoju wyobraźni. Po śmierci reżysera, w prezentowanych dość krótko widowiskach, nieobecność była podkreślona poprzez pustkę miejsca oraz działania aktora-sobowtóra.

Pleśniarowicz, komentując istnienie Kantorowskich przedmiotów, wpisał je w pewien dyskurs z powinnością awangardy, która jest zmuszona do ciągłej zmiany. Historyk i teoretyk teatru zwraca uwagę, że reżyser Cricot 2, wybierając do swoich działań przedmioty banalne chciał je umieścić poza kręgiem kultury znakowej, niejako także poza przestrzenią codziennego ludzkiego doświadczenia. „Tak spreparowany przedmiot wymykać miał się świadomości arbitralnie szufladkującej świat. Pozbawiony użytkowego, konwencjonalnego znaczenia w przekonaniu artysty stawał się wyzwaniem, jakim dla żywych jest unaocznienie im kresu egzystencji. Stąd

towarzyszące tym poszukiwaniom hasła *punktu zerowego*, *krawędzi*, *pustki*"[44]. Pleśniarowicz ma rację, ale nie do końca, gdyż błędne wydaje się wpisywanie wszystkich działań z rzeczami, jakie znalazły się w spuściźnie artystycznej Kantora w semantykę śmierci. Interpretowane były poprzez nią często *ex post*. Przykładem może być wielkie krzesło w Hucisku, wystawione w charakterze pomnika dla artysty. Działania Kantora są performatywne, gdyż nie tylko stanowią wyzwanie dla współczesnych instytucji sztuki, ale również rozpoczynają dialog z gestami artystów awangardowych. Rozumiem tu wprowadzoną kategoryzację wedle interpretacji Hala Fostera. W obszernym wywodzie porównującym akty twórcze artystów awangard I połowy XX wieku i tych czynionych w drugiej części stulecia, dochodzi do kluczowych wniosków.

> Można zatem sformułować trzy tezy: 1) dopiero neoawangarda dostrzega instytucję sztuki jako taką; 2) neoawangarda w swoim najlepszym wydaniu podejmuje twórczą analizę tej instytucji, analizę zarazem specyficzna i dekonstrukcyjną (nie jest to już nihilistyczny atak, zarazem abstrakcyjny i ananchroniczny, jak często się to działo w wypadku historycznej awangardy); 3) neoawangarda nie tyle przekreśla dorobek historycznej awangardy, ile zaczyna realizować jej cele – to początek, który teoretycznie nie ma końca[45].

W takim rozumieniu gesty czynione przez Kantora w szczególności użycie przez niego przedmiotów, choć bywa zestawiane z dokonaniami chociażby dadaistów czy surrealistów, co jest często pojawiającą się asocjacją w toku niniejszego wywodu, *de facto* nie jest niczym innym jak podjęciem *rzuconej przez nich rękawicy* w celu realizacji zadań wyznaczonych przez awangardy. Działanie Kantora i jego odbiór w takim kontekście nadal jest uprawomocniony, gdyż dopiero po wygaśnięciu awangard, wprowadzony przez nie dyskurs stał się podmiotem krytyki sztuki. I tu nie chodzi jedynie o ciągłą konieczność zmiany, a o performatywne rozbicie konwencji odbioru danej rzeczy. Artysta krakowski uderza celnie, jego obiekty stają się prowokacyjne, jak chociażby krzesło w Oslo. Wcinają się jak projekty pomników niemożliwych w przestrzeń konwencjonalną, wręcz z premedytacją ją burząc.

Obecność przedmiotów w sztuce Kantora zaczyna się dość wcześnie, bo już w latach 40., jak wykazano na przykładach deski i krzesła. Grę z nimi artysta będzie prowadził i ciągle rozwijał przez następne kilkadziesiąt lat. Wyjątkowość podejścia twórcy do rzeczy zasadza się na umiłowaniu ich

---

[44] Tamże, s. 198.

[45] H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przekł. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2012, s. 46.

przedmiotowości. Nigdy nie zostały przez działania iluzji zantropomorfizowane, zawsze grały siebie lub poprzez artystyczne przetworzenie zyskiwały nową tożsamość, która nie była nigdy stała, mogła migrować na potrzeby nowego działania. Należy przy tym pamiętać, że przedmiotowość była cechą sztuki lat 60. Kantor w 1964 roku w liście do Jerzego Beresia, pisanym z Paryża, kategorycznie stwierdzał, że przedmiot wraca w obręb sztuki, ale nie w formie iluzyjnej tylko wraz ze swoją realnością. I ten aspekt przedmiotowości Kantor zdaje się eksplorować we własnej sztuce. Na tym polu bywa też zestawiany z innymi artystami, których aktywność przypada na podobny czasookres, co rodzi w dyskursie krytycznym pewne asocjacje.

Na szczególną uwagę zasługuje dość częste w ostatnich latach zestawienie Kantora z twórczością Josepha Beuysa[46]. Uwikłanie artystów jest wieloaspektowe i rodzi tyleż samo pytań, co wątpliwości. Poznali się dzięki Richardowi Demarco w 1973 roku podczas festiwalu w Edynburgu. Sporny jest fakt czy Niemiec wcielił się w jednego z czterdziestu Mandelbaumów w przedstawieniu *Nadobniś i koczkodanów* według sztuki Witkacego, które wówczas Cricot 2 pokazywał w stolicy Szkocji. Były to postacie, do grania których Kantor chętnie angażował osoby z widowni. Fakt potwierdza Demarco w opublikowanych wspomnieniach oraz zdjęcie jakie znalazło się w jednej z monografii artysty krakowskiego[47]. Krytyka zwraca uwagę na pararelność życiorysów dwóch monolitów awangardy europejskiej końca ubiegłego stulecia. Zbieżności zaczynają się już na fakcie urodzenia w małych społecznościach miasteczek granicznych, które cechowała wielokulturowość. Dla Beuysa było to Krefeld, położone w Nadrenii-Północnej Westfalii, przy granicy z Holandią, a dla Kantora Wielopole Skrzyńskie położone przy granicy Galicji z Rosją. I praktycznie na tym dość prozaicznym zestawieniu kończą się rzeczywiste zbieżności między artystami, dalszy tok wspólnotowości określają przeciwieństwa. Monika Kozień-Świca uznała zetknięcie dwóch osobowości za wręcz (nie) możliwe spotkanie.

---

[46] Obok J. Beuysa również dość częste bywa zestawienie Kantora z A. Kieferem. Jest on niemieckim artystą, który osadził główne wątki swojej twórczości na aspekcie zagłady cywilizacji, świata po II wojnie światowej. Por. K. Dermutz, *„Groza wojny i terroru/pomieszana z cyrkiem".Rozmyślania Anselma Kiefera o teatrze Tadeusza Kantora*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor!. Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 379–385.

[47] Por. R. Demarco, *Ożywione obrazy. Tadeusz Kantor i Joseph Beuys w Edynburgu*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, Verlag fur moderne Kunst – Cricoteka, Kraków–Nürnberg 2007, s. 341–350. Ciekawostką w tym miejscu lekko dygresyjną może być anegdotyczny fakt, że do zagrania został wtedy namówiony ponoć Sean Connery, aktor ówcześnie znany głównie z roli Jamesa Bonda.

Egalitaryzm Beuysa, objawiający się budzeniem kreatywności w ludziach, przez ludzi i dla ludzi zderza się z elitaryzmem Kantora przekonanego o wyjątkowości stanu twórczego. […] Porównanie postaw [obu artystów] przypomina ciągłe pulsowanie pomiędzy podobieństwami i różnicami. Jakkolwiek różne były ich metody działania, cel mieli jeden. Tak dla wskroś demokratycznego Niemca, wychowanego na racjonalnym Zachodzie, jak i dla autorytarnego Polaka, wzrastającego na mistycznym Wschodzie, istotą egzystencji stała się sztuka[48].

Tak zakreśloną wspólnotę artystyczną wykazała również wystawa jaka w 2012 roku miała miejsce w Muzeum Izraela w Jerozolimie pt. *Beuys/Kantor: Remembering*. Jej kuratorem był Jaromir Jedliński i Suzanne Landau. Wielka ekspozycja zajmująca powierzchnie 2000 m^2 zderzyła ze sobą dwie postawy twórcze, wykazała teoretyczne przeciwieństwa, ale też wskazała ową tożsamość awangardową. Istotą aranżacji przestrzeni wystawienniczej było zetknięcie prac: 31 bazaltowych bloków z pracy Beuysa *The End of the 20th Century* (1983–1985) ze zdjęciami z *Wielkiego Ambalażu na koniec wieku*, jaki był częścią widowiska *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). Zestawienie kuratorów od razu wpisało dzieła w dyskurs, którego motywem przewodnim był Holocaust wpisany w gest twórcy Cricot 2, i którego odprysk można zobaczyć w przestrzeni Beuysa, byłego lotnika Luftwaffe, zestrzelonego nad Ukrainą, który życie zawdzięczał mieszkańcom okupowanych przez nazistów terenów. Uwypuklenie tych asocjacji na wystawie wydawało się naturalną konsekwencją narzuconą przez samo miejsce jakim jest Muzeum Izraela. Kuratorzy również wykazali, że życiorysy artystów były uwikłane w kontekst historii ubiegłego stulecia czy wręcz zależne od niego. Jedliński porównywał w jednym z wywiadów, że Kantor jest artystą, który chodził po okręgu, a Beuys ciągle uciekał. „Dziś widzę, że gdy on woła do wszystkich: *pokaż swoje rany!* – to jakaś jego rana jest w tym wołaniu bandażowana, kamuflowana"[49]. Odmienność zapewne była związana z temperamentem osobowości. Beuys był bardziej nastawiony na wspólnotowość charakterystyczną dla epoki lat 60. i 70., co wiązało się z dość pozorną ideą otwartości, od czego Kantor z kolei uciekał. Paradoksalnie ma to wpływ na rozwój recepcji dzieł obu twórców. Kurator stwierdził, że Beuys był już za życia i jest nadal artystą wagi państwowej Niemiec, sztandarem awangardy i sztuki XX wieku. Kantor

[48] M. Kozień-Świca, *(Nie)możliwe spotkania. Joseph Beuys i Tadeusz Kantor*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem…*, s. 337 i 340.

[49] Por. *Artyści wagi państwowej. Rozmowa z Jaromirem Jedlińskim*, w: „Dwutygodnik.com/sztuka", nr 92/2012 http://www.dwutygodnik.com/artykul/3960-artysci-wagi-panstwowej.html Por. także: J. Jedliński, *Beuys and Kantor – Parallel Processes?*, [w:] *Beuys/Kantor Remembering* [katalog], The Israel Museum, Jeruzalem 2012, s. 133–122.

dwadzieścia lat po swojej śmierci zapada się i znika z obiegu dorobku narodu, coraz bardziej zaczyna funkcjonować w świecie znawców, nie stał się emblematem kultury polskiej[50]. Jest to smutna konstatacja, ale nie można odmówić jej racji. Sam artysta unikał komercjalizacji, która niewątpliwie przyczyniałaby się do wzrostu atrakcyjności dzieła. Celem założonym w niniejszym wywodzie jest pokazanie drogi przywrócenia tej sztuki, nie w koncepcji pamięci świata minionego, ale w przedmiocie, poprzez użycie którego Kantor może się odrodzić jako awangardzista polski.

W obrębie użycia przedmiotu również widać paralelę z twórczością Niemca. W 1964 roku Beuys wystawił *Krzesło wypełnione tłuszczem*, nie było ono tożsame konstrukcyjnie w Kantorowskim obiektem. Możemy mówić jedynie o geście podobnej prowokacji. W toku trwania ekspozycji bryła tłuszczu, która była „posadzona" na krześle stopniowo się rozpuszczała, nikła. Gest miał odniesienie – podobnie jak późniejszy gest okrycia fortepianu filcem – do otulenia przedmiotu czymś ochronnym, w celu zabezpieczenia, zachowania do życia. Konotacja taka wiązała się z życiorysem artysty, który przeżył na Ukrainie dzięki otrzymaniu od miejscowej ludności koca filcowego i spożywaniu tłuszczu. W przedmiocie Beuysa jest uwikłana organiczność, bo materia nałożona na krzesło, w toku ekspozycji podlega procesowi rozkładu. To dość charakterystyczny element tej twórczości, który będzie później powtarzany w innych konfiguracjach. Istotne to jest m.in. dla pracy *Wirtschaftswerte* (*Wartości ekonomiczne*) z 1980, gdzie produkty z NRD i PRL poustawiane są na półkach, a nad nimi wisi blok gipsowy posmarowany masłem, którego jełczejąca bryła jest również pozostawiona w miednicy. Podobnego skojarzenia w twórczości Kantora brak, jego zdecydowanie interesuje integralny przedmiot, który nie jest jakimś tworem, którego przetworzenie czy rozwój dokonywałby się niejako samodzielnie, poza artystą.

Gesty Kantora względem przedmiotów, szczególnie w sferze nadawania im form gigantycznych rozmiarów pomników, często rodziły porównania szczególnie z dwoma rzeźbiarzami: ze wspomnianym wyżej Césarem Baldaccinim oraz z Claesem Oldeburgiem Amerykaninem szwedzkiego pochodzenia, który od lat 70. współtworzył rzeźby plenerowe wraz ze swoją żoną Coosje van Bruggen. Zarzuty Kantor odpierał twierdząc, że gdy oni tworzą duże pomniki m.in. pomadki do ust, kielni czy łyżeczki z wisienką w charakterze mostu, jak czynił to Amerykanin lub gigantycznego kciuka jak chciał Francuz, to wchodzą w dyskurs z konsumpcjonizmem.

---

[50] Sejm Rzeczpospolitej Polskiej uchwalił rok 2015 rokiem Tadeusza Kantora, z okazji przypadającej setnej rocznicy urodzin. Z pewnością ten gest przyczyni się do poprawienia współczesnej recepcji dzieł artysty.

Obydwu tych artystów cenię – mówił Borowskiemu. Ale wybór przedmiotów u twórców pop-artu jest zupełnie innego rodzaju niż u mnie.[…] Chodziło im o to, żeby zniszczyć wszelką znaczeniowość literacką, filozoficzną, metafizyczną związaną z tymi przedmiotami, które występują w tysiącach odmian w tej powszechnej konsumpcyjnej funkcji. Można więc wybrać ten a nie inny przedmiot, w rezultacie tylko ze względu na jego formę lub inny efekt. Efemeryczność przedmiotów, które niszczy konsumpcja staje się czysto życiowa i materialna[51].

Tłumaczenie artysty jest w jakimś aspekcie jednak błędne. Gdyż trudno trywializować szminkę Oldenburga tylko w aspekcie dyskursu z popularnym przedmiotem pożądania każdej kobiety. Kiedy w 1969 roku wystawił on w Yale w Stanach Zjednoczonych wielką szminkę na gąsienicy charakterystycznej dla czołgów i nazwał rzeźbę *Lipstick (Ascending) on Caterpillar Tracks* (*Szminka (wzrastająca) na śladach gąsienicy*), była to oczywista aluzja do toczonej wówczas wojny w Wietnamie. Oficjalnie odsłonięcie rzeźby miało miejsce dopiero w 1974 roku, kiedy dyskurs już nie był tak bardzo polityczny, gdyż wojna zmierzała do końca. Z drugiej strony można również gest artysty wpisać w inny kontekst, a mianowicie rodzącej się w tamtym okresie sztuki feministycznej. Tak czy inaczej wymiar wielkiej szminki nie zamyka się li tylko i wyłącznie w przedmiocie popkultury. Podobnie jest z wielkim kciukiem Césara wystawionym w Koblencji w 1963 roku. Jest to miasto niemieckie, którego początki sięgają Cesarstwa Rzymskiego. Po I wojnie światowej było okupowane przez Amerykanów i Francuzów. Sterczący z ziemi kciuk uniesiony do góry stał się trawestacją słynnego gestu starożytnego, oznaczającego życie dla zawodników, biorących udział w walkach gladiatorów. César powtórzył rzeźbę w 1965 roku w paryskiej dzielnicy *La Défense*. Tym razem gest wydaje się wpisywać w poetykę zwycięstwa nowoczesności, tak charakterystyczną dla lat 60., w których Francuzi stopniowo odzyskiwali równowagę ekonomiczną po zniszczeniach wojennych lat 40. Zatem również rzeźbiarz wpisuje dzieła w szeroki kontekst historyczny i społeczny. Prace Oldenburga/van Bruggen oraz Césara odróżnia od krzesła czy Kantorowskich projektów niemożliwych jeszcze jeden aspekt. Amerykanie tworzyli wielkie gigantyczne rzeźby drobnych rzeczy użytkowych jak klamerka do spinania bielizny (*Clothespin*, 1976, Filadelfia) czy lotka do gry w badmintona (*Shuttlecocks*, Kansas City, 1994), mają one walor dekoracyjny uzyskany poprzez wpisanie ich w otwarte przestrzenie oraz użycie kolorów. Nie są zwyczajne, stają się czymś na kształt biżuterii cywilizacji, ubarwiającej obszary miejskie. Podobnie rzecz się ma z kciukiem, który jest odlany z brązu i w niektórych

[51] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, WAiF, Warszawa 1982, s. 95–96.

częściach wypolerowany. Artysta polski nigdy nie stwarzał dzieł o charakterze dekoracyjnym, co odróżnia jego krzesło on gigantycznych pomników innych twórców.

Parasol

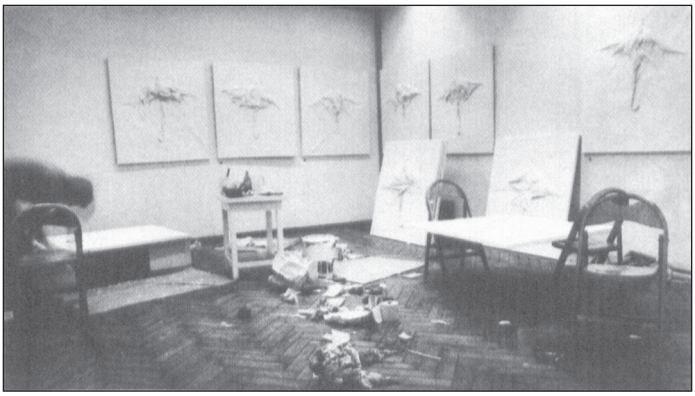
Kantor raz wszedł dyskurs z kulturą konsumpcyjną, zrobił to oczywiście nieco przewrotnie i z dużą dozą poczucia humoru. 21 lutego 1970 roku w Galerii Foksal zostaje przeprowadzony przez artystę I etap *Multipartu*. Nazwa powstała ze złączenia dwóch wyrażeń: *multiplikacja* i *partrycypacja*. Wystawiono wówczas 40 płócien z przymocowanymi doń parasolami. Wszystkie przedmioty pochodziły z Biura Rzeczy Znalezionych i zostały przyszyte do pomalowanych na biało płócien, po tym zabiegu całość była jeszcze raz malowana na ten sam kolor. Kantor zaprojektował dzieła wraz z danymi technicznymi potrzebnymi do ich wykonania, ale realizacji podjęli się studenci Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie podczas nieobecności artysty w kraju. Celem akcji było oddanie tak wytworzonego obrazu w użytkowanie przez rok. Opierało się ono na precyzyjnie sformułowanej umowie pomiędzy Kantorem i Galerią a osobą prywatną (w trakcie wernisażu umowę podpisali m.in. Erna Rosenstein, Marek Rostworowski, Anka Ptaszkowska, obrazy zostały również wysłane do kolekcjonerów zagranicznych Teo Ahrenberg, Achille Perilli). Dzieło wyprodukowane w jakimś stopniu masowo zostaje wprzęgnięte w system utowarowienia, nadając jednocześnie mu status wyjątkowości. Kantor, będąc tylko autorem pomysłu, a nie wykonawcą sprzedaje dzieło wybranym przez siebie kolekcjonerom. W liście do Borowskiego komentował ten fakt:

> Kupujący ma obowiązek zawieszenia obrazu w swoim mieszkaniu – obraz będzie rodzajem rodzinnej złotej księgi. Goście, przyjaciele domu, znajomi, mają wypisywać na obrazie, o artyście, o sztuce, aforyzmy, rendez-vous, słowa uznania dla artysty, obelgi, przekleństwa, kochankowie wypisywać swoje imiona, oskarżenia, pożegnania (jest tego cała kupa), taki asamblaż słowny. […] Po czym kolekcjoner ma obowiązek przesłać obraz na wystawę zbiorową oraz osobiście stawić się na wernisaż kolekcjonerów[52].

Dzieła miały wrócić do galerii po pół roku, na wystawę, której miał towarzyszyć katalog ciekawych cytatów umieszczonych przez właścicieli i ich gości na płótnach. Borowski na łamach „Współczesności" komentował

[52] List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego, datowany Rzym 1.10.1969 r. w: *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*, Galeria Foksal, Warszawa 1998, s. 376.

akcję Kantora, zwrócił uwagę przede wszystkim na grę z autorstwem dzieła sztuki, które niejako od samego początku zostało zakwestionowane przez samego twórcę. Stawiało to dla krytyka w niedogodnej sytuacji zarówno kolekcjonerów, jaki i muzea gromadzące dzieła sztuki. „Manifestacja z Multipartem jest zarazem nowym *spotkaniem* malarstwa z rzeczywistością psychiczną, zaznaczoną przez partycypację innych, nieznanych spoza sfery sztuki, *gotowych* ludzi. Efekt końcowy tego postępowania jest także *przedmiotem gotowym*, który znalazł się w malarstwie, a nie jest jego obrazem”[53].



Zdjęcie 9

Rok później Kantor zrealizował tzw. ostatni etap *Multipartu*. Rozesłał do wszystkich nabywców list wzywający do nadsyłania dzieł na wystawę, zgodnie z postanowieniem zawartej wcześniej umowy. Część obrazów została zniszczona lub sprzedana dalej, ostatecznie w Galerii Foksal wystawiono 34 z 40 *multipli*. Interesująco się przedstawia część partycypacji, na którą Kantor głównie kładł nacisk. Na wielu obrazach znalazły się dopiski, podoklejano fotografie etc. Warszawska formacja artystyczna zwaną Drugą Grupą obraz pomalowała na złoto i przecięła na pół, ustanawiając linię złotego podziału.

Marek Rostworowski obraz pozostawił w stanie nienaruszonym. Aby wypełnić punkt umowy, zakładający oddanie obrazu do galerii, zwrócił się on z apelem o wytworzenie jeszcze jednego egzemplarza o numerze 41, który by otrzymał w zamian. Gest swój motywował tym, iż dzieło go interesuje jako sam obraz, który zamierzał wysłać na wystawę, jednocześnie miał on stać się niejako dokumentem, potwierdzający udział Rostworowskiego w akcji Kantora. Walor wręcz tragikomiczny w kontekście epoki zyskał list Janusza Skalskiego z dnia 16 lutego 1971 roku:

[53] W. Borowski, *Kantor. Ambalaże i multipart*, „Współczesność” 1970, nr 28.

Obraz Pański, zgodnie z warunkami umowy (tj. tej jej części, która mówi co można z obrazem zrobić) sprzedałem obywatelowi Finlandii, Jormie Pitkonenowi, zamieszkałemu w Hlesinkach, 17 Mariankatu 13bH36. Obraz oceniłem na 10$, które wyżej wymieniony Fin zapłacił. Za pieniądze te nabyłem w sklepiku PKO, na ulicy Czackiego spodnie męskie zwane dżinsami. […] Oczywiście przed dokonaniem aktu sprzedaży, zapoznałem go z warunkami umowy, niestety mimo parokrotnych próśb wysyłanych do Helsinek, w celu skłonienia pana Jormy Pitkonene, aby przysłał obraz na wystawę, odpowiedzi nie otrzymałem[54].

Najciekawszą akcję wykonali, w wymiarze historycznym studenci, którzy dla działania Kantora zawiązali formację: *Zuzanna i Spółka*, w składzie: Zuzanna Trojanowska z Akademii Muzycznej oraz: Krzysztof Ozimiek, Stanisław Lichota, Krzysztof Sroczyński, Marek Młodecki, Krzysztof Kubicki, Leszek Kordowicz z Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. Przewodniczącym został profesor architektury Witold Krassowski. Za zebraną sumę 500 zł kupili obraz. Pierwszym udokumentowanym działaniem było przytwierdzenie do niego kija i przystrojenie kolorowymi wstążkami, aby przypominał ołtarze wznoszone z okazji święta Bożego Ciała w procesjach religijnych. Tak ustrojony stał się prześmiewczym wobec władzy elementem pochodu z okazji święta 1 maja. I jako taki został zarejestrowany przez ekipę Polskiej Kroniki Filmowej, która dokumentowała uroczystość. Po przeprowadzonej z sukcesem akcji, studenci nie wiedzieli jak się kosztownym obrazem podzielić. Najpierw posiali na nim rzeżuchę i oddali Wiesławowi Borowskiemu jako szefowi Galerii Foksal. Ale ten o podlewaniu rośliny zapomniał. Zatem dzieło wróciło do nabywców. Ci postanowili go zakopać na tyłach pałacu Zamoyskich w Warszawie, mieszczącego się przy ulicy Foksal, w którym miało i nadal ma siedzibę Stowarzyszenie Architektów Polskich SARP. Do zadania przygotowali się profesjonalnie, za pomocą papieru toaletowego wytyczyli długą „białą" linię od centralnej osi budynku, następnie odliczyli 44 kroki i zaczęli kopać. Dziura znajdowała się mniej więcej w połowie ogrodu. Całość akcji *Zuzanny i spółki* została pieczołowicie udokumentowana na amatorskim filmie jaki nakręcili Młodecki z Kubickim, jako członkowie klubu filmowego, działającego przy klubie studenckim „Stodoła". Epilogiem całego działania był performanse, na który zaprosili członkowie grupy w maju 2012 roku czyli czterdzieści jeden lat później. W ogrodzie pałacu Zamoyskich postawiono szklany pawilon, wezwano archeologów i zaczęto kopać. Ku zdziwieniu wszystkich zebranych znaleziono obraz. Pod ziemią zachował swój kształt, wymaga

[54] Cyt. za *Tadeusz Kantor z archiwum…*, s. 45.

gruntownej konserwacji, na sfinansowanie której *Zuzanna i spółka* zbiera obecnie fundusze[55].

Kantor z pewnością nie przypuszczał, że partycypacja obrazów rozciągnie się na tak długi okres w czasie, a dzieło nie tylko będzie podlegać deformacji przez odbiorcę, a również wręcz naturalnej erozji. Akcja artysty ma wymiar również w zakresie zaproponowanym przez antropologie rzeczy. Wpisuje ona artefakt w świat ekonomii, który poprzez działania twórcy zostaje w zakwestionowany czy wręcz ośmieszony. Artysta oddał pomysł na dzieło we władanie innych czy mówiąc inaczej postronnych, powstały obrazy, których z punktu widzenia rynku sztuki Kantor nie jest autorem, jednocześnie nim będąc. Paradoks Kantora stał się kpiną z systemu, co dodatkowo podkreśliło działanie *Zuzanny i Spółki* wraz z jego epilogiem, który rozpoczął życie obrazu jako obiektu archeologicznego.

W tle całej akcji *Multipartu* jest jeszcze parasol, który jest kolejnym elementem zrośniętym w większej mierze z twórczością malarską artysty. Pojawił się w teatrze jedynie raz w spektaklu *Cyrku* Krzysztofa Mikulskiego wystawionym w 1957 roku w Cricot 2. W opublikowanym w zbiorze *Metamorfozy* tekście Kantora pt. *Parasol*, artysta zaznacza, że jego forma interesowała go zawsze. Istotnie Porębski nadmienia, że już w późnych latach 40. w pierwszej pracowni artysty zawsze stały parasole. Czy chodziło w tym wypadku jedynie o przedmiot biedny, jak w wypadku deski czy krzesła? Jego istota jest chyba nieco odmienna. Historia samej rzeczy stwarza ciekawy dyskurs. Znany jest od czasów Greków i Rzymian, ale największą karierę zrobił za czasów Ludwika XIV, stając się modnym dodatkiem do ubioru. Jego pierwotną funkcją była ochrona od słońca, na co wskazuje etymologia samego słowa wywiedziona z języka łacińskiego[56]. Ponieważ głownie był używany przez narody Wschodu, zwłaszcza Chiny, powraca do Europy na zasadzie fascynacji Orientem. Wówczas też jest głównie atrybutem stroju kobiecego, ozdobiony falbanami staje się tym elementem garderoby, który jest aż do początków XX wieku niezwykle czuły na zmiany mody. Ciekawostką jest fakt, że dopiero w XIX stuleciu parasol zyskał funkcję ochrony przed deszczem. W formie męskiej praktycznie nie zmienił się, przeważnie jest prosty i pokryty ciemnym materiałem. Kantora interesował tylko ten ostatni typ.

---

[55] Por. D. Bartoszewicz, *„Widać zarys parasola" wykopali Kantora po 40 latach*, „Gazeta Wyborcza",21.05.2012 r.; Por. także: tenże, *Odkopali dzieło Kantora po 40 latach. Zachowało się*, „Gazeta Wyborcza" 18.05.2012 r.

[56] *Sol*, *solae* – słońce.

Artysta podaje, że pierwszy parasol przykleił do płótna w 1964 roku.

> Sam wybór owego przedmiotu miał wtedy dla mnie znaczenie niespodziewanego odkrycia, a decyzja użycia tego tak utylitarnego przedmiotu i zastąpienie nim uświęconych, artystycznych, malarskich praktyk było dla mnie wtedy, przez profanację, uzyskaniem wolności. Na pewno większym, niż przyklejenie do płótna gazety, sznurka lub pudełka do zapałek[57].

Zatem Kantor znalazł rzecz, która dawała mu możliwość wykonania odmiennego gestu niż te znane z dotychczasowych praktyk artystycznych. W cytowanym powyżej tekście przyznaje również, że w końcowych latach 40. stał się dla niego parasol przedmiotem-fetyszem, który wręcz obsesyjnie wówczas kolekcjonował. Pojawiło się w terminologii Kantora określenie *przestrzeni parasolowatej*. Rzecz poprzez możliwości swojego otwarcia i zamknięcia podlegała innym reakcjom z otoczeniem. Kantor w 1948 roku mówił o istnieniu wieloprzestrzeni, a nawet idąc jeszcze dalej o przedmiotowości przestrzeni. Nie powinno zatem dziwić, że kluczową rzeczą stał się parasol, który z istoty swojej konstrukcji i funkcji ma dwie formy, które wchodzą w odmienne relacje z przestrzenią. Artysta nie zbudował wokół przedmiotu metafory jaka stała się częścią rzeźby Olenburga/van Bruggen, którzy w 1979 roku w Des Moines w stanie Iowa w USA postawili wielki szkielet parasola ze stali, który nosił tytuł *Crusoe Umbrella* (*Parasol Crusoe*). W komentarzu odautorskim jest wypisana cała ideologia związana z miejscem położenia rzeźby, która autorom skojarzyła się z wyspą na jakiej przebywał bohater opowieści Daniela Defoe. Forma miała również nawiązywać do fragmentu fabuły, gdzie tytułowa postać tworzy dla siebie szkielet parasolki z pędów bambusa. Kantor daleki był od tego typu metaforycznej narracji towarzyszącej jego gestom względem poszczególnych rzeczy.

Parasol, choć ma w sztuce artysty krakowskiego miejsce szczególne, to jednak nigdy nie zbuduje ów przedmiot wokół siebie tak bogatej historii jak krzesło czy deska. Najważniejsza jego rola zostanie zamknięta w cyklu ambalaży, ale w ujęciu nieco teatralnym i w towarzystwie deski stanie się jednym z elementów cyklu ośmiu obrazów wystawionych w marcu 1973 roku w Galerii Foksal o metaforycznym tytule: *Wszystko wisi na włosku*. Jest to szczególna wystawa, jej wyjątkowość dotyczy zarówno przedmiotów ekspozycji, jaki i dyskursu wprowadzonego przez artystę. Wystawione obrazy były niezagruntowanymi płótnami z doczepionymi elementami rzeczywistymi: wspomnianym parasolem i deską oraz kołem, wiązką drewna, kwiatami, a nawet wypchanym gołębiem. W katalogu Kantor

[57] T. Kantor, *Parasol*, [w:] tenże, *Metamorfozy … 1938–1974*, s. 344.

zamieścił nie manifest, nie tekst programowy tylko rozmowę z sobą samym. Jej istota dotyczyła malarstwa jego gry z iluzją i przedmiotem. Jest to jego pierwszy gest, którym wprowadzi siebie w iluzję dzieła. I chociaż w całości w rozmowie chce zdyskredytować obraz jaki i przedmiot, to dodając do tego komentarz, będący formą rozgrywki z samym sobą *de facto* zaprzecza własnemu gestowi. Ton i pewna teatralność prowadzonej konwersacji spisanej w formie literackiej jest też dyskursem z innym podobnym dialogiem. Otóż, Edward Gordon Craig też posłużył się podobnym zabiegiem by przekazać swoje podejście do współczesnego mu teatru początków ubiegłego stulecia.

„Trudno się było z nim porozumieć" – tak zaczyna swój tekst Kantor. Z późniejszego toku rozmowy wyłania się obraz artysty mało konkretnego chętnie, uciekającego w dygresje poboczne, który stara się unikać konfrontacji z interlokutorem. Rozmowa kończy się słynnym zdaniem: „…Jak pan widzi – kończył – już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku… Powiedziawszy to opuścił pokój, uniemożliwiając mi jakąkolwiek replikę na ostatniej stronie niniejszego sprawozdania"[58]. Sfingowany wywiad nie dawał odpowiedzi na podstawowe pytanie dotyczące istoty obrazu i jego przedmiotu. Andrzej Turowski uważał, że w „rozpisanym monologu Kantora chodzi o obraz, o widzenie, o przedstawienie; chodzi o relację między płaszczyzną płótna rozpiętego na blejtramie a iluzją kształtów, linii, barw budujących świat pikturalnej powierzchni"[59]. Oczywiście można się z krytykiem zgodzić, ale Kantor w cyklu pokazał również, że przedmiot bezinteresownie połączony w płótnem zyskuje również walor iluzyjny. Doprowadziło to Kantora do innego tekstu, który powstał nieco później, a w którym deklaruje swoją niechęć do rzeczy jako obiektów, które zawsze wchodzą w dyskurs. „Jestem dziś skłonny szukać przedmiotów *niemożliwych*, których owa *niemożliwość* tkwi w sytuacji, lub gdzie przedmiot pokrywa się przestrzennie i znaczeniowo z płaszczyzną obrazu. Jeśli przedmiot niknie, traci swoją przedmiotowość, równocześnie pojawia się pojęcie tożsamości, a nie różnorodności form"[60].

Zadeklarowane odejście Kantora od przedmiotów odbywa się w połowie lat 70., tuż przed manifestem *Teatru Śmierci*, który stanie się początkiem nowej ery istnienia teatru Cricot 2, wraz z premierą *Umarłej klasy*. Zatem moment wydaje się być szczególny, ale nie oznaczał on pominięcia

---

[58] Wywiad z autorem obrazów *Wszystko wisi na włosku*, [w:] *Tadeusz Kantor z archiwum…*, s. 278.

[59] A. Turowski, „*… już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku*", tamże, s. 469.

[60] T. Kantor, *Znikanie przedmiotu*, [w:] tenże, *Metamorfozy … 1938–1974*, s. 356.

przedmiotów w tej twórczości, wręcz przeciwnie reifikacje zaczyna Kantor rozciągać na inne sfery. Tożsamość przedmiotową uzyskują nowe obiekty sztuki, takie jak infantka, lalka, matka czy sam autor. Grę z uprzedmiotowieniem prowadzi artysta zgodnie z młodopolską prowokacją Wyspiańskiego, który uczynił z chochoła: rzecz, obiekt i podmiot sztuki. Kantor zdaje się postępować odwrotnie podmiot staje się obiektem i rzeczą.

Drzwi i szafa

Pomiędzy reifikacjami jakie wprowadził Kantor celowo do swojej sztuki jest jeszcze jeden element o tożsamości wyjętej z rekwizytorni teatralnej, zatem zasługujący na szczególną uwagę. To są drzwi, wprowadzone na scenę już przez scenografów antycznych. Były pierwotną częścią świata przedstawionego, jako pierwsze dawały realizatorom widowisk możliwość rozszerzenia przestrzeni scenicznej. Najpierw konstruowały budynek *skene*, potem *frons scenae*, a w końcu zajęły cały obszar sceny pudełkowej, stając się wrotami – ramą gigantycznego iluzyjnego obrazu, po to by po latach wrócić do swojej starożytnej funkcji w teatrze XX wieku.

W 1972 roku w Tadeusz Kantor wystawił *Nadobnisie i koczkodany* według Stanisława Ignacego Witkiewicza. Jest to bodaj najsłabiej opisany spektakl Cricot 2. Nie istnieje partytura widowiska, znane są tylko szczątkowe późniejsze wypowiedzi artysty. Skupiają się one przede wszystkim na przestrzeni, która w przedstawieniu była podzielona na dwie odrębne części: szatnię i teatr.

Na potrzeby pierwszej z nich powstała specyficzna instalacja, przedstawiająca ogromną klatkę metalową z rzeźnickimi hakami. Na tym obszarze rządzili dwaj Szatniarze, którzy swój regulamin narzucili widzom i artystom. Kantor komentował: „To była degradacja stanu artystycznego do poziomu szatni”[61]. Pole przeciwne zostało zamknięte za wielkimi drzwiami z napisem *Teatr-Wejście*. Kantor pisał: „I tam za tymi drzwiami był teatr. Nikt tam nie mógł wejść. Stamtąd wyrzucało się aktorów, którzy tam się gromadzili, ponieważ aktor zawsze dąży do fikcji i do iluzji”[62] I dalej: „cały ten Witkiewicz, odbywał się za drzwiami. To co publiczność widziała, to były resztki, które aktor wyrzucał z siebie po wyrzuceniu go za drzwi”[63].

---

[61] T. Kantor, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, *Pisma*, t. 2, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004, s. 462.

[62] Tamże, s. 462.

[63] Tamże, s. 463.

Kantor zabieg swój określił mianem „pułapki na iluzję”[64]. Dla podkreślenia efektu w szatni umieścił gigantyczną łapkę na szczury obsługiwaną przez postać nazwaną Bestia Domestica[65]. Dzięki niej i Szatniarzom spektakl dla wszystkich jego uczestników stał się więzieniem-pułapką. Ubocznym efektem kontaktu ze światem iluzji było odkształcenie aktorów, którzy zmienieni zostali w bioobiekty. Zrośnięci byli z przedmiotami, stając się ich częścią np.: *Kobieta z Deską w plecach*, *Kobieta w Kurniku*. Specyficzne odniesienie zbudowała postać nazwana *Kardynałem* lub *Człowiekiem z drzwiami*. Do niej artysta odniósł się, kiedy w czerwcu 1974 roku podczas odczytu w Galerii Foksal w Warszawie pytał, co go może uratować przed staniem się akademikiem. Odpowiadał, że jedynym wyjściem jest skierowanie się w stronę magii. Nie chodziło mu przy tym o zabiegi rodem z warsztatu iluzjonisty. Swoje rozumienie terminu odnosił do użycia rekwizytu. Mówił:

> W *Nadobnisiach i koczkodanach* […] przedmiot pozostał. tzn nie ma imitowania, aktorzy grają za pomocą przedmiotu, przedmiotowość istnieje. Jeżeli jest Kardynał, to nie jest to kardynał tylko człowiek, który nosi drzwi. Kiedy zacząłem próby z Kardynałem, to zapytał mnie, co on ma robić, żeby być kardynałem. Ja mówię: proszę Pana – ja to może troszkę upraszczam – Pan ma drzwi, tzn. Pan ma przedmiot, Pan jest realnym człowiekiem, Pan nie jest kardynałem, bo Pan nie może być kardynałem, Pan ma na sobie coś, co jest mitrą. Pan jest ubrany w takie ubranie na jakie nas stać, to znaczy łachmany. Pan jest kloszardem i ma Pan drzwi. A co można zrobić z drzwiami? Drzwi można otwierać i zamykać. To jest jedyna realna czynność. Wobec tego Pan będzie zamykał i odmykał drzwi. Na to on mi mówi: ale przecież… a moja gra? Ja mówię: ale to jest bardzo trudne przez półtorej godziny otwierać i zamykać drzwi. I rzeczywiście było bardzo trudno, ale kiedy zamknął po raz dwudziesty drzwi, wtedy zaczęła się fascynacja. Przedmiot zniknął! Stało się coś takiego, że ludzie zafascynowani patrzyli tylko na niego, ponieważ bez przerwy nie robił nic innego, tylko powtarzał tę samą czynność. To jest to, co zawiera się w magii, to jest ekstaza, to jest olśnienie, to jest fascynacja, a w realnym języku to jest repetycja przedmiotu, repetycja czynności[66].

Można powiedzieć, że czynność wykonywana po wielokroć przez aktora wiązała się w jakimś stopniu z opisanym już happeningiem *Cricotage* z 1965 roku. Wówczas repetycja miała powodować skompromitowanie wykonywanej czynności. W wypadku spektaklu Witkacowskiego, chodziło o uwznioślenie. Rozróżnienie wydaje się wprowadzać iluzja teatralna,

---

[64] Tamże, s. 462; por. także J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, PIW, Warszawa 1991.

[65] Monumentalna łapka na szczury, została zbudowana z blachy ocynkowanej i aluminiowej oraz metalu lakierowanego, łączona z drewnem lakierowanym, użyto również sznura, szklanego syfonu oraz kółek. Nr inw. CRC/VII/19/1-6; por. *Tadeusz Kantor. Obiekty/przedmioty. Zbiory Cricoteki*, Cricoteka, Kraków 2007, s. 55.

[66] *Tadeusz Kantor z archiwum…*, s. 299–300.

która w romantycznym rozumieniu terminu wiąże się z magią. Chociaż przy dokładniejszej analizie gestów artysty można wykazać podobieństwa. W działaniu z lat 60. zniknęło krzesło, pozostała sama czynność siadania, dziesięć lat później giną drzwi i również pozostaje tylko ich zamykanie i odmykanie. Przedmiot stał się w obu przypadkach „magiczną różdżką", która uruchamia iluzję i zmienia zwykłą rzeczywistość w jej fantastyczne odkształcenie. Grzegorz Niziołek widział w figurze *Człowieka z drzwiami* alegorię istoty liminalnej, której akt niemożności przekroczenia progu, opierający się jedynie na czynności otwarcia/zamknięcia doprowadzał całą sytuację do absurdu czyli również jej wyczerpania[67]. Wynika to po części z rozumienia pojęcia za Victorem Turnerem, który widział progowość w tworach hybrydalnych jak zwierzę zrośnięte z człowiekiem. Tok wywodu wydaje się słuszny, gdy popatrzymy na kategorię bioobiektu wprowadzoną przez Kantora, co zauważa również Niziołek. Chcę tu poczynić jedną uwagę, choć są to ewidentnie twory liminalne, ich progowość dotyczy formy, połączenia człowieka i rzeczy, natomiast byt jest ściśle osadzony w iluzji sztuki. Liminalność zostaje zamknięta w granicach wyznaczonych przez świat Kantora, nie wykracza poza nią. Stąd rzeczy jak krzesło czy deska mają swój byt poza Kantorem, a bioobiekty już nie.

Mieczysław Porębski przeanalizował układ przestrzeni widowisk artysty od *Powrotu Odysa* (1944) po *Dziś są moje urodziny* (1990–1991). Krytyk stwierdził, że można przyjąć jedną obowiązującą zasadę określoną jako otwarcie środkowych drzwi. Tym prostym zabiegiem reżyser punktuje zwroty akcji. Kantor mu odpowiadał:

> Bo to jest teatr antyczny, on pierwszy wywlókł na plac publiczny tajemnice królewskiego dworu, bo to był królewski dom z tym trojgiem drzwi, a widzowie siedzieli dookoła na skałach i potem zrobili z tego teatr, to było największe świętokradztwo, wyprowadzenie najsekretniejszych spraw życia domowego, rodzinnego na plac publiczny. Potem o tym zapomniano. Powstała akcja, narracja, jakaś historia, chodzi jednak o zaplecze, z którego oni wychodzą, demaskują się przed widzem, do tego nikt już później nie wracał[68].

U Kantora otwierają się drzwi i z nich wypływa na widownię obraz pełen znaczeń czasem ujęty w formie skrótu, jak pojawienie się Wuja Stasia Zesłańca w *Wielopolu, Wielopolu*[69]. Stał się on nawiązaniem do Malczewskiego

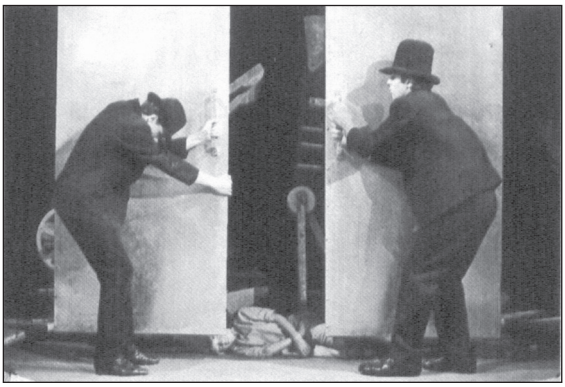
---

[67] Por. G. Niziołek, *Polski teatr…*

[68] M. Porębski, *Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, [w:] *Deska. Chciałbym, aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał esej o tym biednym przedmiocie*, Wyd. Murator, Warszawa 1997, s. 121.

[69] A. Fergombe wprowadził pojęcie ramy na sposób funkcjonowania drzwi w spektaklu. Spełniała ona rolę kulis, za którymi chowa się tajemniczy, pozasceniczny świat. Por.

i Matejki wedle interpretacji Porębskiego. „Wszystko to pulsuje znaczeniami – pisał historyk sztuki – przekształca się w wielką wszechogarniającą metaforę”[70]. Jednocześnie otwarcie drzwi, wiąże się w tej analizie, z wkroczeniem realności rozumianej jako realności wspomnienia. Na przestrzeni lat u Kantora sama czynność otwierania drzwi utożsamiana została z funkcją uruchomienia iluzji teatralnej, równą gestowi dyrygenta, podnoszącego batutę, za pomocą której uruchamia dźwięki jakie wytwarzają instrumenty orkiestry. Interpretacja jest zgodna z ideą reżysera, który w partyturze przywołanego widowiska pisał: „Ważne wypadki zbliżają się nieubłaganie/ wystarczy tylko otworzyć drzwi…”[71].



Zdjęcie 10

Drewniane wrota są w *Wielopolu…* dominantą scenograficzną, przez którą przechodzą wszystkie postaci. Innej drogi nie ma, aby dostać się do świata teatru. Odmienny rodzaj obecności scenicznej, niezwiązany z iluzją, przynależny był jednie Kantorowi. Był to byt Demiurga, sprawcy świata, odgrywanego przed widzem. W Cricot 2 dokonywało się to, co reżyser zobaczył w sztuce antyku, czyli wyrzucenie przed pałac wszystkich brudów rodzinnych. To one są treścią *Wielopola*, przedstawienia zakończonego obrazem *Ostatniej Wieczerzy*. Finałową scenę zamykał pochód postaci, wycofujących się za owe drewniane wrota. Potem reżyser podchodził do drzwi i z gestem pedantycznej dokładności, upewniał się czy są dobrze zamknięte. Później podchodził do stołu, składał obrus, który przed momentem go przyozdabiał. I to był dopiero koniec przedstawienia. Slavoj Žižek dokonał zaskakującej, nieco obrazoburczej analizy *Czarnego*

A. Fergombe,*Drzwi, rama albo transcendentny próg w twórczości Tadeusza Kantora*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy…*, s. 161–171.

[70] Tamże, s. 121.

[71] T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci…*, s. 208.

kwadratu na białym tle Kazimierza Malewicza, zobaczył w nim lęki jakie wywołuje uczucie patrzenia w toaletę, Świat znajdujący się poza obrębem muszli klozetu jest czarną dziurą. „I znów choć wiemy, że ekskrementy są gdzieś w sieci kanalizacyjnej, tym co realne, jest tu topologiczna dziura lub zakręt, który zakrzywia przestrzeń naszej rzeczywistości w taki sposób, że postrzegamy/wyobrażamy je sobie jako pochłonięte przez alternatywny wymiar"[72]. Filozof spostrzeżenie odnosił do słynnej sceny z filmu *Rozmowa* (1974) w reżyserii Francisa Forda Coppoli, gdzie bohater – detektyw, szukając śladów zbrodni, dokładnie przegląda pozornie idealnie czystą łazienkę. Gdy naciska na spłuczkę muszli klozetowej, z jej wnętrza wypływa krew i zalewa posadzkę. Można uznać, że w *Wielopolu* dokonuje się niemal taka sama czynność, brudy rodzinne wylewają się poprzez wrota na scenę. One same są niczym owa czarna dziura, stanowią też próg, moment przejścia w inny wymiar.

Arnold Aronson, amerykański historyk i praktyk teatru, w swym eseju *Behind the Screen Door*[73] trafnie zauważa, że pojawienie się drzwi w teatrze dzieli przestrzeń na dwa odrębne byty: widzialne i niewidzialne, dotykalne i domyślne. Jimi Morison, lider rockowej grupy „The Doors", stwierdził, że są rzeczy znane i nieznane, ale pomiędzy nimi zawsze są drzwi. Metafora może być używana wieloznacznie. Dla Carla Gustawa Junga sen był drzwiami duszy, poprzez jego analizę dochodziło się do odkrycia zasadniczych problemów, ukrytych głęboko w mózgu człowieka. Aronson dostrzega dziś szerokie użycie przenośni w konstrukcji seriali telewizyjnych. W nich akcja dzieje się zazwyczaj we wnętrzach jakiś pomieszczeń, skrzętnie oddzielonych od świata realnego za pomocą drzwi. Czasem schemat odcinka jest dość prosty: rozpoczyna się najazdem kamery na drzwi i na odjeździe kamery spod drzwi się kończy. Cały sztuczny świat bohaterów jest zamknięty w „pułapce iluzji", którą widz jedynie podgląda. Przychodzi na myśli iluzja „czwartej ściany", tak dobrze znana z dziewiętnastowiecznego teatru naturalistycznego. Wystarczy przypomnieć: czym jest zamknięcie drzwi w finale *Wiśniowego Sadu* Czechowa.

Drzwi to nie tylko podglądanie jakiegoś wnętrza czy wręcz duszy bohaterów. Ukraińska dramatopisarka Neda Neżdana napisała wedle podtytułu – „Czarną komedię dla teatru tragedii narodowej" – *Kto otworzy drzwi?*[74]

---

[72] S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, Wyd. Krytyki Politycznej, Warszawa 2011, s. 151.

[73] A. Aronson, *Looking into the Abyss. Essays on Scenography*, University of Michigan Press, Ann Arbor 2005.

[74] N. Neżdana, *Kto otworzy drzwi?*, tłum. J. Czech, „Dialog" 2006, nr 7, s. 94–108.

Fabuła opowiada historię dwóch kobiet uwięzionych w kostnicy. Co jakiś czas do wnętrza klatki dzwoni telefon i ledwie zrozumiałym sekundowym komunikatem informuje je, że zaraz ktoś przyjdzie, lub że mają się przygotować na najgorsze etc. Oczywiście cała akcja skupia się wokół problemu, kto przyjdzie i otworzy zaryglowane drzwi: czy będzie to lewica czyli komuniści, czy prawica, czyli narodowcy, czy jeszcze coś gorszego bo nieznanego. Nagłe rozwarcie wrót w finale zasadniczo nie zmienia sytuacji. Autorka pozostawia swoje bohaterki z dylematem wyboru. Neżdana z elementu scenograficznego zbudowała metaforę zamknięcia, pokazującą paraliżujący strach przed zewnętrznością. Nawiązuje tym samym do modernistycznego użycia rekwizytu, które będzie charakterystyczne m.in. dla Maurice'a Meaterlincka, do czego powrócę przy analizie *Śmierci Tintagilesa*, jaką wystawił w latach 30. XX wieku Tadeusz Kantor jako młody student.

Zatem drzwi mogą być wykorzystane jako sugestia dla widza wchodzenia w prywatny świat postaci scenicznych, ale z drugiej strony mogą wytworzyć przestrzeń wyizolowaną od jakieś realności często obcej, bo nieznanej. Pojemność znaczeniowa jednego fragmentu dekoracji staje się niezwykle duża. Dodatkowo pikanterii dodają zabiegi reżyserów teatralnych, którzy starają się wprowadzić widza w świat przestawienia, łapiąc go już na progu wejścia do budynku teatralnego. Wspomnieć tu można *Dziady* Adama Mickiewicza w inscenizacji Konrada Swinarskiego (1973, Stary Teatr w Krakowie) lub działania Andrzeja Dziuka i zespołu Teatru im. Witkacego z Zakopanego. Drzwi do teatru stają się wrotami do tajemnego innego, obcego, nieznanego, świata iluzji lub odrębnej, pozacodziennej realności, w którym możemy spotkać m.in: duchy i gusła romantyczne lub przywitać się personalnie ze stworami Witkiewicza.

Jerzy Grzegorzewski pokazał również dźwiękowy charakter metafory. W inscenizacji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego, przygotowanej dla Teatru Narodowego w Warszawie w 2001 roku, młodopolska chata rozśpiewana ma ściany zbudowane z odwróconych pudeł pianin, a odrzwia zbudowane są z części cymbałów. Zatem drzwi zostały potraktowane nie jako wejście do sakralnej strefy świata iluzji, tylko jako rekwizyt nieodzowny do odegrania przedstawienia, wpisujący się w interpretację.

Nieco inaczej rzecz ma się z drzwiami, które są obecne nieprzerwanie w teatrze, co najmniej od antyku. Można w stosunku do nich zastosować inny podział, niezależny od mód kulturowych. Waloryzacja wytwarzanej przez nie metafory podlega zmianom ideologicznym. Rację miał Kantor stwierdzając, że dzięki nim Grecy wyrzucali przed pałac swoje rodzinne problemy. Jednak użycie rekwizytu nie było tożsame z intencją pojawienia się wrót w Cricot 2. W antyku odbywała się specyficzna gra pomiędzy tym,

co wewnętrzne i zewnętrzne. Miała ona wymiar czysto sakralny, dodatkowo podkreślony przez umieszczenie świątyni Dionizosa za budynkiem *skene*. Oczyszczenie pałacu z brudów, dokonywało się przed progiem wiodącym do wnętrza *sacrum*. Wobec widzów dokonuje się, to co widzialne, ale cała istota rytualności i obcowania z bóstwem skrywane jest przed oczami profanów. Taki jest sens metafory drzwi budynku *skene*.

Starożytność odkryła dwie strony jednego rekwizytu. Może nie na darmo Ianus, rzymski bóg wszelkiego początku i bóg drzwi, bram domów, całego państwa, nosił dumny przydomek Pater. Był jednym z najstarszych bóstw italskich. Od miesiąca Ianuariusa rozpoczynał się rzymski rok, a wzgórze gdzie wedle legendy Romulus miał założyć pierwszą twierdzę również nosiło nazwę Ianiculum. Bóg miał swoją świątynię na Forum Romanum. Wrota do niej były otwierane jedynie podczas wojny, wojsko musiało przez nią przejść by uzyskać błogosławieństwo. Zamknięte drzwi oznaczały czas pokoju. Interesująca jest również ikonografia bóstwa. Gdyż jako jedyny miał dwie twarze jak drzwi, które zawsze mają dwa oblicza.

Do podobnego rozumienia nawiązał litewski reżyser Eimuntas Nekrocius w inscenizacji *Otella* Szekspira (2000 r.). Kiedy tytułowy bohater nie może już porozumieć się z Desdemoną, pomiędzy nimi pojawiają się drzwi. Oddzielają one nie tylko dwa światy, ale też pokazują istniejące jednocześnie dwie prawdy lub dwie twarze tych samych zdarzeń. Oczywiście różnica polega na tym, że sam rekwizyt zachowuje jakość wytwarzanej metafory, jednakże gubi ciężar znaczeniowy związany z *sacrum*.

Nie inaczej stało się z drzwiami antycznej *skene*. Ostatecznie w wieku XVII ustaliła się scena pudełkowa, której ramę stanowiły pozostałości rzymskiej *valva regia* i wczesnorenesansowej *porta regia*. W obliczu niezwykłego rozwoju perspektywicznych dekoracji malowanych, rama okna scenicznego stała się ramą iluzorycznie malowanego obrazu komponowanego według zasad perspektywy malarskiej. Raszewski ową uwielbianą w ówczesnych czasach perspektywę nazwał „kukułczym jajem" podrzuconym do teatru przez malarzy[75]. Było w tym trochę racji, gdyż na ponad dwieście lat został zahamowany rozwój scenografii. Jednak gdy spojrzymy na układ architektoniki budynku, można stwierdzić, że od pojedynczych, zamkniętych wrót *skene*, historia teatru zatoczyła koło by zbudować przestrzeń głęboką ukazująca, to co w Grecji było niewidzialne. Ukazać poprzez otwarcie na oścież drzwi *skene*. Siłę iluzji głębi przestrzeni wnętrza sceny odkryły dopiero awangardy przełomu XIX i XX wieku. Zaczę-

[75] Z. Raszewski, *Wstęp*, [w:] J. Furttenbach, *O budowie teatrów*, Ossolineum – Państwowy Instytut Sztuki, Wrocław 1958, s. 10.

to wówczas dostrzegać jej semiotyczną wartość. Ale w teatrze drzwi nie tylko stały się historyczną pozostałością architektury antycznej. Ubiegłe stulecie zaczęło poznawać niezwykłą siłę metafory. Szczególnie gdy wzrosła wartość poszczególnych elementów scenograficznych, po ogołoceniu sceny ze wszystkich malowanych płócien. Wszelkie bramy, wrota, lub jedynie odrzwia zaczęły się na coś otwierać lub przed czymś zamykać. I dotyczy to nie tylko działań dokonywanych w obrębie teatru, siła metafory zostaje wykorzystana we wszystkich sztukach zarówno plastycznych, jak i filmowych.

W *Reminiscencjach* z 1969 roku Józef Szajna sięgnął po metaforykę drzwi, aby pokazać polską martyrologię narodową. Instalacja powstała dla uczczenia 150-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W założeniu miała być plastycznym przedstawieniem historii uczelni w latach 1939–1945, kiedy była ona zamknięta przez hitlerowców a większość profesorów została zamordowana. W ekspozycji

> główny akcent stanowiła wycięta z płyty, nadnaturalnej wielkości sylweta z naklejonym powiększeniem zdjęcia prof. Ludwika Pugeta. Wycięcie zaś w płycie użyte zostało jako rodzaj bramy, którą widzowie mieli przejść do pomieszczenia, gdzie gęsto jak w pracowni z dużą ilością studentów, ustawione były sztalugi opuszczone po artystach, którzy już nigdy do nich nie wrócą. Można więc było się do nich przedostać jedynie przez ową sylwetę-bramę, przez unaocznioną pustkę po jednym z nich[76].

Instalacja Szajny pokazuje niezwykłą siłę metafory. Widzowie doświadczali wręcz dotykalnego braku obecności. Jednocześnie nie było innej drogi poznania dzieła.

Do podobnych uczuć, choć nieco przewrotnie, powróci Leszek Mądzik w autorskim teatrze Scena Plastyczna KUL. Dokonuje on zamknięcia widzów w przestrzeni widowiska, jak w pułapce. Po zapadnięciu mroku, charakterystycznego dla większości dotychczas stworzonych przedstawień, publiczność nie ma możliwości wyjścia. Każde nagłe otwarcie drzwi zniweczyłoby iluzję tworzonych przez aktorów obrazów. Na tle prowadzonych powyżej rozważań, szczególnym przypadkiem był spektakl *Wrota*, który swoją premierę miał w 1989 roku. Jego wymowa koresponduje z metaforyką zastosowaną w dziele Szajny. Dwadzieścia lat po wkroczeniu odbiorcy *Reminiscencji* w odarty z istotnych wartości świat po Zagładzie, Mądzik pokazał moment wyjścia. Na początku widowiska był obraz wielkiego toczącego się walca, który zajmował całe okno sceny. Kiedy zatrzymał się

---

[76] B. Kowalska, *O plastyce Józefa Szajny. Reminiscencje i Replika* w: *Józef Szajna i jego świat*, Wyd. Hotel Sztuki – Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 32.

przed publicznością, otwierały się drzwi, usytuowane centralnie. Wyłaniające się z wnętrza figury postaci, w układach choreograficznych przywoływały świętych bohaterów znanych z ikonografii. Po wyjściu z owych wrót, topili w kanale wodnym usytuowanym pod stopami publiczności pierwszego rzędu. W następnej sekwencji przestrzeń ulegała zmianie i rozprężał się początkowy kolisty kształt. Pojawiały się nowe postacie w głębi sceny, ponownie nawiązywały do obrazów sakralnych. Scenę końcową można interpretować jako zniszczenie bohaterów widowiska, którzy uderzali o wodę płynącą pod ich stopami. Koniec projekcji obrazów, nie był jednak zakończeniem przedstawienia. Dla publiczności pozostały jeszcze drzwi do świata iluzji, które trzeba było pokonać. Mądzik swych wielbicieli poddawał pewnej próbie. Pomiędzy przestrzenią widowni, a wyjściem leżała na podłodze gablota szklana, a w niej uwięzieni żywi ludzie, postacie plastycznego obrazu. Nie było innej drogi. Trzeba było „zdeptać" człowieka, aby wyjść ze świata zniszczenia.

Inaczej do metafory podszedł Eugenio Barba, włoski reżyser i założyciel duńskiego teatru Odin Teatret. W spektaklu *Kaosmos*, który swoją premierę miał w 1993 roku, odtworzył rytuał drzwi należący do obrzędów przejścia. Za kanwę fabuły posłużyła: starowęgierska legenda *O człowieku, który nie chce umrzeć*. Występuje w niej trzech głównych bohaterów: Matka – która, poszukuje swojego dziecka wykradzionego przez Śmierć; Człowiek ze wsi; Człowiek-który-nie-chce-umrzeć. Losy postaci wzbogacono o dodatkowe wątki znane z literatury. Dramaturgia obrzędu sprawiła, że każdy z nich musiał stanąć przed Drzwiami, za którymi znajdą drogę do Królestwa Szczęścia lub Zbawienia. Matka wyrusza w długą podróż, aby odnaleźć swoje dziecko. Jej historia ma dwa zakończenia, podobnie jak bajka Hansa Christiana Andersena *Opowiadanie o matce*, na której motywach powstała. W pierwszej wersji Matka odnajduje dziecko w królestwie Śmierci. Kiedy dowiaduje się, że czeka je życie nieszczęśliwe, pozostawia je tam na zawsze. W drugim zakończeniu ocalałe od Śmierci dziecko nie poznaje swojej zniszczonej matki i wypiera się jej. Opowieść o Człowieku ze wsi, czekającym przed Drzwiami powstała na podstawie opowiadania Franza Kafki *Przed prawem*. Człowiek ów chce przejść przez Drzwi, jednak stający tam Strażnik nie wpuszcza go, każe mu czekać. Oczekiwanie ciągle się przedłuża i nigdy Człowiek nie otrzymuje pozwolenia na wejście w Drzwi symbolizujące prawo, szczęście, zbawienie, raj. Człowiek-który-nie-chce-umrzeć po odbyciu podróży, składającej się z siedmiu etapów, staje przed grobowcem świata, którego nie chce przekroczyć. Zatem rytualne drzwi, dla każdego z bohaterów

miały inną wartość. Niosły ze sobą rozwiązanie, ale i wiązały się z lękiem przed nieznanym, obcym, ostatecznym.

W metaforyce drzwi, jak pokazał Barba, najtrudniej jest oswoić uczucie strachu jakie pojawia się przed naciśnięciem klamki. Idealnie z problemów wyszedł Pete Docter, reżyser filmu animowanego *Potwory i Spółka* (*Monsters*, *Inc*, 2001) powstałego na podstawie scenariusza Dana Gersona i Andrew Stantona. Tytułowi bohaterowie trudnią się straszeniem dzieci. Fabryka, w której pracują, posiada magazyn drzwi do pokojów dziecinnych. Zadaniem pracownika jest wejście przez podstawioną parę wrót i wykonanie swojego zadania. Krzyk małolata jest fachowo mierzony, a skala decybeli przyczynia się do wydajności normy poszczególnych potworów. Drzwi z ościeżnicą są obszarem granicznym, stanowiącym przejście z zimnego świata hali produkcyjnej do wnętrza ciepłego, miłego dziecinnego pokoju. Na nich też skupia się pełen lęku wzrok dziecka, które z perspektywy swojego łóżeczka obserwuje klamkę. Cała groza znika, gdy do fabryki dostaje się mała dziewczynka. W wyniku licznych perypetii przedstawiciele przeciwnych światów się ze sobą zaprzyjaźniają. Dla małej panienki złowrogie zwierzaki zamieniają się w łagodne rodzinne stworzonka. Drzwi już nie niosą ze sobą lęku tylko zabawę.

Drzwi dla Doctera oddzielały dwa istniejące równolegle obszary: realność dzieci od realności, w której żyły ich potwory. Krystian Lupa, którego spektakle można określić skrótowo jako dramaty psychicznego wnętrza, charakteryzują się specyficznym podejściem do scenografii. Bohaterowie widowisk reżysera często zostają zamknięci w pomieszczeniach, które widz jedynie ma prawo podglądać. Szczególnym przypadkiem było przedstawienie *Rodzeństwo. Ritter, Dene, Voss*, według sztuki Thomasa Bernharda (Stary Teatr w Krakowie, Scena Kameralna, 19 października 1996 r), gdzie publiczność była oddzielona dosłownie, gdyż iluzja mieszkania-klatki obejmowała od strony krzeseł linkę w miejsce lamperii, oraz wyraźnie zaznaczone słupy podporowe oraz sufit. Mieszkania są zbudowane bardzo realistycznie, mają okna, okiennice i drzwi, sprzęty domowe. Widzowi, który wkracza w iluzję Lupy, jawi się ona jako jedyny możliwy model teatralnej rzeczywistości postaci dramatu. Wszystko jest tu realne, dotyczy to nie tylko mebli, ale też zapachów jedzenia, czasu potrzebnego na trwanie poszczególnych emocji. Rytm widowiska powoduje, że publiczność prawie ulega halucynacji i łatwo poddaje się śledzeniu perypetii bohaterów w trakcie wielogodzinnych przedstawień.

Barbara Hanicka zauważyła, że „Krystian robi jedną i tę samą scenografię – do pewnego stopnia niezależną od tekstu, którym się posługu-

je. Być może jest to przestrzeń, z która Krystian chciałby się zmierzyć w życiu, a tymczasem mieszka w bardzo mieszczańskim domu, który jest reminiscencją jego domu rodzinnego – jego drugą stroną"[77]. Drzwi są stałym elementem dekoracji, mogą nawet być zwielokrotnione, podkreślają szczelność zamknięcia wykreowanego wnętrza. Stają się też metaforą trudnych problemów postaci dramatu, wypreparowanych z realności zewnętrznej. Aż kusi ponowne odwołanie się do antyku. Dialektyka wnętrza i zewnętrza, tylko że tym razem wchodzimy do wnętrza *skene*, po to by obejrzeć psychiczne molestowane duszy. Jak widać nie na darmo Lupa powiedział kiedyś, że był zafascynowany Kantorem[78]. Powstaje między reżyserami jednak pewna różnica jakościowa. Kantor budował iluzję, choć jak sam mówił, artysta swym gestem anektuje rzeczywistość, tworząc z niej jakość artefaktu. Lupa nie chce zawłaszczać rzeczywistości niczym demiurg, on ją demaskuje. Zamyka drzwi od namacalnego dla wszystkich świata zewnętrznego i grzebie w bebechach jaźni swoich bohaterów, a widzów skazuje na podglądanie rezultatu.

Kantor swoją żonglerkę z drzwiami zakończył spektakularnie, w cricotage'u *Maszyna miłości i śmierci* (1987) uczynił z nich jednego z bohaterów pierwszej części widowiska, powstałego na motywach *Śmierci Tintagilesa* Maeterlincka. Spektakl zaczynał się od pustej sceny, którą zapełniały tylko wielkie żelazne wrota. W partyturze są one dookreślone przymiotnikiem „groźne". Wytwarzana przez nie atmosfera dotyczy tego, co z nich wyziera. Stopniują napięcie całej części: raz otwierają się „powoli" za nimi przesuwają się służące Królowej – metalowe automaty; drugi raz otwierają się „szerzej", ukazując ruch automatów tam i z powrotem; potem „bardzo powoli" i wówczas pada kwestia: „Królowa nadchodzi"; a końcowej odsłonie mamy zbrodnię:

cisza za drzwiami
pustka
chyłkiem wychodzi z niej,
skradając się,
kobieta w biednym,
znoszonym płaszczu,
wykrzywione buty, brudny
szal na szyi,

---

[77] *Przestrzeń nieuchwytna*, z Barbarą Hanicką o scenografii w teatrze Krystiana Lupy rozmawia Magdalena Stojowska, „Tygodnik Powszechny. Kontrapunkt", 11.05.2003.

[78] Por. *Ja służę demonowi*, z Krystianem Lupą rozmawia Joanna Boniecka, „Odra" 1992, nr 4.

walizka w ręce,
taka ostatnia „zdzira”.
szybko podbiega do lalki dziecka,
pakuje ją do walizki
i ucieka.
Drzwi szybko się zamykają.
za drzwiami krzyk
dziecka[79].

Moment przejścia przez drzwi, niczym przez paszczę bestii uczynił, z tego co się kryje w ich wnętrzu instrument domniemanego mordu. Ale jednocześnie dokonuje się za wrotami istotna zmiana. Martwa lalka staje się żywym dzieckiem. Znowu pułapka na iluzję tylko, kto jest w niej zamknięty? Tym razem widz. Właściwe życie bohaterów widowiska odbywa się za drzwiami. One stanowią bramę do świata realnego. Zupełnie, jak byśmy oglądali obraz René Magritte'a *To nie jest fajka*. Wszak czy to lalka? Czy dziecko? Czy tylko nam się zdawało? W ten sposób u Kantora drzwi *skene* zyskały tożsamość.

Wrota jak wykazałam były przez Kantora doskonale wykorzystanym rekwizytem teatralnym, który poprzez jego działania ujawnił swój charakter. Przy czym artysta krakowski nie jest jedynym, który posługiwał się metaforyką drzwi. Ciekawostką jest fakt, że w twórczości reżysera Cricot 2 zostały one zdublowane, gdyż z podobnym ciągiem skojarzeń wiąże się użycie przez niego szafy. Jest to rzecz nieco dwuznaczna, która również staje się „pułapką na iluzję”. Pisał:

Szafa jest, na dobrą sprawę, przedmiotem
o właściwościach dwuznacznych i niejasnych.
Zwróćmy uwagę na znamienny fakt,
że właściwego wyrazu i sensu
nabiera ona dopiero w momencie, gdy
zostanie… Zamknięta!
Wtedy, nagle zyskuje swoje znaczenie i swój należny prestiż
Solidnieje […]
Jej skrzydła (szafy)
Jak kulisy otwierają się gwałtownie
Ku coraz głębszym i mrocznym rejonom
Tego, zdawałoby się domowego, INTERIORU.
[…]
Wystarczyło tylko otworzyć SZAFĘ[80].

---

[79] T. Kantor, *Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*, *Pisma*, t. 3, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 101–102.

[80] *Szafa* w: T. Kantor, *Metamorfozy…*, s. 207–209.

Otwieranie szafy i podglądanie, co jest w jej wnętrzu nosi znamiona takiego samego działania jak w wypadku drzwi czy wrót drewnianych. Zmianie ulega jedynie miejsce, gdzie znajduje się odbiorca. Szafę można zamknąć wówczas jej tajemnica zostaje ukryta przed widzem. Kantor w cytowanym tekście wspomina, że wprowadził szafę do swojego *imaginarium* w 1956 roku, zagrała w 1961 roku w spektaklu *W małym dworku*, z niej wychodziły poszczególne postacie dramatu, zaczynając od zjawy Matki, która ma status w tekście dramatu umarłej, jednak pojawia się w żywym planie by stać się przyczyną całego ciągu dziwnych wypadków. Szafa stała się punktem progowym pomiędzy iluzją czy magią a realnością sceniczną. Zupełnie jakby Kantor chciał powiedzieć, że jej pudło zawiera w sobie nadbudowaną rzeczywistość ponad tajemniczością sceny teatralnej[81]. Eleonora Jedlińska zestawiła obiekt z metaforą pamięci Zagłady.

> Lektura wspomnień, notatek, relacji ustnych i spisanych, zeznań i sprawozdań przekazanych następnym pokoleniom przez Żydów ukrywających się podczas okupacji niemieckiej w Polsce – pisała badaczka – utrwala w nas przekonanie, że właśnie szafa pełniła wyjątkową rolę, często nieprawdopodobnie skutecznie, jako miejsce schronienia/schronu. Słowo „szafa" i wszelkie funkcje, jakie zostały jej wyznaczone w tych opowieściach powtarza się jak zaklęcie, formuła albo werset modlitewny[82].

Tym samym stałaby się ona kolejnym elementem przywołującym pamięć o nieobecności nacji, stygmatyzującym historię kultury polskiej XX wieku. Jedlińska dopatruje się tego nacechowania we wszystkich Przedmiotach Najniższej Rangi, które poprzez swoje upokorzenie noszą znamiona o pamięci Zagłady i zniszczenia. Nieco *à rebours* potraktował szafę Roman Polański w swej młodzieńczej etiudzie filmowej *Dwaj ludzie z szafą* (1958), przypisując obiektowi groteskowy wymiar. Przy bliższej analizie obrazu trudno nie mieć jednak skojarzeń z tokiem myślenia Jedlińskiej. Dwaj mężczyźni wyłaniają się z morza, niosąc wielki mebel z lustrem. Idą z nim przez

---

[81] Inaczej do szafy podszedł A. Tàpies, który stworzył przestrzenny, otwarty obiekt – tkaninę *Armari*, 1973. W jej wnętrzu tłamszą się wrzucone niedbale ubrania, tył wielkiego przedmiotu jest wybrakowany, zatem skrawki materiału, części garderoby są widoczne, sterczą niczym wyzwanie dla restauratora mebli lub dla gorliwej sprzątaczki. Fascynacja rzeczą-bibelotem była również widoczna u Kantora, gdyż w 1967 był kuratorem wystawy E. Rosenstein. Wprowadził szafę przywiezioną z pracowni artystki do przestrzeni galerii warszawskiej Zachęty. Stała się ona centralnym obiektem wystawy wokół którego zgromadził jej malarstwo. Przedmiot był niezwykły, na jej drzwiach podoklejano różne drobiazgi jak np. znaczek pocztowy, obrazki, fotografie, szmatki czy numerek z szatni. Ciekawostką jest fakt, że szafa nie została uwzględniona w katalogu, w który wpisano jedynie obrazy. Por. D. Jarecka, B. Piwowarska, *Szczękająca pieszczona, sztucznych szczęk*, „Dwutygodnik.com" 2014, nr 129.

[82] E. Jedlińska, *Tadeusz Kantor: his performing art and the memory of the Holocaust*, „Art Inquiry" 2012, vol. XIV (XXIII), s. 106.

plaże, miasto. Usiłują wejść do tramwaju, spotyka ich odmowa, to samo dzieje się, gdy wchodzą do restauracji, nie mogą się zameldować w hotelu. Nic im się nie udaje, przedmiot ich stygmatyzuje. Nawet dziewczyna nie daje się poderwać. Film w dalszym ciągu nabiera gwałtownej brutalizacji, kamera pokazuje moment zabicia małego kota przez grupę chuliganów, zaraz potem ci sami mężczyźni biją głównych bohaterów, tłukąc przy tym lustro szafy. Odpoczynek przy portowym składzie beczek też okazuje się niemożliwy. Mężczyźni idąc ze swoim meblem stają się nawet świadkami morderstwa nad strumieniem. Zatem wracają na plażę i ponownie wchodzą do morza. Znikają w falach w podobnie absurdalny sposób jak się pojawili. Szafa staje się ich balastem. Chociaż w znanych interpretacjach filmu głównie podkreśla się jego surrealistyczny rodowód, nastawiony na grę z przedmiotem wprowadzonym w realny świat, który poprzez niego ujawnia swoją prawdziwą naturę, rozumianą jako brutalność i agresja. Gdy przeanalizujemy cały obraz, dostrzeżemy parę istotnych detali. W czołówce filmu są wymieni z nazwiska tylko tytułowi dwaj bohaterowie, grani przez: Jakuba Goldberga i Henryka Klubę, obaj byli pochodzenia żydowskiego. Pomimo pojawienia się w filmie innych postaci: chuligani, dwie dziewczyny, postacie z hotelu czy restauracji ich nazwisk nie ma ani w czołówce, ani w napisach końcowych. Również symptomatyczne są przestrzenie niedostępne dla dwóch ludzi z szafą to: jazda tramwajem, wejście do restauracji i hotelu. Przedmiot staje się balastem niczym pochodzenie, które Żydom wyznaczało w trakcie okupacji możliwe miejsca egzystencji wypraszając ich z przestrzeni publicznej ogólnie dostępnej. Symptomatyczna jest restauracja, gdzie przy stole z piękną kobietą siedzi pies na krześle, a energiczny kelner natychmiast wyprasza wchodzących bohaterów. Należy zaznaczyć, że sam Polański nigdy nie traktował swojego filmu w kategoriach traumy Holokaustu, nawet podkreślał, że pierwotnie chciał użyć fortepianu w miejsce mebla. Instrument miałby szerszą konotację artystyczną, dokładniej dadaistyczną, wolną od skojarzeń wojennych. Późniejsza twórczość reżysera doskonale wygrywa dramaty wnętrza, czasem przestrzeń pomieszczenia atakuje bohaterów – *Wstręt* (1965), a czasem cała akcja zamknięta jest w ciasnej strukturze mieszkania – *Rzeź* (2011). W etiudzie szafa nigdy nie została otworzona, nawet w momencie zniszczenia jej lustra. Zawartość wnętrza pozostała tajemnicą dla widzów. Inaczej stało się w następnej etiudzie – *Lampa* (1959), gdzie reżyser pokazał dokładnie warsztat wytwórcy lalek dziecinnych. Wieczorem po wyjściu rzemieślnika, wnętrze zaczyna żyć, co jest zaznaczone jedynie poprzez dźwięk dolatujących rozmów. W wyniku zwarcia instalacji elektrycznej, pomieszczenie zaczyna płonąć. Lalki ustawione na pułkach przypominają prycze obozów koncentracyj-

nych. Polański zastosował ciekawy zabieg, gdyż ogień nie wydostaje się poza wnętrze. W końcowych sekwencjach kamera odjeżdża i widzimy ulicę, dorożkę, przechodniów z parasolami. Sądzę, że zarówno dla Kantora, jak i dla Polańskiego ważna jest potencja ukryta we wnętrzu, jednak dla każdego z nich ma ona inny wymiar. Dla twórcy Cricot 2 szafa podobnie jak drzwi ma charakter progowy, pozwala coś przekroczyć i na coś się otworzyć, jej interior kryje w sobie tajemnicę, potencję nowego przetworzenia, iluzję. Dla Polańskiego szafa staje się stygmatem, balastem z którym podobnie jak z traumą trzeba żyć, a wnętrze wiąże się nierozerwalnie z dramatem, tajemnicą rozumianą jedynie w kategoria grozy i zniszczenia.

W Kantorowskim geście otwarcia tajemnicy szafy na inną, nieodgadnioną rzeczywistość można dopatrzeć się metateatralnego odniesienia do lustra z *Alicji w krainie czarów* powieści Lewisa Carrola z 1865 roku. Pozwala ono tytułowej bohaterce przejść na drugą stronę do krainy baśniowej, groźnej cudowności. Chociaż można przypomnieć bardziej odpowiednie odniesienie czyli *Opowieści z Narnii*, cykl fantasy autorstwa C.S. Lewisa pierwszy raz opublikowanej w latach 50. ubiegłego stulecia, w której postaci przechodzą do innej rzeczywistości poprzez starą szafę. Przedmiot zrósł się ze swoim autorem do tego stopnia, że w Belfaście, jego rodzinnym mieście, stoi pomnik Lewisa uchylającego drzwi szafy. W powieści angielskiej sama rzecz stanowi wrota do krainy, która teoretycznie istnieje w przestrzeni, stanowiącej alternatywną rzeczywistość względem realności bohaterów. To dość istotne rozróżnienie, które ma zastosowanie względem przedmiotu użytego przez Kantora. Iluzja staje się stopniowo wraz z rozwojem twórczości alternatywą względem realności istniejącej poza obrębem sztuki. Dlatego też artysta rozpocznie rozszerzanie reifikacji o elementy, które celowo będzie wprowadzał do świata iluzji na zasadzie ich zawłaszczania.

Można jeszcze pokusić się o nieco inną interpretację obecności szafy, nawiązując do analizy filmu *Blue Velvet* (1986), w reżyserii Davida Lyncha, autorstwa Slavoja Žižka, który zwraca uwagę, że szafa stała się tam obiektem, gdzie uwięziony jest bohater. Z takiej perspektywy staje się świadkiem-podglądaczem dość perwersyjnej sceny erotycznej. Być może dla Kantora daje ona możliwości nie tylko zaglądania do wnętrza, ale do stania się niczym filozoficzny *voyeur* realności.

Zagadnienie staje się o tyle ciekawe, gdyż większość skonstruowanych machin teatralnych, które powstały jako przedmioty scenograficzne do poszczególnych spektakli, służy niszczeniu, zabijaniu, unicestwianiu bohaterów Kantorowskiego świata. Są perwersyjne, podobnie jak czynność podglądania, którą łączy się z nieco wyuzdanym sposobem widzenia świata. Reżyser bywał drastyczny, by nie powiedzieć, że był Demiurgiem okrutnym

względem swojej sztuki. Przykładów jest kilka, zaczynając *W małym dworku* Witkacego, w której Matka zostanie zmielona w gigantycznym młynku do kawy (do machiny powrócę przy analizie postaci figury matki), poprzez wspomnianą *Monumentalną łapkę na szczury*, która grała w *Nadobnisiach i koczkodanach*. Na szczególne wyróżnienie zasługuje *Maszyna rodzinna* oraz *Kołysanka mechaniczna* z *Umarłej klasy* (1975), gdyż elementy te zostały sprzęgnięte z postacią Sprzątaczki, czyli śmiercią, jednocześnie wiążą się z wątkiem narodzin, zatem z momentem progowym w życiu człowieka. Spełniają performatywną zasadę liminalności wprowadzoną przez wspomnianego już Victora Turnera. Grą ze znaczeniem jest *Aparat Fotograficzny/Wynalazek Pana Daguerre'a*, który pojawił się w *Wielopolu, Wielopolu* z 1980 roku. Zdjęcie podobnie jak kiedyś popiersie, rzeźba czy pomnik zostały przez kulturę obarczone wiarą, że oto one potrafią zachować człowieka od śmierci, ocalając wygład, kształt. Kantor to unicestwia. Pokazuje grupę rekrutów w mundurach z czasów I wojny świtowej, upozowaną do fotografii, ale demoniczna właścicielka zakładu fotograficznego uruchomi swój aparat, który zamieni się w wielki karabin maszynowy. Rzecz, która miała zachowywać od śmierci, staje się jej bezpośrednią siłą sprawczą. W ostatnim spektaklu *Dziś są moje urodziny* (1990) reżyser wprowadzi na scenę armatę, pistolet, który będzie atrybutem postaci Marii Jaremy, kulomioty, czołg na gąsienicach, a nawet sukę milicyjną. Tym samym znacznie rozbuduje militarne akcesoria *imaginarium*. Totalne zniszczenie będzie przez autora obserwowane z perspektywy własnego sobowtóra, czyli z również z pozycji *voyeura*. Mniej finezyjny będzie Kantor, konstruując dla widowiska *Niech sczezną artyści* (1985) szubienicę klozet, nieodparcie wiąże się ze wspomnianą analizą Žižka. Ekskrementy, śmierć zamieszkują rejony odmiennej realności, która u artysty krakowskiego dodatkowo zostaje zamknięta drzwiczkami przed ciekawskimi oczami widzów.

Kantor nie jest tylko poważny, jego gra w rzeczami czasem jest nieodparcie śmieszna. Szafa stała się atrybutem wręcz postaci dwóch Wujów: Karola i Olka, bohaterów *Wielopola, Wielopola*. Na początku widowiska stoją przed szafą, wyciągają z niej naprzemiennie kolejne części własnej garderoby. Scena przywołuje gagi z epoki filmów niemych, ale działanie dwóch postaci oczywiście ma iście kantorowski wymiar. Oni, niczym bohater pierwszych scen *Wyzwolenia* dramatu Stanisława Wyspiańskiego aktywują przestrzeń sceniczną i jej bohaterów. Poprzez szafę sami stają się przedmiotami świata scenicznego. Ich synchroniczne ruchy przywołują automatyczne lalki, które uruchamiają cały iluzyjny, dokładnie skonstruowany mechanizm przedstawienia.

4. PRZEDMIOT ŚRODKOWY – AMBALAŻ

Ambalaż wymyślił Tadeusz Kantor. Słowo pochodzi od rzeczownika francuskiego *emballage* – oznaczającego opakowanie. W niniejszym kontekście chodzi o rzecz, która staje się pod wpływem manipulacji artysty abstraktem. Powstaje m.in. w wyniku ubrania człowieka w pewien kostium, choć może również być użyty do wykreowania odmiennego znaczenia artefaktu znanego z historii sztuki. Stał się w założeniu przedmiotem środkowym, granicznym, gdyż można zapakować człowieka, ale też i wytwór jego umysłu, bądź rąk, jak idee czy obrazy. Pleśniarowicz zaznacza, że pojawił się na początku lat 60.[1] Sam artysta jego genezę wywodził z *Cyrku* Kazimierza Mikulskiego, który zrealizował w Cricot 2 już w 1956 roku, co komentował w tekście o znamiennym tytule *Pierwszy ambalaż*: „Szukałem układów, które byłby sztuczne, to znaczy miały szansę autonomii"[2]. Wówczas cała scena została zajęta przez rodzaj wielkiego worka, w środku którego znajdowali się aktorzy. Przez małe otwory widoczne były tylko ich dłonie i głowy. Reżyser pisał: „Falująca i napinająca się rozmaicie powłoka tego ambalażu, przekazywała w sposób spotęgowany wielokrotnie konflikty dziejące się wewnątrz, w najsubtelniejszych odcieniach"[3].

Dość prosto zarysowana intencja Kantora, paradoksalnie odnosiła się do gestów Stanisława Wyspiańskiego, szczególnie widocznych w waloryzacji przestrzeni scenicznej zarysowanej w widowiskach młodopolskich. Sam dramaturg pojawił się tylko raz „osobiście" w idei teatru reżysera krakowskiego, choć obecny był od samego początku aktywnej działalności zawodowej Kantora. Siedział z boku sceny, w pudle przypominającym lożę teatralną, wypełnionym sianem. Prezentował się elegancko, ubrany był w strój z epoki, nosił wytworny cylinder, a w dłoni niedbale przerzuconej przez wierzchni brzeg paki, trzymał program *Wesela*[4]. *Był postacią*

---

[1] Por. K. Pleśniarowicz, *Ambalaże, happeningi, podróże…*, [w:] tenże, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 147–211.

[2] T. Kantor, *Pierwszy ambalaż,* [w:] tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, Cricoteka – Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 323.

[3] T. Kantor, *Metamorfozy…1938–1974…*, s. 323.

[4] W cyklu rysunków *Maszyny i przedmioty* znaleźć można obrazek zatytułowany *Pan Wyspiański w swojej loży*. Datowany jest na rok 1970 i wykonany jest techniką kolażu. Przed-

– *widzem przedstawienia Szewców* według Stanisława Ignacego Witkiewicza, „kimś między manekinem z gabinetu figur woskowych, owego żałosnego cyrkowego panteonu sławy – a niemym świadkiem, być może, sędzią – sztuki […]”[5]. Grał go Claude Merlin[6], Francuz. W toku akcji wleczony był na plecach Dziwki Bosej, w którą wcieliła się półnaga Mulatka. Rzecz miała miejsce w Paryżu w 1972 roku w Teatrze 71 na Malakoff, gdzie twórca Cricot 2 podjął się realizacji tekstu Witkacego. Z polskiego zespołu w spektaklu wzięli udział Lesław i Wacław Janiccy oraz Maria Stangret-Kantor, reszta obsady skompletowana została z aktorów paryskich. I choć reżyser nie zaliczył przedstawienia do tradycji powołanego przez siebie teatru, nie sposób go w tym miejscu pominąć[7].

---

stawia on trzy postacie. Pierwsza to „Lalka Secesyjna”, która siedzi w pudle. Może w założeniu miała to być jakaś forma transpozycji Chochoła. Postać nie jest dokładnie przedstawiona, więc trudno ocenić intencję autora. W środku narysowany jest Wyspiański siedzący w skrzyni wypełnionej sianem, w ręku trzyma program *Wesela*. Towarzyszy mu Witkacy, jako trzecia postać całej kompozycji. Cały rysunek jest podpisany: *Szewcy*. Być może jest antydatowany przez samego Kantora. Wydaje się, że dość wiernie odnosi się do paryskiego widowiska z roku 1972.

[5] T. Kantor, *Szewcy*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997, nr 22, s. 91.

[6] Aktor po latach wspominał współpracę z Kantorem: „Jako aktor miałem ogromną frajdę. To było dziwne doświadczenie. Podczas spektaklu siedziałem nieruchomo w skrzyni. Grałem zmarłego. Świetnie się dogadywałem z Kantorem, słuchałem go uważnie, a on zachwycał się moimi propozycjami. Miałem niemą rolę, co było dość dziwnym doświadczeniem. Aktorka Michèle Oppenot grała kogoś w rodzaju pielęgniarki, która się mną zajmowała i w pewnym momencie wyciągała mnie ze skrzyni. Wychodziłem z niej przez jakieś dziesięć minut i to ja zaproponowałem jak to zrobić. Kantor na to z tym swoim akcentem: *C'est très bonne expression!* Potem wracałem na swoje miejsce, gdzie znów pozostawałem zupełnie nieruchomy. Na zakończenie wjeżdżał wózek i całość kończyła się pewnego rodzaju rondem aktorów w rytm starej, polskiej, popularnej melodii, do której Wyspiański wykonywał coś w rodzaju szalonego, wyzwolonego tańca. Bardzo dobrze się w tym czułem. W czasie premiery ktoś z Sali krzyknął: Niech żyje Merlin! Odniosłem więc w jakiś sposób osobisty sukces…” w: *„Les Cordonniers” de Tadeusz Kantor/„Szewcy” Tadeusza Kantora,* red. K. Czerska, J. Chrobak, J. Michalik, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Kraków 2010, s. 79.

[7] Kantor w rozmowie z M. Porębskim tak tłumaczył: „To był słuchaj moim zdaniem świetny spektakl, pierwszorzędny, dostałem zaproszenie, żeby zrobić Witkacego, bo wyszło właśnie tłumaczenie, więc pojechałem […]. A ten teatr był na Malakoff, wiesz, w tej dzielnicy komunistycznej, robiliśmy to przez cztery miesiące […], ale dyrektor teatru zaczął mi robić takie, wiesz, był wściekły, wzywał aktorów na przesłuchania, więc oni byli za nim, nie za mną, z wyjątkiem kilku.[…]. Graliśmy dwadzieścia razy. […] Na próbę generalną przyszedł Aragon, powiedział, żeby przedstawienie zdjąć, a potem na premierze krzyczał, że ja z Witkacym jestem wrogiem partii komunistycznej, a pani [Maria] Czapska krzyczała, że jestem opłacany przez ambasadę polską, bo na końcu nie dałem tych dwu komisarzy z teczkami, nie dałem, uważałem, że są niepotrzebni, dość było tego antykomunizmu w samej sztuce”, M. Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Wyd. Murator, Warszawa 1997, s. 110. Por. także relację L. i W. Janickich w rozmowie z K. Święcickim w: *„Szewcy”, Kantor i Paryż*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 1997, nr 22, s. 105–108.

Ewa Miodońska-Brookes zwraca uwagę, że Kantor od Wyspiańskiego nauczył się postrzegania „tego, co poniżane, zdegradowane, skazane na rozpad i pozorną bezsiłę. Idzie raczej o pewien rodzaj bliskości doświadczenia artystycznego i ludzkiego wypływający z mężnego drążenia doświadczenia śmierci, z upartego wychodzenia na spotkanie z *Tą Panią*”[8]. Obcowanie ze śmiercią, które uczona eksponuje jako wspólnotę dwóch krakowskich twórców, nie jest dla nich tożsame. Dla młodopolskiego poety było ono realnym życiem, postępy swojej choroby mógł obserwować codziennie. Zatem fascynacja rozkładem była połączona z oswojeniem zmian, zachodzących w ciele niszczonym przez syfilis. Tak dokładne przełożenie kwestii ostatecznej nie miało miejsca w dziele twórcy młodszego o kilka pokoleń. Śmierć stała się figurą artystyczną Cricot 2, ale nie o strukturze homogenicznej, jej forma odmieniana była wielokrotnie i różnorodnie. W jednym z wywiadów reżyser mówił: „Pojęcie śmierci interesuje mnie w kontekście sztuki, a nie jako wyodrębniona płaszczyzna rozważań filozoficznych”[9]. Oczywiście zaznaczyć należy, że Kantor traktował obecność owej Damy jako oswajanie się z naturalną konsekwencją życia. „Nie operowałem przy tym pojęciem śmierci w sensie funeralnym, makabrycznym, jako antytezą życia – twierdził – lecz używałem go jako elementu równoważącego życie, bez którego jest ono w ogóle niemożliwe”[10].

Prawdą niezaprzeczalną jest, że pomiędzy Wyspiańskim i Kantorem istnieje silna nić porozumienia. Zwróciła na ten fakt uwagę również Katarzyna Fazan[11], zestawiając kilka zbieżnych elementów w twórczości obu artystów. Jeżeli zastanowimy się nad ideą szafirowej pracowni Wyspiańskiego odnajdziemy jej odprysk w Kantorowskim podejściu do pokoju własnej wyobraźni. Widok z okna dla młodopolskiego poety uwięzionego przez chorobę w mieszkaniu stał się podstawą do cyklu obrazów przedstawiających kopiec Kościuszki, inspirowanych drzeworytami japońskimi. Kantor zamyka się w swoim „pokoju wyobraźni”, który staje się nie realną przestrzenią, ale figurą powielaną po wielokroć i to nie tylko w obrazach, również w wierszach i manifestach. Analiza doprowadziła badaczkę do konkluzji, że każdy z nich buduje sztukę na zasadzie opozycji świata

---

[8] E. Miodońska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego ćwiczenia ze śmiercią* w: *„Sami złożycie stos…” Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, [katalog], Muzeum Narodowe, Kraków 2007, s. 9.

[9] A. Grzejewska, *Dzieło sztuki jest zamknięte*, „Miesięcznik Literacki” 1978, nr 10, s. 73.

[10] Tamże, s. 73.

[11] Por. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 238.

zewnętrznego do chronionych terytoriów własnych działań twórczych. W wypadku tych dwóch artystów, podobnie jak było ze zniszczeniem, zestawienie niniejsze miało dla każdego inne zabarwienie. Kantor zamykał się dobrowolnie w swoim „interiorze imaginacji", a dla Wyspiańskiego była to konieczność podyktowana względami medycznymi. Osobowość artysty z początków XX wieku domagała się istnienia w świecie zewnętrznym. Kilka wersji *Widoku na Kopiec Kościuszki* pokazuje chęć wyjścia w stronę przestrzeni za oknem. A wręcz ekspresjonistycznym krzykiem jest ostatni autoportret poety, rysunek datowany na 1907 rok, w którym pokazał twarz zniekształconą chorobą.

Wyspiański był dla Kantora pierwszym twórcą, którym fascynował się jako gimnazjalista, prymus zwany ówcześnie celerem, renomowanego Państwowego Gimnazjum im. Kazimierza Brodzińskiego w Tarnowie (obecnie I Liceum Ogólnokształcące im. Kazimierza Brodzińskiego). Reżyser wspominał, iż w szkole znał utwory młodopolskiego poety na pamięć[12]. Wedle ustaleń dokonanych przez Piotra Krakowskiego późniejszy światowy artysta w owym czasie przygotował scenografię do dwóch fragmentów sztuk Wyspiańskiego: do III aktu *Wyzwolenia* i IV aktu *Akropolis*, które wystawiono dla uczczenia 25 rocznicy śmierci dramaturga. Inscenizacja znalazła się w oficjalnym programie wieczoru jaki zorganizowano w salach tarnowskiego „Sokoła" w dniu 7 grudnia 1932 roku. Ponadto w ramach działalności świetlicy uczniów Kantor wygłosił jesienią tego samego roku referat: *Wyspiański-plastyk na tle kierunków nowoczesnego malarstwa*[13]. Dwanaście lat później w czasie okupacji hitlerowskiej, już jako młody absolwent Akademii Sztuk Pięknych wystawił w Podziemnym Teatrze Niezależnym *Powrót Odysa*.

Z pewnością m.in. w zachowanych wspomnieniach ze spektaklu, który miał swoją premierę na przełomie czerwca i lipca 1944 roku Miodońska-Brookes zobaczyła tożsamość estetyczną Wyspiańskiego i twórcy Cricot 2. Kantor wówczas pierwszy raz wprowadził na scenę przedmiot realny, biedny zdegradowany w postaci m.in. omówionej już spróchniałej deski wyciągniętej z ogrodowego klozetu, towarzyszyło jej koło od wozu oblepione błotem; megafon zwany szczekaczką, który został zabrany z krakowskich Plant; kostiumem tytułowego bohatera był autentyczny mundur niemiecki. W rozmowie z Wiesławem Borowskim artysta, wspominając widowisko dokonał ważnego rozróżnienia: „ten *realizm zewnętrzny* nie miał

---

[12] Por. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta …*, s. 26.

[13] Por. P. Krakowski, *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, „Teatr" 1990, nr 7, s. 10; przedruk w: *Homage à Tadeusz Kantor*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999; Por. także K. Święcicki, *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Wyd. Poznańskie, Poznań 2007, s. 284.

nic wspólnego z dobieraniem realistycznych rekwizytów, bo te przedmioty nie miały już charakteru rekwizytów"[14]. Bliżej im było do określenia, jako „niemych bohaterów widowiska". W 1944 roku artysta użył ich w jasno zasugerowanym celu: miały przede wszystkim rozbijać iluzyjny charakter teatru. I to też jest obszar wspólnoty artystycznej z modernistycznym autorem dramatu.

Początkowo Kantor pracę nad *Powrotem Odysa* rozpoczął od zbudowania abstrakcyjnej formy, rodem z konstruktywizmu, która miała stać się dominującym elementem scenograficznym. Zachowały się rysunki z układem przestrzeni planowanym w 1943 roku czyli prawie na rok przed zrealizowaną premierą. Przedstawiają one stożkowy kształt lub inaczej bryłę ściętej piramidy (wedle określenia Kantora[15]), ustawioną centralnie, na niej stoi wielki łuk, w zamierzeniu był to wyolbrzymiony atrybut Odysa. Scenografia pomyślana odważnie i nowatorsko, jak na konwencję teatru tamtego okresu, stała się dla młodego Kantora nośnikiem patosu. Uważał on, że wzniosłość nie ma racji bytu w okupacyjnej rzeczywistości, a wręcz powoduje fałszywą iluzję. Dlatego w jego ówczesnych notatkach można znaleźć zapis towarzyszących artyście zmagań:

> Wytworzyć taką atmosferę i okoliczności, aby umieszczona w nich iluzyjna rzeczywistość dramatu stała się czymś do uwierzenia, konkretem. Aby powracający Odys nie obracał się w wymiarze iluzji, lecz w wymiarach naszej rzeczywistości. Wśród przedmiotów realnych, to znaczy mających dzisiaj dla nas określoną użyteczność, aby współżył z ludźmi realnymi, to znaczy tymi, którzy są na widowni[16].

Zapewne dlatego nad wejściem do małego służbowego pokoju, znajdującego się na parterze domu rodziny Pugetów przy ulicy Piłsudskiego 8 w Krakowie, gdzie w głębokiej konspiracji odbywało się przedstawienie, kazał powiesić napis: „Do teatru nie wchodzi się bezkarnie"[17]. W owych czasach zdanie odnosiło się metaforycznie do wszystkich uczestników wydarzenia, dla których udział w nielegalnym widowisku mógł się zakończyć aresztowaniem. Naturalną konsekwencją deklaracji było dokonanie przez Kantora przeniesienia homeryckiego-młodopolskiego Odysa w rzeczywistość II wojny światowej. Tytułowy bohater został zamieniony w niemieckiego oficera, wracającego spod Stalingradu. Uaktualnienie wydarzeń było możliwe

---

[14] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, WAiF, Warszawa 1982, s. 23.

[15] Por. T. Kantor, *Miejsce teatralne,* [w:] tenże, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, *Pisma*, t. 2, Cricoteka – Ossolineum, Wrocław–Kraków 2004, s. 365.

[16] T. Kantor *Ostatni etap wędrówki Odysa: teatr. Rok 1944*, Pisma*Teatr Śmierci……*, s. 369.

[17] Por K. Pleśniarowicz, *Kantor…*, s. 41–62.

tylko w momencie odejścia od abstrakcyjnych dekoracji w stronę realności. Nina Kiraly[18] potraktowała spektakl jako wyzwanie, można dodać w rozumieniu bliskim McKenziemu. Był to dla badaczki demiurgiczny akt wymierzony w sztukę poprzez chęć odebrania jej prawa do przedstawiania rzeczywistości. Wojna w tym kontekście stawała się niejako pretekstem do nowego odczytania antyku, światem w którym urzeczywistniało się echo starogreckiego fatum. Na tym tle ciekawe jest podejście Kantora do roli Femiosa. Był to słynny zawodowy poeta na dworze Odyseusza, śpiewający przy dźwiękach formingi lub kitary, pieśni sławiące bogów. Kantor odebrał postaci jej dźwięczny patos. „To już był właściwie manekin" powiedział w wywiadzie z Mieczysławem Porębskim. Historyk sztuki dookreślał. „I sam tylko głos. Aktora miało nie być"[19]. W opublikowanym w latach osiemdziesiątych tekście *Ulisses 1944*, Kantor dokonał nieco dokładniejszego wyjaśnienia swojego zamysłu. „Femios, homerowy aojda zamienił się w drewniany pień, z którego wyrosło ludzkie ramię z oderwanym kawałkiem udrapowanej materii i ręką dotykająca białej liry…"[20]. Można wysnuć wniosek, że figura była zawieszona pomiędzy polską pałubą a szmacianym strachem na wróble, spotykanym często na polach. Ten pierwszy Kantorowski manekin w swym założeniu był echem weselnego chochoła. Założenie widoczne jest nie tylko w proponowanym kształcie, ale również w rozpisaniu postaci jedynie na obecność głosu. Chochoł, bohater Wyspiańskiego, był w prapremierowym spektaklu z 1901 roku grany przez aktora, którego szczelnie zakrywał kostium. Jego głos miał być odkształcony i tekst wypowiadany miał mieć charakter pozacodzienny. Był obiektem zawieszonym pomiędzy lalką, manekinem, czyli rzeczą, a człowiekiem. Feminos w intencji zakreślonej *ex post* miał również zapowiadać nadejście Kantorowskich bioobiektów, elementów dominujących w tej twórczości w latach 60. oraz lalek, które stały się prawie znakiem firmowym Cricot 2.

Z pewnością autor *Wesela* w analizie twórczości krakowskiego reżysera staje się rodzajem klucza, który może służyć do rozwiązania szeregu motywów, jakie przewijają się przez pół wieku jego aktywnej działalności. Już pod koniec studiów artysta zastanawiał się, co zrobić z „urokami rzu-

---

[18] Por. N. Kiraly, *Powrót Odysa Wyspiańskiego według Tadeusza Kantora, Jerzego Grzegorzewskiego i Krystiana Lupy*, [w:] *Teatr Polski, Litwy i Rosji XX wieku. W poszukiwaniu własnego oblicza. W kręgu idei Stanisława Wyspiańskiego*, Stowarzyszenie Integracji Humanistycznej Po-Most, Tczew 2007, s. 11–13.

[19] M. Porębski, *Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Murator, Warszawa, 1997, s. 105.

[20] T. Kantor, *Ulisses 1944*, [w:] tenże, *Metamorfozy… 1938–1974…*, s. 95. Polski pierwodruk: „Twórczość" 1983, nr 5 w cyklu *Metamorfozy*.

conymi przez Pana Wyspiańskiego […]”[21], wydaje się, że trzydzieści lat później znalazł dogodne miejsce, gdzie pomysły młodopolskie mogły się swobodnie dalej rozwijać. Oczywiście we wspomnianych wyżej *Szewcach* Wyspiański został wywołany w pierwszym rzędzie przez Witkacego. Kantor, zanurzając młodopolskiego dramaturga w chocholej słomie, uczynił go świadkiem widowiska rozgrywanego przez postacie – ambalaże, przez co, te ostatnie stały się rodzajem gry z chochołem ze znanego dramatu. Słomiany bohater pojawiał się na paryskiej scenie, prawie w charakterze wiernej cytacji z kostiumu prapremiery sztuki. Jego wejście połączone zostało ze znanym wątkiem muzycznym. I należy dodać, że głównie na ten moment widowiska czekał w loży poeta młodopolski. Chochoł w intencji Kantora miał stanowić parę ambalaży wraz z postacią nazwaną Fille Emballée (graną przez Marię Stangret-Kantor), jak sam pisał: „dwa pojęcia odległe a równocześnie przyciągające się”[22].

Ewidentnie spektakl *Szewców* rozwinął naszkicowany nieco wcześniej pomysł ambalażu. Ciekawe w niniejszym kontekście jest spostrzeżenie uczynione przez Porębskiego. W cytowanej już wielokrotnie rozmowie jaką odbył z Kantorem, przywołał chochoła Wyspiańskiego, traktując młodopolską postać jako pomysł na pierwszy ambalaż w historii sztuki polskiej. Uczony niestety nie uzasadnia dokładniej swej konstatacji. Wydaje się, że z dzisiejszej perspektywy badawczej można pokusić się o jej rozwinięcie. We wcześniejszych wypowiedziach Kantora znajdziemy następujące objaśnienie idei ambalaży:

> […] można pokazać przedmiot przez to, co go okrywa. Jego obecność pod opakowaniem, choć niewidoczna jest jak najbardziej realna. Ale jednocześnie sama czynność opakowania kryje w sobie bardzo ludzką potrzebę i namiętność przechowywania, izolowania, przetrwania, również smak nieznanego i tajemnicy. Jej mnożący się i komplikujący ceremoniał ma wszelkie szanse stania się procesem bezinteresownym, często obsesyjnym[23].

I choć jest to wytłumaczenie autorskie znaczenia stworzonego przez siebie gestu artystycznego, jednak jego interpretację można również odnieść do postaci chochoła. Wszak czymże jest chwyt Wyspiańskiego, jak nie opakowaniem róży. Dzięki temu dramaturg uczynił z niej jedną z najbardziej

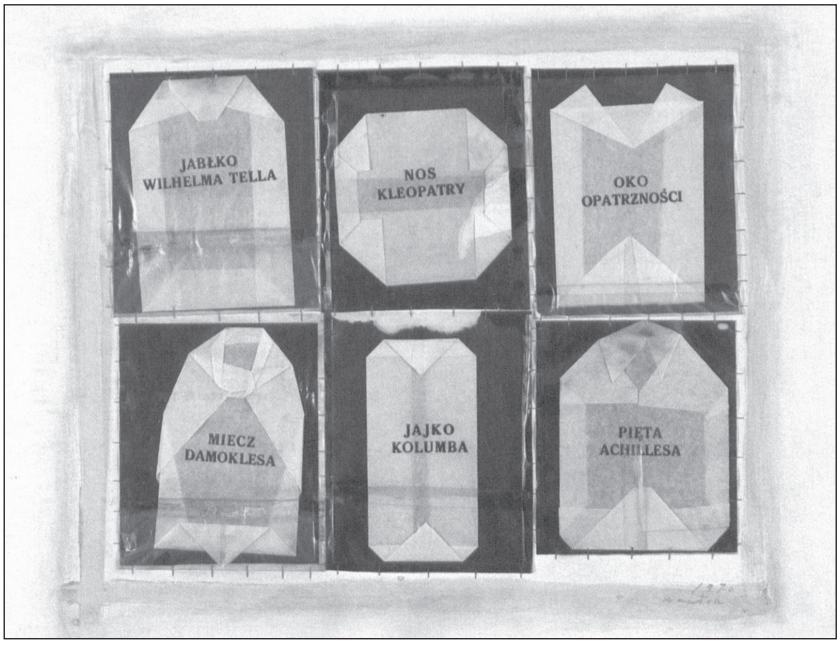
---

[21] T. Kantor, *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, [w:] tenże, *Metamorfozy… 1938–1974…*, s. 51.

[22] T. Kantor, *Szewcy*, s. 103. Fille Emballée można przetłumaczyć jako Dziewczynę Opakowaną, choć w tym wypadku może chodziło o Dziwkę Opakowaną. Jej pojawienie wiążę się z ideą Emballage Human czyli Ambalażu Ludzkiego, co Kantor podkreślał sam używając wielkich liter.

[23] M. Hniedziewicz, „*Reagować na zmiany zachodzące wokół nas*”, „Kierunki” 1970, nr 21, s. 7.

intrygujących postaci. Co prawda Kantor źródeł swojego pomysłu upatrywał w artystycznych odkryciach dadaistów, szczególnie jeżeli chodzi o podejście do przedmiotu. Jednakże, gdy przyjrzymy się jego działaniom z lat 60. i pierwszego pięciolecia lat 70., odnajdziemy pewne asocjacje z weselną różą.



Zdjęcie 11

Na szczególną uwagę zasługują ambalaże konceptualne kreowane pod hasłami: „Opakować nos Kleopatry!", „Opakować piętę Achillesa!", „Opakować jabłko Wilhelma Tella!", „Opakować jajko Kolumba!", „Opakować oko Opatrzności!" oraz późniejsze ambalaże muzealne, na które składają się m.in. wielokrotne opakowanie *Infantki* Velázgueza w latach 1965–1981, *Rozstrzelania powstańców madryckich* Goi (1970)[24] oraz *Ambalaż „Hołdu pruskiego"* Matejki (1975)[25]. Kantor postępuje tu wedle zasady, że opakowanie służy do odkrycia znaczenia. Inaczej, patrząc na zagadnienie, można powiedzieć, że czasem pakuje idee, po to by uwypuklić jej inny, metaforyczny kontekst. Paradoksalnie podobnie postąpił Wyspiański, któ-

[24] Por. *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1999.

[25] Por. *Ambalaż „Hołdu pruskiego" – obraz Tadeusza Kantora w Sukiennicach*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000.

ry „okrył" idee róży, przez co zbudował wokół słomianego przedmiotu symboliczny ciąg skojarzeń. Kantorowski *Manifest Ambalaży* datowany jest na luty 1964 roku. W poetyckiej formie białego wiersza autor objaśnia metafizykę użycia opakowań. Oto jedynie fragment tekstu, ale niezwykle pasujący do kontekstu Chochoła:

[…]
AMBALAŻE…
Gdy
coś chce się przekazać
coś bardzo ważnego
i istotnego
i własnego
AMBALAŻE.
Gdy
coś chce się uchronić,
zabezpieczyć
aby przetrwało
utrwalić
uciec przed czasem
AMBALAŻE.
Gdy
coś chce się ukryć
głęboko
AMBALAŻE.
Odizolować,
zabezpieczyć
przed ingerencją
ignorancją
i wulgarnością
AMBALAŻE.
AMBALAŻE
AMBALAŻE[26].

Idea zasadzona na pomyśle izolacji i ochrony sztuki lub może siebie przed czasem czy strywializowaniem dzieła w procesie percepcji, wiele zawdzięcza róży schowanej pod słomianym okryciem. Z jednym ważnym rozróżnieniem. Należy pamiętać, że chochoła zrodziła wyobraźnia symboliczna, modernistyczna, która zasadniczo bazowała na wytworzeniu iluzyjnej rzeczywistości. Kantor wręcz przeciwnie. Opakowanie miało raczej pozbawiać przedmioty ich użyteczności czy iluzji, w dotychczasowym

[26] T. Kantor, *Manifest Ambalaży*, [w:] tenże, *Metamorfozy…1938–1974…*, s. 333–334.

rozumieniu pojęcia powiązanego z danym obiektem. Andrzej Turowski w artykule *Ambalaże, atrapy i manekiny* określił trafnie sens powołania metody ambalaży: „Była próbą wytyczenia granic autonomicznego obszaru twórczości, w którym mogą się dziać rzeczy dziwne, na co dzień niespotykane, niemniej przez sam fakt swego przygranicznego położenia, czyli opakowania – doświadczane tak w sztuce, jak w życiu”[27]. I w takim znaczeniu ambalaż stanowi twórcze rozwinięcie idei Wyspiańskiego zawartej w figurze chochoła, zachowując jednocześnie całą przedmiotowość zawartą w geście młodopolskiego artysty. Grzegorz Sztabiński[28] zauważył, że idea ambalażu wiąże się z pracą artysty, traktowaną jako skomplikowany proces poznawczy służący do odkształcenia rzeczywistości czy nadania jej innego charakteru. Dlatego zapewne opakowanie Kantorowskie służyło do odkrycia, wykrycia nie tylko aspektu ludzkiego sztuki, ale również abstrakcyjnego. Stąd usytuowanie ambalażu na granicy reifikacji antropocentrycznej i nieantropocentrycznej.

Należy zaznaczyć, że jest w użyciu przez Kantora idei słomianej, weselnej figury pewna przewrotność podkreślająca proces reifikacji postaci, którą dobrze oddają *emballage humain*, zrealizowane w ramach kilku happeningów. Można uznać, że były one jej formą odwrotności. Otóż, nie ukazywano publiczności owiniętego człowieka (co sugeruje nazwa w polskim tłumaczeniu oznacza „opakowanie ludzkie”), lecz na oczach widzów dokonywano zawinięcia ciała z dokładnością przypominjąca okrycie róży na zimę. Czynność Kantor powtórzył kilkakrotnie pomiędzy 1965 a 1968 rokiem. Główną bohaterką za każdym razem była Maria Stangret. Po raz pierwszy została owinięta papierem w *Cricotage'u* zrealizowanym w Galerii Foksal w Warszawie. Następnie w wykonanej ledwie kilka dni później *Linii podziału* w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki w Krakowie. Potem jeszcze dwukrotnie dokona ludzkiego opakowania: w 1967 roku w *Le Grand Emballage* w Bazylei oraz w 1968 roku w ramach pierwszego pełnometrażowego filmu o sobie *Kantor ist da*, dokumentującym happeningi wykonane w Niemczech. Ciekawy jest komentarz napisany z perspektywy czasu, w luźnej notatce uwzględnionej przez samego autora w ramach przygotowywanego zbioru pism *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*. Kantor czynność opakowania człowieka określa mianem rytuału, który w wyniku działania zostaje wedle intencji pozbawiony symbolizowania, a ma się stać jedynie czystym i ostentacyjnym aktem[29]. W partyturze *Cricotage'u*

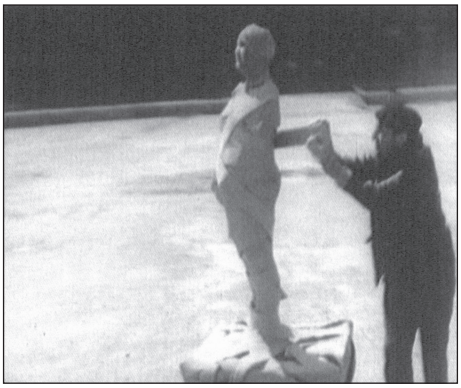
---

[27] A. Turowski, *Ambalaże, atrapy i manekiny*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. J. Suchan i M. Świca, Zachęta – Cricoteka, Warszawa–Kraków 2005, s. 110.

[28] G. Sztabiński, *„Ambalaże” Kantora*, „Sztuka” 1975, nr 6(2), s. 30–34.

[29] Por. T. Kantor, *Emballage humain*, [w:] tenże, *Metamorfozy…1938–1974*, s. 348.

Zdjęcie 12



Zdjęcie 13

reżyser uwzględnia sam fakt dokonania owijania i opakowania, nie wprowadza sensów ukrytych w interpretację. Ideą przewodnią happeningu było skompromitowanie czternastu czynności życiowych. Pakowanie człowieka stało się bezsensowne, było jedynie „ambalażem z żywym, ludzkim *wnętrzem*". Zależność ową pokazuje opis działań:

W kącie na pace
stoi kobieta
w kompletnym bezruchu
Mężczyzna trzymając zwój
białej taśmy
owija ciało kobiety
dookoła,
dokładnie
w niezwykłym napięciu,
bardzo precyzyjnie,
z perfekcją,
nieustannie,
owija,
bandażuje,
dookoła,
miejsce po miejscu,
stopy, nogi, uda, brzuch,

Zdjęcie 14

tułów, ręce, głowę,
warstwy stają się coraz grubsze,
kształt ludzki z wolna zanika,
w końcu zostaje tylko sama
szaleńcza i bezcelowa
czynność owijania,
opakowania,
owijania,
opakowania[30]

Zwraca uwagę nacisk jaki kładzie Kantor na dokładność owinięcia ciała, precyzyjne wyliczenie poszczególnych anatomicznych części. Idea czynności skupia się jedynie na samym akcie nie interesuje autora rezultat działań czyli ostateczna forma. Inaczej Kantor podejdzie kilka lat później, gdy dostrzeże kształt jaki wyłania się z opakowania ciała. W 1971 roku tak opisze swój obraz Emballage XI:

> […] robię ambalaż głowy ludzkiej. Przez ten ambalaż tworzy się deformacja. Ale to nie jest moja intencja – deformować. To efekt procesu ambalażu, który jest zupełnie konkretny. Dopiero, kiedy to jest skończone odczuwam satysfakcję, że jest to zdeformowane, że jest to okrutne. Bo chodzi mi o okrucieństwo. O delikatność i o okrucieństwo jednocześnie[31].

Gdybyśmy jeszcze na chwilę cofnęli się do Wyspiańskiego, to dostrzeżemy może podobną intencję. Paradoksalnie wprowadzenie Chochoła do *Wesela* i uczynienia z niego właśnie postaci dekonspirującej niemożność społecznego działania, jest czynnością pełną okrucieństwa względem silnie zakorzenionych mitów narodowych. Kantor również odkrył niezwykłą siłę deformacji. Pokazał to w sposób najpełniejszy w *Ambalażu „Hołdu Pruskiego”* Matejki, używając swojego gestu do martwego przedmiotu sztuki.

Dzieło powstało w 1975 roku na zamówienie wystawy jaką przygotował Kraków z okazji światowego kongresu Międzynarodowego Stowarzyszenia Krytyków Sztuki AICA. Mieczysław Porębski zamówił u siedmiu czołowych artystów tamtych czasów prace, które miały być pokazane na ekspozycji pt. *Widzieć i rozumieć*[32]. Przygotowany przez Kantora ambalaż

---

[30] T. Kantor, *Happening-Cricotage*, [w:] tenże, *Metamorfozy…1938–1974*, s. 369.

[31] Cyt. za: K. Pleśniarowicz, *Kantor…*, s. 188.

[32] M. Porębski *Ambalaże, ambalaże*, [w:] *Amabalaż „Hołdu Pruskiego” obraz Tadeusza Kantora w Sukiennicach*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 5–8. Idea była prosta by na czas trwania kongresu AICA wprowadzić do sal Sukiennic współczesnych artystów. Zaproszono do współpracy obok T. Kantora: A. Marczyńskiego, T. Brzozowskiego,

składał się z czterech osobnych płócien, umocowanych na stelażu. W odległości 20 cm od płaszczyzny obrazu wisiało dodatkowe panneau przedstawiające postać Stańczyka. Krystyna Czerni przeprowadziła dokładną analizę dzieła reżysera Cricot 2. Stwierdziła, że kompozycja namalowana przez niego powstała w dość wiernym nawiązaniu do dziewiętnastowiecznego płótna. Dokonał jednak małej redukcji. Skupił się jedynie na osobach historycznego wydarzenia, które „opakował" w tkaninę lub papier. Zostały one pogrupowane i połączone deseczkami, skórzanymi paskami i klamrami. Specyficzne pokrowce, które je przykrywają zostały powiązane sznurkiem. Badaczka zauważyła, że „opakowanie" narzucone przez malarza jest szczelne, a postacie są dokładnie rozpoznawalne, gdyż została zachowana ich gestykulacja. Według Czerni daje to całości nieco komiczny efekt. Ponadto zauważyła ona, że Kantor pozostawił jedynie dwie postaci odsłonięte. Pierwszą jest architekt Bartolomeo Berecci, który w obrazie Matejki zyskał rysy malarza. W dziele o sto lat późniejszym otrzymał twarz dwudziestowiecznego autora. I drugą postacią, która jest jawna, stał się wysunięty, jakby obcy całej kompozycji Stańczyk. Dla Czerni również on przypominał nieco Kantora, co by oznaczało, że całość można by potraktować jako autoportret wielokrotny z realistycznym dziełem w tle. Z układu przestrzennego Matejki zniknęły elementy architektoniczne oraz cała bogata kolorystyka malarza z dużą dominacją purpury. Autor wyraźnie odcina się od dziewiętnastowiecznej scenografii i sztafażu rodem z teatru żywych obrazów. Prowadzi jedynie prawie personalny dialog z osobami dramatu, zachowując ich układ kompozycyjny.

Analiza ambalażu w całym historycznym kontekście dzieła, do którego się odnosił doprowadziła Czerni do jednoznacznych wniosków.

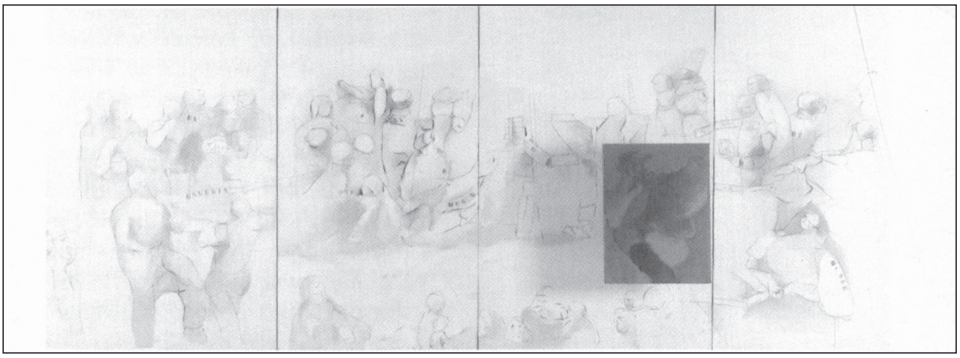
> Nasz stosunek do malarstwa Matejki […] pozostał dwuznaczny. Podrażnieni masowym powodzeniem i wpływem tej sztuki podkreślamy, że schlebia niewybrednym gustom, że jest artystycznie zacofana. Powtarzamy anegdoty o tym jak Picasso bardziej doceniał złotą ramę *Hołdu* niż samo płótno; przypominamy jak malował Cézanne – przecież rówieśnik Matejki… A równocześnie wciąż prowadzimy dzieci do Sukiennic, do muzeum, które jest często ich pierwszym kontaktem z historią i malarstwem. Kto wie, czy *Ambalaż »Hołdu pruskiego«* nie był też po trosze zemstą Kantora, perfidnym, płynącym z zazdrości »odegraniem się« na dziele Matejki, doprawieniem mu muzealnej »gęby«.

J. Nowosielskiego, A. Pawłowskiego, R. Winiarskiego i S. Fijałkowskiego. Dzieła powstały na zamówienie wystawy i były tworzone na miejscu w Krakowie. Artystom oddano do pracy pomieszczenia Sukiennic oraz wolne pracownie w Liceum Sztuk Plastycznych. Jedynie Kantor pracował we własnej pracowni, ukrywając ostateczny efekt. Obrazy i rzeźby, które zostały zrealizowane eksponowane były na tle umieszczonych dzieł w Sali „Hołdu Pruskiego". Kontekst całości z pewnością okazał się prowokacją dla Kantora, dlatego jego praca powstała na podstawie dziewiętnastowiecznego dzieła.

Opakowanie *Hołdu pruskiego*, zamknięcie go w magazynie muzealnym i odesłanie na pokryty kurzem pawlacz sztuki – to przykład kantorowskiej »reprezentacyjności skazanej na śmietnik«[33].

Mimowolnie Kantor dokonuje takiego samego gestu jak Wyspiański. On „wysyła do lamusa" dzieło, należące do kanonu dóbr narodowych, a krakowski poeta w podobny sposób zmierzył się z romantycznymi duchami, swym gestem zamknął je w chocholim tańcu.

Omówienie ambalażu jedynie w kontekście autora *Wesela* byłoby nieprawdziwe i mylne. Kantor do idei był niezwykle przywiązany. Pleśniarowicz przytacza wypowiedź artysty zawartą w *Komentarzach intymnych*, pisanych pod koniec życia: „Jest on mi bardzo drogi. Nie chcę pozostawić go na pastwę wątpliwych interpretatorów"[34]. Badacz zaznacza, że reżyser Cricot 2 uważał ambalaż za swój autorski wkład w rozwój sztuki[35]. Nazwę można potraktować jako dzwiękonaśladowczą grę z kolażem (*collage*), cha-



Zdjęcie 15

rakterystycznym dla twórców awangardy lat 20.i 30. XX wieku[36]. *De facto* za ambalaże Kantor otrzyma najbardziej prestiżowe wyróżnienia. Pleśniarowicz wylicza nagrody na: światowym Biennale w Sao Paulo (1967); europejska „Premio Marzotto" (1968); pojawiły się również w uzasadnieniu

[33] K. Czerni, *Ambalaż „Hołdu pruskiego" Tadeusza Kantora jako portret metaforyczny artysty*, [w:] *Ambalaż „Hołdu pruskiego". Obraz Tadeusza Kantora w Sukiennicach*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000, s. 13.

[34] Cyt. Za: K. Pleśniarowicz, *Ambalaże, happeningi, podróże*, [w:] tenże, *Kantor. Artysta końca wieku*, A to Polska właśnie…, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 164. Por. także tenże, *Nota edytorska*, [w:] T. Kantor, *Metamorfozy…1938–1974*, s. 638.

[35] Znane są spory na tym polu jakie wiódł z koncepcją *empaquettami* Christo czy *deballage'ami* J. Szajny. Por. K. Pleśniarowicz, *Amabalże, happeningi*…. s. 147–212.

[36] Por K. Pleśniarowicz, *Nota edytorska,* [w:] T. Kantor, *Metamorfozy…1938–1974.*

przyznania Nagrody Rembrandta (1978)[37]. Dlatego dla Kantora krzywdzące byłoby stwierdzenie, że ambalaż ma swe źródło w chochole Wyspiańskiego. Artysta w mniej lub bardziej świadomy sposób posługiwał się ikonami zaczerpniętymi ze swojej rodzimej tradycji. Metoda rozwijania czy przetwarzania bądź cytowania myśli, dzieł artystów wcześniejszych jest charakterystyczną strategią działania sztuki XX wieku. Rozgraniczyć jednak należy twórczość pozostającą pod wpływem dawnych mistrzów. Tu raczej chodzi o działanie rozwijające idee uprzednio sugerowane, tak że pod wpływem odmiennych działań zyskują nowe znaczenie. W wypadku Kantora chochoł należy do elementów, które można w ten sposób traktować. Reżyser Cricot 2 w jednym z wywiadów objaśniał taktykę swoich działań:

> Nie ulegam wpływom innych artystów w sensie tradycyjnym. Raczej czuję się uprawniony w moich działaniach, kiedy widzę, że inni szli tą samą drogą. To bardzo ważne. […] Kiedy analizowałem to, co robię, bo jednak analizuję czasami to, co robię [śmiech], to znajdowałem oparcie w tym, że dwadzieścia czy trzydzieści lat temu ktoś robił i myślał podobnie. Wcale mi to nie przeszkadzało. Tylko, że oczywiście ja robiłem, to zupełnie inaczej[38].

Kantor teoretycznie staje się idealnym przykładem potwierdzającym krytyczne zdanie na temat rozwoju współczesnej sztuki jakie wypowiedział w latach 90. Jean Baudrillard, dla którego wszelkie repetycje czy próby naśladowania gestów artystycznych już uczynionych podlegają stereotypowi symulacji. Rozróżnieniem może być fakt, że w tym wypadku nie mamy do czynienia z biernym powtórzeniem, ale z grą, wpisaną w strategie postmodernizmu. Zasadę doskonale egzemplifikuje happening *Małe operacje kosmetyczne* wykonany przez Kantora w Bled (15 sierpnia 1969). Wystąpiły w nim dwie osoby: Jot i Ka. Całość została rozegrana w zamyśle autora, spisanym w partyturze, w kompletnej ciszy. Jot, grany przez Wiesława Dymnego, jest jedynym bohaterem, który coś mówi. Od początku siedzi i czyta na głos swój utwór. W tym czasie Ka przygotowuje się do czynności opakowania towarzysza. Następnie czyni to, wykonując szereg pośpiesznych ruchów. Scena staje się przestrzenią tragikomicznego pojedynku pomiędzy osobami dramatu. Jedna z nich usiłuje zaznaczyć swoje istnienie. Gdy ze względu na działania współtowarzysza niemożliwe stanie się użycie mowy, to powstanie chęć zapisania słów na podłodze, na ścianie. Tymczasem druga postać metodycznie i bezwzględnie wykonuje swoje zadanie, polegające na szczelnym owinięciu Jota i oblepieniu go plastrami, by na

---

[37] Por. K. Pleśniarowicz, *Ambalaże, happeningi, podróże*, tamże s. 164.

[38] A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Ossolineum, Wrocław 1995, s. 15.

końcu całość pokryć breją z mydła. Kształt ludzki zmienia się w rzeźbiarską bryłę o lekko odstraszającym charakterze, tym samym staje się żywym obiektem traktowanym przedmiotowo. Oprócz niewątpliwej gry z własną ideą ambalaży, trudno oprzeć się wrażeniu, iż twórca zakpił z ówcześnie szalenie popularnej estetyki wywiedzionej z teatru Samuela Becketta. Zestawienie jest dość jasne, gdy porównamy dwa utwory irlandzkiego dramaturga, chodzi o *Akty bez słów:* I i II[39]. Pierwszy z nich jest napisany jako pantomima dla jednego wykonawcy, drugi już jest rozpisany na dwie postacie. Przedstawiają one pustą scenę i ludzi zamkniętych w ograniczonej przestrzeni. Pojawiają się w niej przedmioty, których istnienie determinuje działania aktorów. Ciekawego zestawienia dokonał Peter Brook, mówiąc o symbolicznym charakterze utworów Becketta. Zamknięcie bohaterów we wnętrzu, poza którym istnieje jakaś nieosiągalna dla nich zewnętrzność przypomina nieco sytuację znaną z utworów Meaterlincka. Angielski reżyser poszedł o krok dalej, określając postacie ze sztuk Irlandczyka jak *Czekając na Godota*, *Ostatnia taśma Krappa*, *Końcówki* czy *Szczęśliwych dni* jako przedmioty, które stają się „maszynami teatralnymi"[40]. Dramaturg wytwarzał niezwykłe napięcie między bohaterami swoich sztuk. Rozgrywane ono było na zasadzie napiętrzenia sytuacji groteskowych, nie rzadko też o tragicznym charakterze, w których często jedna strona jest bardziej podległa, a druga staje się dominującą. Powiązane happeningu Kantora z utworami Becketta może wydawać się nieco odległe, ale reżyser poprzez wprowadzenie specyficznych imion postaci wydaje się sugerować niniejszy trop. Odmiennym przykładem może happening zrealizowanym w Norymberdze na potrzeby wspomnianego wyżej filmu niemieckiego. Wówczas Kantor posłużył się przestrzenią ruin hitlerowskiego stadionu, na tle których opakował wstęgami papieru Marię Stangret. Nazwał swoje działanie nieco później „*małą zemstą* na Hitlerze; mszą ambalażu ludzkiego na środku kolosalnych ruin *Hitlerjungendparadengelände*"[41]. Była to indywidualna gra prowadzona przez artystę z pamięcią kultury, która pozostanie dla potomnych czytelna jedynie ze znajomością historii Europy dwudziestego wieku.

---

[39] Jak podaje polski tłumacz S. Becketta, A. Libera *Akt bez słów I* został napisany po francusku do muzyki Johna Becketta w 1956 r. i po raz pierwszy został wykonany w Londynie w 1957 r.; *Akt bez słów II* napisany został po francusku w 1956 r., prapremierę miał w 1960 r. w Londynie. Sławę zyskał w Niemczech Zachodnich (RFN) w 1963. Por. *Przypisy i objaśnienia tłumacza* w: S. Beckett, *Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*, PIW, Warszawa 1988, s. 629–630.

[40] Por. P. Brook, *Pusta przestrzeń*, tłum. W. Kalinowski, WAi F, Warszawa 1981.

[41] Cytat za K. Pleśniarowicz, *Tadeusz Kantor. Artysta…*, s. 183.

Baudrillard określił również funkcję rzeczy we współczesnej sztuce, i choć jego wywód nie jest wolny od skojarzeń wywiedzionych z filozofii Karola Marksa w omawianym kontekście przyczynić się może do wyjaśnienia niektórych gestów artystycznych, dążących do reifikacji jak największych obszarów.

> Miejsce krytycznej funkcji podmiotu – pisał – zajęła ironiczna funkcja przedmiotu, ironia obiektywna, a nie subiektywna. Odkąd rzeczy stały się wytworzonymi produktami, artefaktami, znakami, towarami, pełnią sztuczną ironiczną funkcję mocą swojego istnienia. Nie ma już potrzeby projektowania ironii na świat rzeczywisty, nie ma potrzeby już zewnętrznego lustra, w którym mógłby on oglądać obraz swego sobowtóra, własną kopię, sam stał się tym samym widmowy, przejrzysty, zgubił zatem swój cień, a ironia owego wcielonego sobowtóra skrzy się w każdej chwili, a każdym fragmencie naszych znaków, naszych przedmiotów, naszych obrazów, naszych modeli[42].

Kategoria przedmiotowości stała się w toku takiego myślenia naturalną dalszą formą rozwoju sztuki, co mogło tłumaczyć nasilającą się w procesie kształtowania się Kantora chęci do rozszerzania procesów reifikacyjnych na zasadzie zawłaszczenia rzeczy jako jedynych form stałych, których istnienie jest możliwe w obszarze iluzji. Chochoł Wyspiańskiego jednocześnie stał się pierwszą figurą, która sygnalizuje kierunek nadchodzących zmian w sztuce dwudziestego wieku, którego echo jest często widoczne w dziele twórcy *Umarłej klasy*.

Naturalną konsekwencją było wprowadzenie przez Kantora do teatru aktora, który na równi z przedmiotami konstruował świat widowisk. Uprzedmiotowienie postaci ludzkiej stała się dodatkowo w ujęciu reżysera grą ze śmiercią. Może dlatego w manifeście *Teatru Śmierci* z 1975 roku powie wyraźnie, że najlepiej można ukazać życie poprzez jego brak[43]. W 1978 roku będzie to wyjaśniał w następujący sposób: „Chodziło mi o stworzenie takiej siły przekonywającej, aby aktor wzbudzał w widzu te same odczucia, które wzbudza umarły: odrazę i przyciąganie". Zapytany wprost przez Annę Grzejewską: „Czy zatem umarły stanowi wzorzec dla aktora w *Umarłej klasie*?" Jasno i wyraźnie odpowiedział: „Nie, nie umarły, ale manekin"[44]. Przy analizowaniu półwiecznej działalności artysty można odnieść wrażenie, że pytanie o formę obcowania z człowiekiem w układzie przestrzeni scenicznej oraz o jakość tego kontaktu zadawał

---

[42] J. Baudrillard, *Spisek sztuki*, przekł. S. Królak, Sic!, Warszawa 2006, s. 56.

[43] Por. *Teatr Śmierci*, w: *Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal*, Galeria Foksal, Warszawa 1998, s. 303–309.

[44] *Dzieło sztuki jest zamknięte*, z Tadeuszem Kantorem rozmawia Anna Grzejewska, „Miesięcznik Literacki" 1978, t. 13, s. 73–74.

sobie od samego początku. Zaczął od wprowadzenia w obszar scenicznego dziania się lalek-rzeźb, potem form abstrakcyjnych; dalej były próby złączenia człowieka z przedmiotem, aż po zaproszenie do współdziałania żywego aktora i martwego manekina i pod koniec lat 80. reżyser sugerował chęć zespolenia aktora z mistycznym dybukiem.

5. PRZEDMIOTY ANTROPOMORFICZNE

Tintagiles

Mieczysław Porębski, uzasadniając pierwsze wybory artystyczne Kantora, zwraca baczną uwagę na epokę, w jakiej przyszło mu wzrastać. Lata 30. XX wieku to na świecie czasy po przejściu Wielkich Awangard, a w Polsce artysta „wchodził w życie jakby **przed nimi**, wśród wciąż żywych – zwłaszcza w naszej Europie Środka – ech akademizmu, symbolizmu, postimpresjonizmu i wczesnego ekspresjonizmu, chleba powszedniego, którym poprzez dom rodzinny, obyczaje, szkołę, wystawy, życie teatralne karmione były młode roczniki między jedną a drugą wojną światową”[1]. Może dlatego całą dojrzałą twórczość krakowskiego artysty będzie cechowała, chęć znalezienia własnej drogi i ciągłe poszukiwanie nowych wyzwań oraz pozorny brak zaufania do wszystkich uznanych gestów awangardy przy jednoczesnej dla nich admiracji. Zasygnalizowana przez historyka sztuki odrębność czy specyfika edukacji uczyła umiejętności budowania pomostów pomiędzy działaniami pozornie od siebie odległymi.

Kantor w swoim pierwszym przestawieniu *Śmierci Tintagilesa* Maurice'a Maeterlincka połączył symbolizm z Bauhausem. Widowisko zostało zrealizowane w ramach Efemerycznego (i Mechanicznego) Teatrzyku Lalek, który powołany został przez reżysera na potrzeby występu. Spektakl miał miejsce w połowie roku 1937 lub w początkach 1938 roku w Klubie Studentów Akademii Sztuk Pięknych, popularnie zwanym „Bratniak”, przy placu Jana Matejki w Krakowie[2]. Wydawałoby się, że tak wczesnego przedstawienia Kantora nie należy uwzględniać, skoro najważniejsze dzieła stworzył w Cricot 2, po 1956 roku. Dla kontekstu całej twórczości jest to ważny moment, gdyż była to pierwsza w pełni samodzielna realizacja[3].

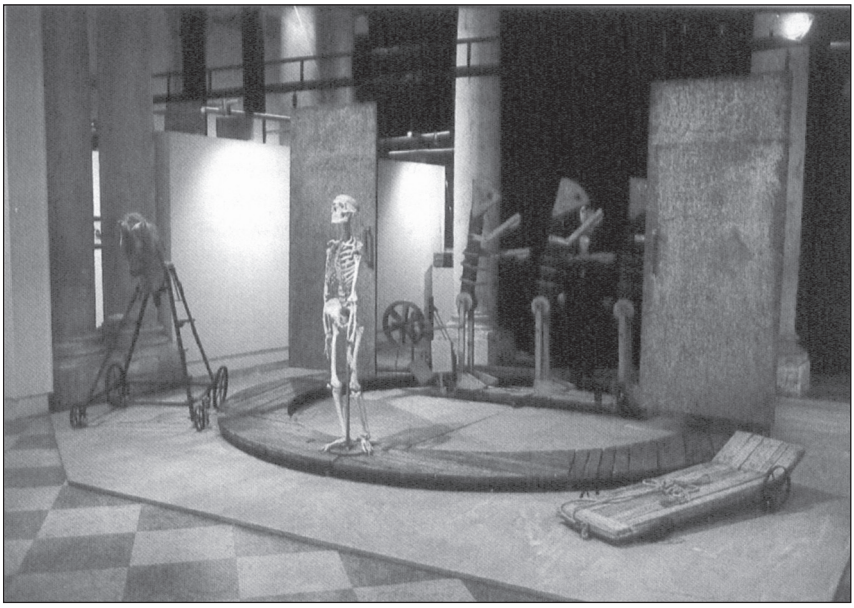
---

[1] M. Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Wyd. Murator, Warszawa 1997, s. 150.

[2] Istnieją dwie rozbieżne nieco daty. W kalendarium w: Tadeusz Kantor, *Wędrówka*, podaje 1937 i pół; a Kantor w *Metamorfozach* podaje wyraźnie 1938.

[3] Zwraca również na to uwagę K. Święcicki, *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007.

Sam artysta po pięćdziesięciu latach powrócił do tekstu w cricotage'u *Maszyna miłości i śmierci*, którego premiera odbyła się 13 czerwca 1987 w ramach Dokumenta 8 w Kassel. Oba widowiska są ciekawe ze względu na wprowadzone mechaniczne postacie.



Zdjęcie 16

Analizę należy zacząć od samego tekstu. Utwór ukazał się drukiem w 1894 roku jako część cyklu: *Trzech małych dramatów dla marionetek*[4]. Opowiada o ostatnich chwilach życia małego chłopca, Tintagilesa, wiedzionego na spotkanie ze swoją babką, Królową. Stanie się ona postacią, Wielką Nieobecną całej tragedii. Groza właściwa dla tekstów noblisty jest w sztuce stopniowana przez ujawnianie krok po kroku całej beznadziejnej sytuacji. Ciekawa jest zarysowana przez didaskalia przestrzeń, która stopniowo się kurczy. Początkowo jest otwarta, gdyż akt I dzieje się na szczycie wzgórza, skąd tytułowy bohater obserwuje czarny królewski zamek z wielką wieżą, z czerwonymi oknami. Jego siostra Ygrena wyjaśnia mu reguły jakie panują w tym dziwnym świecie. W akcie II i III zostaje ograniczona do pokoju zamkowego, w którym siostry Tintagilesa (Ygrena i Bellaniera) usiłują znaleźć sposób, by go ochronić przed przeczuwanym tragicz-

[4] M. Maeterlinck, *Trzy małe dramaty dla marionetek*: *Alladyna i Palomides*, przekł. J. Steiber, *Wnętrze*, przekł. Z. Sarnecki i *Śmierć Tintagilesa*, przekł. S. Brzozowski, [w:] tenże, *Dramaty wybrane*, red. K. Pleśniarowicz, Commedia, Kraków 1994.

nym losem. Akt IV rozgrywany jest w korytarzu, czyli z drugiej strony drzwi. Pojawiają się tam Trzy Służące Królowej, które w nocy wchodzą do pomieszczenia zajmowanego przez postacie i w czasie snu wykradają chłopca. Akt V zmniejsza przestrzeń w sposób najbardziej odczuwalny, ponieważ rozgrywa się w obliczu wielkich żelaznych drzwi, sięgających nisko zawieszonego sklepienia. Całość ma sprawiać wrażenie przygnębiające. Oświetlenie jest niezwykle skąpe. W komentarzu autor zaznaczył, że pojawia się Ygrena z lampą w ręku. Tintagiles jest po drugiej stronie wrót, których nikt z bohaterów nie potrafi otworzyć. Widzowie obserwują sytuację od strony siostry chłopca. Ona się miota w bezsilności, słyszalne są jego krótkie, błagalne zdania, w których opowiada o zbliżającym się do niego zagrożeniu: „Nie wiem, nie widzę nic. Ale to jest już niemożliwe. Bierze mnie za gardło ona. Położyła mi rękę na gardle. Och, och!”[5]

Dramat należy do wczesnych utworów Maeterlincka, ale można śmiało powiedzieć, że zawiera wszystkie elementy, z którymi jego twórczość jest kojarzona. Królowa jest mityczną, groźną, nierozpoznawalną Śmiercią. Trzy Służące są jej wysłanniczkami, pojawiają się pod osłoną nocy. Na biegiem wydarzeń czuwa jakieś bliżej nieokreślone fatum, które pcha bohaterów ku nieuchronnej zagładzie. Dominantą scenograficzną w założeniu autora są drzwi, które oddzielają dwa światy i jednocześnie odgraniczają od siebie przestrzeń życia i śmierci. Jest to niezwykle nośny detal całego *decorum*, do grozy w nim zawartej jak wykazał Kantor będzie później chętnie nawiązywał, będzie to szczególnie widoczne w cricotage'u z lat 80.

Zastanawia dlaczego młody student wybrał mroczny dramat. W tekście pt. *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, choć datowanym na rok 1938, to opublikowanym dopiero w 1982 roku tłumaczył: „ZŁA PRZYSZŁOŚĆ, która nieco później nadeszła, musiała chyba już wtedy tkwić gdzieś w zarodku i w poczęciu”[6]. Należy przypuszczać, że spostrzeżenie jest uczynione *ex post* wydarzeń historycznych (artykuł ma podtytuł: *Przed wojną. Moja prehistoria*). O owym pierwszym spektaklu niewiele wiemy lub wręcz nic. Wspominany tekst jest jedynym dostępnym zapisem wrażeń reżysera. Widowisko pokazano jedynie raz. „Dyrektor Teatrzyku doszedł później widocznie do wniosku, że duże przeżycie może być tylko jednorazowe, bo drugiego przedstawienia już nie było. Mogły się również wyłonić inne nieprzewidziane trudności. Wszystko było bowiem wtedy jeszcze pełne tajemnicy, nienazwane, w oczekiwaniu nieskończonych

[5] Tamże, s. 137.

[6] T. Kantor, *Między świętą abstrakcją a ekskomunikowanym symbolizmem*, [w:] tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, *Pisma*, t. 1, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004, s. 50.

i nieprzewidzianych rozwiązań”[7]. Kantor swoją przeszłość opowiada używając trzeciej osoby liczby pojedynczej. Jest to dziwne, w porównaniu do innych jego autorskich wypowiedzi, w których wyraźnie akcentuje swój światopogląd. Odrębna stylistyka może została narzucona przez czas. Przywoływane wydarzenia były odległe. Kantor z lat 80. był z pewnością innym człowiekiem, artystą niż ten, który tuż przed II wojną światową przygotowywał mroczne przedstawienie. I nawet jeżeli po latach, konstruując tekst, korzystał z prawdziwych notatek z tamtego okresu, to z pewnością sam dostrzegał dynamiczny rozwój osobowości.

Spektakl zaprezentowany w Sali Bratniaka z pewnością był teatrem marionetek. Jego forma nawiązywała do idei konstruktywizmu w duchu Bauhausu, którym Kantor był zafascynowany w owym okresie. Wzięli w nim udział: Erna Rosenstein, Krystyna Zwolińska, Jadwiga Maziarska, Tadeusz Brzozowski, Sergiusz Muchow, Jerzy Zitzman[8]. Widz, Maciej Makarewicz, zapamiętał niektóre detale scenograficzne: „w prawie abstrakcyjnych dekoracjach rozgrywał się dramat porwania dziecka. Postacie-marionetki doprowadzone prawie do symbolu – królowa, piastunka, rycerz, dziecko Tintagiles; w uproszczonych formach geometrycznych trójkątów i rombów, przeważnie kolor czerni i szarości; złote obręcze na sukniach wyrażające bogactwo czy godność”[9]. Zauważona została odmienna tonacja wypowiadanych kwestii, każda postać miała swój dźwięk. Dla Kantora, jako dla głównego inscenizatora i scenografa, najważniejsze były dwa elementy: służące i księżyc. „Bo oto TRZY SŁUŻĄCE z mrocznego zamku Maeterlincka zmieniły się w trzy bezduszne automaty, niosące ŚMIERĆ. Za żelaznymi drzwiami płacze mały Tintagiles, którego już nic nie uratuje. Księżyc jest BLASZANY I PRZYBITY GWOŹDZIEM do dekoracyjnej ramy”[10].

Zachowało się kilka projektów scenograficznych datowanych na 1938 rok. W niniejszym kontekście ważne są dwa z nich. Pierwszy z przedstawia Służące[11]. To istotnie postacie, przypominające raczej mechaniczne

---

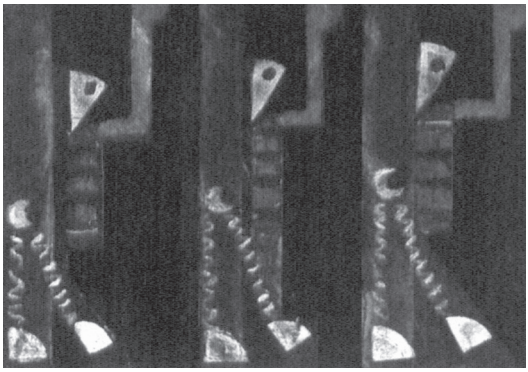
[7] Tamże, s. 50.

[8] Por. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wyd.Dolnośląskie, Wrocław 1997.

[9] M. Makarewicz, *O Tadeuszu Kantorze*, [w:] *W kręgu lat czterdziestych. Część III*, red. J. Chrobak, Galeria Krzysztofory, Kraków 1991, s. 20–21.

[10] T. Kantor, *Między świętą abstrakcją…*, s. 50.

[11] W archiwum Muzeum Narodowego w Krakowie zdeponowana jest *Kolekcja „A”*. Jest to zbiór 289 rysunków, które zostały w połowie lat 80. XX w. własnoręcznie przez Kantora skompletowane i posegregowane. Miały one w założeniu artysty być czymś na kształt przewodnika po twórczości i jej głównych założeniach. W kolekcji znajdują się rysunki do przedstawienia *Śmierci Tintagilesa*. Istnieje kilka wersji marionetek Służących, wszystkie datowane są na 1938 r. W niniejszym tekście został opisany jeden z nich, oznaczony w katalogu MNK ND 8966. Wydał się on najbardziej istotny w omawianym kontekście. Tym bardziej że for-



Zdjęcie 17

konstrukcje o nogach zrobionych z metalowych sprężyn, czerwonym korpusie, każda z nich ma po jednej ręce, chociaż jej forma kojarzona może być z wielkim chwytnikiem. Głowy są trójkątne i wycięte z metalu. Wzniesione do góry ramię każdej Służącej wskazuje na umiejętność wykonania synchronizowanych ruchów. Drugi projekt przedstawia kostium Tintagilesa. Układ korpusu postaci bazuje na planie trójkąta, głowa zaznaczona jest świetlistą aureolą i ostrym żółtym łukiem.

Kompozycja zachowanych rysunków ewidentnie nawiązuje do znanych form stworzonych w owym czasie przez Oskara Schlemmera w ramach bauhauskiego teatru. Reżyser pisał:

> 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[12].

Kantor zdawał sobie sprawę z nieprzystawalności świata belgijskiego dramaturga i ascetycznych form niemieckiej szkoły, ale jednocześnie sam sobie zadawał retoryczne pytanie: „ale, co zrobić z WIELKĄ TAJEMNICĄ małych dramacików Maeterlincka, z którymi się nie rozstawało[13].

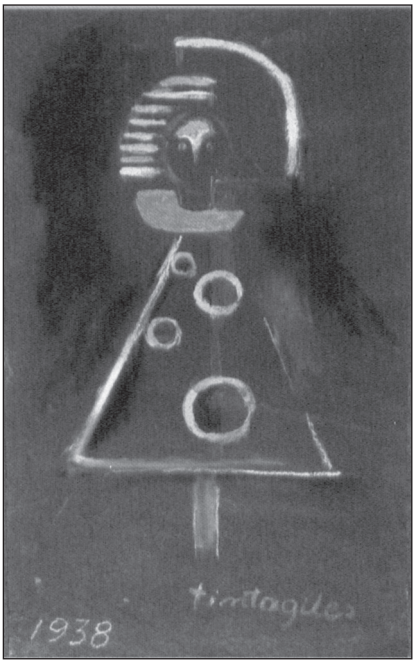
Trampolina, którą artysta przerzucił między symbolizmem a Bauhausem była naturalną konsekwencją rozwoju sztuki. Ciekawe stwierdzenie odnaleźć można we francuskiej monografii rosyjskiego teatru konstruktywistycznego. Jej autorka Christine Hamon-Siréjols wywodzi charakterystyczną dla tego nurtu fascynację nowoczesnością od okresu secesji jako tego, który wprowadza admirację nowościami technicznymi

---

ma mechanicznych postaci Trzech Służących, która powróci w cricotage'u *Maszyna Miłości i Śmierci*, będzie nawiązywała do tego projektu.

[12] Tamże.

[13] Tamże.



Zdjęcie 18

i formalnymi[14]. Wiadomo, że zabiegi wprowadzenia w obieg sztuki polskiego konstruktywizmu dzieła Wyspiańskiego dokonywał Władysław Strzemiński i Katarzyna Kobro. Kantor odkrył w Maeterlincku ten sam walor, którym zachwycił się twórca unizmu w *Warszawiance*[15]. Młodopolski autor uwodził awangardzistów swoimi wyrazistymi podziałami kolorystycznymi, gdzie barwa współgrała z nastrojem i budowała znaczenie zamyślonego symbolu[16]. Belg również wprowadza schematyzm, widoczny w podziale przestrzeni, która kurczy się wraz z rozwojem akcji, jakby ulegała sprężeniu, zamykając bohaterów w klatce, co prawda z drzwiami, ale bez wyjścia. W postaciach nie ma głębokiego psychologizmu, a raczej

---

[14] Ch. Hamon-Siréjols, *Le constructivisme au théâtre*, CNRS Eds, Paris 2004.

[15] Należy zaznaczyć w tym miejscu, że Kantor wobec dzieła Strzemińskiego był nastawiony krytycznie. Szczególnie był przeciwnikiem jego teorii widzenia, uważając ją za scholastyczną względem surrealizmu i taszyzmu. Kontynuowana przez zwolenników może spełnić rolę hamującą i wsteczną względem dynamiki rozwoju sztuki. Kantor mimo ostrych poglądów uznawał wyjątkowości Strzemińskiego z uwagi na postawę wobec sztuki, którą cechowała według niego: niezwykła konsekwencja, bezkompromisowość i radykalizm. Por. T. Kantor, *O Władysławie Strzemińskim*, [w:] tenże, *Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 374.

[16] Pisałam o tym szerzej w: D. Łarionow, *Władysława Strzemińskiego i Szymona Syrkusa zmagania z Wyspiańskim*, [w:] *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata, myśli i sztuki*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2009, s. 333–345.

zostało zasugerowane dość proste rozgraniczenie na białe i czarne charaktery.

Osadzenie *Śmierci Tintagilesa* w formie bliskiej koncepcjom Schlemmera świadczy o chęci znalezienia odpowiedniego dramatu dla specyficznej wizji scenicznej zaproponowanej przez niemieckiego artystę. Choć ten ostatni dla swoich eksperymentów nie poszukiwał literackich tekstów, interesował się tylko formalną stroną widowiska. Kantor, powracając myślami do tamtych czasów stwierdził, że „[k]onstruktywizm to była religia. Można by to nazwać nawet terrorem”[17].

Fascynacja ruchem powstałym w Rosji i rozwiniętym na Zachodzie Europy, ograniczyła się, w wypadku twórcy krakowskiego szczególnie w latach 30., do znajomości przede wszystkim dokonań artystów skupionych w ramach szkoły Bauhausu[18], choć dokonania innych awangardzistów epoki: rosyjskich czy polskich nie były mu obce. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że artysta krakowski utożsamiał niemiecką szkołę z konstruktywizmem. Zasadniczo jest to zgodne z większością encyklopedycznych opracowań, choć z dzisiejszej perspektywy widać że nie była ona homologiczna. Uczelnia nowego myślenia, która powstała w 1919 r. w Weimarze z połączenia Akademii Sztuk Pięknych ze Szkołą Rzemiosł Artystycznych. Jej pomysłodawcą i pierwszym dyrektorem był architekt Walter Gropius. W pierwszym manifeście pisał:

> Architekci, rzeźbiarze, malarze – wszyscy musimy powrócić do rzemiosła. Sztuka nie jest zawodem, nie ma żadnej zasadniczej różnicy między artystą a rzemieślnikiem. Artysta jest natchnionym rzemieślnikiem. W rzadkich wypadkach natchnienie i łaska nieba, które umykają kontroli woli, mogą sprawić, że dzieło może stać się dziełem sztuki. Ale istotna dla każdego artysty jest doskonałość warsztatowa. Jest ona źródłem twórczej wyobraźni. Stwórzmy nowy cech rzemieślników, bez podziałów klasowych odgradzających rzemieślnika od artysty. Wspólnie projektujmy i twórzmy nową budowlę przyszłości, która obejmuje w jedną całość architekturę, rzeźbę i malarstwo i którą pewnego dnia ręce robotników wzniosą ku niebu jako kryształowy symbol nowej wiary[19].

Nazwa uczelni nawiązywała do średniowiecznej *Bauhütte*, strzechy budowlanej. Symbolicznie miała ona oznaczać spojenie wszystkich dziedzin

---

[17] M. Porębski, *Deska…*, s. 122.

[18] Por. *Bauhaus a conceptual model*, katalog wystawy zorganizowanej przez Bauhaus-Archiv Berlin, Stiftung Bauhaus Dessau, Klassik Stiftung Weimar przy współpracy The Museum of Modern Art. w Nowym Jorku, która odbyła się w Martin-Gropius-Bau w Berlinie 22.07 – 4.10.2009 r.

[19] G. Naylor, *Bauhaus*, przekł. E.M. Biegańska, Warszawa 1988, s. 35.

sztuki. Do szkoły byli przyjmowani wszyscy, bez względu na wiek czy narodowość. Program odbiegał znacznie od wymogów akademickich. Zarzucono tytuły naukowe i powrócono do nazw ze średniowiecznych cechów rzemieślniczych. Czyli nie było „profesorów" i „studentów' tylko „mistrzowie", „czeladnicy" i „terminatorzy". Można określić, że edukacja rozkładała się na dwie zasadnicze części: praktyczną i teoretyczną. Praktyka dotyczyła zapoznania się z materiałami i procesami produkcji, nauczanie form odbywało się w trzech działach: obserwacji, czyli studiów z natury; przedstawienia – geometria, teoria konstrukcji, rysunek projektowy i modelowanie; kompozycji – teoria przestrzeni, koloru i kompozycji. Uczeń przechodził przez trzy kursy, z czego najsłynniejszy był wstępny, czyli pierwszy. Trwał sześć miesięcy i „miał na celu uwolnienie ucznia od całej konwencjonalnej wiedzy, jaką dotychczas zdobył, aby wprowadzić go w teorię i praktykę warsztatu"[20]. Po zaliczeniu przechodził do jednego z warsztatów, w którym nauka trwała trzy lata i kończyła się egzaminem i otrzymaniem tytułu czeladnika. Wówczas pozostał do zaliczenia kurs trzeci – architektoniczny.

Bauhaus istniał ledwie czternaście lat, ale zmienił zasadniczo wizerunek roli i misji sztuki w nowoczesnym społeczeństwie. Stworzył estetykę prostych form, stawiając zasadę funkcjonalności na pierwszym miejscu. Gropius zmuszony został w 1925 r. przenieść szkołę do Dessau. Po jego odejściu w roku 1928 kierownictwo objął Hannes Meyer, a po nim w 1930 r. Ludwig Mies van der Rohe. Ostatni przeniósł szkołę do Berlina, gdzie została zamknięta przez władze nazistowskie ze względu na szerzenie poglądów komunistycznych. Gropius po dojściu Hitlera do władzy wyemigrował. Przebywał początkowo w Anglii potem osiadł w Stanach Zjednoczonych, gdzie nadał prowadził aktywną działalność jako architekt i pedagog. Sukces Bauhausu z pewnością nie był by tak spektakularny, gdyby nie pedagodzy, których udało się zaprosić do współpracy. Byli wśród nich najważniejsi przedstawiciele światowych awangard m.in: Wassily Kandinsky, Paul Klee, Làszló Moholy-Nagy, Kazimierz Malewicz, Oskar Schlemmer. Łączyli oni czasem sprzeczne ze sobą poglądy, zaczynając od ekspresjonizmu spod znaku grupy *Der Sturm*, poprzez silne akcenty konstruktywizmu rosyjskiego oraz sympatyzowanie z holenderską grupą *Der Stlij*, po duchowy suprematyzm. Dało to efekt niespotykany nigdzie indziej. Geometryczne formy przedmiotów użytkowych kształtowano na

[20] Tamże, s. 41.

podstawie szerokiej wiedzy o człowieku oraz jego uwarunkowaniach biologicznych i duchowych.

Jakkolwiek byśmy chcieli rozgraniczyć myślenie Kantora od szkoły Gropiusa, to sam artysta w *Lekcjach mediolańskich* prawie wykrzyczał: „Konstruktywizm stał się CZYSTĄ FORMĄ! I dał życie innym przejawom sztuki"[21]. Młodego reżysera mogła zafascynować w Bauhausie spójna wizja nowej sztuki, przy tym choć zakreślona w jasno wytyczonych granicach, to jednak pokazująca różnorodne możliwości. W latach 30. XX wieku szczególnie jak sam mówił zainteresowała go *Żółta Książeczka*, z którą się nie rozstawał. To ona zaważyła na kształcie scenicznym *Śmierci Tintagilesa*. Wedle ustaleń Wiesławy Staniszewskiej chodziło mu o czwarty tom z serii „Bauhausbücher" pt. *Die Bühne im Bauhaus* wydanego w 1925 roku[22]. Kantor znalazł w nim dwa artykuły programowe: Schlemmera przedstawiającego teorię kostiumu oraz László Moholy-Nagya omawiającego własną wizję teatru totalnego. Ponadto numer zawierał bogaty materiał ilustracyjny spektaklu marionetkowego Kurta Schmidta *Przygody małego Garbusa* (*Die Abenteuer des kleinen Bucklingen*) oraz z *Baletu mechanicznego* przygotowanego wraz z Friedrichem W. Boglerem oraz Georgiem Teltscherem.

Kantor w przywołanych *Lekcjach mediolańskich* dokona ciekawego w niniejszym kontekście uogólnienia. Uważał on bowiem, że abstrakcja w teatrze była zjawiskiem rzadkim, ale została zrealizowana w sztuce zaproponowanej przez Schlemmera. Mówił wówczas:

> Abstrakcja w moim przekonaniu to brak przedmiotu.
> Ten brak jest bardzo ważny. Wydaje mi się, że cały wielki dramatyzm abstrakcji leży w tym braku przedmiotu.
> W nieobecności figury ludzkiej.
> Jak byśmy przekroczyli próg widzialności.
> Jakby niewidzialne siły rozgrywały antyczną tragedię.
> ALE POSTAĆ LUDZKA WRÓCIŁA,
> POWRÓCIŁ RÓWNIEŻ PRZEDMIOT.

---

[21] T. Kantor, *Lekcje…*, s. 43.

[22] Por. W. Staniszewska, *Tadeusz Kantor a teatr Bauhausu*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 1995, Prace z Historii Sztuki, z. 21, s. 107–114. Autorka zauważa również, że Kantor z ideami Bauhausu mógł się zapoznać również z lektury m.in.: T. Peipera, *Czysta forma w teatrze (Po książce ST. Witkiewicza „Teatr")* oraz *W Bauhausie*, [w:] tenże, *Tędy. Nowe usta*, Kraków 1972 (wyd. I, Warszawa 1930); także: Z. Tonecki, *Aliterackie eksperymenty teatralne, Oskar Schlemmer i Enrico Prampolinii*, „Wiadomości Literackie" 1930, nr 23; Staniszewska zauważa również, że krytycznie o Bauhausie pisał W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna a szkoły artystyczne*, „Droga" 1932, nr 3.

> Wyobraźmy sobie, że na tę scenę Abstrakcji wchodzi nagi człowiek
> i…niesie krzesło…
> Człowiek i przedmiot[23].

Kantor wyprowadza pojęcie abstrakcji z definicji zasadniczo zbieżnej nie z poglądami Schlemmera tylko z ideami Kazimierza Malewicza[24]. W jego teorii malarstwa bowiem pojawia się stwierdzenie, że odpowiedzią człowieka na otaczający go świat naturalny jest sztuka posługująca się formami geometrycznymi. Prowadzi to faktycznie do wyeliminowania z kompozycji jakichkolwiek kształtów nawiązujących do realności. Brak przedmiotu wytwarza sztukę, której rozpoznanie ma wykreować u widza nowe uczucia. W rozumowaniu Malewicza jest obecna metafizyka, która była obca Schlemmerowi, w czasie jego prac w Bauhausie. Dla niemieckiego twórcy istotna była nowoczesna forma uwikłana w przestrzeni, co definiował dokładnie na początku lat 30 XX wieku.

> Scena, rozumiana jako pewna abstrakcja, jako świat rządzący się własnymi prawami, zależny od liczby, miary i przestrzeni, nadaje codziennym funkcjom ruchowym człowieka inne znaczenie. Prosty przykład stania i chodzenia na scenie staje się problemem. Problemem jest także naturalny dualizm człowieka: ciało i duch, mechanizm i organizm. Problemem jest słowo i jego ukształtowana forma: mówienie prozą i wierszem. Problemem, to znaczy przedmiotem niełatwej dyskusji staje się w dalszej kolejności wszystko, co dzieje się z człowiekiem, każde przekształcenie jego postaci od zwykłego obwieszania i oblekania aż po kostiumowo-rzeźbiarskie zamaskowania z uwzględnieniem symetrii i asymetrii, użycie maski i rekwizytu. Następnie wszystko, co dzieje się wokół niego, sceniczne przekształcenie otoczenia, wznoszenie się i opadanie schodów, skrzynie i pudełka, ściany (kulisy) i tworzone z nich wnętrza. Forma, struktura i faktura materiału, barwa, światło, oświetlenie, projekcje i film stanowią o różnorodności środków do wykorzystania i opanowania na scenie[25].

Zatem niemieckiemu awangardziście nie chodziło o wyeliminowanie człowieka, jak rozumiał Kantor, ale zniszczenie obecności kształtu ciała ludzkiego. Fakt ten wiązał się z chęcią odnalezienia współczesnej jakości, która byłaby odpowiednia dla świata XX wieku.

---

[23] T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Cricoteka, Biuro Kongresowe Urzędu Miasta Krakowa, Kraków 1991, s. 19.

[24] Kantor mógł znać dokładnie poglądy Malewicza, gdyż w 1927 r. ukazała się w serii Biblioteka Bauhausu jego książka pt.: *Świat bezprzedmiotowy*. Rosyjski twórca w zwięzłym wykładzie streszcza główną tezę swoich poglądów, opierając się na konkretnych przykładach zaczerpniętych z jemu najbliższej historii malarstwa. W *Słowie wstępnym* niemieckiego wydawcy znajduje się zastrzeżenie, że w zasadniczych poglądach Malewicz różni się od idei propagowanych w Bauhausie. Por. K. Malewicz, *Świat bezprzedmiotowy*, Biblioteka Bauhausu 11, przekł. S. Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

[25] O. Schlemmer, *Akademia i scena studyjna*, [w:] tenże, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, przekł. i oprac. M. Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 109–110.

Abstrakcja w definicji nadanej jej przez Kantora jest obca również dla jego sztuki, szczególnie tej z okresu po II wojnie światowej, która posługiwała się przede wszystkim przedmiotem realnym określanym mianem Przedmiotu Najniższej Rangi. Ale należy zaznaczyć, że młodzieńcze widowisko *Śmierci Tintagilesa*, poprzez formę kostiumów, nie było pozbawione chęci stworzenia teatru abstrakcyjnego w znaczeniu bliskim rozumowaniu Schlemmera. I choć w przestawieniu Kantora nie występowali aktorzy tylko animatorzy lalek, to wygląd tych ostatnich wyraźnie nawiązywał do idei Niemca. Forma zaburzała układ anatomiczny ciała ludzkiego, czyniąc zeń rzeźbę umieszczoną w przestrzeni. Analizując kostium Tintagilesa narzuca się porównanie z pancerzem, szczelnie okrywającym ciało małego chłopca.

Herta Schmid, omawiając związki Kantora z Bauhausem zaznacza, że istnieje między nimi silne powiązanie, które dotyczy pojęcia utopii, jako myślenia charakterystycznego dla większości międzynarodowych ruchów artystycznych powstałych w tamtym okresie. „U Kantora nie stoi ono wyraźnie w centrum, jednak za jego pojmowaniem marionetki i żywego aktora kryje się otoczka teoretyczna, którą można sprowadzić do myślenia utopijnego”[26]. Uczona jednak zaznacza, że artysta krakowski nie tylko korzysta z nurtów międzynarodowych, ale jego wnioskowanie jest silnie zakorzenione w tradycji polskiej. Zgadza się tym samym z przywołanymi powyżej stwierdzeniami Porębskiego. Kantor nie jest też wolny od metafizyki. Można uznać, że jest to właściwość przynależna każdemu myśleniu utopijnemu. Niemiecka badaczka zauważa, że omówione już krzesło stało się miejscem twórcy na scenie. Wyznaczało jego funkcje jako reżysera i autora widowisk *Teatru Śmierci*, po to, by po faktycznym odejściu, stać się znakiem jego nieobecności. Bauhaus nigdy nie wpisywał metafizyki w funkcje przedmiotu, gdyż stawiał przede wszystkim na jego użyteczność. Jedynie Lothar Schreyer[27] artysta krótko związany ze szkołą Gropiusa

---

[26] H. Schmid, *Tadeusz Kantor i niemiecki Bauhaus. Od utopii technologicznej do metafizycznej*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, Cricoteka – Verlag für moderne Kunst, Kraków–Nürnberg 2007, s. 99.

[27] L. Schreyer kierował sekcją teatralną Bauhausu od 1919 do 1923 r. Był znany jako reprezentant ekspresjonistycznej grupy *Der Sturm*. Związany z istniejącym od 1919 r. w Hamburgu teatrem *Kampf-Bühne*, który był uzupełnienie berlińskiej *Sturm-Bühne*. „Znakiem obydwu scen, a także rozpoczętej w tym samym roku działalności Schreyera w Bauhausie, jest nadnaturalnej wielkości, prawie trzy metrowa maska, za którą aktor-człowiek zniknąłby, gdyby chciał ją założyć. W konstrukcji maski łączą się elementy z czterech dziedzin sztuki: dekoracje teatralne, warstwa farby jako element malarstwa oraz podporządkowane muzyce słowo, które traci swoje znaczenie językowe. Sprzeczności między tymi czterema sferami sztuki powinny zostać przezwyciężone i zharmonizowane poprzez ich ogólną funkcję religijną, ponieważ powiększona maska – jako rodzaj *Gesamtkunstwerk*, czyli syntetycznego dzieła sztu-

nawiązywał do myślenia o strukturze sakralnej przedmiotu sztuki. Schmid zestawia zaproponowane przez niego gigantyczne trzy metrowe maski dla aktorów z wielkim krzesłem, które zbudowano już po śmierci Kantora w 1995 roku w Hucisku pod Krakowem. Niemożliwy wymiar przedmiotu przykrywał jego funkcje nadając dziwną, nienaturalną i niczym nieuzasadnioną formę. Epizod Schreyera w Bauhausie był krótki, ze względu na swoje poglądy, które w miejsce użyteczności stawiały duchowość dość szybko zrezygnował z dalszej współpracy ze szkołą. Prowadzony przez niego warsztat teatralny został powierzony Schlemmerowi, który prowadził go od roku 1923 do 1928[28]. Jego osobowość nadała scenie Bauhausu

---

ki – powinna wyrażać związek między boskim kosmosem i ludzkim światem. Odpowiednią przestrzenią sceniczną byłaby katedra, przed której wybudowaniem Bauhaus się jednak wzbraniał ze względu na koszty oraz z uwagi na różnice ideologiczne. Jako namiastkę chrześcijańsko-sakralnej budowli teatralnej Schreyer zintegrował element krzyża z wizualną strukturą maski. Przedstawienia pod znakiem maski były zawsze jednorazowym wydarzeniem o charakterze kultu, z niewielką z założenia ilością widzów, przy czym obecne na nich miały być prasa i wszelka publiczność z wyższych sfer i świata polityki. Dążono do ekstatycznego odejścia od czasu historycznego i wejścia w boski i wieczny wymiar czasu"; H. Schmid, *Tadeusz Kantor i niemiecki…*, s. 102; Por. także L. di Blasi, *Avant-Garde and Cult. Lothar Schreyer and the Ambiguity of Modernity*, [w:] *Bauhaus a conceptual model*, Berlin 2009 s. 59–62; także M. Leyko, *Warsztat teatralny i scena Bauhausu*, „Acta Universitatis Lodziensis" 1990, Folia Scientiae Artium et Litterarum, z. 1, s. 73–95. Por. także D. Plassard, *L'Acteur en effigie. Figure de l'homme artificiel dans le théâter des avant-gardes historiques. Allemagne, France, Italie*, L'Âge d'Homme, Genève 1992; Por. także *Ekspresjonizm w teatrze niemieckim*, wybór i oprac. W. Dudzik, M. Leyko, wstęp M. Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009.

[28] Ciekawostką w niniejszym kontekście może być fakt, że O. Schlemmer od 1929 do 1932 r. został kierownikiem klasy scenografii w Państwowej Akademii Sztuki i Przemysłu Artystycznego (Staatliche Akademie für Kunst und Kunstgewerbe) we Wrocławiu, ówczesnym niemieckim Breslau. 11.12.1929 r. na Małej Scenie Teatru Miejskiego Schlemmer we współpracy z bratem Carlem i Felixem Klee jako asystentem reżysera zrealizował dwie opery Igora Strawińskiego *Słowik* oraz *Lisa przecherę* pod kierownictwem muzycznym H. Oppenheima. Do pierwszej z nich znalazł bardzo atrakcyjne rozwiązanie scenograficzne. Z tyłu sceny na ekranie wyświetlano ponadnaturalnej wielkości postacie, które były grane przez aktorów na scenie. Powstało coś na wzór gigantycznego dubletu. R. Peschke opisał jedną z sekwencji: „Za potężnym łożem cesarza przymocowano do tylnego prospektu świetlówki, światło było przez nie przepuszczane w określonej kolejności. Wrażenie: jakby gorączkowe wiraże. Po skończonej walce stłumione światło zaczęło rozjaśniać aż do [natężenia światła] dziennego, przy którym cesarz witał wchodzących dworaków mówiąc: *dzień dobry*". Do *Lisa przechery* Schlemmer opracował choreografię, gdyż całość została utrzymana w konwencji baletowej i pantomimicznej. Pierwsza z oper nie spotkała się u wrocławian z uznaniem, ze względu na swój nowoczesny styl. Mieszkańcy miasta byli wówczas przyzwyczajeni do tradycyjnych form scenograficznych i konstruktywistyczne dekoracje były im obce. Ale *Lis* cieszył się dłuższy czas uznaniem. Wrocławski epizod w twórczości Schlemmera skończył się w 1932 r. awansem na stanowisko profesorskie w Państwowej Zjednoczonej Szkole Sztuki w Berlinie. Niestety już po dojściu Hitlera do władzy został zwolniony ze stanowiska, a jego prace pokazano na słynnej wystawie *Entartete Kunst*, jaka odbyła się w 1937 r. w Monachium. Sam artysta

wyrazistą formę, z którą będzie przede wszystkim utożsamiana przez badaczy zagadnienia.

Dla niniejszego kontekstu szczególnie istotne wydają się idee Schlemmera zawarte w artykule *Człowiek i sztuczna figura*, gdzie pisał:

> Historia teatru jest historią przemiany postaci człowieka: człowieka jako odtwórcy zdarzeń cielesnych i duchowych, przechodzących od naiwności do refleksyjności, od naturalności do sztuczności. Środkami wspomagającymi przemianę postaci są forma i barwa, środki malarza i rzeźbiarza. Miejscem przemiany postaci jest konstruktywnie ukształtowana przestrzeń i architektura, dzieło budowniczego. – W ten sposób zostaje określona rola artysty plastyka w obrębie sceny, który stwarza syntezę tych elementów[29].

Po tak zakreślonym obszarze nauczyciel Bauhausu podaje swoją teorię kostiumu. „Przekształcenie ciała ludzkiego, jego przemiana jest możliwa dzięki kostiumowi, przebraniu. Kostium i maska wzmagają wygląd aktora albo zmieniają go, wyrażają to, co najistotniejsze, albo stwarzają złudzenie, wzmacniają cechy organiczne lub mechaniczne postaci, albo też je znoszą"[30] Autor wprowadza również rozróżnienie pomiędzy ubiorem, który jest wytworem religii, państwa czy społeczeństwa a kostiumem teatralnym. O ile ten pierwszy typ podlegał rozwojowi poprzez stulecia, o tyle ten drugi nie podlegał tak dynamicznym zmianom. Jako przykłady podaje kostiumy komedii dell'arte, które pozostały nadal autentyczne i proste w swym kształcie. Oczywiście z dzisiejszej perspektywy, patrząc trudno się zgodzić ze stwierdzeniami awangardzisty. Posiadamy już rozleglejszą wiedzę na temat historii scenografii. Jednak należy uznać, że jak na owe czasy jego pomysły były nowatorskie.

Jak słusznie zauważyła Małgorzata Leyko Schlemmer utożsamiał teatr z tańcem[31], co w zasadniczej mierze odróżnia jego sposób myślenia od Kantora. Dlatego zapewne sformułowane przez Niemca zasady konstrukcji kostiumu teatralnego odnosiły się do funkcji ciała jako bryły w przestrzeni scenicznej. Chodziło mu o odkształcenie człowieka, by poprzez nałożenie

---

od 1938 r. pracował najpierw w sklepie malarskim w Stuttgarcie, a w 1940 r. rozpoczął pracę w fabryce lakierów K. Herberta w Wuppertalu. Zmarł w 1943 r. w Baden-Baden. Jak wynika z życiorysu Schlemmera okres wrocławski należał do ostatnich najbardziej twórczych i wolnych etapów jego życia. Por. *Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej Akademii*, katalog wystawy jaka odbyła się w Muzeum Narodowym we Wrocławiu 20.11.2002 –19.01.2003 r., Wrocław 2003.

[29] O. Schlemmer, *Człowiek i sztuczna figura*, [w:] tenże, *Eksperymentalna scena…*, s. 33.

[30] Tamże, s. 44.

[31] Por. M. Leyko, *Przestrzeń sceniczna jako funkcja formy, barwy i ruchu. „Balet triadyczny" na tle koncepcji teatru Oskara Schlemmera*, „Acta Universitatis Lodziensis" , Folia Scientiae Artium et Litterarum 1995, z. 5, s. 103–111.

ubioru uzyskać odmienną formę. Miała ona mieć charakter „pozacodzienny" i przynależny jedynie do sztuki. Leyko dookreśla intencję artysty Bauhausu, uważając że rozumiał on formę szeroko „jako kształt przestrzenny uzyskany poprzez nałożenie na tancerza kostiumu plastycznego i maski, zmieniających proporcje typowe dla ciała ludzkiego, lub poprzez zestawienie i kontrastowanie elementów takiego kostiumu z obnażonymi fragmentami sylwetki tancerza dla podkreślenia ich organicznego charakteru"[32]. Podane przez Schlemmera cztery prawa wskazywały główne kierunki jakimi mają podążać kostiumolodzy i scenografowie. Zatem by po pierwsze uzyskać „ruchomą architekturę" należy nałożyć na ciało formy kubistyczne jak kwadraty, prostopadłościany, które umieszczone na głowie, ramionach i nogach odmienią zarysy ludzkiej postaci. Drugą zasadą jest „marionetka", której możliwości dotyczą budowania relacji z przestrzenią sceny. Dzieje się tak, zapewne dlatego, że taki kostium daje więcej możliwości ruchu. Schlemmer wyraźnie zaznacza w tym miejscu, iż nakłada się na człowieka formy, które podkreślają właściwy jego kształt czyli jajowaty hełm zakrywający głowę; korpus w kształcie wazy, maczugowate ramiona i nogi. Trzecim prawem jest wytworzenie „technicznego organizmu" wedle określenia niemieckiego artysty, które realizuje się poprzez zasadę nałożenia form ślimaka, bąka, spirali oraz tarcz na ciało. Ich dynamika połączona z ruchem tancerza, daje wrażenie mechanizmu. Czwarta zasada wprowadzone przez twórcę dotyczy „dematerializacji". Następuje ona dzięki metafizycznemu układowi członków ciała ludzkiego. Chodzi o zmiany w rozkładaniu gwiaździstym rąk, znak nieskończoności splecionych ramion czy kręgosłup i łopatki ułożone w kształcie krzyża.

Leyko, komentując artykuł niemieckiego artysty, porównuje wprowadzone przez niego zasady do reguł matematycznych. Dla badaczki jest to widoczne w chęci osiągnięcia syntezy elementów scenicznych i ustanowieniu wspólnych praw dla różnych podmiotów sztuki jak przestrzeń i człowiek.

> Prawa te zdawała się stanowić matematyka, obejmująca zarówno elementy sztuczne, jak i żywy organizm, gdyż pozwalała przez sylwetkę tancerza, przeobrażoną za pomocą maski i kostiumu, wyrazić matematycznie obliczoną przestrzeń. Przejmując więc sposób myślenia Schlemmera można chyba powiedzieć, opierając się na matematycznym wzorze funkcji P = f(a, b, c), że przestrzeń sceniczna staje się funkcją zmiennych, jakimi są forma, barwa i ruch, tzn. forma, barwa i ruch, będąc elementami określającymi obecność aktora na scenie, jednocześnie stają się elementami określającymi przestrzeń[33].

[32] Tamże, s. 108.

[33] Tamże, s. 109–110.

Jak słusznie zauważa Leyko, nie liczy się w rozwiązaniu zaproponowanym przez niemieckiego artystę tylko forma, towarzyszy jej bardzo konkretnie określony kolor. Przyczynia się on również do odkształcenia postaci. Kostium po części może mieć barwę odmienną, a częściowo zlewać się z tłem. Spowoduje to w odbiorze widza również złudzenie zaburzenia anatomii postaci znajdującej się na scenie. Zasadniczo Schlemmer wykorzystał wcześniejsze o dwie dekady doświadczenia twórców rosyjskich. Eksperymenty z kolorem kostiumu i z tłem wprowadziła Natalia Gonczarowa, projektując dekoracje dla Sergiusza Diagilewa.

Uzupełnieniem wykładu wydrukowanego we wspomnianej *Żółtej książeczce* były zdjęcia z *Baletu triadycznego*. Nad samą koncepcją widowiska Schlemmer pracował już od 1912 roku, pierwsze fragmenty pokazał w 1916 roku w Stuttgarcie czyli na kilka lat przed powstaniem niemieckiej szkoły. Leyko zaznacza, że niespodziewanie dla autora *Balet* stał się sztandarowym przedstawieniem Bauhausu. Premiera pełnej wersji odbyła się we wrześniu 1922 roku w Stuttgardzie (Landestheater) przy udziale tancerzy: Albert Burger, Elsy Hötzel i Carla Schlemmera, który również był autorem kostiumów. Wówczas Schlemmer był już wykładowcą szkoły Gropiusa. Spektakl powtórzono jeszcze tylko kilka razy: w 1923 roku podczas Tygodnia Bauhausu w Teatrze Narodowym w Weimarze oraz na Wystawie Rzemiosł w Dreźnie; w 1926 roku w Donaueschingen, we Frankfurcie nad Menem i w Berlinie. Ostatnie przedstawienie odbyło się w Paryżu w 1932 roku na Międzynarodowym Kongresie Tańca, gdzie zostało wyróżnione medalem. Koncepcja widowiska była prosta. Składało się ono z trzech części, które rozróżnione zostały za pomocą koloru. Pierwsza z nich była żółta i była utrzymana w tonacji burleski; druga – czerwona, miała mieć charakter ceremonialny i uroczysty, a trzecia – czarna budowała nastrój mistyczny. Całość składała się z dwunastu kompozycji choreograficznych, tancerze w sumie występowali w osiemnastu kostiumach.

Zarówno w teorii kostiumu, jak i w *Balecie* nie ma mowy o warstwie literackiej, która w ogóle przez Schlemmera nie została uwzględniona. Natomiast dokładnie problem analizuje Moholy-Nagy w artykule pt.: *Theater, Circus, Variety*, który wręcz uważa, że wyeliminowanie literatury jest naturalną konsekwencją rodzących się zmian. W nadchodzącym teatrze człowiek i jego historia przestaną się liczyć, a ich miejsce zajmą elementy symultaniczne, synoptyczne, synakustyczne powstałe przy udziale filmu, gramofonu oraz innych urządzeń technicznych[34].

---

[34] L. Moholy-Nagy, *Theater, Circus, Variety*, [w:] O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, F. Molnar, *The theater of the Bauhaus*, eds. W. Gropius, A.S. Wensinger, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1961, s. 49–70.

Z pewnością Kantor był uważnym czytelnikiem publikacji szkoły Gropiusa. *Żółta książeczka* stanowiła zwarty wykład na temat teatru rozumianego w duchu Bauhausu. Atencja młodego czytelnika do poglądów w niej zawartych jest widoczna z perspektywy czasu, chociażby w zachowanych projektach. Automaty-Służące z przedstawienia *Tintagilesa* przypominają reprodukowane w wydaniu niemieckim sceny z *Baletu Mechanicznego* Schmidta. Wiesława Staniszewska w artykule *Tadeusz Kantor i Teatr Bauhausu* podsumowując związki polskiego reżysera ze szkołą niemiecką stwierdziła, że

> przynajmniej dwie z głównych zasad teatru Kantora mogą wywodzić się z bauhausowsko-schlemmrowskiej tradycji. Po pierwsze – zestawienie organiczności i mechaniczności, człowieka i marionety (manekinu), czy idąc dalej – życia i braku życia, życia i śmierci. Po drugie – wynikające z prostej linii z konsekwentnego upraszczania przez Schlemmera środków wyrazu zwrócenie się Kantora ku Rzeczywistości Najniższej Rangi[35].

Z jednej strony nie można odmówić badaczce racji. Gdyż sam Kantor powrócił w dość spektakularny sposób do swojej młodzieńczej fascynacji szkołą Gropiusa. W 1987 roku w ramach Documenta 8 w Kassel zrealizował widowisko *Maszyna miłości i śmierci*. Balansowało ona na dwóch charakterystycznych opozycjach: życia i śmierci wpisanych w formy scenograficzne zaczerpnięte z Bauhausu. Ale z drugiej strony opozycja symboliczna nie wynikała z analizy dokonań autorów *Żółtej książeczki*. Jestem raczej przekonana, że mechaniczność zawarta w niemieckiej wizji nowej scenografii i kostiumu nie miała nic wspólnego ze śmiercią. Raczej bliżej jej było do gloryfikacji nowoczesności i nowych technologii niż do unicestwienia kogokolwiek i czegokolwiek. Połączenie formy teatru Schlemmera ze śmiercią w duchu symbolizmu Maeterlincka jest samodzielnym pomysłem interpretacyjnym Kantora.

Cricotage przygotowany w ramach światowej wystawy w Kassel był niezwykle krótkim widowiskiem. Trwał zaledwie 35 minut i był podzielony na dwie części. Pierwsza z nich miała tytuł wedle partytury: *Rok 1937 Teatr Marionetek „Śmierć Tintagilesa" Maeterlincka*. Natomiast część druga nie miała wyrazistego wskazania, chociaż Krzysztof Pleśniarowicz w swojej monografii artysty podaje nazwę: *Wiadomo, co to za maszyna*[36]. Ówczesna asystentka Kantora, Anna Halczak w omówieniu cricotage'u nadaje nieco odmienny tytuł drugiej części: *Przeminęło pół wieku. Rok 1987 Wiadomo jaka maszyna*[37]. Natomiast nie został on w żadnej z wymienionych form

---

[35] W. Staniszewska, *Tadeusz Kantor a teatr…*, s. 113.

[36] Por. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta…*, s. 254.

[37] Por. A. Halczak *Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2000, nr 40, s. 42.

uwzględniony w opublikowanej partyturze widowiska[38]. Christopher Öhl przeprowadził dokładną analizę spektaklu wystawionego w Niemczech. Kantor oprócz dwóch przedstawień (w tym prapremiery) w Teatrze Miejskim (Staatstheater) w Kassel pokazał spektakl jeszcze tylko we Włoszech (Mediolan, Teatro Litta; Parma Teatro Ariosto di Reggio Emilia). *Maszyna miłości i śmierci* nigdy nie była pokazywana w Polsce. Niemiecki badacz zaznacza, niejako za Kantorem, że część pierwsza nie jest powtórzeniem widowiska z Efemerycznego Teatru Lalek sprzed pół wieku, raczej jest to przeróbka. Zastrzeżenie od razu zamyka wszelkie spekulacje dotyczące porównań obu widowisk. Zresztą i tak byłyby one niemożliwe ze względu na znikomy, dostępny materiał dokumentacyjny z owego pierwszego przedstawienia. W niniejszym kontekście ciekawa jest forma *cricotage'u* z końca XX wieku, gdyż dokładnie on pokazuje jak Kantor wykorzystał Bauhaus do wykreowania własnej wizji artystycznej.

Główne elementy scenograficzne są jasno określone i przez cały spektakl pozostają niezmienne. To wielkie metalowe wrota, które stoją centralnie oraz kładka drewniana umieszczona na okręgu. Öhl zaznaczył, że scena była otwarta i jasno oświetlona. Kantor siedział na krześle ustawionym z lewej strony z przodu sceny, kierował lub raczej dyrygował wszystkimi wydarzeniami. Dla pierwszej części istotne będą środkowe drzwi. Za nimi skrywają się „nadmarionety" Służących z dramatu symbolisty, jak określa niemiecki badacz, pośrednio za samym reżyserem. W sekwencjach początkowych, pięciu aktorów ustawiało na krzesłach cztery lalki, które odtwarzają główne postacie z tekstu Belga. Kantor wyraźnie w partyturze zaznaczył, że nie są one zwyczajne. Ich inność polega na konstrukcji. To były drewniane szkielety manekinów, na których wisiały wedle intencji autora strzępy jakiś ubrań. W tym miejscu od razu widać różnicę pomysłu na marionetkę pomiędzy dwoma widowiskami. W latach 30. lalka została zbudowana, jak można wywnioskować z zachowanych rysunków z brył geometrycznych, przypominających układ ciała ludzkiego, co było ewidentnym nawiązaniem do teorii Schlemmera. Reżyser też świadomie wówczas wykorzystał barwę do uwypuklenia niektórych części kostiumu swoich postaci. W *cricotage'u* o pięćdziesiąt lat późniejszym zniknęła finezja konstrukcji manekina. Zastąpiła ją prosta kompozycja przypominająca wręcz schematyczny szkielet drewniany. W przestrzeni scenicznej pojawił się od razu też dziwny bohater, którego nie ma w dramacie Maeterlincka, to „Podejrzany Typ" grany przez Stanisława Rychlickiego. Zarówno

[38] Por. T. Kantor, *Maszyna miłości i śmierci*, [w:] tenże, *Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*, *Pisma*, t. 3, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków, 2005, s. 97–105.

jego funkcja, jak i osoba aktora łączy go ze Sprzątaczką z *Umarłej klasy*. Podobnie jak ona staje się demonicznym kierownikiem całego widowiska, nadając wypadkom nerwowy styl. To on wręcza animatorom lalek kije, dzięki którym będą mogli poruszać marionetkami. W zamierzeniu reżysera, zaznaczonym przez Halczak, miało to być czyste nawiązanie do tańca tyczek (*Stäbetanz*) przygotowanego przez Schlemmera w Bauhausie w 1927 roku. Jednak wydaje się, że intencja obu gestów jest zasadniczo różna. Niemiec chciał za wszelką cenę osiągnąć odmienność kształtu ciała ludzkiego w przestrzeni scenicznej. Dla niego bowiem przestrzeń sztuki, nawet w zawężeniu rozumowania jedynie do przestrzeni teatru, wymuszała inny kształt fizyczny postaci ludzkiej. Dla Kantora uwikłanie „tyczkowe" marionet miało jedynie formalne odniesienie do Bauhausu, bo jego funkcja w *cricotage'u* nie wydaje się być tożsama z intencją Schlemmera. W dramacie Maeterlincka postacie są kierowane lękiem. Wraz z rozwojem akcji, on narasta, gdyż nad życiem bohaterów historii ciąży jakieś fatum, co zostało już omówione. Zatem stworzenie lalek tak związanych z animatorem mogło uwypuklać ową ścisłą relację. Grozy całości widowiska przydają postacie Trzech Służących, które stają się w interpretacji Kantora metalowymi automatami. Pojawiają się one wraz z otwarciem wrót. One informują o istnieniu strasznej Królowej. Występują na scenie trzykrotnie, za każdym razem wywołując popłoch u pozostałych bohaterów. I one jedynie w swej formie nawiązują w sposób najbardziej bezpośredni spektaklu z lat 30. Zbudowane są na podobnej zasadzie, też mają podniesione do góry jedno ramię, które porusza się w mechanicznym geście. Różnica polega na braku koloru czerwonego, który pojawia się na rysunku lalek do pierwszego przedstawienia. W *Maszynie* Służące były zbudowane z drewna i metalu, bez akcentów silnych barw.

Cały tekst dramatu belgijskiego był podany z offu. Reżyser dokonał bardzo znaczącej zmiany względem Maeterlincka. U sztuce nigdy nie pojawia się demoniczna postać Królowej – Śmierci. Otóż, w *Maszynie miłości i śmierci* Kantor wprowadził ją na scenę. Zrobił to celowo, gdyż postać stanowi przejście między obiema częściami *cricotage'u*. Öhl opisywał, jak wchodziła przez uchylone drzwi, „drobna, bardzo delikatna, młoda kobieta. Pojawia się w zniszczonym płaszczu z lodenu, powyginanym kapeluszu i z walizką, która przypomina torbę. Przynależy tym samym do świata Realności Najniższej Rangi Kantora. Swoim niepozornym pojawieniem się formalnie narusza istniejący dotąd porządek spektaklu. Pakuje marionetkę przedstawiającą Tintagilesa i ponownie znika za drzwiami"[39]. Halczak

[39] Ch. Öhl, *»Maszyna miłości i śmierci« Tadeusza Kantora*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem…*, s. 127.

dodawała, że wręcz więziła tytułowego księcia w płóciennej walizce, a sam kostium Królowej nawiązywał do postaci Kurki Wodnej z Teatru Cricot 2. Scena była już przywoływana przy okazji omawiania metaforyki drzwi jako rekwizytu kantorowskiego. W tym miejscu należy przypomnieć, że artysta wykorzystuje chwyt rodem z tragedii antycznej. Nie wiemy, co dokładnie się dzieje z Tintagilesem, podobnie jak publiczność *Agamemnona* Ajschylosa, słyszała tylko głośne hałasy dobiegające z pałacu królewskiego. Krzyk, który rozlega się za metalowymi wrotami w *Maszynie miłości i śmierci*, informuje nas o prawdopodobnej zbrodni. Wyobraźnia widza sama sobie dopowie, jak mogły wyglądać sceny jakie rozegrały się za zamkniętymi drzwiami. Ciekawym gestem z punktu widzenia prowadzonych badań jest fakt, że w drugiej części widowiska pojawia się Tintagiles. Według partytury wchodzą na scenę posłańcy Śmierci, określeni mianem Swatów (?). Oni otwierają wrota, za którymi ukazuje się leżąca postać chłopca. Kantor mówi, że ma być on martwy, bosy, biedy chłopak wiejski przypominający postacie z obrazów Witolda Wojtkiewicza. W programie do spektaklu autor wyraźnie rozróżnił obsadę dwóch części widowiska. O ile w pierwszej Tintagiles był ewidentnie marionetką, o tyle w drugiej grany był przez żywego aktora, Cristiana Pizzocheriego. Można wysnuć wniosek, że Kantor za owymi metalowymi wrotami dokonuje sobie tylko znanego obrzędu przejścia pomiędzy lalką a człowiekiem. I choć w intencji jest to postać martwa, to w odbiorze był on żywy i stanowił jedyny łącznik między obiema częściami.

> Postać ta nie jest już teraz formalno-abstrakcyjna – pisał Öhl – lecz żywa i konkretna. Nawet jeśli nie dla wszystkich postaci można utworzyć taki bezpośredni oparty na analogii związek między pierwszą i drugą częścią, pojawia się wyraźna zmiana pryncypiów w koncepcji estetycznej. W drugiej części nie występuje już rozdwojenie postaci na marionetkę i lalkarza. […] Metalowe drzwi pozostają ciągle zamknięte – nadmarionety Służących mają przecież pozostać niewidoczne. Obracać się natomiast zaczyna drewniana kładka, ciągnięta przez członków trupy aktorskiej. Podczas gdy w pierwszej części poruszały się wyłącznie drzwi ukazujące Służące Królowej, teraz *ożywiony* zostaje drewniany krąg, wraz z którym obracają się przymocowane do niego szkielet oraz, naprzeciwko, woskowa figura mężczyzny w kwiecie wieku, który w obsadzie nazwany zostaje *Pięknym Młodzieńcem*. Obydwaj kręcą się razem z kładką w ten sposób, że widać ich na przemian[40].

Dalszy rozwój wypadków będzie rozegrany pomiędzy Panną Młodą na katafalku, prowadzonym przez dwie zakonnice, a chłopcem na koniu, wiedzionym przez dwóch grabarzy. Owe dwa światy nie będą mogły się

[40] Tamże, s. 128.

spotkać. Kantor w drugiej części swoje miejsce na krześle odda, wywiedzionej z publiczności, kobiecie. Jej kostiumem będzie czarny trykot. Można powiedzieć, że dział się na scenie specyficzny *dance makabre*, którego właściwy sens był jedynie znany Kantorowi. Sam *cricotage* spotkał się z negatywną oceną niemieckiej publiczności. Dla większości krytyków główną postacią był autor, który zbudował widowisko z szeregu replik swoich poprzednich dzieł. Dla niniejszego kontekstu wydaje się istotne przejście pomiędzy marionetką a żywym człowiekiem, gdyż Kantor dokonuje tu specyficznej degradacji postaci ludzkiej. O ile marionetka była księciem Tintagilesem, o tyle chłopiec bosy jest zwykłym wieśniakiem. Czyli zyskując życie stracił swoje szlachectwo. Pozornie łatwy wniosek, ale nie jest on do końca prawdziwy. Kantor zniknął z dotychczas zarezerwowanego dla siebie miejsca z boku sceny. Jego krzesło dawało mu status osoby będącej obok świata scenicznego, ale mającej nad wypadkami tajemniczą, demiurgiczną moc przynależną autorowi dzieła. W drugiej części *Maszyny miłości i śmierci* ta gra ze światem scenicznym została zachwiana. Pozornie przypadkowa kobieta z widowni, siada na miejscu reżysera. A on sam wchodzi na sferę działań scenicznych i staje obok kobiety leżącej na katafalku. Chyba pierwszy raz w Kassel, Kantor stał się bohaterem swojego przedstawienia w sensie dosłownym. Gest ten będzie powtarzał do końca swojego życia zarówno w działaniach teatralnych, jak i w obrazach malarskich. Öhl dostrzegł w pierwszej części *cricotage'u* hegemonię śmierci, zestawiając ją z podobnym działaniem w dramacie Maeterlincka. Wydaje się jednak, że poprzez działanie samego Kantora, kierownictwo Tej Pani zostaje również przeniesione na część drugą *Maszyny*. Artysta świadomie wchodzi w obszar śmierci, podobnie jak w owym czasie świadomie wchodzi we własne płótna, stając się głównym bohaterem swoich obrazów.

Sam Bauhaus został przez Kantora, w wypadku przedstawienia *Maszyny*, jedynie użyty jako odniesienie do formy. Grą z manekinem i żywym człowiekiem, sobą, siedzącym na scenie i sobą wchodzącym w spektakl Kantor pokazywał koło jakie zatoczyła jego twórczość od pierwszego młodzieńczego widowiska po te, które wedle intencji reżysera należały już do sfery *Teatru Miłości i Śmierci*. Był to wszak artysta powrotu i umiejętności redefiniowania własnych dzieł. Chociaż zdanie niniejsze może okazać się błędne. Mieczysław Porębski napisał, że w Cricot 2 nie było premier.

> Reżyser kończy swoją pracę nad spektaklem premierą, Kantor nie. Nigdy nie wiadomo co tam jeszcze zmieni, kogo wyrzuci, kogo zastąpi, co poprawi, a co – niestety – popsuje. To samo zresztą z jego biografią. Ciągle ją poprawia, uzupełnia, przerabia, antydatuje. Nigdy nie jest i nie będzie gotowa. On i jej nie reżyseruje. On ją wciąż na nowo przeżywa,

przymierza, próbuje. Jego prawdziwa biografia nie zawsze zgadza się z faktami i nigdy nie będzie wyreżyserowana do ostatka. Nie zakończy się, nie zakończyła, owym scenicznym samobójstwem, które mówił, że popełni[41].

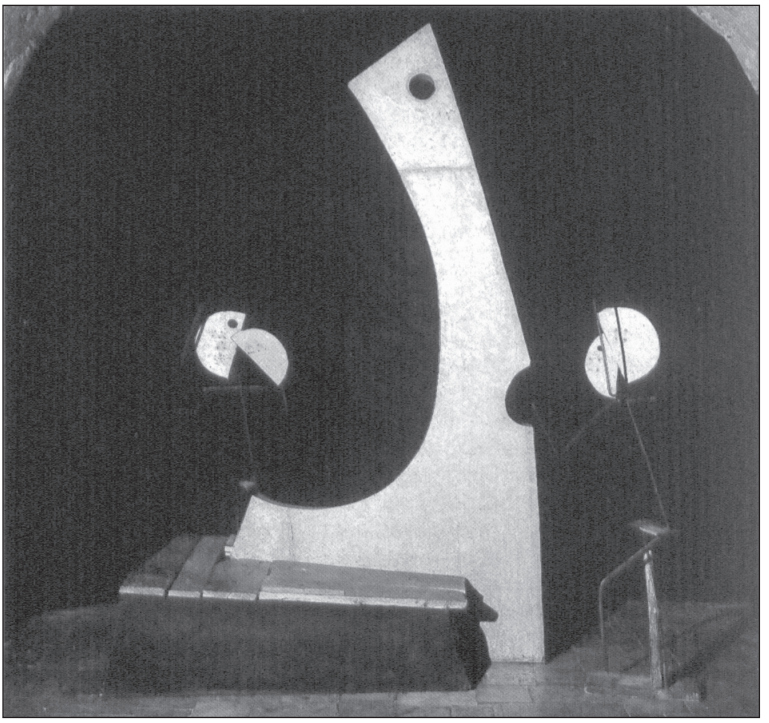
Istotnie, szczególnie pod koniec życia artysty wkradła się do jego sztuki silna potrzeba powrotu do wybranych własnych dzieł. Może to wynikało po pierwsze z chęci, która już jest widoczna w przymusie zapisu komentarza, do każdego gestu artystycznego. A po drugie, z lęku, że badacze zapomną o jakimś ważnym aspekcie dzieła, który zostanie zagubiony ze względu na zbyt dużą odległość w czasie. Wszak dla samego Kantora wszystko, co stworzył przez pięćdziesiąt lat aktywności zawodowej było jednakowo ważne. W chronologiczne następnym po *cricotage'u* spektaklu *Nigdy tu nie powrócę*, reżyser zbudował replikę rzeźby Goplany, postaci z *Balladyny* Juliusza Słowackiego, która grała w jego przedstawieniu z lat 40. XX wieku. Zatem ponownie cofał się w czasie by ożywić dawnych bohaterów. Ale sam dramat romantyczny odgrywa dość specyficzną rolę w dziele twórcy krakowskiego i jest istotny dla niniejszych badań. W historii Kantora pojawia się trzy raz, za każdym wyznacza inną definicję obecności aktora jako: przedmiotu w 1943 roku, postaci zdegradowanej w 1974 roku i umarłego w 1990 roku.

Goplana

Młody absolwent Akademii Sztuk Pięknych sięgnął po dramat wieszcza w latach okupacji nazistowskiej. W 1943 roku wystawił go w stworzonym przez siebie podziemnym Teatrze Niezależnym. Dla kontekstu nie jest istotna dokładna analiza całego ówczesnego przedstawienia, która już jest dość dobrze opisana w literaturze przedmiotu[42]. Skupię się jedynie na elementach scenograficznych i kostiumologicznych spektaklu. W tekście Słowackiego pojawia się postać Goplany. Była to nimfa, zamieszkująca jezioro Gopło. Zakochała się ona bez wzajemności w Grabcu. Ten zaś był kochankiem Balladyny. Zatem wodna czarodziejka postanowiła użyć swoich mocy by odwrócić jego uczucie od pięknej dziewczyny. Przy pomocy Chochlika i Skierki udaje się jej spowodować taki bieg wypadków,

[41] M. Porębski, *Deska…*, s. 93.

[42] Por.tamże; także: *Pierścień „Balladyny". Gra z Teatrem Podziemnym Tadeusza Kantora*, koncepcja i red. Z. Baran, Cricoteka, Kraków 2003; także: *Balladyna według Kantora*, Cricoteka, Kraków 2002; K. Czerni, M. Porębski, *Nie tylko o sztuce*: rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim, Wyd. Dolnośląskie, Wrocław 1992.



Zdjęcie 19

by do chaty, gdzie mieszkała tytułowa bohaterka z siostrą Aliną przybył rycerz Kirkor. Spotkanie to dało początek szeregowi tragicznych perypetii, które doprowadzają w finale Balladynę do śmierci. Poeta w spisie osób dramatu uwzględnił osobno Goplanę, Chochlika i Skierkę, określając je jako postacie fantastyczne, czyli o odmiennym bycie niż pozostali bohaterowie. Zaznaczył również, że całość rozgrywa się: „za czasów bajecznych, koło jeziora Gopła"[43]. Pozornie w podobny sposób Wyspiański wprowadził duchy do *Wesela*, również w spisie postaci, uznał je jako odrębne osoby dramatu. A rolę szczególną wśród nich pełnił Chochoł. Był on sprawcą całego nocnego zamieszania, które doprowadziło do specyficznego finału. U Słowackiego sprawczynią główną była Goplana. Zatem jej byt w fabule też jest na swój sposób wyjątkowy. Cała analogia pomiędzy dramaturgiem doby romantyzmu a młodopolskim reformatorem teatru może wydawać się zbyt odległa. Jednak to właśnie Goplana została potraktowana przez Kantora w sposób szczególny, nawiązujący w charakterze gestu artystycznego do działań Wyspiańskiego wobec Chochoła. Późniejszy twórca Cricot 2, w czasach II wojny światowej, uczynił

[43] Por. J. Słowacki, *Balladyna,* [w:] *Utwory zebrane*, t. II, PI W, Warszawa 1969, s. 6–160.

z niej bowiem rzeźbę, która była jednocześnie postacią i zarazem, może wbrew intencji reżysera, stałym elementem dekoracyjnym przedstawienia. Stała obecność postaci na scenie *de facto* podkreślała jej wpływ na bieg wszystkich dramatycznych wydarzeń. Istotna jest również w tym wypadku forma. Dramaturg widział w niej wytryskającą w wody nimfę, która kołysała się na wodzie niczym łabędź[44]. U Kantora była to strzelista srebrna płyta, wznosząca się do góry z dziurą zamiast oka i wyciętym otworem na usta. Twórca opisywał jej wygląd w sposób nieco bardziej drastyczny: „FORMA-FANTOM może budzić dalekie skojarzenia z twarzą ludzką: u góry czarna dziura – oczodół, z brzegu coś w rodzaju rozwartej jamy chłonnej"[45]. Otaczały ją z dwóch stron elfy zawieszone przy niej niczym, latające księżyce wokół słońca. Reżyser po latach przywołał słowa Karola Frycza, który upominał go jeszcze w okresie studiów[46]: „Niech pan pamięta, że Goplanę musi grać ładna kobieta i jak najbardziej ją rozebrać"[47]. Istotnie w tradycji międzywojennego teatru rola przypadała najpiękniejszej aktorce w zespole. Uczeń nie pomny słów mistrza uczynił z Goplany martwy przedmiot. Stała się blaszaną formą, w partyturze spektaklu znajdujemy taki opis:

---

[44] W akcie I Skierka tak opisuje Chochlikowi pierwsze pojawienie się Goplany:
„Ach patrz! na słońca promyku
Wytryska z wody Goplana;
Jak powiewny liść a jeru,
Lekko wiatrem kołysana;
Jak łabędź, kiedy rozwinie
Uśnieżony żagiel steru,
Kołysze się – waha – płynie.
I patrz! patrz! lekka i gibka,
Skoczyła z wody jak rybka, Na niezabudek warkoczu
Wiesza się za białe rączki,
A stopą po fal przezroczu
Brylantowe iskry skrzesza.
Ach, czerwona! któż odgadnie,
Czy się trzyma z fal obrączki?
Czy się na powietrzu kładnie?
Czy dłonią na kwiatach się wiesza?"
J. Słowacki, *op. cit.*, s. 21–22.

[45] T. Kantor, *Balladyna. Partytura sztuki Juliusza Słowackiego „Balladyna". Teatr Podziemny w Krakowie, 1942 rok*, [w:] tenże, *Metamorfozy… 1938–1974…*s. 81.

[46] T. Kantor kończył studia w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w pracowni profesora K. Frycza. Absolutorium uzyskał we wrześniu 1939 r., a dyplom w 1949. W okresie studiów pracował nad projektem realizacji *Balladyny* Słowackiego. Wówczas jego plany zakończyły się na wykonaniu kilku rysunków przedstawiających propozycje rozwiązań scenograficznych.

[47] M. Porębski, *Deska…*, s. 100.

Na pustym czarnym tle
abstrakcyjna
kredowobiała
FORMA – FANTOM
groźna i obojętna,
zimna jak pomnik cmentarny,
jawne szyderstwo
z postaci (której zajęła miejsce)
Nimfy Goplany, śpiącej na dnie świętego jeziora Gopła,
(jak sobie życzył Autor,
a później publiczność, ta z Epoki przed-Wojennej,
marząca o Słowiańskim Panteonie w stylu kiepskiej
Narodowej Opery).
Legendę zastąpił martwy przedmiot – atrapa,
a sentymentalna sielankę – Śmierć.
Dwa zwiewne Elfy z kolei zamieniły się
w dwa Białe Koła, pęknięte,
grawitujące wokół swej macierzystej Formy-Fantomu[48].

Obecność Goplany determinowała zachowania innych postaci, gdyż była rzeźbą-przedmiotem, który w konstrukcji przestrzeni spektaklu po prostu zawadzał. Inni aktorzy musieli się „do niej fizycznie *ustosunkować*, przystosować, *przymierzyć*, wejść w kontakt… [stała się] zresztą źródłem często scenicznych sytuacji komicznych i tragicznych"[49]. Nie była piękna postacią rodem „nie z tego i nie do końca z tamtego świata". Wręcz przeciwnie, była zimna i odrażająca. Aktorka, Janina (Angelika) Kraupe-Świderska, która stała z tyłu rzeźby, tekst Goplany mówiła do cynowej misy, przydając mu metaliczny, drażniący dźwięk. Znowu odnajdziemy w tym geście pewną analogię do postaci Chochoła z prapremiery. Wyspiański też dodał głos z offu do postaci, dodatkowo, podkreślając odmienność tego bohatera od innych. Kantor w *Lekcjach mediolańskich* powie, że w owym czasie istniał dla niego przedmiot, który przestał być rekwizytem, a stał się konkurentem dla aktora. Co prawda jego słowa w pierwszym znaczeniu odnosiły się do *Powrotu Odysa* według Wyspiańskiego, który powstał w latach okupacji, ale jest chronologicznie przedstawieniem późniejszym niż *Balladyna*. Wydaje się, że owa przemiana z przedmiotu w obiekt, który jest bohaterem przedstawienia na równych prawach jak żywy aktor, dokonała się przy realizacji dramatu romantyka. Twórca w latach 80. spojrzał na Goplanę w podobny sposób. W ówcześnie przygotowanej partyturze spektaklu, tak wyjaśniał jej byt:

---

[48] T. Kantor, *Metamorfozy…1938–1974*, s. 80.

[49] Tamże, s. 81–82.

Nie jest dekoracją, ma bowiem uosabiać postać sceniczną, Bóstwo pogańskie, […]. Nie jest tym bardziej rekwizytem. Nie jest pomnikiem – rzeźbą, wypełniającą li tylko przestrzeń. Jest jednak – pomimo puryzmu swojej abstrakcyjności – przedmiotem. […] Wydaje mi się jednak – piszę to wiele lat po tym fakcie – że wtedy odkryłem nowe pojęcie: Przedmiot – Aktor[50].

Morfologia myślenia Kantora bliższa była dramaturga młodopolskiego, nie obce mu jednak były wpływy Bauhausu, widoczne również w kostiumach innych postaci. W zachowanych wspomnieniach powraca opis stroju Kirkora, granego przez Jerzego Turowicza. Był on zrobiony z pomalowanej tektury, miał na twarzy coś na kształt maski lub hełmu. W tekście Porębskiego przeważa stwierdzenie, że przypominał on w formie zbroję rycerską. Kantor jednak uważał, że był on czysto konstruktywistyczny, bo też zaburzał logikę ciała ludzkiego. Rozumowanie Kantora względem postaci Goplany też mogło mieć u podstaw idee Schlemmera. Wszak skoro Niemiec chciał zanegować anatomię ludzkiego ciała by wprowadzić figury odmienne od człowieka, to można wprowadzić rzeźby, którym się doda głos by istniały na prawach aktywnej postaci, choć nieruchomej. Późniejsza wspominana już Maszyna Aneantyzacyjna ze spektaklu *Wariata i zakonnicy* według Witkacego powstała w nurcie Teatru Zerowego, paradoksalnie będzie spełniała w przestrzeni scenicznej podobną rolę jak Goplana, chociaż tym razem Kantor uczynił z niej przedmiot aktywny, bo ruchomy. Analogie z twórczością Schlemmera pojawiają się również w odniesieniu do samej formy Kantorowskiej Goplany. Niemiecki artysta w roku 1923 stworzył rzeźbę o tytule *Groteska I* (*Groteske I*). Jej kształt nieco przypomina postać z *Balladyny*. Jest to rzeźba niewielka licząca zaledwie 55 cm, prawie w całości została wykonana z drewna orzecha włoskiego. Przedstawia postać wspartą na jednej nodze, której pęcina jest metalowa. Głowa podobna jest w formie do muszli ślimaka i ma miękko zarysowany brzuch. Z kości słoniowej wykonano małe w proporcji do całej figury usta w formie klasycznego serduszka oraz schematycznie zrobione z kółka oko. I choć te dwie rzeźby na pierwszy rzut oka nic nie łączy. Schlemmerowska postać jest miękka, brak jej ostrości charakterystycznej dla świecącej metalową zimnością Kantorowskiej bohaterki. To jednak w zaburzeniu logiki ciała ludzkiego, dokonaniu pewnej umowności anatomicznej tkwi w nich niezwykle silna prowokacja wymierzona w widza. O ile dzieło Schlemmera można potraktować jako żart, zgodnie z sugestią zawartą w tytule, o tyle działanie Kantora wpisywało się w o wiele poważniejszy kontekst, choć wedle intencji autora też nie był on pozbawiony humoru. Artysta dokonał

[50] T. Kantor, *Balladyna. Partytura…* , s. 81–82.

degradacji mistycznego romantycznego piękna, wykpił nawet erotykę Nimfy. Pojawiła się w przedstawieniu scena miłosna z Grabcem, w tej roli wystąpił w Teatrze Niezależnym Tadeusz Brzozowski:

> 7. Groteskowa miłość
> potężnej FORMY-FANTOMU
> do bosego i wulgarnego parobka.
> Patos głosu i zaklęć FORMY-FANTOMU
> i bełkot pijanego kochanka
> przenikają się
> w komicznych dysonansach, mieszają…
> zbliżenia, umizgi,
> bezskuteczne usiłowania, by się jakoś
> *skontaktować*, objąć, dotknąć –
> zniechęcają do reszty wieśniaka,
> który w przerażeniu ucieka…[51]

Oczywiście szyderstwo Kantora było dokładnie wycelowane w świat po Zagładzie, gdzie pojęcie piękna stało się puste i bezduszne. Tak samo zimne jak biel blachy okrywającej Goplanę. Piękna nimfa stała się pierwszą ofiarą zdegradowanego świata. Jan Józef Szczepański w roku 1990, wspominając spektakl sprzed pięćdziesięciu lat dostrzegł w nim nawet „heroiczny protest przeciwko zniewoleniu". Dalej filozof dookreślał, że była to dla niego manifestacja „zwycięstwa sztuki na niszczycielską przemocą, która usiłowała nas zamienić w bydlęta"[52]. Można dokonać pewnego uogólnienia stwierdzając, że sztukę powojenną w większości będą zaludniać postacie ludzi zniszczonych, obdartych, łysych, ubranych w worki (dobrym przykładem może być twórczość Józefa Szajny). Epatowanie turpizmem podniesionym do miana piękna, często wymierzonym w kobietę, było najbardziej widoczną terapią szoku Zagłady. Goplana znacznie odbiegała od tak pojętej agresji wobec artystycznego wizerunku człowieka. Jednakże działanie Kantora z pewnością zapowiadało wszelkie późniejsze gesty innych artystów. Widoczne to było również w kostiumach innych postaci. Piękne kobiety z dramatu romantyka, czyli Alina i Balladyna ubrane były w zwykłe płócienne worki, zgrzebnie zaszyte. Należy wprowadzić jeszcze jedno istotne rozróżnienie, niszczenie kobiecego wizerunku, pozbawianie go wyniosłości romantycznej nie miało nic wspólnego z męską agresją. Ten zabieg artystyczny miał służyć jedynie skompromitowaniu bezsensownej

---

[51] Tamże, s. 84.

[52] J.J. Szczepański, *Pierścień Balladyny*, [w:] *Pierścień „Balladyny". Gra z Teatrem Podziemnym Tadeusza Kantora*, Cricoteka, Kraków 2003, s. 22.

wojny, czyli pokazaniu irracjonalności niszczenia czy wręcz unicestwiania. Wspominał o tym Kantor, gdy pod koniec życia udzielił wywiadu Ninie Kiraly. Przywołał wówczas inny spektakl, *W małym dworku* Witkacego, który powstał w nurcie sztuki informel. Dokonał w nim dosłownego przemielenia postaci kobieciej, nota bene też będącej w tekście Witkacego duchem. Zatem należącą również podobnie jak Goplana do wymyślonego świata fantazji. To działanie pomimo swojej drastyczności również nie miało nic wspólnego z agresją względem słabszej płci. Aktorzy byli umieszczeni w szafie, traktowani jako ubrania na wieszakach, stamtąd wypowiadali swojej kwestie. Na scenie znajdowała się maszyna pogrzebowa, w swym kształcie podobna do młynka do kawy, o staromodnej formie, z szufladką na zmielony produkt. Cała ta machina była użyta w spektaklu do pogrzebania postaci Widma matki, Anastazji Nibek. Scena pogrzebu wyglądała mniej więcej tak: grabarz ciągnął matkę do maszyny i przepuszczał ją przez cały mechanizm za pomocą wielkiej korby. Po całej operacji otwierał szufladkę, w której ukazywała się „matka w stanie rozkładu". Dla uzyskania odpowiedniego efektu zastosowano polichlorek winylu, który stwarzał złudzenie materii podobnej do ciała. „W Niemczech, gdzie przedstawienie również było pokazywane, publiczność reagowała bardzo silnie. Nawet zapytano mnie – mówił Kantor – czy kiedykolwiek widziano w świecie, ażeby mielono nieboszczyków. Ja odpowiedziałem: »To wyście mielili, to wyście mielili…« (śmiech)"[53].

Wiadomo, że Kantor słynął z prowokacji, a szczególnie podejście do *Balladyny* Słowackiego miało taki charakter. Jego gest artystyczny w latach 40. był również aktem odwagi. Twórca zamierzył się bowiem na wieszcza, którego dzieło utożsamiane było z tożsamością narodową. Dla późniejszego autora *Umarłej klasy*, było to niezwykle ważne doświadczenie. Udało mu się wówczas połączyć romantyzm spotęgowany również przez muzykę Fryderyka Chopina z nowoczesnością w duchu stylistyki sztuki niemieckiej. Bauhaus był nurtem sztuki awangardowej odrzuconej przez władze nazistowskie już na samym początku ich rządów. Jest to może drobny szczegół, ale przyczynia on się do podkreślenia owego gestu tryumfu sztuki nad zniszczeniem, dostrzeżonym przez Szczepańskiego. Ryzyko podjęte przez Kantora miało jeszcze jeden wymiar, wyróżniający sztukę polską na tle europejskich doświadczeń. Polska jest bodajże jedynym krajem, w którym artysta podlega nie tylko ocenie merytorycznej, ale w niektórych momentach historycznych gesty twórcze poddane są

[53] T. Kantor, *Mówić wtenczas o śmierci było nietaktem. Sztuka jest bliska śmierci*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty" 2005, nr 1, s. 84.

ściśle określonej ocenie moralnej. Przedstawienie *Balladyny* narażało *de facto* jego reżysera na negatywną cenzurę w oczach współpracowników podziemnej Rady Teatralnej. Wszak jej wyroki zaważyły na karierze wielu twórców, wchodzących w życie zawodowe w czasie okupacji lub zaraz po niej. Jednak po latach, już bardziej z historycznego punktu widzenia, działalność Teatru Niezależnego została zaliczona do najciekawszych w dorobku teatrów, funkcjonujących w podziemiu.

Piękna Goplana w ujęciu Kantora stała się ważnym punktem w dorobku artysty. Stanowi ona przejście pomiędzy marionetkami *Śmierci Tintagilesa* z lat 30. a charakterystycznymi dla reżysera manekinami z Teatru Śmierci Cricot 2. Rzeźba też łączy aspekt wykwintnej formy i degradacji niszczenia, który będzie wpisany we wszystkie późniejsze gesty, które doprowadzą do wyklucia się postaci Chłopca z *Umarłej klasy* siedzącego przy szkolnej ławce.

W manifeście *Teatru Śmierci* Kantor swoją idee manekinów będzie wyprowadzał nie z owej specyficznej koabitacji przedmiotu i żywego aktora na scenie, ale m.in. ze spektaklu *Balladyny* zrealizowanego w 1974 roku w Teatrze Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie. Przedstawienie wpisywało się z pewnością w nurt zapoczątkowanej już w latach 40. degradacji postaci ludzkiej. Artysta zdecydował się po latach powrócić do teatru państwowego, by ponownie stać się jedynie scenografem widowiska. Reżyserował ówczesny dyrektor teatru Mieczysław Górkiewicz. Krytyka zgodnie uważała, że głównym autorem przedstawienia był Kantor. To jego koncepcja scenograficzna okazała się dominująca i zbudowała cały kontekst znaczeniowy wokół dramatu. Zachowało się blisko 130 rysunków, które oddają jego pracę i zaangażowanie. Jolanta Kunowska[54], omawiając zachowaną dokumentację, zauważyła dokładność Kantora. Według niej szkice pozwalają prześledzić całą intencję twórcy. Kostium nie łączył się z identyfikacją jakieś epoki historycznej, był zniszczony, szary, zgrzebny. Jedynie w końcowych scenach pojawiały się wyraźne akcenty kolorystyczne, wprowadzone za pomocą gry z czernią i czerwienią, co podkreślało tragiczny finał. Kantor uzyskał wrażenie uwikłania mimowolnego postaci w tryby opowieści, co Kunowskiej kojarzyło się z antyczną tragedią o uniwersalnej wymowie. W przedstawieniu występowało, wedle recenzji Macieja Szybista, krytyka krakowskiego, około trzydziestu kukieł i dwudziestu siedmiu aktorów. Recenzent relacjonował na łamach „Echa Krakowa", że „[k]ukły są podobne do ludzi, bo zostały odlane z plastiku na

[54] Por. J. Kunowska, *Balladyna według Kantora*, Cricoteka, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków 2002.

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, wyłupiaste oczka szklane itp."[55] Wszystko to dawało złudzenie połączenia czy nawet zatarcia granicy między elementami żywymi a martwymi. W sferze życia sytuował recenzent jedynie Balladynę i Grabca, których wedle jego opinii autorzy widowiska potraktowali jako parę chamów, żądnych władzy, choćby za cenę wspinania się po trupach. Pod względem interpretacyjnym dzieła romantyka spektakl wpisał w aktualną ówcześnie dyskusję o odczytaniu dziewiętnastowiecznych wieszczów. Ledwie kilka miesięcy wcześniej odbyła się premiera *Balladyny* w reżyserii Adama Hanuszkiewicza, gdzie Bożena Dykiel, jako Goplana, jeździła po deskach Teatru Narodowego w Warszawie luksusowym motocyklem.

Kantor jednak nie używał chwytów, aby szokować. Chociaż o takie działanie był wielokrotnie oskarżany. Jego gesty były przemyślane. Goplana w 1943 roku wpisywała się w krytykę reguł świata narzuconych przez nazizm, gdzie piękno uległo dewaluacji i zostało zdegradowane do zimnej, bezdusznej formy. Taka rzeźba łączyła świat baśniowości romantycznej, konstruktywistycznej nowoczesności z młodopolską nonszalancją, po to by coś opowiedzieć o ludziach, którzy zetknęli się z bezinteresownym okrucieństwem. *Balladyna* z 1974 roku zapowiadała już nadejście Teatru Śmierci, chociaż stworzona została poza strukturą Cricot 2. Intencja autora była widoczna w silnym zespoleniu, czy może raczej utożsamieniu w planie scenicznym, manekina i żywego aktora. Poprzez jego działania aktor stał się uprzedmiotowiony, a manekin uczłowieczony. Zależność pojęciowa jest widoczna na przykład w układzie kostiumu Skierki. Do ubioru aktora żywego doczepiono ręce za pomocą drewnianego pałąka umieszczonego na barku, zaś na wysokości bioder doczepiono drewniane nogi. Postać niby była drewnianą lalką, ale jednocześnie nią nie była. Lalki, które wystąpiły w przedstawieniu też były zaskakujące. W zachowanych rysunkach zachwyca precyzja konstrukcji, widoczna w szczegółowym odwzorowaniu anatomii ciała ludzkiego. Na osobnych szkicach artysta skupił się na samej twarzy swoich sztucznych bohaterów, zaskakuje dokładność rysów i makijażu. Nierozwiązywalne pozostaje pytanie: czy idea manekina dokładnie odwzorowującego ludzką postać i twarz, zatem niebędącego konstruktywistyczną formą, umownie określającą postać ludzką, nie zrodziła się również w czasie okupacji? Pytanie o tyle wydaje się uzasadnione, że zachował

[55] M. Szybist, „Echo Krakowa", 31.101974 r.

się szkic pióra Tadeusza Kudlińskiego z 1943 roku, który odwiedził Kantora w jego mieszkaniu przy ulicy Węgierskiej, w krakowskiej dzielnicy Podgórze. Było to specyficzne spotkanie członka krakowskiego Oddziału Tajnej Rady Teatralnej z siedzibą w Warszawie z młodym człowiekiem. Wizyta krytyka była podyktowana troską o sytuację materialną dwudziestosiedmioletniego wówczas artysty. W skromnym lokum zastał on późniejszego twórcę Cricot 2, przy wykonywaniu lalek, które powstawały najprawdopodobniej na zlecenie Rady Głównej Opiekuńczej[56]. Proceder wyglądał dość dziwnie. Masa potrzebna do wyprodukowania przedmiotu była gotowana na domowej kuchence, a potem ręcznie formowana[57]. Jednak po latach Kantor dookreślał w komentarzu odautorskim do spektaklu zrealizowanego z Górkiewiczem, że jego działanie nie było wymierzone w powołanie do życia w planie scenicznym manekina, ale do zdegradowania aktora.

> Aktorzy grają role żywych – pisał Kantor – powtarzając dokładnie gesty manekinów, z całą świadomością tej fatalistycznej filozofii prowadzą fascynującą grę. Aktor został pozbawiony wszelkich znanych aż za dobrze impulsów psychologicznych i motywów działania rodem z naturalizmu. Został wplątany w o wiele ciekawszą grę walki z Losem[58].

Można przyjąć również, że *Balladyna* wystawiona w Bagateli stanowi cezurę w pracy Kantora. Ledwie rok później powstaje *Umarła klasa*. Przedstawienie z 1974 roku pokazywało dążenie do komponowania historii, której wymowa zaczyna być coraz bardziej ogólna, po to by w następnym spektaklu Cricot 2 dojść do sfery osobistych przemyśleń. Być może dlatego w komentarzu odautorskim Kantora znalazło się stwierdzenie sugerujące wyrwanie aktora z jego przestrzeni i uwikłanie do w „grę walki z Losem". Na tym tle nie bez znaczenia jest projekt kolejnego wystawienia

---

[56] Rada Główna Opiekuńcza (RGO) była organizacją charytatywną, która działała na terenie Polski w okresie obu wojen światowych w XX w. Na terenie Krakowa w 1940 r. A. Ronikier kierował jej działalnością za zgodą gubernatora H. Franka.

[57] Por. T. Kudliński, *Dawne i nowe przypadki teatrała*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975, s. 158–159; Por. także: *„Powrót Odysa" i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, Cricoteka, Kraków 2004, s. 41. Ciekawie wygląda zestawienie opisu Kudlińskiego z filmem A. Sapii *Manekiny Tadeusza Kantora*, nakręconego w 1983, czyli czterdzieści lat później. Dokumentalista filmowy zarejestrował dokładność z jaką artysta pracował nad wyglądem swoich niemych bohaterów. Z pędzlem w ręku malował twarz, dłonie i usta. Zarówno na filmie, jak i w wojennych wspomnieniach przewija się postać małomównego twórcy, nieco gburowatego. Proces kształtowania się manekina pochłaniał go całkowicie. Wydawało się, że cały świat zewnętrzny milknął.

[58] T. Kantor, *Mój komentarz*, [w:] tenże, *Metamorfozy… 1938–1974*, s. 531.

Balladyny, jaki powstał tuż przed śmiercią reżysera, najprawdopodobniej w trakcie prób do spektaklu *Dziś są moje urodziny*.

Sama idea, jak wynika z dokumentów, wykluwała się od połowy lat 80., kiedy artysta zaczyna powracać do swoich dzieł i je przeinterpretowuje. W zapiskach z *Notatnika Nocnego* jawią się właściwie dwie koncepcje przedstawienia. Pierwsza to powrót do spektaklu z lat okupacji. Ale nie miała to być repetycja, co prawda w założeniu ci sami aktorzy powracaliby do swoich ról, ale wzbogaciliby je o swoje pięćdziesięcioletnie losy. Reżyser komentował pomysł: „Wydawało mi się, że czegoś takiego nikt nie zrobił dotychczas. Niestety nie liczyłem się z Nią – ze Śmiercią”[59]. W trakcie krystalizowania się zarysowanego projektu, zmarło kilka osób z zespołu Teatru Niezależnego[60]. Kantor traktował relację z aktorami z zespołu jako pewną formę zobowiązania. Nakładało ono na niego powinność grania pomimo wszystko. Rozumiane to było przez reżysera jako granie na takich emocjach, by wedle użytego przez jego określenia, umarli wstali z mogił. Zatem powstała druga koncepcja *Balladyny*, która miała być odtwarzana przez aktorów Cricot 2. Mieli się pojawiać na scenie w rolach przynależnych do żywych jeszcze bohaterów przedstawienia podziemnego, jak również jako zmarli, przychodzący „stamtąd” by odegrać widowisko. Twórca miał również stanąć na scenie, pomiędzy żywymi, bo tym razem umarli mieli „reżyserować”. W *Notatniku* Kantor zawarł intrygujące stwierdzenie, że powodem powierzenia im „rządzenia” na scenie była dla niego wiara, że przynoszą oni ze sobą ze świata umarłych inną wyobraźnię. Zastrzega jednak, że być może jest ona dla nas, jako dla żywych, nie do zniesienia, ale otwiera nowe perspektywy. Sceny z dramatu romantycznego miały się ledwie zarysowywać, w zamierzeniu bowiem cała akcja koncentrowała się na dyskusjach pomiędzy wszystkimi bohaterami, siedzącymi przy stole z tobołkami, walizkami, czyli całym balastem życiowych doświadczeń. W narastającym gwarze Kantor chciał pokazać działanie „potwornej maszyny Czasu”, której tryby powodują wręcz niemożliwość powrotu do szczęśliwego momentu, kiedy grano *Balladynę* w mieszkaniu Siedleckich, w okupacyjnym Krakowie.

Enigmatyczne zarysowanie fabuły dramatu pokazuje tendencję charakterystyczną dla rozwoju sztuki Kantora. Fikcja literacka oddala się

---

[59] T. Kantor, *Balladyna. Z „Notatnika Nocnego”*, [w:] *Pierścień „Balladyny”. Gra…*, s. 14.

[60] W szczególności chodziło Kantorowi o następujących aktorów z obsady *Balladyny*, którzy odeszli przed 1990 r.: Tadeusza Brzozowskiego (1918–1987) Grabiec; Alojzy (Ali) Bunsch (1925–1985) Pastuch II; Andrzej Cybulski (1926–1971) Biesiadnik; Franciszek Puget (1926–1980) Kanclerz i Biesiadnik; Ewa Siedlecka-Kotula (1915–1982) Wdowa; Marcin Wenzel (1920–1988) Filon i Biesiadnik.

od głównego nurtu jego poszukiwań. Staje się tylko majaczącym punktem zaczepienia do snucia opowieści o rzeczywistych ludziach. Ta specyficzna gra z realnością zostaje prawie pozbawiona historii wymyślonych bohaterów, którą zastępuje opowiadanie o prawdziwych losach. Ciekawa jest sugestia Kantora by aktorzy, grający role umarłych byli lub stali się figurami woskowymi. Reżyser nie omawia dokładnie statusu postaci. Ciekawy jest sam fakt, że w przedstawieniu w ogóle pojawia się taka idea. Należy się domyślać, że stanowi ona przede wszystkim odniesienie do estetyki martwoty. Intrygujące jest, że sam pomysł wiąże się nierozerwalnie z iluzyjną stroną teatru. Autor pisał:

> Umarli – figury woskowe –
> *grane* przez aktorów,
> sztywne, mechaniczne ruchy.
> Kierują nimi aktorzy,
> grający *żywych*,
> psują bieg sceny.
> Ciekawi ich mechaniczność
> wyraża świetnie
> pojęcie fatalizmu,
> panujące na każdym kroku
> w *Balladynie*. Zależność od
> *sił wyższych*…[61]

Być może Kantor wyobrażał sobie, że owe figury woskowe będą animowane przez aktorów? W jakimś sensie podobny zabieg został zastosowany w *Balladynie* z 1974 roku. Tam aktorzy poruszali manekinami. Oczywiście pomysł nie został nigdy zrealizowany, gdyż reżyser określił go jako „za głupi i pretensjonalny". Uznał również, że rozegrane przedstawienie musi mieć w sobie „coś wielkiego/jak sama śmierć". Powstała nowa idea, zasadzająca się na idei utworzenia dwóch światów. Jeden byłby przynależny postaciom żywych, a drugi umarłym. Oba byłyby wyraźnie i czytelnie dla widzów rozdzielone przestrzennie. Pisał:

> Po stronie żywych akcja
> Toczy się… jak w życiu.
> Po tamtej stronie – tylko
> Słowa pełne rozpaczy,
> bez nadziei, bezskuteczne[62].

---

[61] T. Kantor, *Balladyna. Z „Notatnika…*, s. 18.
[62] Tamże, s. 19.

Usiłowanie zespolenia obszarów, doprowadza do walki postaci, co Kantor określa mianem Ringu Cyrkowego. Jednak i ten pomysł porzuca, „pewnego *trzeźwego* poranka", kończąc ironicznie swoje nocne zapiski.

Do idei nigdy nie powrócił lub raczej nie zdążył. Z pewnością chęć wskrzeszenia umarłych w planie scenicznym pojawiła się już przy okazji pracy nad widowiskiem *Wielopole, Wielopole*, w którym powołał do życia członków swojej rodziny, czyli „moich drogich nieobecnych". Towarzyszyła ona Kantorowi do końca aktywności artystycznej, którą zamknął niedoprowadzonym do premiery przedstawieniem *Dziś są moje urodziny*.

W proponowanym zarysie *Balladyny* ciekawe jest zespolenie umarłego z figurą woskową, która dla artysty stała się właściwym łącznikiem pomiędzy światem żywym a ludźmi „stamtąd". Tym samym trzecia wersja wyznacza nowy, zaczęty i niemożliwy do zrealizowania trop. Reżyser starał się przekroczyć ową „barierę nie do przebycia", czyli dotrzeć do świata, który jest zaprzeczeniem życia. Czynił to w kilku etapach swojej twórczości w różny sposób. Paradoksalnie praca nad dramatem Słowackiego pokazuje wyraźnie drogi jakimi starał się podążać, by zrealizować zamiar (od pierwszego, który jeszcze w jakimś stopniu usiłował być wierny tekstowi, „ubierając" go w nowoczesną formę scenograficzną; poprzez przebudowę dekoracji, które przenosiły dramat romantyczny w wizję świata ubogiego; po odejście od tekstu w stronę jednostkowego losu ludzkiego). Ostatnia *Balladyna* należała już do świata umarłych, chociaż w zamierzeniu pokazywała walkę o prawa życia, traktowaną na sposób cyrkowy. Aby zrozumieć to przejście w twórczości Kantora jakie dokonuje się pomiędzy światem żywych a umarłych, należy ponownie cofnąć się do końcowych lat 40. XX wieku. Pojawia się wówczas jeszcze jedno ważne dla całokształtu twórczości krakowskiego artysty odniesienie. Rozpoczyna on bowiem ciekawą grę z angielską teorią wprowadzenia na scenę w miejsce aktora nadmarionet. Owe dziwne, o do końca nie sprecyzowanym bycie, twory będą stanowiły wytłumaczenie przejścia jakie dokonuje się pomiędzy *Teatrem Śmierci* a *Teatrem Miłości i Śmierci*, czyli od manekina do figury woskowej oraz do obecności *ja* fikcyjnego w świecie iluzji teatru.

Manekiny, lalki

W zbiorach Muzeum Narodowego znajdują się dwa rysunki Tadeusza Kantora przedstawiające projekty scenografii do niezrealizowanego przedstawienia według *Pokoju* Arystofanesa. Oba noszą tytuł *Nad-marioneta*

datowane są: jeden na rok 1949[63], a drugi na 1957 r.[64] Oprócz rozbieżności czasowej wiele łączy dwie kompozycje. Przedstawiają one obiekt zbudowany na platformie, która może być przesuwana dzięki dwóm kołom. Konstrukcja, która się na niej wznosi ma zarysy człekokształtnej formy. Na wysokości ludzkich żeber są obręcze przypominające kształtem klatkę piersiową. Na rysunku starszym widać jeszcze kontur twarzy i ramię, wersja późniejsza jest już pozbawiona dokładnych szczegółów anatomicznych. Całość kojarzyć się może raczej z konstruktywistycznymi szkicami Alexandry Exeter czy futurystycznymi wizjami Enrica Prampoliniego. Tytuł nadany przez artystę odnosi ową figurę wyraźnie do teorii Edwarda Gordona Craiga.

Autor monotypii pozornie potraktował je jako marginalny aspekt twórczości. Nigdy nie powrócił do koncepcji owej dziwnej ruchomej rzeźby. W żadnym spektaklu Cricot 2 nie pojawiła się podobna tej postać. Jest to nieco zaskakujące, gdyż jak wykazano już powyżej, cechą immanentną drogi artystycznej Kantora jest niezwykła umiejętność nieustającego redefiniowania swoich dokonań. W powtórzeniach machin, przekształceniach postaci odnaleźć można progresywne myślenie o sztuce, która podlega zmianom i ciągle się rozwija.

Idea nadmarionety była tylko pozornie zagubiona. Pojawia się, tyle że nie w kształcie formy zrealizowanej w przestrzeni teatru. Powróciła jako odniesienie teoretyczne w manifeście *Teatru Śmierci* datowanym na rok 1975. Konsekwencją jej istnienia w wymiarze literackim była, wedle interpretacji reżysera, obecność manekinów w widowiskach Cricot 2. Można się w tym miejscu z reżyserem nie zgodzić, bo, jak wykazano, już idea manekina rozumianego jako: lalka, przedmiot czy wręcz rzeźba była obecna w tej twórczości od końcowych lat 30. Natomiast manifest, poprzedzający premierę *Umarłej klasy* Kantora, można uznać za rozbudowaną polemikę z wizją Criagowskiej nadmarionety. Jej celem jednak nie było stworzenie nowej jakości teoretycznej, ale zawłaszczenie idei Anglika i przeniesienie jej najważniejszych elementów w teorię sztuki końca XX wieku. Zdecydowanie działania Kantora wyróżniają go od wszystkich poprzedników, którzy w sferze teorii usiłowali zmierzyć się z lalką, różnie rozumianą (chodzi m.in. o: Kleista, Maeterlincka czy Craiga). Jedynie

---

[63] *Nadmarioneta*, projekt scenografii, 1949, monotypia, papier naklejony na karton, 44,2 x 29,5, dat., sygn.p.d.:1949/T.Kantor; Muzeum Narodowe w Poznaniu, MNP Gr 26518, zakup od autora, 1971 r.

[64] [*Nadmarioneta*], projekt scenografii, 1957, monotypia, papier naklejony na karton, 30 x 42, dat., sygn.I.d.:Kantor 1957; Muzeum Narodowe w Warszawie, GrW.1875, zakup od autora, 1963 r.

Kantor miał odwagę idee manekina realizować w przestrzeni własnego teatru. Zarówno romantyczne czy modernistyczne myślenie o marionetce, jak i następujące po niej wymyślanie nadmarionety nie zostało, pomimo różnych zabiegów, zrealizowane w realnej przestrzeni widowiska. *Teatr Śmierci* jest też najbardziej znanym tekstem Kantora. Całość została precyzyjnie podzielona na dziesięć części. Dziewięć z nich jest napisana w formie zwartej wypowiedzi, poprzedzonych kilkuzdaniowymi hasłami. Ostatnia posiada odrębny tytułu: *Rekapitulacja* i autor posłużył się białym wierszem. Za życia artysty manifest został przetłumaczony na dwanaście języków. O jego wyjątkowości nie świadczy jedynie popularność, raczej stylistyka jaką obrał autor. Powstał bowiem precyzyjny dyskurs z poglądami zarysowanymi w publikacjach z początków XX wieku.

Zdjęcie 20

Edward Gordon Craig w 1907 roku opublikował artykuł *Aktor i nadmarioneta*, w którym zmierzył się z dorobkiem dziewiętnastowiecznego aktorstwa realistycznego i zapowiedział nadejście nowej formy. Rozpoczął swój wywód od cytatu słów Eleonory Duse, która miała powiedzieć: „Aby ocalić teatr, trzeba go zniszczyć. Trzeba by aktorzy i aktorki umarli na dżumę… To oni uniemożliwiają sztukę”[65]. Craig rozwinął myśl włoskiej gwiazdy, przeprowadził analizę dotychczasowej obecności aktora na scenie i metody budowania postaci. W przekonywującym wywodzie, którego narracja po części prowadzona jest na zasadzie rozprawki rozpisanej na cztery głosy przedstawicieli różnych zawodów: malarza, muzyka, aktora i autora tekstu, dochodzi do wniosku, że dotychczasowe metody pracy nie odnoszą sukcesów. Dlatego trzeba, aby na scenę wkroczyła nowa postać czyli nadmarioneta, która przyczyniałaby się do odrodzenia sztuki teatru. Z toku wywodu nie wynika, jak miałaby ona wyglądać. Jego poglądy sprowadziły na głowę autora istną burzę środowiska. Uważano bowiem, że Craig jako dziecko wielkiej gwiazdy teatru

[65] Cytat za E.G. Craig, *Aktor i nadmarioneta*, [w:] tenże, *O sztuce teatru*, tłum. M. Skibniewska, WAiF, Warszawa1985, s. 74.

brytyjskiego Ellen Terry, nie odniósł sukcesów na miarę matki w zawodzie aktora. Dlatego odczytywano jego idee jako zemstę. Po stu latach możemy powiedzieć, że taka interpretacja była błędna. Craig przeczuwał konieczność zmiany metody pracy, chociaż nie dał wyraźnych wskazówek. Pozostały jedynie sugestie, które po części zostały rozwinięte przez praktyków teatru XX wieku.

Anglik był utopistą, który o swojej pracy myślał, w kontekście nieco przypominającym systemy totalitarne. Dzieło teatralne, w jego założeniach, miało być podporządkowane jednemu artyście: reżyserowi. Cóż, możemy się spierać, na ile władza absolutna na scenie się sprawdza. Nie zmieni to faktu, że historia teatru ubiegłego stulecia w większości przypadków jest opowiadaniem o wielkich autorskich widowiskach lub trupach prowadzonych autorytarnie. Agnieszka Jelewska[66], autorka polskiej monografii artysty, doszła do ciekawych wniosków, próbując tłumaczyć jego sposób myślenia. Znalazła dla niego odniesienie w kontekście rozwoju działań społecznych, które na początku dwudziestego wieku miały znaczenie w sferze zarządzania przedsiębiorstwem. Chodziło o dość powszechną w owym czasie fascynację ideami Frederica Taylora. Opublikował on w 1911 roku zbiór swoich tekstów *The Principles of Scentific Management*. Rozprawa dotyczy głównie procesu zarządzania produkcją w nowoczesnym przedsiębiorstwie, uwzględniając podział kadry wedle obowiązków i wyznaczonych zadań. Pozornie nie ma to nic wspólnego z teatrem. Amerykański inżynier na podstawie swoich doświadczeń zawodowych doszedł do wniosku, że wzrost automatyzacji zadań robotników uczyni ich pracę lepszą. Wynikało to z założenia, że najefektywniej wykonuje swoją pracę człowiek, pozbawiony osobowości, staje się wówczas dobrze działającym elementem większej całości. Craigowi także chodziło o wprowadzenie aktora, którego zachowanie nie byłoby przypadkowe tylko przewidywalne, zatem nie zakłóciłoby spoistości dzieła sztuki teatru. Jelewska wskazuje, że teoria Taylora wywarła ogromny wpływ na środowisko polityczne (fascynował się nią m.in Lenin), jak i artystyczne (szczególnie istotna jest przy analizie biomechaniki Wsiewołoda Meyerholda). Automatyzacja ruchu i zespolenie rytmu ludzkiej pracy z maszyną zostało wykpione w słynnych sekwencjach początkowych filmu Charlie Chaplina *Dzisiejsze czasy* z 1936 roku. Reżyser przedstawił siebie jako robotnika fabrycznego, który mimo szczerych chęci nie może nadążyć z przykręcaniem śrubek za taśmą produkcyjną. W szale dokręcania dostaje się w tryby maszyny, z których zostaje szczęśliwie uwolniony, ale mechaniczny odruch wrósł się w ru-

[66] A. Jelewska, *Craig mit sztuki teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2007.

chy postaci. Bohater przykręca wszystko, co wedle niego może się do tego nadać, nawet guziki przy spódnicy mijającej go kobiety. Jednak na początku wieku nikt nie przypuszczał, że wdrożenie tayloryzmu w życie może mieć nie do końca dobre konsekwencje. Oczywiście powstaje pytanie, na ile Craig w 1907 roku miał świadomość drzemiących jeszcze wtedy teorii? Mogły być mu znane, gdyż popularność ich autora wzrastała stopniowo od końca XIX wieku, opublikowana książka była efektem wcześniejszych głoszonych dość szeroko poglądów. Pierwsza taśma produkcyjna została zainstalowana przed 1907 r., w zakładach samochodowych Henry'ego Forda, gdzie funkcjonował również trzyzmianowy system pracy. Dla reformatora teatru nęcąco mogła się przedstawiać myśl o stworzeniu perfekcyjnie działającego zespołu, którego praca podzielona jest na jasno wyznaczone zadania, adekwatne do zdolności. Zatem w zakreślonej teorii, produkcja przebiega płynnie i bez zakłóceń, a jej proces jest od początku do końca przewidywalny. I choć pewne asocjacje z nowoczesnym wówczas systemem zarządzania są prawie wytłumaczalne, trzeba zaznaczyć, za Jelewską, że towarzyszący im kult maszyny i taśmy produkcyjnej był obcy Anglikowi.

Utopijna wizja Craiga opiera się po części na metafizyce, która niejako sankcjonuje jej byt. I tak stało się i tym razem. Element duchowości dotyczy głównej bohaterki wywodu: nadmarionety. Podstawą jego myślenia jest założenie, że elementem najbardziej kontrowersyjnym w wizji teatru jest aktor. To on pojawia się na scenie wobec widzów. On też jest nośnikiem pierwiastka ludzkiego, który może powodować wystąpienie nieprzewidywalnych emocji.

> Cała natura człowieka zdąża do wolności – pisał – w samym sobie nosi człowiek dowód, że jego własna osoba nie może być jako materiał dla teatru użyteczna. W teatrze nowoczesnym, wskutek posługiwania się ciałami jako materiałem, wszystko co oglądamy na scenie, ma charakter przypadkowy. Działanie fizyczne aktora, wyraz jego twarzy, brzmienie jego głosu – wszystko to zdane jest na łaskę emocji, na łaskę wiatrów[67].

One wedle niniejszej teorii mogą zakłócić idealną formę dzieła teatralnego zakomponowaną przez reżysera. Dlatego w to miejsce powinna przyjść supermarioneta, jakbyśmy powiedzieli, używając dzisiejszego języka. Ale nie chodzi Craigowi przy tym o lalkę, która poruszana jest za pomocą drutów przez człowieka. Nie interesuje go taka forma zależności. Dla reformatora istotna jest zupełnie inna strona bytu tego martwego przedmiotu. W przytoczonej przez niego historii marionetki, która

[67] E.G. Craig, *Aktor i…*, s. 75.

pochodziła z utopijnego rodu Wizerunków i żyła sobie gdzieś u brzegów Gangesu, po to by swoim blaskiem oczarowywać widzów i dawać im boskie natchnienie, pociągający jest dla autora aspekt kontaktu z *sacrum*. Rozwija myśl nie tylko w odniesieniu do dalekowschodnich baśni, mówi również o starożytnej obecności lalki w świątyni. Miała ona specyficzny, bo bezpośredni kontakt z bóstwem, w rozumieniu ludzi tamtych czasów. Dla Craiga jej obecność łączyła się z pojęciem „szlachetnej sztuczności" jako ekwiwalentu boskiego natchnienia i powiązanego z platońską ideą piękna, czyli bytu doskonałego, ale pozostającego poza ludzkimi zmysłami postrzegania. Dwie dekady później reformator dookreślił: „Nadmarioneta to aktor plus ogień, minus egoizm; ogień bogów i demonów bez dymu i oparów śmiertelnego świata"[68]. Henryk Jurkowski dostrzegał w wyjaśnieniu Anglika ważną modyfikację znaczenia w stosunku do jego wcześniejszego tekstu. „Wbrew innym deklaracjom i praktyce okazuje się […], że jego teoria nadmarionety była prowokacją wobec aktora, który powinien wyzbyć się egoizmu"[69]. Reformator odszedł kilka lat później od pojęcia „nadmarionety" na korzyść terminu „lalka", którym chętniej zaczął się posługiwać w swoich pismach. Nie zmieniło to faktu, że jakkolwiek nazwany był byt sceniczny, to i tak Anglik widział w nim twór doskonały, wyzbyty egoizmu, dzięki czemu mogący interpretować odmienne stany emocjonalne. Craig w późniejszych latach umacniał się też w postrzeganiu lalki jako obiektu wyposażonego w pradawną siłę sugestii. Porównywał ją nawet do idola, ale twierdził, że jest ona bardziej wyrazista, bo może się ruszać. Uznawał również, że jest mniej od niego szkodliwa, bo ma w sobie szczyptę komizmu.

Jest w rozumowaniu Craiga pewna przewrotność. Bo z jednej strony *sacrum* ma występować w elemencie, który jest martwy, ale z drugiej ma przyczynić się do odrodzenia sztuki jednak żywego aktora. Chociaż mówi dużo o śmierci, a nawet pisze ją wielką literą, to projektowana nadmarioneta ma mieć świadomość, czyli powinna być jakąś formą bytu. „Nie będzie ona rywalizowała z życiem – pisał – raczej wzniesie się ponad nie. Jej ideałem nie będzie ciało i krew, lecz niejako ciało w transie; dążyć będzie do spowicia się w śmiertelne piękno, promieniując jednocześnie żywym duchem"[70].

Olga Taxidou[71], badaczka twórczości Craiga zauważa, że jego wizja nadmarionety była ściśle powiązana z admiracją, jaką żywił reformator

---

[68] E.G. Craig, *Przedmowa do wydania z 1924 roku*, [w:] tenże, *O sztuce …*, s. 27.

[69] H. Jurkowski, *Craig i marionetki*, „Dialog" 1988, nr 5, s. 87.

[70] Tamże, s. 94.

[71] Por. O. Taxidou, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Routledge, London 1998.

do gatunku komedii dell'arte. Uważał bowiem, że w niej aktor spełnia się na scenie. A jak wiadomo większość stylistyki gry opiera się na sztuce improwizacji, ale w ramach ściśle określonego charakteru. Czyli swoboda twórcza człowieka w jakiś sposób jest ograniczona, bo czyż wyobrażalibyśmy sobie Pantalone zwinnie skaczącego po scenie, podobnie jak Arlekin? Ale Anglikowi chodziło o coś jeszcze, a mianowicie o konieczną sprawność fizyczną aktora, który aby wykonać powierzone mu zadania na scenie, musi w pełni panować nad swoim ciałem. Mistrzowskie widowisko włoskiej komedii składa się z idealnego rytmu: działań postaci, pojawiających się rekwizytów i scenografii. Aby to osiągnąć, aktor powinien być podatny na polecenia reżysera. Dlatego metoda należała do obszaru zainteresowań Anglika. Jelewska słusznie przypomina, że rytmizacja widowiska wiązała się z wymyślonym przez reformatora praojcem teatru, którym był tancerz[72]. Taniec dla Craiga był początkową formą, która zrodziła się z obrzędów ku czci bogów. Oczywiście od razu widać jak wiele teorii dwudziestowiecznego teatru w sposób mniej lub bardziej świadomy nawiązywało do utopijnej wizji. Szczególnie jest to istotne na przykład dla ostatniego cyklu prac Jerzego Grotowskiego realizowanych w Pantaderze, których nikły zarys w performansie *Akcje* pokazał publiczności w trakcie swojego ostatniego pobytu w Polsce w 1997 roku. Skupił się w nich na możliwych modulacjach ludzkiego głosu, rozwijanych za pomocą cielesnych rezonatorów i ich emisji skorelowanej z tańcem ciała. Ciało stało się wizualnym elementem plastycznym, nad którym tancerz-performer nauczył się panować w wyniku mozolnych ćwiczeń. Oczywiście nie jest to jedyna praktyka, która w sposób wyrazisty może mieć swe praźródło w wizjach reformatora z początku XX wieku. Od razu też widoczna jest rozbieżność pomiędzy Kantorem i Craigiem. Dla autora *Umarłej klasy* sprawność cielesna aktora jest istotna, ale w wymiarze kompozycji widowiska, nie w sferze ćwiczeń przygotowujących do gry.

W wizji nadmarionety widać wyraźne zawieszenie pomiędzy życiem a śmiercią czy może raczej martwotą przedmiotu wprowadzonego w sferę teatru a pierwiastkiem witalnym. Do tej pory zwykło się traktować teorię Craiga jako enigmatyczny wywód, który nie daje jednoznacznej odpowiedzi, jak owa figura ma realnie funkcjonować w przestrzeni scenicznej. Irene Eynat-Confino[73] w latach 80. XX wieku przeanalizowała szczegółowo

---

[72] A. Jelewska, *Ubermarionette, czyli mit aktora idealnego*, [w:] taż, *Craig. Mit sztuki teatru*, Errata, Warszawa 2007, s. 150–179.

[73] I. Eynat-Confino, *Beyond the Mask. Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Ill. 1987.

dokumentację Craiga zdeponowaną w Bibliothèque Nationale de France w Paryżu. Znalazła w niej dość dokładne opisy nadmarionety, które są wcześniejsze niż wspomniany powyżej tekst. Wygląda na to, że Anglik gdzieś od 1903 roku, lub wcześniej, pracował już nad realizacją swojego pomysłu. Powstał projekt architektoniczny teatru w Dreźnie w formie amfiteatru z nowocześnie rozwiązanym oświetleniem oraz ze szczegółowymi instrukcjami dotyczącymi zatrudnienia, repertuaru etc. Natomiast Hana Ribi, w wydanej w 2000 roku monografii artysty, skupiła się na opisaniu szkicu z 1905 roku, który jest interesujący dla omawianego zagadnienia. Craig narysował tancerza w udrapowanej dużą ilością materiału szacie. Ma on twarz szczelnie zakrytą i trzyma przed nią maskę, którą wydaje się animować w stronę przestrzeni znajdującej się przed nimi. Maska nie jest samodzielnym elementem. Spod niej „spływa" tkanina, której układ przypomina zarys ludzkiego ciała. Lejąca się materia łączy się z suknią aktora. Tancerz w intencji autora tworzy jedność z maską. W oddali widać relację odmienną. Maska jest zwrócona w stronę swojego animatora, który pochyla się nad nią w geście sugerującym rozmowę. Ribi dostrzegła w nim zamysł pokazania relacji partnerskiej, istniejącej w opozycji do pokazanej w pierwszym planie jedni. Szkic pozwolił badaczce wysnuć wniosek:

> Nadmarionetą są oboje: zarówno doskonale wytrenowany żyjący aktor, jak i nieżyjący obiekt – maska obdarzona kształtem. W opisanym przypadku maska zostaje podniesiona do niezależnej postaci, przemienia się z przedmiotu do występującego samodzielnie dramatycznego podmiotu. Żyjący aktor-tancerz porusza się między funkcją operatora i aktora. Aktor w masce staje się zwielokrotnionym podmiotem, który po rozdzieleniu odgrywa dwa równoważne podmioty: tancerza i spersonifikowaną maskę, tzn aktora i postać[74].

Sądzę, że opisany powyżej projekt Craiga doczekał się realizacji scenicznej ponad pół wieku później. Od razu narzuca się odwołanie do ludzi-manekinów, jacy występowali w opisanym przedstawieniu *Balladyny* z 1974 roku. Tam pojawiało się prawie biologiczne współistnienie elementów martwych i żywych. Bardziej dokładnym nawiązaniem były manekiny z *Umarłej klasy*. Kantor wprowadził na scenę lalkę, która jest zespolona z kostiumem aktora. W ten sposób zyskał reżyser w swym najważniejszym widowisku owe rozszczepienie, które dostrzegła Ribi w wizji Anglika. Bo czymże są postacie np.: *Staruszka ze swoim dzieciństwem na plecach* lub *Staruszka z rowerkiem*. Tancerza z 1905 roku zastąpił aktor, a manekin zo-

[74] H. Ribi, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion*, Editions Theaterkultur Verlag, Bazylea 2000, s. 56.

stał przemieniony z funkcji przedmiotu lub może inaczej atrybutu postaci, do samodzielnego podmiotu. Podobną prawidłowość dostrzegł Turowski nie tylko w realizacjach teatralnych Kantora, ale przede wszystkim w jego bio-obiektach.

> Manekin, w przeciwieństwie do marionetki, a podobnie jak figura woskowa, od początku nie był zdolny do samodzielnego życia: coś się za nim ciągnęło, coś się z niego wydzielało" – pisał krytyk – „Jako pusta forma był przylepiony *nie wiadomo po co* do bliźniaczej formy właściciela. Jako przedmiot ułomny znajdował swe oparcie w płótnie obrazu. Jego workowata fizyczność miała coś z cielesności garbu noszonego przez człowieka, jego zastygła niematerialność odwoływała się do pamięci postaci, której śmiertelną maskę przybierał. Jak pasożyt narastał na człowieku: bioobiekt nie tworzący znaczenia, powielający, odcinający i zniekształcający formę[75].

Dla Craiga to zespolenie aktora i maski miało mieć metafizyczny charakter. Wydaje mi się, że Kantor, może na przekór Anglikowi, w tej relacji dostrzegał wręcz pasożytniczą natarczywość przedmiotu względem żyjącego ciała.

Wizja specyficznej korelacji aktora i przedmiotu stała się przyczyną dla której manifest *Teatru Śmierci* Tadeusza Kantora odwołał się do słynnego eseju, prawie siedemdziesiąt lat po opublikowaniu *Aktora i nadmarionety*. Wszak w ciągu tego czasu zmianie uległy kategorie estetyczne oraz rozumienie roli i funkcji aktora w widowisku. Wydawałoby się, że wiele kwestii jest już jasnych i oczywistych, zatem doświadczony artysta nie potrzebuje tłumaczyć swoich gestów, powołując się na bardzo odległe teorie. Chyba, że chce dokonać pewnej formy zawłaszczenia pojęcia manekina na użytek własnej sztuki. Swoisty „zabór" idei, można rzec, dokonuje się w obliczu prawa, gdyż twórca Cricot 2 wyjaśnia niuanse i odrębności w istocie definiowania manekina, dokonuje „przenicowania" wobec czytelnika semantycznej struktury jego znaczenia.

Aby przeprowadzić precyzyjnie cały wywód, Kantor zaczyna w miejscu, w którym zakończył go Craig, czyli nad brzegami Gangesu. Streszcza dokładnie opowieść Anglika, osadzając go w symbolizmie, jako naturalnym podłożu zarysowanych idei. Kilka lat później wykorzysta ją w sposób nieco przewrotny do podania swojej historii aktora. Na łamach „Teatru" ukazał się w 1981 roku zapis rozmowy Gideona Buchmana z artystą. Kantor tłumaczył mu wówczas, że przekształca historię teatru zgodnie z własnymi potrzebami. Zatem uważał bowiem, że na

---

[75] A. Turowski, *Ambalaże, atrapy, manekiny*, [w:] *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. nauk. J. Suchan, M. Świca, Zachęta – Cricoteka, Warszawa–Kraków 2005, s. 114.

[…] początku nie było aktorów. Była tylko wspólnota czy plemię. A potem pewnego dnia jakaś inteligentna istota, może pierwsza z inteligentnych istot, opuściła wspólnotę. Miała po prostu dosyć i chciała się wydostać. Stała się w ten sposób obcym – pierwszym aktorem. Człowiek taki ukazywał się poza obrębem wspólnoty, poza kręgiem tych, którzy w niej uczestniczyli. W ten sposób powstała bariera – odgrodzenie widzów, tj. tych, którzy pozostali we wspólnocie, od aktora. Stał się on czymś oddzielnym, jak umarli, którzy też opuścili swoją wspólnotę. Teraz oni patrzą na niego[76].

W tej interpretacji znajdziemy główne założenia myśli Craiga wzbogacone o sens nadany przez Kantora. Nie zmienia to faktu, że sześć lat przed niniejsza wypowiedzią porównał wizje Anglika do idei innych twórców, poruszającymi podobny problem w obszarze literatury: Kleistem, Ernestem Theodorem Amadeuszem Hoffmanem i Edgarem Allanem Poe. Tym samym sens nadmarionety zostaje cofnięty nieco w czasie. W zakreślonej konfiguracji staje się ona kontynuatorem dziewiętnastowiecznych teorii, które bazowały z jednej strony na romantyzmie, a z drugiej na powieści gotyckiej, posługującej się kategorią wzniosłości czy niesamowitości. Prawie wszyscy wymienieni pisarze hołdowali wprowadzeniu w obręb sztuki nieprawdziwego człowieka. Kantor traktuje ten gest jako część ówczesnego nurtu *science fiction*. Interpretuje go poprzez „utratę zaufania do NATURY i do tego rejonu aktywności człowieka, który z naturą był ściśle związany"[77]. Wydaje mi się, że reżyser Cricot 2 dokonał daleko idącego uogólnienia, mieszając elementy i gatunki. Wprowadzenie tworów odmiennych od ludzi tzw. dziwolągów w obręb literatury jest znane bodaj od starożytności. Początkowo wiązało się raczej z pojęciem boskości jak chcieli antyczni pisarze, sprowadzając na ziemię stałych mieszkańców Olimpu. W kulturze chrześcijańskiej zadomowiły się chętniej stwory świata nadprzyrodzonego o pogańskim rodowodzie. Były to wszelkie zjawy, duchy, etc., ich pojawienie się w pobliżu zmieniało bieg wydarzeń lub wprowadzało perypetię łączoną z niesamowitością i grozą. Roboty, twory czysto mechaniczne, wymyślił zarówno jako pojęcie, jak i przedmioty funkcjonalne dopiero Karel Čapek, czeski autor powieści fikcji naukowej w swym dramacie *R.U.R* (*Rossum's Universal Robots*) z roku 1921. Zatem w pewnej odległości czasowej od dziewiętnastowiecznych postaci. Lalki wprowadzane przez zestawionych przez Kantora autorów w założeniu większości miały mieć tajemny związek z siłami pozanaturalnymi (boskim *sacrum*, ideą doskonałości). *Stricte* prekursorem gatunku *science fiction* był Edgar Allan Poe. Sądzę, że pojawił się w tym odniesieniu nie dlatego,

[76] *Śmierć jako metafora.* Wywiad z Tadeuszem Kantorem, „Teatr" 1981, nr 1, s. 3.
[77] T. Kantor, *Teatr Śmierci…*, Pisma, s. 14.

że jest autorem *Przygód Artura Grodona Pyma* (1838), książki, która stała się inspiracją dla wielu późniejszych pisarzy jak Juliusz Verne czy Herbert George Wells. Podejrzewam, że raczej twórca manifestu *Teatru Śmierci* widział w nim artystę, dla którego śmierć i zniszczenie miała szczególny, bo kreacyjny charakter. Zamieszanie terminologiczne było potrzebne dla pokazania przejścia jakościowego, które wprowadziło znaczące rozróżnienie pomiędzy sztuką XIX wieku a awangardą.

Tłumaczenie Kantora wydaje się niejasne i jednostronne. Widzi on bowiem w kryzysie zaufania do natury odejście widzenia artysty w stronę elementów abstrakcyjnych, prowadzących do eksplozji nowych gatunków: konstruktywizmu, funkcjonalizmu, powstania świata bezprzedmiotowego czy purystycznego wizualizmu. W zaprzeczeniu z tym tokiem myślenia jest chociażby idea suprematyzmu Kazimierza Malewicza. Sztuka posługująca się abstraktem miała być odpowiedzią na naturę stworzoną przez Boga. W żadnym wypadku nie była jej zaprzeczeniem lecz płaszczyzną metafizycznej rozmowy. Można jeszcze przypomnieć teorię widzenia Władysława Strzemińskiego, który źródeł nowoczesnego myślenia szukał w odległym baroku. Nikt nie mówił o odejściu od natury tylko o jej innym sposobie postrzegania, ukazywania jej poprzez wprowadzenie odmiennych elementów.

Kantorowi jednak chodziło o coś zgoła innego. Szukał usprawiedliwienia dla anektowania realności w obręb sztuki. Miało się to dokonać na zasadzie ucieczki ze świata sztucznego w stronę realności, w celu uwiarygodnienia dzieła sztuki. W tym miejscu Kantorowskiego wywodu pojawia się dadaizm, który wprowadza dzięki Marcelowi Duchampowi pojęcie „realności gotowej" (*ready made*). Prowadzi to autora do konkluzji: „Craigowska idea zastąpienia aktora manekinem, tworem sztucznym i mechanicznym – w imię zachowania doskonałej spoistości dzieła sztuki – stała się dzisiaj nieaktualną"[78]. I choć twórca *Umarłej klasy* dostrzega, że Anglikowi chodziło o jednorodność (spoistość) dzieła, jednak dokonuje w toku analizy drugiego uproszczenia. Wszak wiemy, że nigdzie w tekście *Aktora i nadmarionety* nie pada sugestia, że lalka ma być maszyną. Miał to być twór żywy, którego działanie sceniczne stawało się wyjątkowe w swej prawie boskiej jakości i w pełni przewidywalne. Prawie wiek później po prostu pominięto aspekt doskonałości, tym samym rozumienie pojęcia marionety zostaje odseparowane od wszelkich platońskich i metafizycznych skojarzeń. Dzięki tak rozumianej idei Craiga, Kantorowi udaje się rozbić dotychczasowe teorie teatru na dwie grupy.

[78] Tamże, s. 14.

Jeśli teatr w momentach swych słabości poddawał się żywemu organizmowi człowieka i jego prawom – automatycznie i konsekwentnie godził się na formę imitowania życia, przedstawienia i odtwarzania. W układzie przeciwnym, gdy teatr był na tyle silny i niezależny, że mógł sobie pozwolić na wyzwolenie się spod nacisku życia i człowieka, wytwarzał sztuczne odpowiedniki życia, które okazały się bardziej żywe, bo łatwo poddawały się abstrakcji przestrzeni i czasu, i zdolne były do osiągnięcia absolutnej jedności[79].

Zatem w obrębie historii artysta wprowadza podział na naturalizm lub inaczej teatr mieszczański i abstrakcję. Nie współistnieją one na jednej płaszczyźnie, raczej wymieniają się dominacją. Doprowadziło to Kantora do ostrej konkluzji, wypowiedzianej z dla niego aktualnej perspektywy „obie te ewentualności straciły i swoją rację, i swoją alternatywność"[80], gdyż powstały nowe układy w sztuce. Autor *Teatru Śmierci* widzi wyraźnie, że wraz z rozwojem dadaizmu i prądów jemu pokrewnych, pojawiła się możliwość anektowania rzeczywistości na potrzeby dzieła.

Tym samym postulowana na początku ubiegłego stulecia jednia została rozbita, wedle interpretacji krakowskiego twórcy, przez wprowadzenie pojęć realności gotowej oraz ruch dadaistyczny, wkraczający w sferę życia codziennego. Szczególną uwagę Kantora zwracają kolaże, które zabierały wyrywkowe elementy rzeczywistości i wprowadzały je w dzieło. Ale w toku dalszego wywodu dowiadujemy się, że działanie wkrótce okazało się niewystarczające. I wraz z pojawieniem się happeningów, eventów i sztuki environnement artysta swoim gestem stwarzał rytuał anektowania całych obszarów realności. Działanie stało się bardziej interesujące niż budowanie rzeczywistości sztucznej, jak chciał m.in. surrealizm, który dla Kantora operował starym pojęciem „cudowności". Po krótkim czasie każda manifestacja staje się konwencją. „Materialna, fizyczna OBECNOŚĆ przedmiotu i CZAS TERAŹNIEJSZY, w którym jedynie może być osadzona czynność i akcja – okazały się zbyt ciążące, dotarły do swoich granic"[81]. W fazie granicznej pojawiło się *Krzesło*, które Kantor ustawił wzdłuż autostrady pod Oslo w 1970 roku. Rzeźba – przedmiot użyteczny okazał się dla artysty p u s t y, pozbawiony e k s p r e s j i, p o w i ą z a ń, o d n i e s i e ń, znamion programowego komunikowania się, swego »message«, zwrócony do nikąd zamienił się w atrapę"[82].

W tak zakreślonym pejzażu semantycznym pojawia się manekin jako model dla aktora. W passusie dziewiątym ponownie pojawia się odniesie-

[79] Tamże, s. 15.
[80] Tamże.
[81] Tamże, s. 15.
[82] Tamże, s. 16.

nie do Craiga. Kantor wykazuje odmienność swojego rozumowania, gdyż on nie chce wyrzucić aktorów z teatru lub, powołując się na słynny esej, można powiedzieć, że nie chce, by wymarli oni na dżumę. Uważa bowiem, że „chwila pojawienia się Aktora po raz pierwszy przed widownią (używając dzisiejszych terminów) wydaje mi się, przeciwnie: rewolucyjna i awangardowa”[83]. Ale nie chodzi o obcowanie z żywym człowiekiem, raczej o „odkrycie OBRAZU CZŁOWIEKA”[84]. Zatem manekin, który nie jest maską czy abstrakcyjną człekopodobną formą może stanąć przed widzem. Jego niemota i martwota mają wedle reżysera powodować prawie antyczną katharsis, jakie dokonuje się w zetknięciu ze sztuką. Jest to szczególnie istotne, gdyż Kantor zaznacza, że nie skupia się tylko na teatrze, jego wypowiedź dotyczy wszelkich działań artystycznych. Tak stało się w istocie. Manekiny zagościły nie tylko w przedstawieniach Cricot 2, ale również w Kantorowskich instalacjach.

W wizerunku manekina tkwi również zasadnicza rozbieżność z Craigiem. „Marionetka jest tylko lalką” pisał Anglik w 1905 roku do matki, wyjaśniając jej odrębny charakter swoich figur. Sednem jego teorii jest stworzenie żywego, ale abstrakcyjnego tworu. Nie chodziło przy tym o pokazanie w planie scenicznym ruchomej rzeźby jak chciał później Bauhaus. Nadmarioneta miała mieć charakter pozaludzki i pozacodzienny. Kantor jak wiemy dokładnie odwzorowywał swoje manekiny, które są łudząco podobne do człowieka. Poprzez blade twarze i szare ubrania zlewają się z aktorami, stając się na równi z nimi tworzywem niezwykłego teatru, jakim był Cricot 2.

Zainicjowany przez Kantora dyskurs z dziełem Craiga przyczynił się *de facto* do określenia idei nadmarionety w nieco innym duchu. Pozbawiona została platońskiego pierwiastka piękna. W zamian wcielono ją w sztukę, która, jak twórca Cricot 2 stwierdził, funkcjonuje już po czasie, w którym słychać dźwięk „Grubej Berty”. W świecie powojennym zaczął manekin istnieć jako twór nie piękny, nie szlachetny, bardziej ludzki, może brzydki, przedmiot i podmiot „Najniższej Rangi”.

Być może nie bez znaczenie jest w tym momencie fakt, że zarówno Kantor, jak i Craig fascynowali się twórczością Maurice’a Maeterlincka. Anglik wpisał *Śmierć Tinagilesa* do projektowanego repertuaru Międzynarodowego Teatru Nadmarionety[85]. Oczywiście, dla każdego z nich admiracja

---

[83] TTamże, s. 19.

[84] Tamże, s. 18.

[85] Międzynarodowy Teatr Nadmarionety był projektem Craiga przygotowywanym na III Wystawę Niemieckiego Rzemiosła Artystycznego w Dreźnie w 1906 r. Ze względów finansowych nie został on zrealizowany. Por. I. Eynat-Confino *Beyond the Mask…*

dziełami noblisty miała nieco inny smak. Reformator teatru w początkach XX wieku widział w Belgu przede wszystkim autora idei ogłoszonej w 1890 zastąpienia żywego aktora poprzez figurę woskową. Dla Kantora z pewnością ważne było odwołanie do teorii Maeterlincka, ale on postrzegał figurę woskową poprzez cały jej kontekst kulturowy. Tym samy wiązał ją bezpośrednio z portretami trumiennymi w znaczeniu nadanym przez twórców teatrów anatomicznych. Zresztą artysta był miłośnikiem florenckiego Muzeum Historii Naturalnej (Museo La Specola), gdzie można obejrzeć dokładnie słynną Wenus. To powiązanie woskowych przedstawień ze śmiercią wydaje się zasadniczym powodem do wprowadzenia takich bohaterów do przedstawień realizowanych w drugiej połowie lat 80. Kantor traktował je jak fizyczne dotknięcie śmierci.

Piękna Pani – Śmierć, Matka i Infantka

Craig powróci jeszcze raz, w komentarzach Kantora pisanych pod koniec życia. Nie będzie już istniał w kontekście polemicznych teorii z figurą nadmarionety. Pojawi się jako odniesienie do postaci śmierci. W szkicu *Moja twórczość, moja podróż*, twórca *Umarłej klasy* notował:

> Nie widzę już kształtu człowieka. Jego kształtu
> zewnętrznego, który był zawsze identyfikowany z życiem.
> Samo życie staje się podejrzane, jego istota zbyt
> uproszczona dotychczas i sprowadzona do banalnego obrazu.
> Czuję powiew Śmierci, tej Pięknej Pani, jak ją nazywa
> Gordon Craig. Czy przypadkiem nie Ona rządzi
> w sztuce…[86]

Jelewska w monografii Craiga zaznacza, że wizja śmierci w jego twórczości wiązała się nierozerwalnie z teatrem i nadmarionetą. Jest to powiązanie z myśleniem obrzędowym, które legło u podstaw całej konstrukcji intelektualnej w jaką ubrana została teoria o idealnej postaci scenicznej. Lalka jest traktowana jak wehikuł nieśmiertelności. Autor przytacza w swoim wywodzie szereg opowieści, wywodzących się z antyku lub wręcz starożytności, które *de facto* wiązały wizerunek posągu pośmiertnego z odniesieniem do teatru. Irene Eynant-Confino w książce o Craigu skupia się głównie na starożytnym Egipcie. W rytuałach funeralnych artysta do-

[86] T. Kantor, *Metamorfozy…* s. 16.

strzegł powiazanie szczególne pomiędzy sztuką a światem śmierci. Można powiedzieć, upraszczając nieco zagadnienie, że odbiorcą sztuki faraonów były właśnie zaświaty. Idealne posągi władców i malowidła nagrobne, posługujące się ściśle określonym kodem, czyli kanonem, były łącznikiem pomiędzy światem doczesnym a nierozpoznawalnym do końca bytem po drugiej stronie. Craig traktuje w sposób szczególny Sfinksa, który jest dla niego znakiem wieczności, skrywający w sobie tajemnicę istnienia. Staje się wręcz pra-matką, z którego przedstawienia wyrośnie później nadmarioneta, jako prawowita spadkobierczyni owej siły zaklętej w figurze siedzącego lwa z ludzką głową okrytą chustą *nemes*.

Fascynacja kulturą starożytnego Egiptu nie była niczym dziwnym na tle epoki, w jakiej wzrastał Craig. Z pewnością znał m.in. opracowanie zabytków owej starożytnej krainy autorstwa Dominique'a Vivanta Denona. Był on francuskim podróżnikiem, żyjącym na przełomie XVIII i XIX stulecia. Przede wszystkim dla potomności jest znany jako twórca koncepcji muzeum Luwru, ale należał też do pionierów archeologii. W 1798 roku wziął czynny udział w wyprawie Napoleona do Egiptu, która zaowocowała książką *Voyage dans la Basse et Haute Egipte* wydaną w 1802 roku. Publikacja zdobyła dość szybko dużą popularność w Europie, a nawet została przetłumaczona na język niemiecki i angielski. Denon zawarł w niej dokładny opis piramid, znajdujących się w Gizie, ze szczególnym uwzględnieniem Sfinksa. Całość została uzupełniona wieloma rysunkami, dość wiernie odtwarzającymi ówczesny stan grobowców.

Również nie ma nic szczególnego w samym zainteresowaniu śmiercią przez Craiga. Przełom XIX i XX stulecia pokazał zasadniczą zmianę w podejściu do tematyki umierania. Chociaż przez cały XIX wiek można zaobserwować stopniowe odejście od myślenia od śmierci w kategoriach nagłej i trwożliwej zagłady czy zarazy. Dzięki rozwojowi medycyny widmo odejścia coraz bardziej się oddalało, człowiek wydawał się zwyciężać nad śmiercią, chociaż nie zdołał jej zupełnie unicestwić. Przez Europę przetaczały się kolejne pandemie cholery, nie wspominając już o gruźlicy zabierającej całe rodziny. Można zauważyć pewną współzależność, gdyż stopniowa ewolucja w leczeniu groźnych chorób, zbiegała się z wkraczaniem w obręb sztuki nowych symboli, które budowały odmienne znaczenie wokół umierania. Epoka romantyzmu zrodziła wielu artystów, poetów, pisarzy, dla których figura śmierci miała nadal groźny charakter. Wówczas nawet utożsamiano głęboką miłość z kresem i odejściem, jest to ciekawe w kontekście Kantora i nazwy jego ostatniego cyklu. Michel Vovelle

w monografii *Śmierć w cywilizacji Zachodu*[87] podaje, że można dopatrzeć się związku pomiędzy rozpropagowaną filozofią miłości i śmierci z gwałtownym wzrostem statystyk samobójstw, jakich dokonywano we Francji i Anglii. Estetyka XIX wieku powołała do życia na nowo duchy i zjawy. Do nich zaliczamy wszelkie obecne w polskiej literaturze „świtezianki" i „goplany", których etymologia wywodzi się z niezwykłej fascynacji kobiecością. Oczywiście nie była to tylko nasza narodowa specjalność. Wystarczy prześledzić obecności świata baśniowego w twórczości Richarda Wagnera czy wspomnianego już Maurice'a Maeterlincka. Ale romantyczne nimfy i wróżki u schyłku wieku pary przemieniły się w wizerunek *femme fatale*, który zdominował *belle epoque*. Nowa kobieta będzie piękną damą, obdarzoną niszczycielską siłą. Tym samym to ona stanie się nowym wizerunkiem unicestwienia, jakże dalekim od średniowiecznej wizji kościotrupa z kosą. Dygresyjna opowieść o przekształceniu wizerunku śmierci nie byłaby pełna bez niesamowitości i grozy zrodzonej wraz z *Frankensteinem*, demonicznym tworem Mary Shelley. Pojęcie wzniosłości zyskuje w powieści gotyckiej zabarwienie grozy, strachu i lęku. Dla dopełnienia obrazu z jakiego wywodzić się mogła Ta Pani zaklęta w Craigowskim opisie, nie można pominąć rozwoju spirytyzmu, czyli pewnego „towarzyskiego" współbytowania z zaświatami. Nurt zrodzony w połowie XIX stulecia cieszył się wielką popularnością w świecie anglosaskim i nie był tylko i wyłącznie kaprysem epoki. Starano się wokół niego wytworzyć atmosferę naukowego poznania, co jedynie przyczyniało się do większej popularności „latających stolików" wśród różnych kręgów społeczeństwa.

Eynat-Confino wyróżnia myślenie Craiga o śmierci z ówcześnie dominujących trendów. Badaczka uważa bowiem, że we wszystkich dostępnych przedstawieniach, czy to malarskich, czy literackich jednak wiąże się ona przede wszystkim z definitywnym i nieodwracalnym kresem życia. Dla reformatora była ona jedynie modelem intelektualnym, który służył mu na potrzeby sztuki. Podobne podejście odnajdziemy w dziele Kantora, który mówił w 1978 roku, czyli już po sukcesie *Umarłej klasy*, że pojęcie śmierci interesowało go jedynie w kontekście sztuki[88].

Wykorzystanie śmierci jako intelektualnej konstrukcji przez Craiga widać w powiązaniu lalki z pojęciem „idola"; wydaje się, że zrobił to nie bez powodu. W znaczeniu języka starogreckiego *eidolon* oznaczał bożka, czyli przedmiot kultu, ale odnosił się też do figurek terakotowych. Takie

---

[87] M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, przekł. T. Swoboda i in., słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004.

[88] Por. A. Grzejewska, *Dzieło sztuki jest zamknięte*, „Miesięcznik Literacki" 1978, nr 10.

przedmioty, niewielkich rozmiarów, odnaleziono w pobliżu teatrów. ich przedstawienia wiązały się nie tylko z mieszkańcami Olimpu, odnajdujemy wśród nich również podobizny ulubionych bohaterów. Najbardziej znany jest cykl postaci komicznych. Jelewska wiąże znaczenie pojęcia również z duchami i zjawami zmarłych, a nawet z marą. Na tym tle dostrzega badaczka u Craiga specyficzną prawidłowość, że szczególnie interesowały go cienie i duchy, jak chociażby duch ojca Hamleta w słynnym dramacie Szekspira. Istotnie artysta pisał w eseju *Aktor i nad-marioneta*: „Cienie, duchy są w moich oczach piękniejsze, tętnią większą żywotnością niż mężczyźni i kobiety; niż miasta rojące się od mężczyzn i kobiet małostkowych, od istot nieludzkich, skrytych, najzimniejszych z zimnych, od najtwardszych serc”[89]. Cień staje się w tej koncepcji symbolem zawieszonym pomiędzy życiem a śmiercią. Kultura europejska zawsze odnosiła się do cieni przodków. W sztuce powiązanie zacznie mieć bardziej tragiczny niż kontemplacyjny charakter po II wojnie światowej. Artyści wówczas chętnie sytuację nieobecności wyniszczonej nacji, będą oddawać za pomocą zarysów figur czy właśnie cieni. Z jednej strony Jelewska traktuje myśl Craiga jako niezwykle prostą, z drugiej zaś jako powtarzający się motyw wieczności, czyli ciągłego znikania i wyłaniania się. Cień nawet zdaje się wypierać na jakimś etapie myślenie o obecności lalki czy marionety w przestrzeni scenicznej. Można rzec, że reformator z czasem projektował teatr dla siebie jako artysty-demiurga, z cieniem jako bytem ważniejszym od człowieka. Skojarzenie z teatrem Cricot 2 nasuwa się samo. W przedstawieniach krakowskich po jednej stronie świata iluzji stał Kantor, mistrz, kreator, czyli Sprawca Wszystkiego, po drugiej aktor, dla którego w *Teatrze Miłości i Śmierci* wzorem miał być miał dybuk, czyli postać, duch wywiedziony z mistycyzmu żydowskiego.

Zbieżność myśli Kantora i Craiga odnajdziemy jeszcze w jednym intrygującym aspekcie. Anglik w szczególny sposób odnosi się do wyobraźni. Można nawet wysnuć wniosek, że jest ona jakąś formą odrębności istniejącej poza ludzkim ciałem i znajdującej się w przestrzeni określonej mianem „Domu Wizji”. W przywoływanym już wielokrotnie eseju pada stwierdzenie, że artysta dąży do „pochwycenia bodaj dalekiego przebłysku tego ducha, którego nazywamy Śmiercią – do wywołania pięknych rzeczy ze świata wyobraźni”[90]. Zatem świat wyobraźni i śmierci jest traktowany przez reformatora tak samo.

---

[89] E.G. Craig, *Aktor i nadmarioneta*, [w:] tenże, *O sztuce…*, s. 78.

[90] Tamże, s. 78.

Ponieważ sztuka nie może naśladować rzeczywistości – twierdziła Jelewska – tym samym śmierć prawdziwa, fizyczna, która polega na rozkładzie ludzkiego ciała, kończy życie ziemskie, znajduje się poza zainteresowaniem artysty. Wyobraźnia jest wieczna – dzięki niej artysta odkrywa, widzi, to co dla innych niewidoczne, tworzy nowe światy. Jeśli krainę śmierci porównuje on z wyobraźnią, to znaczy, że przypisuje jej podobne cechy. Tym samym, łącząc śmierć z wiecznością, zatacza swoiste koło, w którym koniec jest związany z początkiem – i odwrotnie. W modelu teatru, który skonstruował Craig, śmierć miała być wieczna – nie dlatego, iż towarzyszy człowiekowi od zawsze, ale dlatego że jest nieodłącznym elementem wieczności, czyli ciągłego powtarzania, odwiecznej dialektyki istnienia; z niej musi wyłonić się to, co nowe[91].

Po raz kolejny możemy ten sposób myślenia zestawić z Kantorowskim Pokojem Wyobraźni, który istnieje gdzieś w *imaginarium* artysty. Tam staje się on wolny i staje się on wieczny. Należy przyjąć jedno ważne rozróżnienie. Wydaje mi się, że Craigowska wyobraźnia była formą bytu czy przestrzeni po prostu dostępnej artystom, a w Kantorowskim modelu chodzi o pokoik przynależny tylko jemu. Do tego świata nikt inny nie może „wejść bezkarnie", jakbyśmy określili, trawestując napis ze spektaklu *Powrót Odysa*. Ciekawego przeniesienia Kantor dokonuje ze swoją postacią. Im on sam był starszy i coraz bardziej chory, tym coraz częściej jego postać gościła w jego obrazach czy przedstawieniach. Craig nigdy nie projektował siebie jako przedmiotu czy wręcz podmiotu własnej sztuki. To jest zasadnicza różnica pomiędzy omawianymi artystami. Jednak morfologia użycia terminów: wyobraźni i śmierci jest tożsama.

Symbol Pięknej Pani Śmierci nie był w twórczości Craiga zawieszony w próżni. Miał swój intrygujący obraz początkowy. Była nim postać Ellen Terry, matki artysty, przywołanej już wcześniej. Jelewska zauważyła, że w koncepcji autora *Aktora i nadmarionety* śmierć jest zawsze rodzaju żeńskiego i może być wiązana z obrazami, przedstawiającymi schodzącą w dół Lady Makbet czy Elektrę zastygłą w podniosłym geście. We wszystkich przedstawieniach artysta posłużył się wizerunkiem własnej matki. Najbardziej przejmujące jest zdjęcie aktorki w czarnej sukni, w przestrzeni białych parawanów. Zostało wykonane przez Craiga na tle projektowanych przez niego dekoracji do przedstawienia *Kupca weneckiego* w 1911 roku. Powstała wówczas cała seria, dokumentująca obecność matki. Zapewne nie jest to przypadek, gdyż aktorka świętowała tryumfy właśnie w roli Porcji w sztuce Szekspira. Opiszę w tym miejscu jedną z zachowanych fotografii, gdyż zastanawia cała jej kompozycja. Terry stoi w półobrocie, twarzą jest zwrócona do widza, ma ręce podgięte i na głowie lekko przekrzywiony kapelusz. Widoczna jest dokładnie cała jej sylwetka. Nie jest ona ustawiona

[91] A. Jelewska, *Craig. Mit…*, s. 193.

centralnie, lecz nieco z lewej strony obrazu. Ubrana jest raczej zgodnie z obowiązującą ówcześnie modą. Zapewne nie należy jej stroju traktować jako kostiumu teatralnego. Chociaż trudno oprzeć się wrażeniu, że zarówno jej kolor, jak i materia, która szczelnie okrywa całą postać aktorki nie zostały dobrane bez wyraźnego celu. Czerń idealnie współgra z bielą tła. Craig odcinając za pomocą koloru sylwetkę aktorki od towarzyszącego jej tła, uczynił z niej prawie płaską plamę barwy. Przypadkowości można się dopatrzeć w geście aktorki. Pozornie nie wykonuje ona żadnego ruchu, zwyczajnie stoi i patrzy w stronę widza. Pomimo nieostrości zdjęcia, zauważalna jest ciekawość, jakby aktorka zadawała pytanie, osobie stojącej za obiektywem, o charakter wnętrza w jakim się znalazła. Białe tło praktycznie się rozmywa. Z tytułu zdjęcia wiemy, że obok Terry oraz za nią stoją parawany, a linia podłogi wytycza wręcz drogę przejścia pośród nich. Formy ulubionego elementu Craigowskiej scenografii są obłe, jakby budowały ścianę z półwalca.

Gra z barwą jaką prowadził na zdjęciu autor przywołuje nieco wcześniejszy drzeworyt Craiga przedstawiający Terry jako Ofelię. Powstał on w 1898 roku i można powiedzieć, że jest w całości odwróceniem opisanej powyżej kompozycji. Artysta posłużył się charakterystyczną dla okresu secesji waloryzacją przestrzeni za pomocą płaskich plam barwnych bieli i czerni. Postać kobieca jest odwrócona do publiczności, patrzy w dal, w jakiś lekko zarysowany pejzaż. Głównym elementem kompozycji jest jej udrapowana suknia, która składa się z niekończącego się materiału, oblekającego postać Ofelii. Aktorka jest białą plamą, a tło jest zaznaczone czernią.

Ellen Terry stała się jedną z postaci sztuki Craiga, integralnie złączoną z wszelkimi ideami jakie zrodziły się w umyśle syna. Była secesyjną *femme fatale* pod postacią niewinnej bohaterki szekspirowskiej, ale też nieco staromodną, z dzisiejszego punktu widzenia, damą, która stała pośród dekoracji jako kolejny jej element, niczym prefiguracja nadmarionety. Obecność własnej matki w sztuce, przez niektórych badaczy była traktowana jako obszar walki o dominację pomiędzy dwiema twórczymi osobowościami[92]. Taki pogląd jednak nie wydaje się słuszny, gdyż za każdym razem postać aktorki była połączona z ideą piękna. Jej kolejne prezentacje miały znamiona chęci wpisania jej w dzieło, jako wyrazu raczej miłości dziecka do rodzica niż agresji względem postaci rodzicielki. Jelewska uważa, że przypadła jej konkretna rola. Craig odwracając twarz Terry od publiczności

[92] N. Aurebach, autorka biografii Ellen Terry wysnuła taki pogląd, analizując relacje rodzinne pomiędzy Craigiem a matką. Por. N. Aurebach *Ellen Terry. Player in Her Time*, J.M. Dent & Sons Ltd., London 1987.

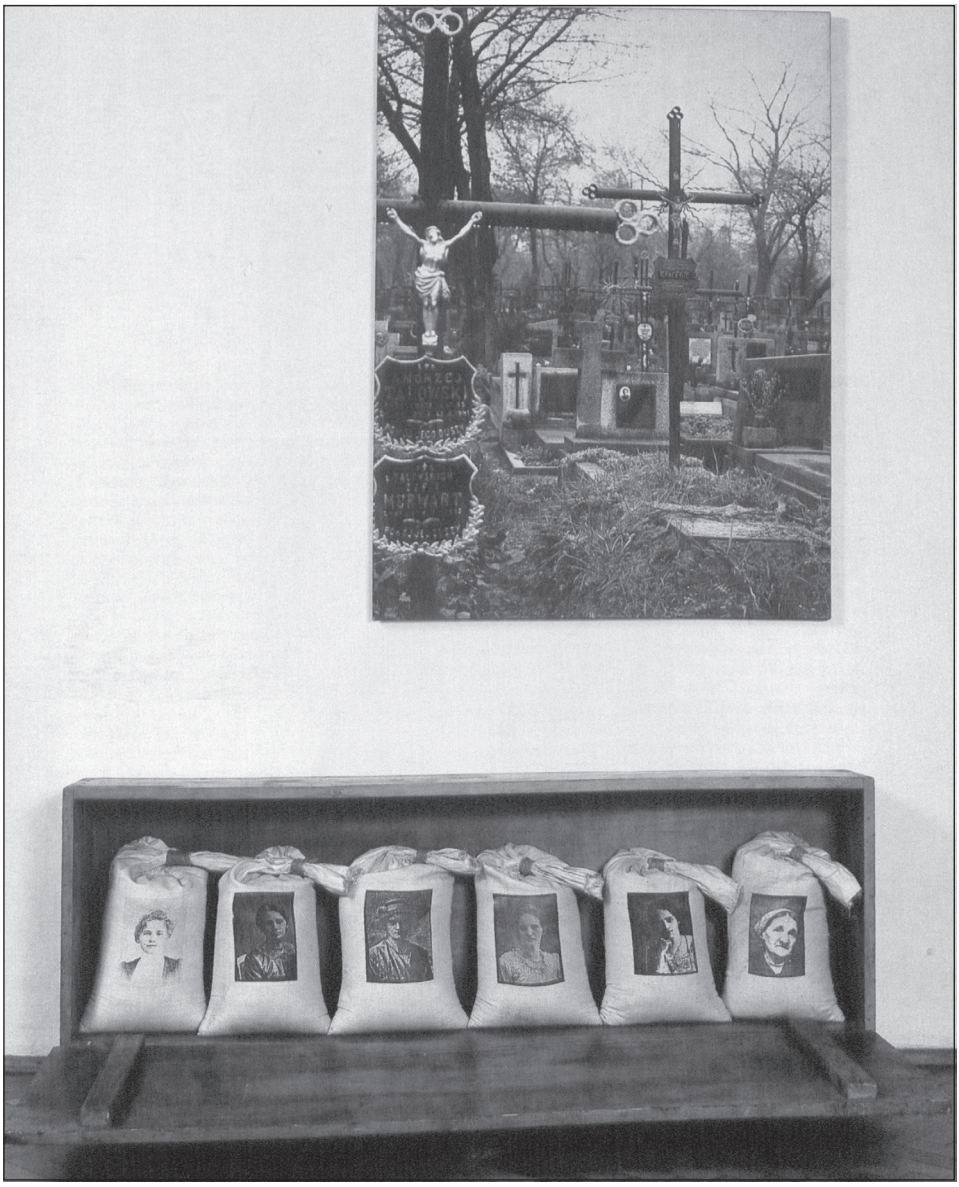
na drzeworycie przedstawiającym Ofelię czy czyniąc z niej postać obecną, ale nie do końca dobrze widoczną na opisanej fotografii, sprowadził matkę do uniwersalnego znaku kobiety – śmierci. Jest to typowe rozumowanie dla czasów przełomu wieków, w których artysta tworzył. Piękna kobieta była symbolem śmierci, zniszczenia, zagrożenia i tajemnicy. A sam wizerunek Ofelii wiele zawdzięcza słynnym drzeworytom Aubreya Beardsleya, jakie powstały do pierwszego wydania dramatu *Salome* Oskara Wilde z 1893 roku.

Wpisanie matki we własne dzieło nie było obce również Kantorowi. Z jedną małą różnicą, zaczęła się ona pojawiać w sztuce reżysera czternaście lat po swojej śmierci. I artysta obszedł się z Heleną z domu Berger Kantorową o wiele bardziej drastycznie niż Craig. Przy czym twórca krakowski łączy jej wizerunek ze śmiercią w sposób nie do końca jednoznaczny. Zasadniczo istnieją w dziele dwie postacie, których byt tylko w jakimś stopniu jest współzależny.

Po raz pierwszy artysta użył wizerunku Heleny w instalacji pt. *Portret matki* przygotowanej dla Muzeum Sztuki w Łodzi w 1976 roku. Na tle wielkiej fotografii grobu matki ustawił na podłodze straganiarską, drewnianą skrzynię z otwartym bocznym wiekiem. W niej poukładane były worki lniane, zwykle służące do przechowywania mąki, grochu lub fasoli; na każdym nadruk, przedstawiający twarz matki Kantora z różnych okresów jej życia. Katalog zdjęć pokazywał kobietę od młodej dziewczyny po bezzębną staruszkę. Worki wypełniono ziemią. Matka została zespolona z przedmiotem codziennego kuchennego użytku i wystawiona na sprzedaż. Paradoksalnie, to zdegradowanie służyło jej uświęceniu, jednocześnie miało wywołać silną reakcję emocjonalną u widza. Artysta komentował to: „Uzyskałem efekt jaki zawsze chciałem osiągnąć w teatrze – ażeby ludzie płakali. Podkreślam, że to można uzyskać tylko przez akt pewnego przekroczenia konwencji, moralnych, psychicznych” [93].

Postać matki stanie się w tej twórczości swoistym motywem przewodnim, inaczej będzie z ojcem. W spektaklu *Wielopole, Wielopole* (1980) występuje żywy manekin ojca, który nawet przysięgę małżeńską będzie wypowiadał za pomocą niezrozumiałych sylab i charczeń. We wspomnianym widowisku Matka-Helka jest najbardziej uświęcona i zarazem najbardziej upokorzona. Brzemienna Helka bierze ślub z Marianem Kantorem. Małżonek znika na froncie I wojny światowej, pozostawiając żonę na łasce rodziny. Kantor nie przedstawia jej dość trudnego życia z detalami. Jej cierpienie zamyka w przejmujących sekwencjach, które w partyturze są

[93] K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta…*, s. 39.



Zdjęcie 21

oznaczone numerami od 9 do14. Cykl rozpoczyna „Helka na Golgocie", potem pojawia się obraz „Korona cierniowa. Lżenie Helki". Komentarz Kantora brzmi:

> Rodzina Komediantów przebiera miarę. Szydzenie i Lżenie staje się samodzielne, samo w sobie i samo dla siebie. Rodzina stopniowo skierowuje to szydzenie na Matkę-Helkę.

W tym zacietrzewieniu wycofują się do przedpokoju, zamykają drzwi, po czym wracają, aby dokończyć scenę. Matka-Helka siedzi na przedmiocie zwanym GOLGOTA – rodzaj szafotu – jest to wózek na kółkach. Rodzina popycha ten przedmiot i Matkę-Helkę, która siedzi na nim rozkraczona jak kukła. Mańka Opętana, jak zwykle w momentach ważnych w życiu tej strasznej Rodziny, zaczyna przemawiać wersetami z Ewangelii. Wkłada na głowę Matki-Helki Obłąkanej i Umęczonej Koronę Cierniową. Dokonuje się jakiś cyrkowo-tragiczny dekalaż. I jeszcze jeden, nie ostatni odnośnik do Ewangelii – w stylu tego spektaklu. Rodzina lży, szydzi i opluwa Matkę-Helkę[94].

Patos sceny zostaje jeszcze bardziej podkreślony w sekwencjach następnych, gdzie Umarli Żołnierze otaczają Rodzinę i Matkę-Helkę na Golgocie. Sprawiają wrażenie jakby wszystko wokół siebie niszczyli. „Nagle nad głowami żołnierzy ukazuje się MATKA-HELKA (MANEKIN)"[95].

Sekwencja 12 nosi tytuł *HELKA – manekin*.

Zabawa żołnierzy z Helką.
Podrzucają ją do góry, wysoko. Z rozrzuconymi rękami i nogami bezwstydnie spada na trzymany przez żołnierzy brudny i podziurawiony ślubny welon.
Żołnierze powoli wycofują się i znikają za drzwiami.
Na podłodze pozostaje HELKA martwa, zgwałcona, z rozkraczonymi nogami[96].

Cisza, która zalega zostaje szybko zakłócona. Pojawia się Wdowa po Fotografie, która jest w tym widowisku synonimem Śmierci. „Staje ona nad ciałem Helki. Wyciąga ręce i umywa je brudną ścierką"[97].

Wydaje się, że zatracona została cała cześć Matki-Helki, a ona sama wręcz wulgarnie rozdeptana przez pułk żołnierzy. Jednak Kantor uświęca ją w sekwencji 14, gdzie Ojciec niesie Matkę-Helkę do Księdza na powtórny ślub. I nawet fakt, że potem przerzuca ją sobie przez ramię, a jej głowa bezwiednie zwisa na jego plecach już nie budzi takiej grozy. Tej dziwnej parze towarzyszy Ksiądz. Znikają za magicznymi drzwiami, które zostaną przez reżysera jeszcze dla pewności dokładnie zamknięte. W ten sposób definitywnie kończy się kwestia matki. W opisanych sekwencjach Kantor zestawia aktora żywego, który porusza się niczym manekin jako postać ojca i swoją matkę, która w scenie gwałtu staje się rzeczywistą lalką. Zastanawiające jest przejście od życia do martwoty. Można powiedzieć, że Marian Kantor był wielkim nieobecnym w życiu swojego syna. Zatem jest to jedynie postać mit. W rzeczywistości ojciec opuścił swoją żonę i dwójkę dzieci w okresie I wojny światowej. Przyszły twórca *Wielopola, Wielopola* wycho-

[94] T. Kantor*Teatr Śmierci…*, s. 234.
[95] Tamże, s. 237.
[96] Tamże, s. 237.
[97] Tamże.

wywany był bez niego. W spektaklu staje się postacią fantasmagoryczną, a matka po zbeszczeszczeniu lub wręcz unicestwieniu przechodzi na jego stronę.

W spektaklu *Niech sczezną artyści* pojawia się ponownie postać Matki. Nie jest to już młoda kobieta, jak było w *Wielopolu, Wielopolu*. Tym razem Kantor pokazuje gadatliwą i wścibską staruszkę, która siedzi na swoim krześle, choć sprawia wrażenie jakby chodziła. Jest stałą mieszkanką Kantorowskiego Pokoju Wyobraźni. Potem stanie się już tylko wspomnieniem. Powraca bardzo silnie w partyturze widowiska-poematu [określenie moje – D.Ł.] *Cicha noc* z 1990 roku. Tam Matka ma rolę kulturotwórczą, uczy dziecko klęczenia, tłumaczy czym jest wojsko, jest towarzyszką spacerów. W ostatnim przedstawieniu *Dziś są moje urodziny* należy się wraz z resztą rodziny do grona zmarłych „moich DROGICH NIEOBECNYCH"[98]. Jest bohaterką niemej sceny ożywienia fotografii, na której ponownie występuje z ojcem. Nalewa mu wino, on niemo je wypija, ona znowu nalewa i tak w nieskończoność. Ponownie objawia się jej niezwykła troskliwość, gdy pyta Kantora czy zmierzył już gorączkę. Zniknął silny stosunek emocjonalny, jakim były nacechowane dwa poprzednie wizerunki matki, te z łódzkiej instalacji i *Wielopola, Wielopola*. Zastąpił je obraz zamykający się we wrażeniu istnienia, wspomnieniu atmosfery obecności, ale w uznaniu całkowitego odejścia.

Skojarzenie postaci matki z wizerunkiem śmierci nie było z całą pewnością obce Kantorowi, skoro uczynił Helenę Kantorową mieszkanką swojego Pokoju Wyobraźni. Istnieje w dziele reżysera *Wielopola, Wielopola* jeszcze jedna zastanawiająca w niniejszym kontekście prawidłowość. O ile wizerunek postaci matki przechodzi ewolucję od młodej kobiety do staruszki z żywej fotografii, o tyle wizerunek Śmierci w tej twórczości przechodzi odwrotną drogę. Świadczyć to może o jakimś istniejącym, wewnętrznym powiązaniu dwóch figur. Wydaje się, że zachodzi między nimi podobna zależność jaką Vovelle dostrzegł w *Portrecie Doriana Graya* Oskara Wilde'a. Cały dramat powieści rozgrywa się pomiędzy tytułowym bohaterem a jego starzejącym się portretem. Badacz obrzędów funeralnych uznał, że autor „w ramach nowej fantastyki przedstawił metaforycznie kolejne etapy umierania piękna"[99]. Być może Kantor dokonał podobnego zabiegu, wpisując w niego matkę, tym samym odprawiając obrzęd jej umierania

---

[98] T. Kantor, *Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*, *Pisma*, t. 3, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 257.

[99] M. Vovelle, *Śmierć w cywilizacji…* s. 618.

w swoim dziele. Nie można w tym miejscu pominąć wczesnej twórczości artysty krakowskiego, gdyż figura śmierci była obecna od samego początku w dziele. I sądzę, że nie była wówczas wprzęgnięta w skomplikowane gry znaczeniowe. Cały balast semantyczny został jej dołożony później, wraz z rozwojem sztuki. Wszak kiedy jako młody student, Kantor posłużył się dramatem symbolisty, nie umieścił w swym pierwszym przedstawieniu postaci Królowej na scenie, dokonał tego dopiero w powrocie do tekstu w cricotage'u *Maszyna miłości i śmierci*. Ale w latach 30. zachował intencję autora uczynienia z niej groźnej damy nieobecnej. Tym samym pierwsza figura śmierci była dla reżysera tak samo wirtualna jak dla czytelników symbolisty i również wiele zawdzięczała typowemu modernistycznemu wizerunkowi. Już w następnym widowisku artysta postaci Goplany nadał zimny, metaliczny charakter, a jej fakturalność miała przypominać chłód płyty nagrobnej. Można powiedzieć, że podobnie jak u Craiga śmierć w dziele Kantora przeważnie wiązana była z postacią żeńską. Ale była w twórcy pewna przewrotność, która zawsze kazała mu nieco zakpić z dotychczas obowiązujących znaczeń. W *Teatrze Śmierci* rozpoczął prowadzić grę z płciowością śmierci, gdyż na tym polu artysta chciał figurze nadać jak najbardziej indywidualny wyraz.

Związek Kantora i Tej Pani dobrze oddałaby melodia tanga, wytwarzająca relację miłości i nienawiści. Przychodzą na myśli dwa obrazy ze spektakli. Dla pokazania wyraźnego kontrastu, zacytuje je wbrew chronologii. Po pierwsze była niezwykła scena z rewii *Niech sczezną artyści* (1985), gdzie pojawia się postać określona jako Dziwka z kabaretu, która nazwana została także Aniołem Śmierci. Grała ją młoda, piękna kobieta (Teresa Wełmińska) w skąpym wyuzdanym stroju, która przemykała przez scenę w specyficznym *dance makabre* z Witem Stwoszem. Ale pamiętamy nieco wcześniejszy wizerunek Sprzątaczki z *Umarłej klasy*, granej przez Stanisława Rychlickiego, posługującego się przerysowanym gestem i noszącego zgrzebną lnianą suknię ze śmiesznym kapelusikiem na głowie. Bohaterka wedle słów reżysera miała być demoniczna, odrażająca jak właścicielka burdelu, jednocześnie mając w sobie pierwiastek fascynacji i przyciągania. Te dwa obrazy są przeciwstawne, ale też się uzupełniają. Pokazują z jednej strony młodość i seksualne piękno, a z drugiej niezgrabność, śmieszność i kompromitację kobiecości. Kantorowską relację ze śmiercią cechował dualizm żywiołów: kreacji i zniszczenia podobnych w swej intensywności do dwoistości popędów wedle określenia Sigmunda Freuda[100]. Eros i Ta-

[100] Por. S. Freud, *Poza zasadą przyjemności*, przekł. J. Prokopiuk, Wyd. Nauk. PWN, Warszawa 1994.

natos, dwa światy, które zostają splecione w byt podporządkowany sztuce, której jedynym odbiorcą był sam autor. Wytworzona zależność miała dla artysty kreatywny charakter. Można nawet powiedzieć, że prowadziła go przez cały dynamiczny ponad pięćdziesięcioletni okres aktywności zawodowej. Był to czas nieustannego zmagania się z formą i poszukiwania wciąż nowych środków wyrazu.

Freudowski popęd śmierci jest mocą niszczycielską, ale żyje – w opozycji do popędu seksualnego, który z natury swej jest twórczy. Psychoanaliza daje wytłumaczenie współistnienia tak przeciwstawnych zależności, posługując się dostępnymi na przełomie wieku XIX i XX badaniami biologicznymi. Szczególnie interesująca dla wiedeńskiego naukowca była praca Augusta Weismanna[101]. Rozpatrywał on bowiem żywą substancję morfologicznie. Uważał, że zbudowana jest z *somy*, części skazanej na śmierć, rozumianej jako ciało niezależne od *plazmy zarodkowej*, czyli substancji dziedziczonej, pierwiastka nieśmiertelnego, który służy przedłużeniu gatunku. Naukowiec dopuszcza to rozróżnienie dopiero u organizmów wielokomórkowych, traktując jednokomórkowce jako organizmy praktycznie nieśmiertelne. W jego rozumieniu śmierć stała się na pewnym etapie ewolucji koniecznością, ale niewynikającą z pierwotnej funkcji żywej substancji. Należy ją raczej traktować jako przejaw przystosowania się do zewnętrznych warunków życia i działanie celowe.

W odniesieniu do Kantora można powiedzieć, że obecność śmierci w dziele nosi znamiona działania celowego. Jest to stała, która jest niezmienna, pomimo ciągłych przeobrażeń formy, których dynamika zależna była od ogólnego rozwoju sztuki XX wieku. I choć Freud krytykował Weismanna za wyodrębnienie właściwości śmierci w stosunku do organizmów wielokomórkowych. Jednak sam, analizując strukturę popędu uznawał jego skomplikowane działanie możliwe jedynie na poziomie organizmów dobrze rozwiniętych. Co ciekawe twórca psychoanalizy wprowadził podział jakościowy obszarów jego możliwej aktywności. Uważał, że eros ma charakter całościowy, ogarniający cały organizm. Dzieje się tak w opozycji do niszczenia, które może dotyczyć tylko części. Na prostej zasadzie, że martwota ręki nie koniecznie powinna oznaczać zagłady całego żyjącego bytu. Dlatego zapewne drugą stałą w twórczości Kantora są manekiny różnie rozumiane, jako lalki, rzeźby, przedmioty czy samodzielne postacie. Na szczególną uwagę zasługują w tym miejscu postacie z *Balladyny* zrealizowanej w 1974 roku, gdzie aktorom doczepiano kolejne

[101] Por. tamże, s. 43–44. Freud powołuje się na następujące prace: A. Weismanna: *Über die Dauer des Lebens*, 1882; *Über Leben und Tod*, 1892; *Das Keimplasma*, 1892.

pary rąk i nóg. Pozorny bezwład doklejonych członków podkreślał pejzaż dramatu zbudowany na zgliszczach. Zatem, w odniesieniu do twórczości Kantora, wnioskowanie Freuda oznacza, że możemy popędu śmierci upatrywać w elementach nieożywionych wprowadzonych w strukturę dzieła. Traktować je będziemy jako wyodrębnione części. Podlegają one szczególnemu działaniu, którego celem jest podkreślenie ich martwoty. Należą zatem do sfery Tanatosa. Do tej grupy zaliczam przede wszystkim wspomniane wyżej manekiny, w tym również ich części pojawiające się jako elementy struktury obrazów malarskich. Intrygujący jest stosunek Kantora do przedmiotów i to nie tylko takich jak deska, krzesło czy parasol, ale również do tych stworzonych na użytek widowisk, jak m.in.: Maszyna Aneantyzacyjna z *Wariata i zakonnicy* (1963), pułapka na myszy z *Nadobniś i koczkodanów*, kołyska z *Umarłej klasy*, Trąba Sądu Ostatecznego w cricotage'u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1979), czy Aparat Fotograficzny z *Wielopola, Wielopola* (1980). Praktycznie każda maszyna służy do niszczenia bądź uwypuklenia martwoty obiektu jak przekręcane łóżko w *Wielopolu, Wielopolu* z leżącym na nim z jednej strony żywym księdzem, a pod nim z jego kukłą[102].

Na szczególną uwagę zasługuje postać Infantki, bohaterki obrazów Diego Velazqueza, która stała się częstym gościem świata wyobraźni artysty krakowskiego. Pojawia się w twórczości Kantora w latach 60. i zostaje już z nim do końca. Pierwsza powstała w cyklu *Persyflaży muzealnych*. Fascynacja artysty dotyczyła martwoty modelu, atrapy śmierci zamkniętej we wnętrzu i w stroju niczym w tekturowym pudełku. Sam pisał:

---

[102] Destrukcyjny charakter przedmiotów Kantorowskich i strzępowatość kostiumu połączona z szaro-czarną kolorystyką K. Fazan porównała do chorobliwej kondycji bytu. Ciekawie się przedstawia analiza badaczki Trąby Sądu Ostatecznego, którą określa mianem „fantastycznego instrumentu muzycznego […] Trąba nie przypominała niczego konkretnego, stworzona w tym abstrakcyjnym kształcie jako niepokojąca ewokacja tematu Apokalipsy, która rozwijała w widzu rozmaite wyobrażenia. Dla Andrzeja Wełmińskiego miała ona w sobie coś *z szafotu, szubienicy, a coś ze średniowiecznych machin oblężniczych*. Ruchomy obiekt-wózek o intrygującym, pięknym wyglądzie składał się z czarnego kielicha workowatego kształtu nazwanego *ambalażem na dźwięki*. Był on zawieszony na cienkich, pajęczych układach stelaży i kółek, do których przytwierdzone zostały czarne chorągiewki na ruchomych prętach oraz wiadro umocowane na dźwigni. Ta skomplikowana forma staje się *ucieleśnieniem* muzycznej idei metaforycznej. Hybrydyczny twór sygnalizował samą obecność *boskiego głosu*. Brzmienie niepokojącego instrumentu płynęło z ukrytego w nim źródła". Badaczka też omawia szczegółowo sukę policyjną jaka pojawiła się w spektaklu *Dziś są moje urodziny*, gdyż dostrzega w niej marionetyzację rodem z zabawek dziecinnych, której groza została „opakowana" w przedmiot o rodowodzie nieco trywialnym, por. K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wyd. Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 345.

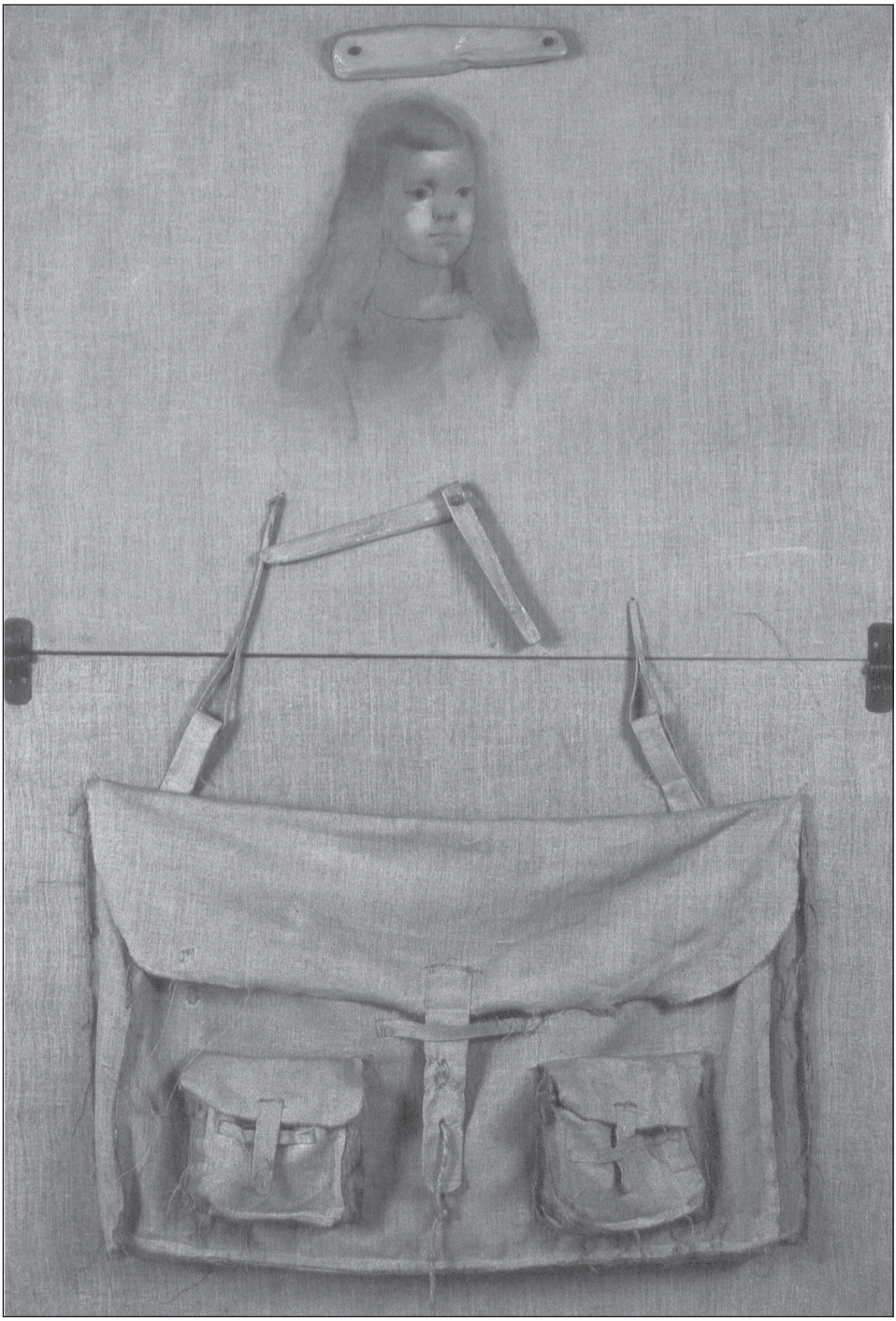
Oto Infantki Velazqueza. Jak relikwie lub madonny.
W uroczystych strojach, z wymuszonymi gestami i pustką grobową w oczach,
Trwają bezbronne…[103]

Zadziwiająca jest pierwsza Infantka, która występuje jako postać opakowana. Staje się przedmiotem podróżnym, gdyż jej twarz pojawia się na płótnie, które jest podzielone na pół i połączone z drugim za pomocą zawiasów. Jedną stronę zajmuje doklejona do obrazu, płócienna torba z dużymi kieszeniami na wiele rzeczy potrzebnych nomadzie, co artysta określił w tekście jaki powstał później, mianem torby listonosza. Miała się ona stać „trafną imitacją", owej „sławnej spódnicy", która była „jak liturgiczny ornat rozpiętą na obręczach z wielorybich fiszbinów"[104]. Sama bohaterka pojawia się na drugiej części składanego dzieła niczym zjawa. Namalowano jej jedynie twarz, której wyraz sprawia wrażenie pewnej przypadkowości. Kantor w przywołanym tekście opisał dzieło, używając trzeciej osoby liczby pojedynczej. Być może chciał siebie umieścić poza ambalażem. Pojawia się tam ciekawe stwierdzenie, gdyż autor niejako chciał się wytłumaczyć z formy w jaką ubrał Księżniczkę Małgorzatę. Otóż, zamknięcie jej w płótnie łatwym do transportu było podyktowane względami praktycznymi i chęcią łatwego demonstrowania Infantki „widzom jako curiosum w Wędrownym Panopticum…"[105]. Postać zatem stała się elementem, należącym do świata osobliwości. Kantor złączył ją z wizerunkiem dziwoląga, który swoją martwotą zachwyca i przeraża, tym samym uczynił z niej jedną z figur śmierci.

W cyklu obrazów *Dalej już nic…* pojawia się cała postać Infantki, lekko zawieszonej ponad chmurami nad kościołem z Wielopola. Przypomina to trochę fruwające anioły z obrazów Chagalla, choć jej odebrano feerię i przepych koloru. To jej ręki usiłuje się chwycić postać mężczyzny spadającego głową w dół. To sam Kantor. Infantka wydaje się spoglądać na niego z lekkim zaciekawieniem, jednocześnie nie spuszczając oczu z widza. Księżniczka hiszpańska natarczywie zaczęła nękać artystę w 1990 roku. Powstał wówczas obraz *Pewnej nocy po raz drugi weszła do mojego pokoju Infantka Velazqueza*. Tym razem to ona wyciąga dłoń w stronę postaci, siedzącego, nagiego Kantora. Patrzy wprost na niego, ignorując widzów. Może dlatego w spektaklu *Dziś są moje urodziny* ponownie w planie już nie malarskim a scenicznym wychodzi z ram i schodzi w stronę sobowtóra

---

[103] T. Kantor, *Motywy hiszpańskie*, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 1999, s. 12.
[104] T. Kantor, *Infantki*, [w:] tenże, *Metamorfozy… 1938–1974…*, s. 352.
[105] Tamże.



Zdjęcie 22

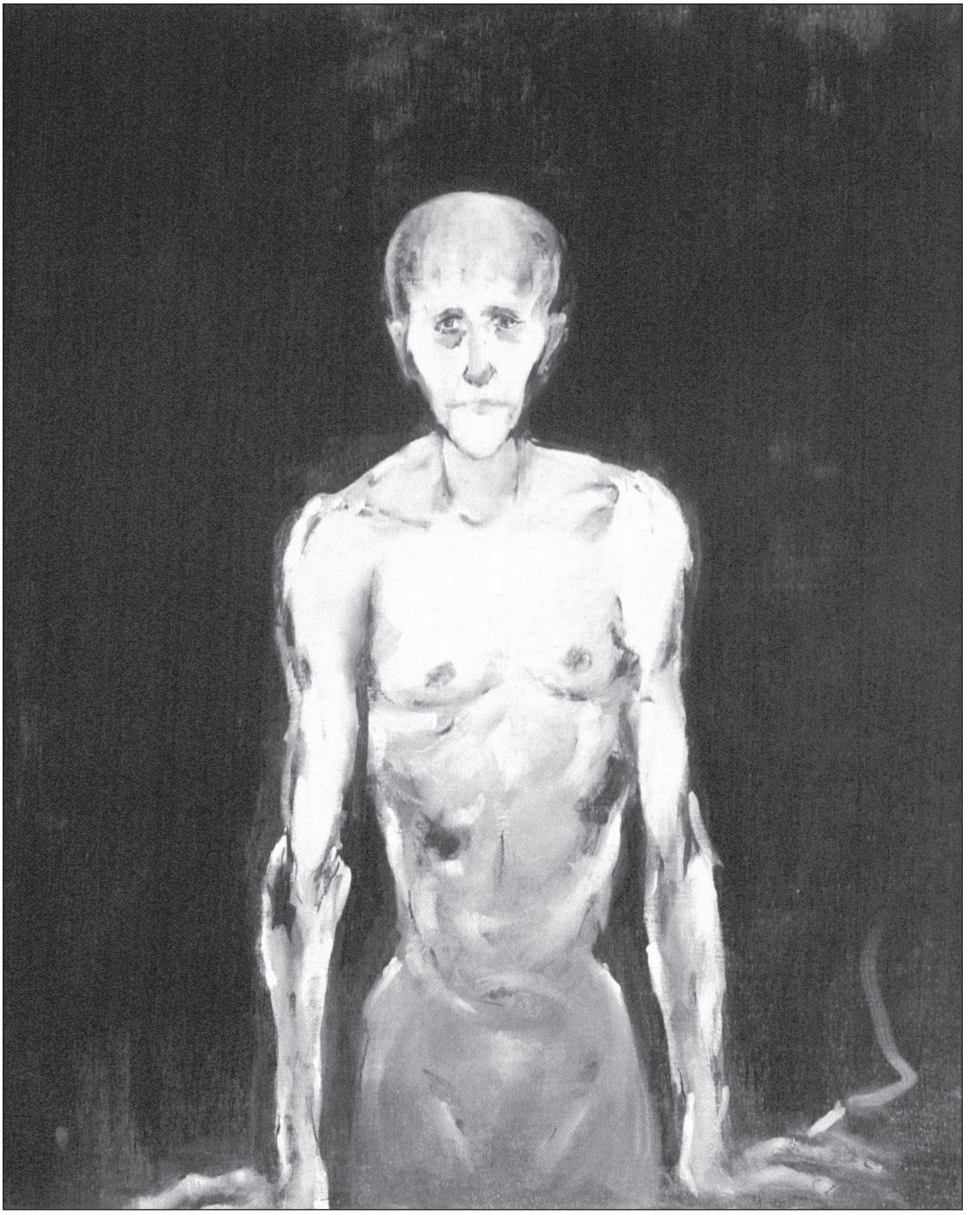
artysty. Nadal jest pozbawiona właściwego sobie kolorytu. Jest monochromatyczna. Jej suknia choć zachowuje wykwintny właściwy epoce kształt i zbudowana została na stosownym rusztowaniu, zyskała jednolity czarny kolor. Michel Foucault[106], kiedy opisywał płótno Velazqueza *Las Meninas*, czyli *Panny dworskie*, skupił się głównie na analizie gry z lustrem, jaką wprowadził do kompozycji malarz. W nim miała się odbijać cała tajemnica przedstawienia, przekazując widzom wiedzę o rzeczywistych wydarzeniach jakich autor obrazu był świadkiem. Kantor patrzył na hiszpańskie dzieło przekornie. Ominął lustro, a skupił się na małej dziewczynce. Podobnie z innych dzieł malarza wybierał tylko te, na których znajduje się Infantka. Ale w swej sztuce umieścił ją na zasadzie własnego lustrzanego odbicia, zbliżając się do wnioskowania francuskiego filozofa. Transpozycją tak potraktowanego przedstawienia była m.in. rama z jakiej kazał jej wyjść w swoim ostatnim niedokończonym widowisku.

Im bliżej śmierci artysty tym postać Infantki staje się coraz bardziej natarczywa. Pojawia się stale, właściwie zdaje się go nie odstępować. Tym samym staje się rzeczywistą figuracją śmierci, stworzoną w opozycji do iluzji śmierci w postaciach Sprzątaczki czy Wdowy obecnych w przestrzeni iluzji teatru. Rzeczywista śmierć artysty przyszła gdy Infantka przekroczyła próg teatru. Można uznać postać Księżniczki Małgorzaty jako wyraz strachu przed śmiercią w rozumieniu Edgara Morin. Filozof uważał, że jest on „przeżyciem, przeczuciem lub też świadomością utraty własnej indywidualności, przeżyciem gwałtownym, cierpieniem, lękiem, strachem. Przeczuciem pewnego zerwania, zła, porażki, tzn. przeczuciem traumatycznym. Jest świadomością pewnej pustki, nicości, która otwiera się tam, gdzie występowała indywidualna pełnia, czyli świadomością traumatyczną"[107]. Może dlatego mała dziewczynka ubrana w strój nieco dla niej za duży, stała się dla artysty symbolem lalki należącej do świata iluzji. Wejście w świat iluzji było dla Kantora ratunkiem przed nicością, czyli pustką jaką oferuje śmierć.

---

[106] M. Foucault, *Panny dworskie (Las Meninas)*, [w:] tenże, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, przekł. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

[107] E. Morin, *Antropologia śmierci*, [w:] *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład S. Cichowicz, J.M. Godzimirski,. PWN, Warszawa 1993, s. 77.



Zdjęcie 23

6. REIFIKACJE POSTACI AUTORA CZYLI SPRAWCY WSZYSTKIEGO

Slavoj Žižek w *Z-boczonej historii kina*[1] zadał pytanie jak pozbyć się popędu śmierci? I udzielił pozornie prostej odpowiedzi: choć w części należy się nim stać. Marek Pieniążek, w trakcie badań nad ostatnim spektaklem Cricot 2, *Dziś są moje urodziny* (1990), znalazł intrygujący w niniejszym kontekście rysunek Kantora. Na jednej kartce papieru zostały zawarte dwie sekwencje, być może należały one w zamiarze reżysera do widowiska lub były tylko jego wewnętrznym komentarzem. Szkic posiada tytuł zapisany w języku polskim: *Aby Cricot mógł beze mnie*. To zdanie jest podkreślone, poniżej znajduje się już komentarz w języku francuskim:

> stworzyć spektakl
> w którym byłbym nieobecny
> przyniesiono tylko mój bagaż

Pod tekstem znajduje się rysunek przedstawiający skrzynię zbitą z desek, na kółkach, umieszczoną na środku sceny. Dla Pieniążka przypominała ona te, w które pakowano manekiny Cricot 2 przed kolejnymi podróżami teatru. Obok niej znajduje się fraza napisana czerwonym kolorem w języku polskim: *Otworzyć po…* Czarna kreska rozdziela to przedstawienie od drugiej części. Ponownie pojawia się skrzynia, ale jest ona rozbijana przez dwie postacie, a w jej wnętrzu znajduje się ciało. Ponad przedstawieniem jest napis w języku francuskim: *ale…na końcu*. A pod sceną jest jego dokończenie, również w obcym języku: *albo…nic…*[2]. Przedmiot, służący

---

[1] *Z-boczona historia kina* (*The Pervert's Guide of Cinema*), reżyseria: Sophie Finnes, scenariusz Slavoj Žižek, Austria, Holandia, Wielka Brytania, 2006; por. także S. Žižek, *Lacrimae rerum. Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski, Lynch*, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011.

[2] Rysunek znajduje się w zbiorach Archiwum Cricoteki. Cały tekst brzmi:
„Aby Cricot mógł beze mnie
créer un spectacle
ou je serai absent

do przewożenia rzeczy Cricot 2 stał się też miejscem przechowywania ciała jego twórcy. Odkrywanie zwłok miało mieć dla widza charakter stopniowy. Cała poetyka rysunku ukazuje chęć zbudowania napięcia dramaturgicznego wokół sytuacji[3]. Jak zauważył Pieniążek, Kantor poprzez nadanie spektaklowi tytułu *Dziś są moje urodziny*, chciał *de facto* mówić o swojej śmierci w widowisku odnoszącym się do narodzin. Czyli zataczał znaczeniowe koło, całość akcji umieszczając w biednym pokoju wyobraźni, w którym był on sam jako element *imaginarium*. Można powiedzieć, że Kantor posłużył się teatralnym trikiem, który w jego wypadku zyskał w sposób niespodziewany rzeczywiste znaczenie. Wprowadził siebie w świat własnej śmierci, czyli zgodnie z interpretacją Žižka zniwelował swój strach przed śmiercią, po prostu stając się jedynym z jej elementów we własnym świecie. Współczesny filozof odnosił swoje spostrzeżenie do filmu *U progu tajemnicy* w reżyserii Alberto Cavalcantiego (1945), należącego już do klasyki horrorów brytyjskich. Bohater, Maxwell Ferere (Michael Redgrave) jest brzuchomówcą, który jest zazdrosny o swoją lalkę. W szale ją zabija. Kiedy po szoku spowodowanym wydarzeniem budzi się, z trudem zaczyna mówić, jednak wydobywa z siebie jedynie głos lalki. Tym samym staje się nią. W wypadku Kantora można mówić o stopniowym narastaniu obsesji śmierci, widocznej w rozwoju figuracji tej postaci w dziele. Można również spojrzeć na jego sztukę okiem lekarza kardiologa, który zdiagnozował u artysty chorobę. Większość pacjentów z zaburzeniami krążenia lub

---

seulement lub solennellement [tekst niewyraźny, zapis z błędem ortograficznym, trudny do jednoznacznego przetłumaczenia] on a apporté mon bagage.

Otworzyć po…

Mais …. a la fin

Ou.rien… «

Różnica w dwóch zaznaczonych przymiotnikach powoduje małe przesunięcie znaczeniowe. Sądzę, że Kantor miał na myśli słowo „uroczyście", które bardziej pasuje do poetyki patosu, jaka jest obecna w dziele pod koniec jego życia. Por. także M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny" – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2005, s. 178–179.

[3] Tamże. Pieniążek przywołuje wypowiedź Kantora z kwietnia 1989 r.: „Niekiedy jednak są takie noce… Wydaje mi się, że śmierć na scenie – prawdziwa – byłaby wywołaniem, przywołaniem teatru w jego pierwotnym wybuchu. Tego, tego wielkiego pierwotnego teatru. Wiemy jak wtedy śmierć panowała… Marzę wtedy o samobójstwie na scenie i wtedy rozumiem corridę …bo tam była Hiszpanka […]", s. 172. Artysta powrócił do zagadnienia na parę dni przed śmiercią. W notatkach osobistych przywołanych przez autora monografii, znajduje się wzmianka uczyniona w tonie serio, pozbawionym tak właściwej artyście ironii: „Chciałbym mieć śmierć spektakularną. Może ta sceniczność pomogłaby mi znieść ten moment. Ta spektakularność nie wyklucza faktu innego, że człowiek umiera jak szczur. W tej ostatniej minucie samotny", s. 174.

pracy serca ma stany lękowe, łączy się to z naturalną fizjologią człowieka. Schorzenie Kantora zatem predestynowało go do rozwinięcia lęku przed śmiercią. Tłumaczenie wydaje się nieco proste i oczywiste, ale w wypadku twórcy krakowskiego, nic nigdy nie było do końca jednoznaczne. Można ponownie przyjąć perspektywę Foucaulta i jego wizję słynnego obrazu Velazqueza. Kompozycja przedstawia sytuację jaka miała miejsce w pracowni malarza, gdy pracował on nad portretem pary królewskiej. Księżniczka Małgorzata obserwuje swoich rodziców, widzimy płótno odwrócone do nas tyłem, dworzan skupionych wokół Infantki oraz lustro, które wisi na ścianie zamykającej perspektywę pracowni. Ono staje się głównym bohaterem analizy, gdyż w nim odbija się cała scena. Poprzez taflę lustra artysta prowadzi grę z widzem, gdyż ono ukazuje coś czego na obrazie nie ma czyli bohaterów przygotowywanego dzieła.

> To zarazem przedmiot – bo jest tym, co przedstawiony artysta właśnie przenosi na płótno – i podmiot – ponieważ artysta, przedstawiając się przy pracy, przed oczyma miał siebie, ponieważ utrwalone w obrazie spojrzenia kierują się ku fikcyjnej lokalizacji królewskiej osoby, będącej rzeczywistym miejscem malarza, ponieważ gospodarzem [hôte] i gościem [hôte] tej dwuznacznej oberży, gdzie w bezgranicznej migotliwości wymieniają się miejscami malarz i władca, zostaje widz, którego spojrzenie zamienia obraz w przedmiot, w czystą tablicę przedstawień zasadniczego braku. Brak ów traktowany jest jako luka jedynie przez dyskurs pracowicie rozkładający obraz, bo w rzeczywistości zawsze bywa przez kogoś zajęty: świadczy o tym uwaga przedstawionego malarza, respekt przedstawionych na obrazie postaci, obecność widzianego od tyłu wielkiego płótna i nasze spojrzenie – to dla niego obraz istnieje, wychynął z otchłani czasu[4].

Kantor powiela prawie dosłownie grę z widzem. Siebie sytuował w swoim dziele i niejako poza nim, dając sobie uprzywilejowaną pozycję malarza stojącego za płótnem. Teatr przedstawiał jakieś zdarzenia, ale ich istota odbijała się w lustrze imaginacji artysty. Trupa Kantora nie było na scenie, stał się intencjonalnym brakiem, dla którego istnieje dzieło. *Dziś są moje urodziny* rozgrywane były w przestrzeni pracowni artysty, w jego rzeczywistym pokoju wyobraźni. Gdybyśmy widowisko potraktowali jako obrzęd odchodzenia, to można powiedzieć, że odprawił go dokładnie z właściwą sobie dramaturgią. Pieniążek komentował:

> Utrwalone podczas prób artystyczne wizje Kantora wkrótce przeniknęły w realność, którą programowo sytuował przecież bardzo blisko sztuki, na pograniczu swoich działań twórczych. Stały się ostateczną rewelacją jego losu. Śmierć w czasie końcowych prób autobiograficznego spektaklu stała się symbolem kończącym długą wędrówkę artysty

[4] M. Foucault, *Człowiek i jego sobowtóry*, [w:] tenże, *Słowa i rzeczy. Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. T. Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006, s. 277.

i jego malarsko-teatralną opowieść o sobie samym. Nie była słowem, sensem, znakiem, była wydarzeniem, dla którego zabrakło nazw. Własna, zainscenizowana u siebie, w scenicznym domu śmierć, stała się próbą odzyskania prawa do pełnego istnienia poza logosem znaków, w swojej autentycznej nieobecności[5].

Życie Kantora zakończyło się 8 grudnia 1990 roku, na dwa tygodnie przed planowaną premierą spektaklu. W zachowanych opowieściach z tragicznych wydarzeń pojawia się obraz artysty, domagającego się natychmiastowego przewiezienia ze szpitala, do którego trafił z podejrzeniem zawału serca, na kolejną próbę przedstawienia. W kontekście odnalezionego szkicu, zachowanie wydaje się logiczne, gdyż w założeniu śmierć powinna nastąpić na scenie. Oprócz przywołanego rysunku zachowały się również wspomnienia Wacława i Lesława Janickich. Bracia bliźniacy i wierni aktorzy Cricot 2 już od początków 1989 roku notują w swych dziennikach, powracający motyw odchodzenia i pewności jaką przejawiał reżyser, że umrze na scenie[6]. Wydaje się, że tym razem Ta Pani nie pozwoliła do końca wyreżyserować swojej obecności.

W 1985 roku w komentarzu do spektaklu *Niech sczezną artyści* pisał: „SFERA ŚMIERCI, która od dawna mnie pociągała, teraz całkowicie utożsamiła się z rejonami sceny. Nie śmierć, ale jej sfera. POWOLNE I NIEUBŁAGALNE UMIERANIE. Proces postępujący, prawie niezauważalny, nieustanny, »notowany« i przekazywany widzom (bo »rzecz« ma się w teatrze) metodą powtarzania, aż do kompletnego udręczenia”[7]. Zacznijmy od dualizmu, widocznego nawet w cytowanym powyżej fragmencie. Tkwi on głęboko u podstaw całej twórczości, a dotyczy pojęcia przestrzeni iluzji teatru, czyli rozróżnienia dzieła i realnej, prawdziwej rzeczywistości. Sądzę, że Kantor doskonale widział, gdzie przebiega granica wyobraźni. On był w środku sztuki, mówiąc dokładniej: dziełem myślał i dziełem oddychał[8]. Ale kiedy wkraczał do teatru, to zdawał sobie sprawę, że odbiorca

---

[5] Por. tamże, s. 180.

[6] Por. W. i L. Janiccy, *Dziennik podróży z Kantorem*, Znak, Kraków 2000. Zapisek z dnia 22.02. 1989 r.: „Na próbie przed spektaklem powiedział: JA WIEM, ŻE JA UMRĘ NA SCENIE, ALE NIE MYŚLAŁEM, ŻE Z TAKIEGO GŁUPIEGO POWODU”.

[7] T. Kantor, *Niech szczezną artyści,* [w:] tenże, *Dalej już nic… Teksty z lat 1985–1990*, *Pisma*, t. 3, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 11.

[8] Kantor pisze: „W moim gorączkowym »stanie ducha« (*l'état d'âme*), w procesie tworzenia przestawałem stopniowo odróżniać fikcję od życia. Wszystko działo się na pograniczu imaginacji i życia. Zaczynałem wierzyć, że postacie sztuki zjawiają się w moim (w naszym) życiu, powrócą, być może nawet pozostaną z nami jakiś czas; gdzieś z przeszłości „dopominał się” o to DZIEŃ ZADUSZNY zwany ZADUSZKAMI… obrzęd, rytuał… Być może wystarczy dokonać kilka „magicznych” zabiegów… Te postacie widziałem wszędzie, gdzieś na zakręcie ulicy, w jakimś mrocznym lokalu, na schodach w klatkach schodowych, w kącie podwórza… coś tam robiły, było widoczne, że wiedzą, iż są śledzone… Niczym nie różniły się od nas,

nie należy do świata przedstawionego, sytuuje się poza nim. Zatem istnieją dwie rzeczywistości: pierwsza to ta w której dzieje się widowisko, gdzie włada śmierć. Widz staje się jej częścią tylko w trakcie czasu trwania przedstawienia. Druga to świat poza teatrem, gdzie jest zwyczajny człowiek, ale również i artysta. Wydaje się, że Kantorowi owa dwoistość przeszkadzała, dlatego zaczął wprowadzać siebie w akt twórczy. Jego aktywna obecność na scenie w trakcie trwania przedstawienia nie była wystarczająca. Postrzegał siebie, rozumianego w znaczeniu fizycznym poza dziełem. Dobitnie świadczy o tym fakt odrzucenia nagrody aktorskiej, przyznanej na festiwalu teatralnym w Nancy we Francji[9]. Spektakl *Dziś są moje urodziny* zaczynał się od osobliwego w niniejszym kontekście tekstu odautorskiego, który był podany z *offu*.

Przede mną widownia –
Wy, Państwo, czyli
(wedle mojego słownika) –
Realność,
za mną – tak zwana scena,
w moim słowniku zastąpiona
słówkami:
Iluzja i Fikcja
Nie przechylam się
ani w jedną
ani na drugą stronę
Z niepokojem patrzę
i zerkam
raz w jedną
raz w drugą raz ku wam
i zaraz potem tam,
Ku tej…
Wspaniały skrót
mojej teorii i metody![10]

Trudno Kantorowi odmówić dużej dozy przewrotności i poczucia humoru. Ciągle wprowadzając własną postać w przestrzeń spektakli, poprzez

ludzi dzisiejszych… Było oczywistym, że te „powracające" postacie dramatu nie mogą być ze świata „CIENI" (choć, jak się później okazało w *Umarłej klasie*, mają wiele ze zmarłymi wspólnego), że muszą być ŻYWYMI ludźmi". Por. T. Kantor, *Aby fikcja dramatu „weszła" w nasze życie*, [w:] *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, *Pisma*, t. 2, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004, s. 379.

[9] Wspomina o tym fakcie K. Pleśniarowicz w monografii *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 253.

[10] T. Kantor, *Dalej już nic…*, s. 251–252.

muliplikacje, do czego powrócę za chwilę, lub użycie sobowtórów (w *Dziś są moje urodziny* Andrzej Wełmiński wcielił się w postać Kantora), sam reżyser-autor ciągle i nieustająco obecny na własnych widowiskach stał się niemym Sprawcą Wszystkiego. W swoim ostatnim widowisku jasno określa funkcję, stoi po środku, albo raczej na granicy dwóch światów, zerkając nieco figlarnie raz w jedną raz w drugą stronę. Ciekawe spostrzeżenia uczynił Żiżek, który dopatrywał się w postaciach z fabuł filmowych odbicia tez Freuda. We wspomnianym, sfilmowanym wykładzie poświęconym historii kina, omawia Braci Marx, a w szczególności słynny tercet amerykańskich komików znany z filmów: *Kacza zupa* (reż. Leo McCarey, 1933) czy *Małpi interes* (reż. Norman Z. McLeod, 1931). Dla filozofa stali się oni modelowym przykładem reprezentacji trzech poziomów freudowskiej psychoanalizy: Groucho Marx grał zawsze postacie lubiane, ale nadpobudliwe – to jest *superego*; Chico Marx wcielał się w bohaterów racjonalnych – to *ego*; natomiast największym dziwakiem był Harpo, reprezentującym *id*. Stworzył on niemą postać, zgodnie z intencją Freuda, który uważał, że popędy są milczące. Jego osobowość balansuje na dwóch przeciwnościach jest niewinny jak dziecko i jednocześnie dziki i nieokiełznany. Žižek idzie dalej, mówiąc, że jego bohaterowie czasem są opętani przez zło, gdyż często Harpo zachowuje się agresywnie, wykraczając poza normy społeczne. Gdybyśmy dokonali tego przeniesienia w świat Cricot 2, doszlibyśmy do zaskakującego wniosku. Kantor jako niemy bohater, freudowskie *id*, stoi na granicy światów, zachowując swoją niewinność uśmiecha się do jednej i do drugiej strony, jednocześnie może wykazać się agresją szczególnie wtedy, gdy aktorzy grają nie po jego myśli lub, gdy publiczność się źle zachowa. Słynne były awantury reżysera zarówno czynione wobec aktorów, jak i wobec publiczności. Gdybyśmy przyjęli perspektywę Žižka, to wówczas cała sztuka Kantora byłaby projekcją *id*, dlatego on musiał być niemym bohaterem dzieła, bo był jego podmiotem. To też jest powód dla którego Kantor musiał stać się widocznym, a nie tylko projektowanym bohaterem własnego dzieła. Dlatego do sztuki zaczęły wchodzić sobowtóry, pojawiać się multiplikacje. Ponieważ w koncepcji tej sztuki przedmioty, rzeczy zyskały szczególny status, on sam musiał być kimś im równym czyli kolejnym obiektem owej Realności Najniższej Rangi.

Należy przy tym pamiętać, że gest wprowadzenia siebie nie mógł się w Cricot 2 odbyć w sposób konwencjonalny, zgodny z tendencjami XX-wiecznej teatralności. Również nie mógł być wywiedziony ze znanych chwytów literackich, jak chociażby lustro Alicji z powieści Lewisa Carolla. Chociaż nie można w tym miejscu odmówić reżyserowi chęci dokonania

prostego przeniknięcia na drugą stronę, gdyż w spektaklu *Dziś są moje urodziny* reżyser ustawił w przestrzeni scenicznej wielką ramę do obrazu, przez którą przechodziły postacie. Stała się ona rodzajem wehikułu, który sprowadza ważnych bohaterów z niebytu w sferę obecności. Jednak Ja – autora nie mogło wejść na scenę w sposób banalny. Proces przenikania w dzieło był niezwykle mozolny i wręcz kilku poziomowy. Kantor postępował wedle dość prostej zasady, wprowadzał siebie poprzez odkształcenia własnej postaci. Chwyt pozwolił mu uzyskać własne odbicie w świecie dzieła. Było to działanie zgodnie z interpretacją zawartą w tekście o znamiennym tytule: *Elementarny sens iluzji*. Pisał w nim: „Jeśli by chodziło tylko o powtórzenie, odbicie rzeczywistości – np. szafy – to dlaczego nie wystarcza wykonanie DRUGIEJ szafy identycznej? Oczywiście odpowiedź jest prosta: ponieważ chodzi o to aby »powtórzyć« szafę w sposób sztuczny, aby odjąć jej życiową funkcję. A to można osiągnąć jedynie umieszczając ją w sferze złudzenia”[11].

Kantor po raz pierwszy niezwykłego rozszczepienia dokonał w rewii *Niech sczezną artyści*. W spisie osób pojawia się:

JA. Postać realna główny sprawca wszystkiego, grany przez Tadeusza Kantora;
JA – UMIERAJĄCY. Postać sceniczna, w tej roli Lesław Janicki;
AUTOR postaci scenicznej – umierającego, opisujący w nim siebie samego i swoją własną śmierć, to oczywiście Wacław Janicki;
JA – GDY MIAŁEM 6 LAT, w postać wcielił się Michał Gorczyca.

Wielość sobowtórów jest w tym wypadku tożsama z mnożeniem zagadek. Każda postać odwołuje się do czegoś innego. Zacznijmy od początku, czyli od pytania: kim jest Kantor? Jest sobą, umieszcza się na pozycji Sprawcy Wszystkiego, którego można rozumieć jako postać z jednej strony funkcjonująca w dziele, a z drugiej poza nim. Sprawca zawsze ma możliwość wyjścia i zamknięcia maszyny, którą uruchomił. To sytuacja, która jest uprzywilejowana. JA – UMIERAJĄCY jest już częścią widowiska, do którego powstania przyczyniła się ponowna lektura ważnej dla okresu międzywojennego powieści[12]. Reżyser, w uczynionych *ex post* notatkach, mówi o powołaniu w widowisku sfery śmierci, co tłumaczy następująco:

---

[11] T. Kantor, *Elementarny sens iluzji*, [w:] tenże, *Teatr Śmierci…*, s. 336.

[12] M. Porębski w rozmowach z T. Kantorem nagrywanych pod koniec życia artysty twierdzi, że lektura Uniłowskiego była istotna dla grupy skupionej wokół Teatru Podziemnego w latach okupacji, por. M. Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Wyd. Murator, Warszawa 1997.

W tym spektaklu chciałbym, aby umieranie było *Spoiwem* łączącym różne objawy życia, niemal aby się stało strukturą spektaklu. Wedle opisanej we wstępie zasady funkcjonowania przypadku odnalazłem podobny proces w utworze Zbigniewa Uniłowskiego (1909–1937) *Wspólny pokój*, gdzie od pierwszej do ostatniej strony jesteśmy świadkami UMIERANIA bohatera powieści. I co jest jeszcze bardziej niezwykłe, że Autor opisał (przewidział) w niej swoją własną śmierć[13].

Wydaje się, że Kantorowi chodziło o powtórzenie ponownie fenomenu wpisania własnego odejścia w strukturę utworu. Jeżeli przeanalizujemy dalej sens powołania takiej, a nie innej obsady widowiska, dojdziemy do Autora. Kto to jest? Nie do końca wiadomo. Bo jeśli jest autorem postaci scenicznej Umierającego, to powstaje pytanie czy jest odbiciem Uniłowskiego czy Sprawcy Wszystkiego? Jest między tymi postaciami więź, podobnie bliźniacza jak pomiędzy braćmi Janickimi wcielającymi się w dwóch bohaterów. No tak, możemy zadać teraz pytanie o JA – GDY MIAŁEM 6 LAT. Reżyser w swoich notatkach usprawiedliwia obecność bohatera dziecinnego, traktując go jako element śmierci. W momencie ostatecznym pojawiają się klisze dzieciństwa, wedle określenia Kantora. Multiplikacje JA autor tłumaczy jako pewien rodzaj szaleństwa: „Moje dzieło i ja. Naprzeciw siebie!" [14]. Nie ma to nic wspólnego z Witoldem Gombrowiczem, który swój *Dziennik* z 1953 roku zaczął od słynnego już: „Poniedziałek – ja, Wtorek – ja, Środa – ja, Czwartek – ja"[15]. Różnorodność postaci twórcy w Cricot 2 jest podyktowana wyłącznie bezradnym gestem artysty, chcącego wpisać się w dzieło. Trochę na zasadzie rodzica, który chce zaznaczyć, że to dziecko w tym wypadku, ta sztuka, jest naprawdę moja i tylko moja. Gombrowicz wielokrotnie przez Kantora wspominany i przywoływany szczególnie przy okazji *Umarłej klasy* prowadził na swój sposób egoistyczną i świadomą grę z czytelnikiem. To „ja" w kreacyjnym raptularzu było wyrazistym wskazaniem na jedynego i możliwego bohatera, toczącej się opowieści. A w Cricot 2 bohater aplikuje o wstęp do świata iluzji.

Po wystawieniu *Niech sczezną artyści* reżyser poczuł się w obowiązku wytłumaczenia multiplikacji swojej osoby. W komentarzu do rewii znajdziemy niezwykły opis. Przytoczę go prawie w całości, gdyż ukazuje dokładnie sposób myślenia artysty o sobie w widowisku.

> Ja…
> Składam się z niezliczonego szeregu
> postaci…

---

[13] T. Kantor, *Niech szczezną artyści…*, s. 11.

[14] Tamże, s. 19.

[15] W. Gombrowicz, *Dziennik 1953–1959*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986, s. 9.

Cały tłum, idący z głębi czasu…
Wszyscy są mną.
(jak to się zgadza z moim
AUTOPORTRETEM).
Co za niezwykłe bogactwo…
Ja – nagie niemowlę…
Ja – bosy chłopiec w krótkich
majtkach…
Ja – w mundurku szkolnym…
Ja z romantyczną czupryną włosów…
Ja – i tak dalej.
Do dziś.
[…]
Siedzę na scenie,
Ja – rzeczywisty, lat 70…
Nigdy nie stanę się na nowo
Chłopcem, gdy miałem 6 lat…
Wiem o tym, ale pragnienie jest
nieprzeparte,
nieustanne,
napełnia całe moje istnienie…[16]

Czytając widzimy, że Kantor odkrył możliwości imaginacji sceny. Dla niego to nie tylko możliwość powołania do życia swojego wizerunku w dzieciństwie. Jest to rzeczywiste obcowanie ze swoim odbiciem. Czyli dla artysty w świecie iluzji można dokonać czegoś pozornie niemożliwego – pokonać czas przez odwrócenie jego biegu. Dalszy tekst wskazuje wyraźnie na taki tok myślenia:

W drzwiach zjawia się
MAŁY ŻOŁNIERZYK – dziecko
JA – GDY MIAŁEM 6 LAT,
na dziecinnym wózeczku
(na moim wózeczku!)[17].

Artysta nie miesza rzeczywistości. Wie doskonale, że odtwarzanie świata dzieciństwa dokonuje się w teatrze wobec widzów. Wytworzona relacja pomiędzy nałożonymi na siebie bytami JA musi być czytelna dla odbiorcy. Reżyser nie dokonuje prostego wprowadzenia w sytuację sceniczną. W komentarzu została opisana sekwencja, która przypomina nieco gagi komedii

[16] T. Kantor, *JA – w wielu postaciach*, [w:] tenże, *Dalej już nic…*, s. 20–21.
[17] Tamże, s. 21.

slapstikowej. Czyli multiplikacja została wykorzystana do sceny zbudowanej na zasadzie kabaretowego skeczu *qui por quo*. Dzięki czemu zawarty w nich metafizyczny podtekst zostaje przed odbiorcą ukryty[18]. I choć tekst powstał po premierze spektaklu i być może przywołane sytuacje komiczne nie do końca zaistniały na scenie, możemy jednak prześledzić wyobrażenie autora widowiska o jego wymowie.

> Gdy LEKARZ ASKLEPIOS wypisujący receptę pyta o nazwisko chorego,
> AUTOR wskazuje palcem na
> UMIERAJĄCEGO,
> a potem na MNIE.
> Mówi: ten (UMIERAJĄCY) to jest ten (wskazuje na MNIE),
> wychodząc z założenia, że lekarz postać bądź co bądź sceniczna, musi znać
> nazwisko GŁÓWNEGO SPRAWCY wszystkich postaci w sztuce, tzn. MNIE.
> LEKARZ, którego sylwetka waha się
> między powagą uczonego a klaunerią,
> sprawdza podobieństwo, chyba niedowidzi,
> krótkowidz, leci do mnie, bada puls,
> leci do UMIERAJĄCEGO, bada,
> AUTOR ubawiony wskazuje raz MNIE, raz UMIERAJĄCEGO,
> LEKARZ lata oszołomiony,
> AUTOR niezmordowanie ciągnie swoją grę z przeszłością:
> wskazuje palcem MAŁEGO
> ŻOŁNIERZYKA, a potem mnie, dając do zrozumienia widzom i LEKARZOWI, że
> MAŁY ŻOŁNIERZYK jest MNĄ –
> GDY MIAŁEM 6 LAT.
> LEKARZ lata od jednego do drugiego, bada puls, stwierdza, jak zawsze, zgon lub:
> niedługo umrze…
> AUTOR coraz szybciej wyciąga, krzyżuje ręce jak drogowskazy.
> W końcu lituje się nad ogłupiałym kompletnie LEKARZEM, wskazuje na
> UMIERAJĄCEGO, a potem na siebie
> samego, mówi: ten, to jestem ja…
> LEKARZ sprawdza automatycznie puls jednego i drugiego,
> automatycznie wypowiada formułę zgonu, i ma jeszcze na tyle zdrowego rozsądku
> by skojarzyć MNIE z AUTOREM[19].

---

[18] „Ponieważ ani poprzez odpowiedni dialog, ani przez grę – nie informuje się widza O stosunku między MNĄ, siedzącym z boku, a MAŁYM ŻOŁNIERZYKIEM, dopiero wizyta lekarza zawezwanego do chorego w agonii da sposobność wyjaśnienia tej dziwnej paranteli". Tamże, s. 21.

[19] Tamże, s. 22.

Na końcu komedii, w zamierzeniu jej twórcy, dokonuje się znaczące rozpoznanie. Sprawca Wszystkiego zostaje utożsamiony z Autorem. Tym samym Kantor jest w dziele i jednocześnie poza nim. Rozszczepienie porównać można z chwytami surrealistów.

Wpisywanie siebie w dzieło nie tylko dotyczyło sfery teatru Cricot 2, ale także malarstwa. Początkowo były to niezwykle ciekawe obrazy, wykonywane techniką mieszaną np. *Obraz na którym jestem namalowany gdy czyszczę obraz*. Gdzie widz miał możliwość obcowania z autoportretem artysty, ale również po części z fragmentem samego autora, w postaci doczepionych do obrazu nóg plastikowych w spodniach (pewnie faktycznie należących do Kantora). Dzieła powstałe w tym cyklu miały w sobie dużo poczucia humoru, który również odnajdziemy w przywołanych powyżej scenach z *Niech sczezną artyści*. Ale jest w komentarzu odautorskim do rewii jedno niepokojące zdanie, odnoszące się do postaci JA-UMIERAJĄCEGO. Reżyser pisał: „Najprawdopodobniej wywołuję ją tym razem z PRZYSZŁOŚCI, pragnienie niezmiernie ludzkie: stanąć w obliczu niewyobrażalnego obrazu: SIEBIE – UMIERAJĄCEGO”[20]. Od razu dostrzegamy przesunięcie czasowe. Poprzednie postacie, jak na przykład sześcioletnie dziecko, są wywołane z przeszłości, podobnie działo się we wcześniejszej o blisko dziesięć lat *Umarłej klasie*. Przedstawienie z 1975 uruchomiło klisze pamięci o czasie, który dawno minął. Nie można również takiego odniesienia odmówić *Wielopolu, Wielopolu* (1980). Ale niespodziewanie w *Niech sczezną artyści* skojarzenie śmierci wychodzi z przyszłości. Rozgraniczenie czasowe dokonane zostało na zasadzie logicznego podziału. O ile o swoich wspomnieniach można rozmawiać w czasie byłym, o tyle kres życia postrzegał Kantor jako stały element, ale wyraźnie umieszczony w przyszłości.

W pracach artysty można zaobserwować niezwykła prawidłowości. Im bliżej był do daty 8 grudnia 1990 roku tym częściej sięgał po motyw przeniknięcia, poprzez odkształcenie własnego wizerunku w wewnętrznej strukturze dzieła. Ponownie można powiedzieć, że przywołanym powyżej Žižkiem, że wynikało to z chęci oswojenia śmierci i zniwelowania własnego strachu przed odchodzeniem. Kantor w 1985 roku skończył 70 lat, ale argument wieku wydaje się przy rozmiarze talentu i rozmachu twórczości nieco trywialny. Początkowo zabieg być może miał na celu ujarzmienie Tej Pani. Szczególnie jest to widoczne w kokieteryjnym geście względem kobiety odmłodzenia jej wizerunku. Sztuka może miała stać się wehikułem, który przeniesie ją w czas przeszły. Jednak modernistyczna figura nie

[20] Tamże, s. 21.

pozwoliła się tak prosto wpisać w akt tworzenia. W cyklu autoportretów szczególnie z ostatniego okresu, odnajdziemy w wizerunku artysty kolejną figurację śmierci, która tym razem będzie rodzaju męskiego. Trudno nie myśleć w ten sposób, gdy patrzymy na obrazy z 1988 roku. Po pierwsze w tym roku dokonała się znacząca zmiana w użyciu koloru. Nastąpiło przejście od rozbielonych błękitów, poprzez beż z szarością do czerni z szarością. Barwa pewnie współgra ze stanem psychicznym artysty. Kantor im bardziej zbliżał się do rzeczywistej daty własnej śmierci, tym chętniej przechodził do świata iluzji utożsamianego z *black box*. Czynił to na różne sposoby. Po pierwsze była to najbardziej widowiskowa reaktywacja własnej osoby pod postacią sobowtóra, wprowadzonego do spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Ale najbardziej przejmujące są obrazy, w które artysta podobnie jak uczynił to w przestrzeni scenicznej również wchodził stopniowo. Najpierw poprzez wspomniane gry z kolażem płótna i manekina. Ale już niespełna trzy lata później, widzenie siebie na płótnie, będzie dokładnie wycelowane w oglądanie siebie jako umarłego w postaci pojawiającej się w cyklu malarskim *Dalej już nic…* Malarz prowadzi grę z widzem, gdyż stopniowo odkrywa kolejne etapy własnego odchodzenia, właściwym sobie gestem, stopniując napięcie dramatyczne.

Popatrzmy na dwa z nich: *Autoportret – Mam wam coś do powiedzenia* (1988) oraz dzieło o znaczącym w niniejszym kontekście tytule: *Z tego obrazu już nie wyjdę* (1988). Na pierwszym artysta ujęty w planie amerykańskim patrzy na widza, w palcach tli mu się papieros. Naga postać jest szarobiała, wyraźnie odcina się od czarnego tła. Kantor na tym obrazie osiągnął efekt odbicia siebie w lustrze Alicji. Mężczyzna na płótnie patrzy się w kierunku odbiorcy z podobnym bezrefleksyjnym spojrzeniem, jaki mamy każdego dnia oglądając własne odbicie w trakcie wykonywania toalety. Kolorystyka ciała jest niepokojąca, jest zimne i sprawia wrażenie martwego, brak w nim znaków witalności. Drugi obraz jest bardziej dosłowny, gdyż przedstawia nieboszczyka leżącego ze splecionymi dłońmi. Koloryt obu prac jest pozornie podobny, z jedną małą różnicą. Przy nieboszczyku pali się świeca z zaznaczoną wyraźną barwą pomarańczy z odrobiną czerwieni. Oba obrazy ukazują nagie ciało Kantora. Przejście na drugą stronę odbywa się bez zbędnych okryć. Nagość stała się częścią rytuału włączenia artysty w iluzję dzieła, będąc jednocześnie jego ostatnim aktem ekshibicjonizmu. Można to też postrzegać jako wyraz bezradności człowieka wobec nadciągającego kresu, ale takie tłumaczenie nie oddaje całego dramatyzmu jaki jest zawarty w wizerunku chorego mężczyzny. Artysta mimowolnie ponownie wchodzi w dyskurs z przywołanym już przy omówieniu

funkcji krzesła Andrzejem Wróblewskim. Malarz był człowiekiem ciężko chorym na serce, dodatkowo cierpiał na epilepsję, co w latach 40 i 50 XX wieku było dużym obciążeniem. W jego pracach śmierć, martwota ciała ludzkiego jest wyróżniona kolorem niebieskim. W 1957 roku, czyli tuż przed własną śmiercią namalował autoportret *Golenie się*, który w jakimś stopniu koresponduje z *Mam wam coś do powiedzenia*. Nie chodzi tylko o odniesienie do porannej toalety. Postać nagiego mężczyzny jest namalowana na niebieskim tle, ciało jest pokryte czerwienią. Dla krytyków układ kolorystyczny miał podkreślać martwotę, gdyż w niektórych kulturach pierwotnych po śmierci ciało nieboszczyka było malowane na czerwono, utożsamiając barwę z krwią. Gest miał nawiązywać do narodzin, gdy noworodek jest ubrudzony krwią płodową[21]. Różnica kompozycyjna dwóch obrazów dotyczy nie tylko barwy, ale również twarzy. Kantor patrzy na widza niczym we własne odbicie lustrzane, sytuując odbiorcę w pozycji *voyera*, a rama potraktowana została jak obramowanie weneckiego lustra. Wróblewski jest inny, lustro jego postaci ustawiono poza obrazem, bohater zerka w nie, z lekkim przechyłem w prawą stronę. Tym samym odbiorca jest odseparowany od sceny, a Kantor nawet z pozycji postaci zamkniętej w *black boxie* własnego świata wydaje się ciągle czekać na reakcję widowni.

Jeżeli na chwilę powrócimy do cytowanej już i dość emocjonalnej wypowiedzi Christiana Boltanskiego, który nazwał Kantora jednocześnie tragicznym i groteskowym, współczującym i komicznym, awangardowym i klasycznym, a nade wszystko zwyczajnie ludzkim[22], możemy zauważyć, że stwierdzenia oddają stosunek artysty młodszego o 30 lat, do polskiego twórcy, który stawiany jest w ich wyniku w niemalże pozycji mentora. A użyte przymiotniki opisują przewrotność Kantora, jego „jedność przeciwieństw". Jego sztuka balansująca na emocjach jest nade wszystko osobna i unikatowa. Poprzez swoją wyjątkowość zagraża wzniosłym hasłom awangard wcześniejszych, jednocześnie wytwarzając gesty, które nie dają się zastąpić. Poprzez wprowadzenie przedmiotów w obieg sztuki i dodatkowo uprzedmiotowienie niektórych elementów stał się Kantor, artystą należącym do sfery klasyki, a jednak ciągle będący w awangardzie nowych es-

---

[21] Por. J. Kordjak-Piotrowska, *Po końcu świata/po śmierci/ znalazłem się w środku życia/stworzyłem siebie/budowałem życie/ludzi zwierzęta krajobrazy*, [w:] *Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007 s. 119–133.

[22] Por. Ch. Boltanski, *Kantor est pour moi… Kantor dla mnie jest…*, [w:] *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, Cricoteka – Verlang für modernę Kunst Nürnberg, Kraków–Nürnberg 2007, s. 397.

tetyk. Reifikacje antropomorficzne i nieantropomorficzne przyczyniły się do podkreślenia niezwykle żywotnego aspektu sztuki. Autor stał się celowo obiektem sztuki, gdyż bez niego staje się ona może niezrozumiałym dla przyszłych pokoleń artefaktem, a z jego obrazem wytwarza nadal aktywny dyskurs. Deska, krzesło, parasol, drzwi, szafa, ambalaż, Tintagiles i Goplana, Manekiny, lalki, śmierć, Matka i sam Kantor to przedmioty, które opisują ludzki pierwiastek istnienia w jego funkcji użytkowej i metafizycznej. Autor, Sprawca Wszystkiego skonstruował filozofię własnego dzieła, która czerpała z dorobku dziewiętnastowiecznego romantyzmu i symbolizmu, zaprawionego młodopolską wzniosłością, po to by przenieść ideały, niczym w wehikule, ponad utopijnymi awangardami dwudziestego wieku, w nadchodzące nowe milenium. Sądzę, że ten karkołomny zabieg Kantorowi się udał i ciągle patrzy na nas, nieco zawadiacko ze swojego portretu, mówiąc: *Mam wam coś do powiedzenia….*

Tadeusz Kantor
zaprojektował krzesło
z betonu.

W IKEA udowadniamy,
że **trwałe meble** mogą być
drewniane.

© Inter IKEA Systems B.V. 2011

Nowa IKEA na miarę Wrocławia

IKEA®

Zdjęcie 24

7. ZAKOŃCZENIE. ZAMYKANIE DRZWI

Na wiosnę 2013 roku z okazji otwarcia nowego sklepu sieci znanej szwedzkiej firmy na ulicach Wrocławia można było zobaczyć plakat z napisem: *Tadeusz Kantor zaprojektował krzesło z betonu. W IKEA udowodniliśmy, że trwałe meble mogą być z drewna*. Twórcy niniejszego hasła z pewnością nie wiedzieli, iż pierwotnie Kantorowski przedmiot był drewniany. Beton jako materiał został wykorzystany do budowy w otwartych przestrzeniach tzw. Pomników Niemożliwych według zamysłu artysty. Powstały one w dwóch miejscach już po jego śmierci: w Hucisku i w stolicy Dolnego Śląska. Reklama pokazuje dwa aspekty obecności przedmiotów Kantora. Po pierwsze, obiekt stał się symbolem miasta, na tyle nośnym że wykorzystano go w marketingu przedsiębiorstwa handlowego, które swoje produkty adresuje do szerokiego grona odbiorców. Po drugie, historia krzesła pokazuje, że rzecz zaczęła istnieć poza swoim twórcą, stając się rekwizytem artystycznym, znakiem, trwałym elementem pejzażu semantycznego kultury polskiej. Cieszy, że obiekt nie jest anonimowy, co przytrafia się większości pomnikom znajdującym się w obszarach miejskich (np. nie pamiętamy kto wykonał słynny pomnik Chopina z warszawskich Łazienek, ale znamy go doskonale). Rzecz stała się morfologicznie wręcz związana z Kantorem. Nikt nie ma wątpliwości, kto jest autorem abstrakcyjnego pomnika, stojącego poza centrum miasta na styku trzech ulic. Założenie takie również przyjęli twórcy reklamy, która poprzez nazwisko artysty odwoływała się do idei krzesła.

Książka *Wystarczy tylko otworzyć drzwi…* w zamyśle autorki miała pokazywać skomplikowany proces wyrwania rzeczy z ich utylitarności i poprzez działania artysty przeniesienie ich w wymiar magii sztuki. Przy czym „nowe życie" obiektów powszednich miało pokazywać ich ukryty przez idee użytkowości potencjał. Jednocześnie świadomie został dokonany podział na Kantorowskie rzeczy: antropomorficzne i nieantropomorficzne. Miał być wyjaśnieniem, że celem Kantora było uprzedmiotowienie jak największych obszarów realności. Zgodne było to z teorią miejsca autora, który stał w centrum swojej sztuki, konstruując świat imaginacyjny po okręgu, dokonując kolejnych reifikacji. Twórca zdawał sobie sprawę,

że ocaleje po jego odejściu jedynie przedmiot, który z racji swojej martwoty, połączonej z odkrytą potencją metamorfoz, zacznie dalej żyć sam. Tak się stało z krzesłem, deską, parasolem, drzwiami. Manekiny, lalki owe atrapy życia przyczyniły się do nadbudowania całej struktury nad wprowadzonym przez Kantora pojęciem śmierci, powiązanym z własną matką, Infantką hiszpańską, po to by opowiedzieć o Sprawcy Wszystkiego. Wszystkie rzeczy na równi są pełnoprawnymi mieszkańcami *pokoiku wyobraźni*, który reaktywował reżyser na scenie teatralnej w koncepcji scenograficznej ostatniego widowiska. Stały się one rekwizytami sztuki, która nierozerwalnie powiązała je z autorem, a ponowne ich przekształcenia będą nawiązywać do niego.

Kantor, choć pogardzał scenografią, to swoje działanie osadził właśnie w tej dziedzinie, jednak rozumianej nieco inaczej i niezawężonej jedynie do teatru. Po reformach ubiegłego stulecia pojawił się wyraźnie inny obszar istnienia scenografii, o którym przy nawet pobieżnej analizie nie wolno zapomnieć. Jest ona praktycznie wszechobecna w różnych przejawach życia społecznego czy artystycznego. Stała się narzędziem kreacji m.in. programów telewizyjnych o charakterze informacyjnym czy rozrywkowym; również służy jako tło budujące wizerunek kandydata ubiegającego się o jakiś urząd w kampanii wyborczej; w połączeniu z kostiumem jest nieodłącznym elementem kształtującym obraz współczesnego artysty – gwiazdora medialnego. To są najbardziej oczywiste obszary użycia scenografii, które nawet doczekały się naukowej wiedzy, pozbawiły ją zatem aspektu kojarzącego się z wolnością kreacji artystycznej, a przybliżyły do obszaru dominacji nauk psychologicznych, społecznych czy socjologicznych. I choć wydaje się, że szczególnie w politycznym kontekście scenografia funkcjonowała od zarania dziejów, tworząc tło dla greckich parad ku czci boga Dionizosa czy triumfalnych wjazdów cesarzy rzymskich, budowała wizerunek władcy feudalnego, jak i kształtowała obraz kolejnych systemów rządzenia świata od władzy demokratycznej po wszelkie typy totalitaryzmów, to paradoksalnie w wielu obszarach swojej obecności była niedostrzegalna pod względem krytycznym czy naukowym. Kantor wyjmując przedmioty z ich codzienności i nakreślając im nowy byt osadza swoje działanie w sferze w jakiej dokonują manipulacji twórcy dekoracyjnych opraw różnych imprez. Rzeczy stają się scenografią samego Kantora, jego rekwizytami, tworząc *imaginarium* jego sztuki. I dzięki tej niezwykłej umiejętności budowania nowego znaczenia obiektu, wykorzystując jego historię kulturową czy społeczną, Kantor stał się reformatorem współczesnej scenografii. Bez jego gestów nie docenialibyśmy chociażby ascetycznych

przestrzeni Marka Brauna, wysublimowanych znakowo układów Joanny Łagowskiej czy mobilnych przestrzeni Małgorzaty Bulandy, aby wymienić tylko niektórych współczesnych scenografów.

Książka niniejsza jest propozycją spojrzenia na Kantora nie poprzez Teatr Śmierci, strukturę wspomnienia, klisz pamięci, morfologię czasu, ale poprzez rzeczy, realne obiekty, które stały się muzealnymi eksponatami, emblematami struktur, surogatami rzeczywistości zrośniętymi ze swoim autorem, tworząc z nim totalny bioobiekt. Ich życie po dwudziestu latach od śmierci autora potwierdza słuszność tezy o konieczności nazwania ich funkcji w dziele i określenia indywidualnej historii niemych bohaterów Cricot 2. Autor poprzez swoją cichą, acz aktywną obecność stał się żywą – martwą postacią – rzeczą swojego świata. Skomplikowany, trwający prawie 50 lat proces jest pełny zaskakujących zwrotów akcji i pobocznych skojarzeń, jak chociażby historia ambalażu. Określony został przeze mnie jako przedmiot środkowy. Powołany przez artystę celowo, o morfologii skomplikowanej, bo awangardowo-młodopolskiej. Stojący na styku dwóch światów: ludzkiego i ideowego, przede wszystkim należy on do autonomicznej rekwizytorni Kantora. Rzeczy jego sztuki, przez swoją wielowątkowość, zyskują bowiem hipnotyczną siłę, która z pewnością zainteresuje jeszcze niejednego badacza. Twórczość Kantora jest performatywna w swej istocie, dlatego do opisu jej działań potrzebna jest metodologia powiązana z jednostkowym gestem. Dzięki eklektyzmowi współczesnej humanistyki, można dowiedzieć się więcej o artyście, którego prace rozpoczęły specyficzny indywidualny byt.

W niniejszym opisie brak zestawienia Kantora z Brunonem Schulzem, pisarzem wyrastającym z podobnej epoki, który bez wątpienia był bliski krakowskiemu artyście. Prowadzona analiza skupiła się tylko na tych odniesieniach, które dla reżysera Cricot 2 były ewidentnie wytyczoną grą z realnością przedmiotu. Tak jak manifest Teatru Śmierci stał się dyskursem z tezami Edwarda Gordona Craiga, a nie marionetyzacją schulzowską. Nina Kiràly[1] analizowała już tożsamość wyobrażeniową dwóch twórców. Doszła do wniosku, że ich wspólnota dotyczy pokrewieństwa w strategii budowania metafory. Schulz nigdy jednak nie napisał dramatu lub innego tekstu scenicznego, chociaż swoją powojenną recepcję zawdzięcza w większości teatrowi. W swych utworach zawarł bowiem sugestywne obrazy, pełne obszarów zdegradowanych, które stały się, szczególnie po koszmarze II wojny światowej, interesujące dla sfery estetyki teatru. Wojciech

[1] N. Kiràly, *Schulz i Kantor*, [w:] *Teatr pamięci Brunona Schulza*, red. J. Ciechowicz, H. Kasjaniuk, Gdynia 1993, s. 132–142.

Owczarski[2] zderzył Tadeusza Kantora, Brunona Schulza i Bolesława Leśmiana, starając się pokazać ich wspólnotę wyobrażeniową, mimo iż twórca Cricot 2 jest wyraźne na tle pozostałej dwójki artystą osobnym, którego działania nawiązują do dwudziestowiecznych awangard artystycznych, choć oczywiście pozornie tematyka śmierci i manekinów, może być budować wrażenie tożsamości.

Na tym polu ciekawym zestawieniem może być skojarzenie wyrastające z poetyki zniszczenia, która się narzuca nawet przy pobieżnej analizie świata rzeczy Cricot 2. Dla niej konstruowane są maszyny w wielu spektaklach, poczynając od młynka do kawy, w którym mieli się matkę, przez kołyskę – trumnę, łóżko-katafalk, po aparat fotograficzny-karabin maszynowy. Kantorowskie unicestwienie paradoksalnie nie ma nic wspólnego z agresją, dokonuje się niejako mimochodem. Często staje się naturalną konsekwencją sceny, tak jak w *Wielopolu,* gdy żołnierze czekają ustawieni do fotografii, a aparat przy wtórze śmiechu fotografki zamienia się w maszynę do zabijania. Przy całej grozie sytuacji artysta posługuje się skrótem, niejako pozwalając widzowi dopowiedzieć resztę w swej wyobraźni. Gra przy tym ze znaczeniem niegdysiejszej roli fotografa, jako tego, który zachowuje od śmierci poprzez zapis ciała żyjącego. Kantor nigdy nie epatował krwią, nie posługiwał się dosłownym gestem. W destrukcji narzuconej sztuce widać podobny sposób działania jaki dostrzegamy chociażby w twórczości Hansa Bellmera, Niemca (urodzonego w 1902 roku w Katowicach, a zmarłego w Paryżu w roku 1975). Jego również fascynowały koncepcje dziewiętnastowieczne dążące do zastąpienia aktora przez twory obce, szczególnie pasjonował się swym rodakiem von Kleistem. Między innymi pod jego wpływem tworzył lalki-rzeźby, a jedną z nich zadedykował autorowi romantycznego traktatu. Jednak te prace nie są wyrazem poszukiwania doskonałego piękna duszy bądź ciała, które być może pojawiło się w charakterze sugestii w dziele z początku XIX wieku. Bellmer znalazł się w Niemczech epoki wschodzącego faszyzmu. Konstanty A. Jeleński w jednym z tekstów jemu poświęconych wspomina, że artysta w 1933 roku postanowił wstrzymać wszelką działalność twórczą. Zauważył, że „każda forma pracy *użytecznej* służy państwu i w jakiś sposób wzmacnia reżim hitlerowski”[3]. Dwa lata wcześniej Bellmer obejrzał przedstawienie *Opowieści Hoffmanna* Jakuba Offenbacha w reżyserii Maxa Reinhardta. Lalka Olimpia, sztuczna córka doktora Coppeliusa zwiastuje dla Jeleńskiego „rozwiązanie”, które potem urzeczywistni się w tej twórczości. Z jednym

[2] W. Owczarski, *Miejsca wspólne, Miejsca własne. Leśmian, Schulz, Kantor*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006.

[3] Tamże, s. 8.

wyjątkiem operowa postać jest tylko pięknością, poruszaną za pomocą kluczyka, w której zakochuje się Hoffmann.

W 1934 roku w Carlsruhe ukazuje się broszura *Die Puppe* autorstwa Bellmera. W niej artysta opisze sens konstrukcji lalki.

> Dopasować do siebie stawy, wypróbować maksymalny promień obrotu kul dla potrzeb dziecięcej pozy, zsuwać się powoli w zagłębienia, rozkoszować się wypukłościami, błądzić w muszli ucha, robić rzeczy piękne i nieco mściwe, rozdzielać także sól deformacji. Ponadto nie zatrzymywać się bynajmniej przed wnętrzem, obnażać tłumione myśli dziewczynek, tak by ukazały się, najlepiej przez pępek, ich podłoża, oświetlone kolorowym elektrycznym światłem, głęboko w brzuchu jako panorama[4].

Nie ma w lalce piękna, które zafascynowało Hoffmanna, czy doskonałości stawiającej ją na równi z Bogiem jak chciał von Kleist. Ukazaniu się broszury towarzyszy konstruowanie lalki. Pierwsza z cyklu, który Bellmer tworzyć będzie do końca życia, jest jeszcze drewnianym, realistycznym manekinem przedstawiającym kobietę. W jej brzuchu umieścił artysta swoje wymarzone „panoramy" przedstawiające, wedle opisu Jeleńskiego, „kolejno landszafty, chustkę do nosa z plwociną dziewczynki, statek tonący wśród pól lodowych bieguna północnego"[5].

Lalka zniszczona, chora na śmierć i erotycznie wyuzdana przyniosła jej autorowi olbrzymią sławę. Sztandarowe pismo surrealistów „Minotaure" już zimą 1934 roku opublikowało francuskie tłumaczenie broszury. W 1938 roku Paul Eluard poświęci konstrukcjom Niemca cykl czternastu poematów pt. *Gry lalki* (*Jeux Vagues de la Pupee*), ukaże się on drukiem rok później na łamach pisma „Messages".

Twór Bellmera postrzegany był w różny sposób, m.in. jako uosobienie chorych męskich marzeń, pedofilskich fantazji lub jako wyraz rozpadającego się świata starych wartości, niszczonego przez nazistów. I choć Kantor nigdy nie był tak wyuzdanie erotyczny względem swych postaci, jedynie prowadził czasem zabawną grę z seksualnością trudno nie odmówić wspólnoty z Bellmerem w postrzeganiu świata powojennego w formie kryzysu wartości humanistycznych, w którym agresja ludzka staje się aktem bezsensownym. Kantorowskie przyszpilenie przedmiotu *in flangranti* miało również opresyjny charakter. Odczucie takie potęguje niebywała chęć nagięcia danej rzeczy, w tym również aktora-człowieka poprzez kostium, powodujący ograniczenia ruchu do własnej wizji związanej z konstruowaną przez artystę

---

[4] H. Bellmer, *Lalka*, przekł. J. St. Buras, [w:] K.A. Jeleński, *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013, s. 52.

[5] Tamże, s. 9.

metaforą danego dzieła. Obiektem tych na poły destrukcyjnych wobec czynnika ludzkiego działań był również sam autor. Jednocześnie proces niszczenia nie ma u twórcy krakowskiego depresyjnego charakteru, co widać u Bellmera. Kantor balansuje na linie rozpiętej pomiędzy humorem a grozą, co w rezultacie przydało jego akcjom bardzo kreacyjnego wydźwięku.

Podważenie wartości dzieła artysty jako malarza czy reżysera, czy ograniczenia jego recepcji jedynie do obiektów sztuki nie było celem podjętym w niniejszej książce. Kategoria przedmiotowości została świadomie wyizolowana z całego dorobku, gdyż dzięki temu można było pokazać możliwości semantycznych odkształceń jakie odkrył Kantor. Manipulacja rzeczami jest obok wykreowania ambalażu, jako techniki i jako konstrukcji znaczeniowej służącej dalszym artystycznym przekształceniom twórczym wkładem artysty krakowskiego dorobek sztuki światowej. Dowodem na rosnące zainteresowanie artystów XXI wieku przedmiotami, obiektami jest również wystawa *Co widać. Polska sztuka dzisiaj*, jaka miała miejsce w Muzeum Sztuki Nowoczesnej w Warszawie (14.02–31.06.2014). Jej kuratorzy – Sebastian Cichucki i Łukasz Ronduda – wskazali na przedmiotowość jako jedną z kategorii najbardziej rozwijanej przez współczesnych artystów. Ciekawostką w tym miejscu jest fakt, że choć obaj operują określeniem *biednych rzeczy*, to nie dostrzegają ich powinowactwa ze światem Kantorowskim. Natomiast, analizując prace niektórych artystów, jak chociażby wspomnianego już Roberta Kuśmirowskiego, który w Warszawie pokazał *Telegrafon* (2013), nietrudno o pewne skojarzenia. Rzeźba przypominała wielofunkcyjne maszyny Kantorowskie, których częściowo obnażony mechanizm ujawniał strukturę, tworząc autonomiczną, dźwiękonaśladowczą, samodzielną formę. Podobne działanie widać w pracy Gizeli Mickiewicz, *Nie za daleko* (2012). Artystka zajęła się taboretem, którego Kantor nie lubił. Wydrążyła go i odkształciła, wydobywając z niego potencjał tajemnicy. Sądzę, że magia obiektu, który poprzez działanie ujawnia swoją inną naturę, należała do sfery zainteresowań twórcy Krzesła. Jemu też spodobałaby się praca Moniki Sosnowskiej *Bar* (2013). Do powstania obiektu wykorzystany został znaleziony na terenie Stoczni Gdańskiej tzw. „moduł barowy". Całość sprawiała wrażenie poskręcanej dynamicznej struktury, dodatkowo osadzonej w polityczno-historycznym kontekście. Kantor wszak użył krzeseł z jednego z kościołów w Krakowie do budowy wspomnianej już *Maszyny aneantyzacyjnej*. Nigdy nie wypierał się pochodzenia przedmiotów, raczej ich historia konstruowała znaczenie rzeźby. Łukasz Surowiecki w swojej pracy *Wózki* (2012) wykazał, że istnieje nić powiązania pomiędzy Kantorem a Władysławem Hasiorem. Praca młodego artysty jest zawieszona pomiędzy działaniem artystycznym i społecznym. Tytułowy przed-

miot został wzięty od bezdomnych z Bytomia, kreując nie tylko artefakt, ale również uzyskując zainteresowanie mieszkańców. Artysta krakowski zobaczyłby w nim rzeźbę rzuconą w galerii, na wskroś teatralną, a Hasior dostrzegłby potencjał surrealistycznej cudowności. Wystawa warszawska pokazała, że artyści chętnie sięgają po przedmioty biedne. Nierozwiązane w tym miejscu będzie zagadnienie czy ich działanie dokonuje się w sposób świadomy czy nie. Sądzę jednak, że popularyzacja dzieła Kantora przyczyni się na tym polu do powstania wielu interesujących prac, w których twórcy zechcą z nim wejść w dialog, jak niegdyś Krzysztof Pleśniarowicz.

Pięćdziesiąt lat aktywności zawodowej artysty kusi do wprowadzenia do analizy wielu skojarzeń. Dla mnie najciekawszym procesem było dochodzenie przez niego do idei reifikacji własnej osoby, wiązało się to z pewnością z chęcią zamknięcia dzieła w jednej możliwej autorskiej interpretacji. O ile prowokacyjnie pisał w partyturze *Wielopola, Wielopola*, że „ważne wypadki zbliżają się nieubłaganie, wystarczy tylko otworzyć drzwi…”[6], o tyle pod koniec życia chciał je zamknąć przed natarczywymi typami, którzy go nękali w pokoju wyobraźni była to „hołota z zewnątrz”. Jednocześnie sam pozostawał we wnętrzu niczym więzień dobrowolnie zamknięty w wymyślonej przez siebie klatce, swoim *interiorze imaginacji*.

Ale pewnego dnia …
Zamknęły się DRZWI…
Świat zewnętrzny przestał istnieć
Życie INDYWIDUALNE…
Trzeba nam wracać
Do zburzonego WNĘTRZA
Naszego własnego INFERNUM”[7].

---

[6] T. Kantor, *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, *Pisma,* t. 2, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004, s. 208.

[7] T. Kantor, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, *Pisma*, t. 3, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005s. 247. Andrzej Wróblewski przygotował scenariusz filmu pt. *Zamknięte drzwi [wejście do kolejnej pracowni]*, jego fabuła przedstawia groźny obraz opuszczonego miasta, znajdującego się na zewnątrz drzwi, przez które wychodzi kamera w pierwszych sekwencjach. Wśród opustoszałych przestrzeni budynków widzimy dziewczynę, która zostaje najpierw pogryziona przez psa, potem brutalnie go zabija, a następnie ucieka przed postaciami o niewyjaśnionym charakterze, ale utożsamianymi z poczuciem grozy. Po przepłynięciu przez rzekę chwyta się kurczowo progu, Jednak ostre zamknięcie drzwi przytrzaskuje jej palce, powodując puszczenie drewnianej belki. Zamyka je dwoma kopnięciami postać nazwana artystą. Wydaje się, że nie ma on w ogóle pojęcia o okrucieństwie jakie się za nimi znajduje. Wnętrze staje się w interpretacji Wróblewskiego niczym *interior imaginacji* w rozumieniu Kantora. Por. A. Wróblewski, *Zamknięte drzwi [wejście do kolejnej pracowni]*, [w:] *Andrzej Wróblewski 1927–1957*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007, s. 190–191.

BIBLIOGRAFIA

„Mam wam coś do powiedzenia". Tadeusz Kantor – autoportrety, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000 *„Powrót Odysa" i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944*, cz. I, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2004 „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego" 1995, „Prace z historii sztuki", z. 21

Ambalaż „Hołdu pruskiego". Obraz Taduesza Kantora w Sukiennicach, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2000

Amey Claude, *Tadeusz Kantor. Theatrum Litteralis*, Editions L'Harmattan, Paris 2002

Andrzej Wróblewski nieznany. Jan Michalski, Jarosław Modzelewski, Marek Sobczyk, Marta Tarabuła, Galeria Zderzak, [katalog], Kraków 1993

Andzrej Wróblewski 1927–1957. *Retrospektywa*, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta", [katalog], Warszawa 1995

Andrzej Wróblewski 1927–1957, Muzeum Narodowe w Warszawie, [katalog] Warszawa 2007.

Andrzej Wróblewski, Galeria Malarstwa Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie,[katalog] Kraków 2005

Antropologia śmierci. Myśl francuska, wybór i przekład Stanisław Cichowicz i Jakub M. Godzimirski, PWN, Warszawa 1993

Aronson Arnold, *Looking into the Abyss. Essays on Scenography,* Univeristy of Michigan Press, Ann Arbor 2005

Art Under Attack. Histories of British Iconoclasm, eds. T. Barber, S. Boldrick, Tate, London 2013

Aurebach Nina*, Ellen Terry. Player in Her Time,* J.M. Dent & Sons Ltd, London 1987

Badanie kultury. Elementy teorii antropologicznej, red. Marian Kempny i Ewa Nowicka, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2005

Bakke Monika*, Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2012

Banu Georges, Kantor, l'artiste à la fin du XX-e siècle, Actes Sud, Arles 1993

Balladyna według Kantora, katalog wystawy, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków 2002

Barański Janusz, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007

Baudrillard Jean, *The Consumer Society. Myth & Structures*, Sage, London 1998

Baudrillard Jean, *Spisek sztuki*, tłum. Sławomir Królak, Sic!, Warszawa 2006

Bauhaus a conceptual model, Hatje Cantz Verlag, Berlin–Weimar 2009

Beckett Samuel*, Dzieła dramatyczne w przekładzie Antoniego Libery*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1988.

Beuys/Kantor. Remembering [katalog], The Israel Museum, Jeruzalem 2012

Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, tłum. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2012

Borie Monique. *Le Fantôme ou le théâtre qui doute*, Actes Sud, Arles 1997

Borowski Wiesław, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982
Brook Peter, *Pusta przestrzeń*, tłum. Witold Kalinowski, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1981
Cabré Jaume, *Wyznaję*, tłum. Anna Sawicka, Wydawnictwo Marginesy, Warszawa 2013
Carlson Marlivin, *Performans*, tłum. Edyta Kubikowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2007 [pierwsze anglojęzyczne wydanie *Perfomarmance: a critical intraduction*, ukazało się w 1996, drugie w 2004]
Catts Oron, Ionat Zurr, *Crude Life. The Tissue Culture & Art Project*, katalog wystawy, kurator prof. dr hab. Ryszard W. Kluszczyński, Centrum Sztuki Współczesnej Łaźnia, Gdańsk 2012
Cioran Émile M. *Ćwiartowanie*, tłum. Maciej Falski, Wydawnictwo KR, Warszawa 2004
Craig Edward Gordon, *O sztuce teatru*, tłum. Maria Skibniewska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
Craig Edward Gordon, *Trzy sztuki dla teatru lalek,* tłum. Teresa Ogrodzińska, „Dialog" 1988, nr 5 Czerni Krystyna, Mieczysław Porębski, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim,* Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1992
Człowiek i rzecz. O problemach reifikacji w literaturze, filozofii i sztuce, red. Seweryna Wysłouch i Bogumiła Kaniewska, Poznańskie Studia Polonistyczne, Seria Literacka, Poznań 1999
Dant Tim, *Kultura materialna w rzeczywistości społecznej. Wartość, działania, style życia*, tłum., zredagował i poprawił Janusz Barański, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007
Dippert Randall, *Artifacts, Art Works, and Agency*, Temple University Press, Philadelphia, PA 1993
Domańska Ewa, *Historie niekonwencjonalne*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2006
Dziamski Grzegorz, *Szkice o nowej sztuce*, Młodzieżowa Agencja Wydawnicza, Warszawa 1984
Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności, red. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska i Katarzyna Fazan, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014. Książka jest również dostępna w języku angielskim: Katarzyna Fazan, Anna Róża Burzyńska, Marta Bryś (eds), *Tadeusz Kantor Today. Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, Edited by Krzysztof Zajas, Jarosław Fazan, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main, 2014
Eco Umberto, *Wyznania młodego pisarza*, tłum. Jerzy Korpanty, Świat Książki, Warszawa 2011
Eco Umberto, *Szaleństwo katalogowania*, tłum. Tomasz Kwiecień, Rebis, Poznań 2009
Edgar Morin, *Antropologia śmierci*, w: *Antropologia śmierci. Myśl francuska*, wybór i przekład Stanisław Cichowicz, Jakub M. Godzimirski, PWN, Warszawa 1993
Ekspresjonizm w teatrze niemieckim, wybór i opracowanie Wojciech Dudzik, Małgorzata Leyko, wstęp Małgorzata Leyko, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2009
Eynat-Confino Irene, *Gordon Craig, Movement, and the Actor*, Southern Illinois University Press, Carbondale, Ill. 1987
Fazan Katarzyna, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009
Fergombe Amos Possing, *Tadeusz Kantor, de l'écriture scènique de la mort à l'instalation de la memoire*, Press Universitaire de Valenciennes, Valenciennes 1998
Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008
Foucault Michel, *Słowa i rzeczy, Archeologia nauk humanistycznych*, tłum. Tadeusz Komendant, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006

Foster Hal, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. Mateusz Borowski i Małgorzata Sugiera, Universitas, Kraków 2012
Freud Sigmund, *Poza zasadą przyjemności*, tłum. Jerzy Prokopiuk, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1994
Furttenbach Joseph, *O budowie teatrów*, przekład, wstęp i opracowanie Zbigniew Raszewski, wyd. I, Ossolineum, Państwowy Instytut Sztuki, Wrocław 1958; wyd. II słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009
Godlewska-Byliniak, *Tadeusz Kantor. Sobowtór, melancholia, powtórzenie*, Wydawnictwo Homini, Kraków 2011
Gołaczyńska Magdalena, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po 1989 roku*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2002
Gombrowicz Witold, *Dziennik 1953–1959*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1986
Halczak Anna, *Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 2000, nr 40
Hamon-Siréjols Christine, *Le constructivisme au théâtre*, CNRS Eds, Paris, 2004
Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, wybrał, opracował i wstępem opatrzył Krzysztof Michalski, tłum. Krzysztof Michalski, Krzysztof Pomian, Marek J. Siemek, Józef Tischner, Krzysztof Wolicki, Czytelnik, Warszawa 1977
Hommage a Tadeusz Kantor, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999
Howard Pamela, *What is scenography?*, Routledge, New York 2009
Janicka Krystyna, *Światopogląd surrealizmu. Jego założenia i konsekwencje dla teorii twórczości i teorii sztuki*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1985
Janiccy Lesław i Wacław, *„Szewcy" Kantor i Paryż*, rozmawia Klaudiusz Święcicki, „Didaskalia. Gazeta Teatralna" 1997, nr 22
Janiccy Wacław i Lesław, *Dziennik podróży z Kantorem*, Znak, Kraków 2000
Jedlińska Eleonora, *Polska sztuka współczesna w amerykańskiej krytyce artystycznej w latach 1984–2002*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2005
Jeleński Konstanty A., *Bellmer albo Anatomia Nieświadomości Fizycznej i Miłości*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2013
Jelewska Agnieszka, *Craig mit sztuki teatru*, Oficyna Wydawnicza Errata, Warszawa 2007
Józef Szajna i jego świat, Wydawnictwo Hotel Sztuki, Galeria Sztuki Współczesnej „Zachęta", Warszawa 2000
Jurkowski Henryk, *Craig i marionetki*, „Dialog" 1988, nr 5Kantor Tadeusz, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, *Pisma*, t. 3, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005
Kantor Tadeusz, *Kolekcja „A"*, katalog prac, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2003
Kantor Tadeusz, *Lekcje mediolańskie*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 1991
Kantor Tadeusz, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, *Pisma*, t. 1, Ossolineum–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004
Kantor T., *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Cricoteka–Księgarnia Akademicka, Kraków 2000
Kantor Tadeusz, *Obiekty, przedmioty, zbiory Cricoteki*, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2007
Kantor Tadeusz, *Scenografie dla teatrów oficjalnych*, Cricoteka, Kraków 2006
Kantor Tadeusz, *Szewcy*, „Didaskalia. Gazeta teatralna", 1997, nr 22
Kantor Tadeusz, *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, *Pisma*, t. 2, Ossolineum–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004

Kantor Tadeusz, *Wędrówka*, Cricoteka, Kraków 2000 *Kantor Tadeusz. Rysunki z kolekcji Muzeum Sztuki w Łodzi*, katalog, Galeria Bielska BWA, Bielsko-Biała 2002.
Kantor Tadeusz, *Wielopole, Wielopole*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984
Kłossowicz Jan, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1991.
Kobiałka Michał, *A Journey Throught Other Space, Essays and Manifestos* 1944–1990, University of California Press, Berkeley 1993
Kobiałka Michał, *Futher on, Nothing: Tadeusz Kantor's Theater,* University of Minnesota Press, Mineapolis, 2009
Kocur Mirosław, *Drugie narodziny teatru. Performanse mnichów anglosaskich*, Wrocław 2010
Komza Małgorzata, *Żywe obrazy. Między sceną, obrazem a książką*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1995
Kott Jan, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 1997
Kowzan Tadeusz, *Znak i teatr*, Polskie Towarzystwo Semiotyczne, Warszawa 1998
Kubikowski Tomasz, *Amerykańska eksplozja*, „Didaskalia" 2001, nr 46
Kudliński Tadeusz, *Dawne i nowe przypadki teatrała*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1975
Kufel Marta, *„Błędne Betlejem" Tadeusza Kantora*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2013
Kunstgewerbeschule 1939–1943 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2007
Kuźnicka Danuta, *Obszary zwiątpień i nadziei. Inscenizacje Jerzego Grzegorzewskiego 1966–2005*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2006
Kwietniewska Małgorzata, *RES. Studium transformacji pojęcia rzeczy od Hegla do dekonstrukcji filozoficznej*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2009
Latour Bruno, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, tłum. Aleksandra Derra i Krzysztof Abriszewski, Universitas, Kraków 2012
Lau Jerzy, *Teatr Artystów „Cricot"*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 1967
"Les Cordonniers" de Tadeusz Kantor/ „Szewcy" Taduesza Kantora, red. Karolina Czerska, Józef Chrobak, Justyna Michalik, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2010
Łarionow Dominika, *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2008
Malewicz Kazimierz, *Świat bezprzedmiotowy. Biblioteka Bauhausu 11*, tłum. Stanisław Fijałkowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2006
Matter, Materiality and Modern Culture, ed. Paul Graves-Brown, Routledge, London 2000
Mazur-Fedak Jolanta, *Józef Jarema. W międzywojennym teatrze awangardowym Cricot (I),* Universitas, Kraków 2008
McKenzie Jon, *Performuj albo… Od dyscypliny do performansu,* tłum. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011
Maeterlinck Maurice, *Dramaty wybrane*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Commedia, Kraków, 1994
Miklaszewski Krzysztof, *Kantor od kuchni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011
Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusz Kantora, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków1999
Naylor Gilian, *Bauhaus*, przekład Ewa M. Biegańska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1988
Niziołek Grzegorz, *Polski Teatr Zagłady*, Instytut im. Z. Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013
Od Otto Muellera do Oskara Schlemmera. Artyści wrocławskiej Akademii, [katalog], Muzeum Narodowe, Wrocław 2002

Ostatnie spektakle Teatru Cricot 2, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2001
Owczarski Wojciech, *Miejsca wspólne, miejsca własne*, *Leśmian, Schulz, Kantor*, słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2007
Palę Paryż i wyjeżdżam. Wywiady z Jerzym Grzegorzewskim, red., wstęp i oprac., Ewa Bułhak, Świat Literacki, Izabelin, 2005
Pamuk Orhan, *Muzeum niewinności,* tłum. Anna Akbike Sulimowicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2008
Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2008
Pavis Patrice *Słownik terminów teatralnych*, przekład, oprac. i uzupełnienia Sławomir Świontek, Ossolineum, Wrocław 1998
Peiper Tadeusz, *Tędy. Nowe usta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1972
Projekt Perfumans. Współczesne metodologie teatrologiczne i ich granice poznawcze, red. Łukasz Grabuś, Agnieszka Marek, Grzegorz Stępniak, Księgarnia Akademicka, Kraków 2012
Pieniążek Marek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny" – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2005
Pierścień „Balladyny". Gra z Teatrem Podziemnym Tadeusza Kantora, koncepcja i redakcja Zbigniew Baran, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2003
Plassard Didier, *L'Acteur en effigie. Figure de l'homme artificial dans le théâtre des avant-gardes historique. Allemagne, France, Italie*, Institut Internationale de la Marionette, L'Âge d'Homme, Charleville-Mézières, Lausanne 1992
Pleśniarowicz Krzysztof, *Dylemat jedynego wyjścia*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000
Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, *A to Polska właśnie…*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997
Pleśniarowicz Krzysztof, *Przestrzenie deziluzji*, Universitas, Kraków 1996
Pleśniarowicz Krzysztof, *Teatr nie-ludzkiej formy*, Universitas, Kraków 1994
Pleśniarowicz Krzysztof, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów 1990
Pomian Krzysztof, *Historia. Nauka wobec pamięci*, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2006
Porębski Mieczysław, *Deska. Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1997
„Powrót Odysa" i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942–1944, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Kraków 2004
Problemy teorii dramatu i teatru, wybór i opracowanie Janusz Degler, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 1988
Radykalne języki, Katalog, Cricoteka, Kraków 2012
Raszewski Zbigniew, *Bilet do teatru*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1998
Ratajczakowa Dobrochna, *W krysztale i w płomieniu. Studia i szkice o dramacie i teatrze,* Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006
Ribi Hana, *Edward Gordon Craig – Figur und Abstraktion*, Editions Theaterkultur Verlag, Bazylea 2000
Richter Hans, *Dadaizm*, przekład Jacek St. Buras, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1986
Rzecz i rzeczywistość w kulturze XX i XXI wieku, red. Małgorzata Kitowska-Łysiak i Marcin Lachowski, Towarzystwo Naukowe KUL, Lublin 2007
„Sami złożycie stos…"Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego, [katalog], Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007

Semiotyka kultury ludowej, wybór, wstęp i opracowanie Maria R. Mayenowa, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1979
Scarpetta Guy, *Kantor au present*, Actes Sud, Arles 2000
Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, tłum. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006
Schlemmer Oskar, *Eksperymentalna scena Bauhausu*, wstęp, przekład i opracowanie Małgorzata Leyko, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010
Schlemmer Oskar, Làszló Moholy-Nagy, Farkas Molnár, *The theater of the Bauhaus*, ed. Walter Gropius and Artur S. Wensinger, The Johns Hopkins University Press, Baltimore and London 1961
Sierosławski Barbara, *Inwentaryzacja. Przedmioty scenograficzne Jerzego Grzegorzewskiego zachowane w magazynach Teatru Narodowego w Warszawie, Stan na rok 2007*, Teatr Narodowy, Warszawa 2008
Skiba-Lickel Aldona, *Aktor według Kantora*, Ossolineum, Wrocław 1995
Skwara Ewa, *Historia komedii rzymskiej*, Prószyński i Ska, Warszawa 2001
Skwarczyńska Stefania, *W orbicie literatury, teatru, kultury naukowej*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1985
Sławińska Irena, *Teatr w myśli współczesnej*, PWN, Warszawa 1990
Słobodzianek Tadeusz, *Nasza klasa. Historia w XIV lekcjach*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2009
Słowacki Juliusz, *Utwory zebrane*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1969
Sofer Andrew, *The Stage Life of Props,* University of Michigan Press, Ann Arbor 2003
Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki, red Anna Czabanowska-Wróbel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009
Stangret Lech, *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Art+Edition, Kraków 2006
Sudjic Deyan, *Język rzeczy. Dizajn i luksus, moda i sztuka. W jaki sposób przedmioty nas uwodzą?*, tłum. Adam Puchejda, Karakter, Kraków 2013
Sugiera Małgorzata, *Między tradycją a awangardą. Teatr Jerzego Grzegorzewskiego*, Universitas, Kraków 1993
Surrealizm. Teoria i praktyka literacka.Antologia, Teksty wybrał i przełożył Adam Ważyk, Czytelnik, Warszawa 1976
Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria, red. Uta Schorlemmer, Cricoteka–Verlag für moderne Kunst, Kraków–Nürnberg 2007
Święcicki Klaudiusz, *Historia w teatrze Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Poznańskie, Poznań 2007
Świontek Sławomir, *Dialog – dramat – metateatr. Z problemów teorii tekstu dramatycznego*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1990
Taborska Agnieszka, *Spiskowcy wyobraźni*, Słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2007
Tadeusz Kantor z archiwum Galerii Foksal, Galeria Foksal, Warszawa 1998 *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. Jarosław Suchan, Marek Świca, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa–Kraków 2005
Tàpies Antoni, *From Object to Sculpture (1964–2009),* ed. Alvaro Rodriguez Fominaya, Guggenheim, Bilbao 2014
Taranienko Zbigniew, *Trzask pękających parawanów. Jerzy Grzegorzewski w Teatrze Studio*, Centrum Sztuki Studio im, Stanisława I. Witkiewicza, Warszawa 2006
Taxidou Olga, *The Mask: A Periodical Performance by Edward Gordon Craig*, Routledge, London 1998

Teague Frances, *Shakespeare's Speaking Properties*, Lewisburg Bucknell University Press, Lewisburg, PA 1991

Teatr Niemożliwy/ The Impossible Theater. Perfromatywność w sztuce Pawła Althamera, Tadeusza Kantora, Katarzyny Kozyry, Roberta Kuśmirowskiego i Artura Żmijewskiego/ Performatativity in the works of Paweł Althamer, Tadeusz Kantor, Katarzyna Kozyra, Robert Kuśmirowski and Artur Żmijewski, Kunsthalle Wien, Zachęta, Warszawa 2006

Teatr Polski, Litwy I Rosji XX wieku. W poszukiwaniu oblicza. W kręgu idei Stanisława Wyspiańskiego, red. Nina Király i Agnieszka Koecher-Hensel, Stowarzyszenie Integracji Humanistycznej Po-Most, Tczew 2007

Teatr pamięci Brunona Schulza, pod red. Jana Ciechowicza i Haliny Kasjaniuk, Gdynia 1993

Teatr Pamięci Tadeusza Kantora. Wypisy z przeszłości, Muzeum Regionalne w Dębicy, Dębica 2008

Theater and performance design. A Reader in Scenography, eds. Jane Collins and Adrew Nisbet, Routledge, London–New York 2010

Themerson Stefan, *Kurt Schwitters in England,* Gaberbocchus Press, London 1958

Turowski Andrzej, *W kręgu konstruktywizmu,* Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979

Ubersfeld Anna, *Czytanie teatru I*, tłum. Joanna Żurowska, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2002

Wachowski Jacek, *Performans*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2011

Witts Noel, *Tadeusz Kantor*, Routledge, London–New York 2010

Veltruský Jiří, *An Approch to the Semiotics of Theater,* Reconstracted, translated into English and prefaced by Jarmila F. Veltrusky, Masakryk University, Brno 2012

Vovelle Michel, *Śmierć w cywilizacji Zachodu: od roku 1300 po współczesność*, tłum. Tomasz Swoboda, Maryna Ochab, Magdalena Sawiczewska-Lorkowska, Diana Senczyszyn, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2004

W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora, Universitas, Kraków 1997

Wełmiński Andrzej, *Trumpf, trumf…. Lalki, manekiny i przedmioty ze spektaklu „Umarła klasa" Tadeusza Kantora*, Green Gallery + Akademia Wyobraźni, Kraków 2005

Wiles David, *Krótka historia przestrzeni teatralnych*, tłum. Łukasz Zaremba, red. Wojciech Dudzik, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2012

Witkiewicz Stanisław Ignacy, *Teatr i inne pisma o teatrze*, oprac. Janusz Degler, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1995

W kręgu lat czterdziestych, Część III, red Józef Chrobak, Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, Kraków 1991

W kręgu socjologii teatru na świecie, wybór i opracowanie Teresa Pyzik i Eleonora Udalska, Ossolineum, Wrocław 1987

XV lecie Teatr Cinema, Teatr im. C.K. Norwida, Jelenia Góra 2007

Žižek Slavoj, *Lacrimae rerum Kieślowski, Hitchcock, Tarkowski. Lynch*, tłum. Grzegorz Jankowicz, Julian Kutyła, Kuba Mikurda, Paweł Mościcki, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2011

„Zostawiam światło, bo zaraz wrócę". Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów red. Jolanta Kunowska, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Kraków 2005

Z teorii teatru. Materiały z sesji teatralnej, red. Zbigniew Osiński, Centralny Ośrodek Metodyczny Upowszechniania Kultury, Warszawa 1972

Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2004

Uwzględnione pisma

„Acta Universitatis Lodziensis”
„Art. Inquiry. Recherches Sur les Arts”
„Dialog”
„Didaskalia-Gazeta Teatralna”
„Etnografia Nowa/ The New Ethnology”
„Kierunki”
„Kultura Współczesna”
„Miesięcznik Literacki”
„Odra”
„Opcje”
„Orońsko. Kwartalnik Rzeźby”
„Polska Sztuka Ludowa – Konteksty”
„Sztuka”
„Teatr”
„Teksty”
„Współczesność”
„Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”

Uwzględnione gazety codzienne i inne

„Echo Krakowa”
„Gazeta Wyborcza”
„Magazyn Wileński”
„Rzeczpospolita”
„Tygodnik Powszechny”
„Życie Warszawy”

Nota bibliograficzna

Niektóre fragmenty książki (rozszerzone tutaj i uzupełnione) miały swoje pierwotne wersje

Dwaj Chasydzi z Deską Ostatniego Ratunku. Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza Kantora, [w:] *Żydzi w lustrze dramatu, teatru i krytyki teatralnej*, Katowice 2004, s. 230–243

Let's make stage design, or performative aspects of art, „Art. Inqiury” 2012, vol. XIV (XXIII), s. 221–235

Manekin – ciało w przestrzeni teatru, [w:] *Teatr, przestrzeń, ciało, dialog. Poszukiwania we współczesnym teatrze*, red Magdalena Gołaczyńska, Ireneusz Guszpit, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2006, s. 109–122

Manekin Tadeusza Kantora i nadmarioneta Edwarda G. Craiga. Zarys idei, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska i Katarzyna Fazan, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2014, s. 81–96. Artykuł jest również dostępny w wersji angielskiej: *Tadeusz Kantor's Mannequin and*

Edward G. Craig's Über-Marionette: An Outline of an Idea w: *Tadeusz Kantor Today. Metamorphoses of Death, Memory and Presence*, eds. Katarzyna Fazan, Anna Róża Burzyńska, Marta Bryś, Translated by Anda McBride, w serii *Polish Studies Transdisciplinary Perspectives*, eds. by Krzysztof Zajas, Jarosław Fazan, Peter Lang Edition, Frankfurt am Main 2014, s. 79–94

Pułapka na iluzję, czyli po co w teatrze były, są oraz będą drzwi? [w:] *Przestrzenie we współczesnym teatrze i dramacie*, pod red. Violetty Sajkiewicz i Ewy Wąchockiej, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2009, s. 164–174

Kantor czyli jak przyszpilić przedmiot, „Format. Pismo artystyczne", nr 69, Wrocław 2014

WYKAZ ILUSTRACJI

Zdjęcie 1. Rysunek z serii *Oczekiwanie bardzo ważne* [1985] 6
Zdjęcie 2. Budowa *Krzesła* w Oslo [1971] 28
Zdjęcie 3. *Pokój Odysa*, rekonstrukcja [1984–1985] 70
Zdjęcie 4. *Szewcy* [1972] 82
Zdjęcie 5. *Maszyna Aneantyzacyjna* [1963] 84
Zdjęcie 6. *Krzesło*, Vela Luka [1968] 88
Zdjęcie 7. *Cambriolage* [1971] 91
Zdjęcie 8. Rzeźba – pomnik, *Krzesło*, Hucisko [1995] 98
Zdjęcie 9. *Multipart* [1970] 106
Zdjęcie 10. *Maszyna miłości i śmierci* [1987] 114
Zdjęcie 11. Ambalaże konceptualne [1970] 134
Zdjęcie 12. *Wielki Ambalaż* [1968] 137
Zdjęcie 13. *Wielki Ambalaż* [1968] 137
Zdjęcie 14. *Wielki Ambalaż* [1968] 137
Zdjęcie 15. *Ambalaż „Hołdu Pruskiego" wedle Jana Matejki* [1975] 140
Zdjęcie 16. Układ scenograficzny widowiska *Maszyna Miłości i Śmierci* [1987] 146
Zdjęcie 17. *Służące*, projekt układu przestrzennego do przedstawienia *Śmierci Tintagilesa* Maurice'a Maeterlincka [1938] 149
Zdjęcie 18. *Tintagiles*, projekt kostiumu do przedstawienia *Śmierci Tintagilesa* Maurice'a Maeterlincka [1938] 150
Zdjęcie 19. *Goplana i elfy*, rekonstrukcja [1981] 166
Zdjęcie 20. *Maszyna miłości i śmierci* [1987] 179
Zdjęcie 21. *Portret Matki* [1976] 197
Zdjęcie 22. *Infantka wedle Velázqueza* [1966–1970] 204
Zdjęcie 23. *Autoportret – Mam Wam coś do powiedzenia* [1988] 206
Zdjęcie 24. IKEA 222

Źródła pochodzenia zdjęć

Zdjęcia 3, 4, 6, 7, 8, 9, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 23 pochodzą z publikacji:
Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997

Zdjęcia 1, 11, 12, 13, 22 pochodzą z publikacji:
Tadeusz Kantor. Interior imaginacji, red. nauk. Jarosław Suchan i Marek Świca, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Warszawa–Kraków 2005

Zdjęcia 2, 5, 20 pochodzą z publikacji:
W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora, red. Tomasz Gryglewicz, Universitas, Kraków 1997

Zdjęcie 24 pochodzi z wrocławskiej reklamy firmy IKEA

INDEKS

Abakanowicz Magdalena 21, 52
Abramović Marina 36–39
Abriszewski Krzysztof 234
Ahrenberg Teo 105
Ajschylos 163
Akers Matthew 38
Alland William 40
Althamer Paweł 21–23, 237
Amey Claude 10, 231
Andersen Hans Christian 119
Aragon Louis 128
Aronson Arnold 115, 231
Arystofanes 177
Atlas Charles 36
Aurebach Nina 195, 231
Axer Erwin 38

Bablet Denis 10
Bakke Monika 48, 231
Baldaccini Cesar 59, 103
Bałka Mirosław 22, 25, 26
Banu Georges 10, 231
Baranowa Anna 64
Baran Zbigniew 165, 235
Barański Janusz 57, 58, 60, 231, 232
Barba Eugenio 119, 120
Barber Tabitha 36, 231
Bartoszewicz Dariusz 108
Baudrillard Jean 56, 58, 141, 143, 231
Beardsley Aubrey 196
Beauchamp Ancele 29
Beckett John 142
Beckett Samuel 142, 231
Bellmer Hans 35, 226, 227, 228, 233
Belting Hans 231
Berecci Bartolomeo 139
Bereś Jerzy 99, 101
Berger Helena patrz także Kantor Helena 196
Bernhard Thomas 120
Beutler Nicole 29
Beuys Joseph 101–103, 231
Biegańska Ewa M. 151, 234
Biesenbach Klaus 38
Blasi di Luca 156
Blumenfeld Lilija 45
Błok Aleksander 31
Bodnar Joanna 19
Bogatyriew Piotr 43, 64, 65
Bogler Friedrich W. 153
Boldrick Stacy 36, 231
Boltanski Christian 25, 219
Bondy Luca 18
Boniecka Joanna 121
Borie Monique 61, 231
Borowiec Jerzy 71
Borowski Mateusz 100
Borowski Wiesław 8, 51, 52, 59, 72, 79–81, 85, 86, 91, 92, 100, 104–107, 130, 131, 232, 233
Braun Marek 225
Brecht Bertold 40
Breth Andrei 18
Breton Andre 36, 55
Brodziński Kazimierz 130
Brook Peter 142, 232
Brückner Aleksander 76
Bruggen van Coosje 103, 104, 109
Bryl Mariusz 231
Bryś Marta 34, 101, 232, 238, 239
Brzozowski Stanisław 146
Brzozowski Tadeusz 26, 138, 148, 170, 175
Buchli Victor 47
Buchman Gideon 185
Büchner Georg 18
Bulanda Małgorzata 225
Bułhak Ewa 235
Bunsch Alojzy 175
Buras Jacek St. 53, 227, 235
Burger Albert 159
Burzyńska Anna Róża 101, 232, 238, 239

Cabré Jaume 41, 232
Callas Maria 37
Čapek Karel 186
Carlson Marvin 31, 34, 36, 39, 232
Caroll Lewis 212
Carrol Lewis 125
Catts Oron 48, 232
Cavalcanti Albert 208
Cézanne Paul 139
Chagall Marc 203
Chaplin Charlie 180
Chotkowski Łukasz 37
Chrobak Józef 128, 148, 234, 237
Cichocki Sebastian 29
Cichowicz Stanisław 205, 231, 232
Ciechowicz Jan 225, 237
Cioran Émil M. 49, 232
Collins Jane 237
Collins Ray 40
Comingore Dorothy 40
Conan Doyle Artur 33
Connery Sean 101
Coppola Francis Ford 115
Cotten Joseph 40
Coulouris George 40
Craig Edward Gordon 15, 48, 49, 61, 110, 178–187, 189–196, 200, 225, 232, 233, 235, 236, 238, 239
Cybulski Andrzej 175
Czapliński Przemysław 49
Czapska Maria 128
Czech Jerzy 43, 115
Czechow Antoni 44, 115
Czerni Krystyna 139, 140, 165, 232
Czerska Karolina 128, 234
Czyżewski Tytus 31

Daguerre Louis-Jacques-Mandé 62, 126
Dali Salvador 55
Dant Tim 58–60, 232
Defoe Daniel 109
Degler Janusz 42, 235, 237
Demarco Richard 101
Denon Dominique Viviant 191
Dermutz Klaus 18, 101
Derra Aleksandra 234
Dippert Randall 59, 232
Dobrzycki Paweł 45
Docter Peter 120
Domańska Ewa 47–49, 232
Dragset Ingar 29
Duchamp Marcel 15, 26, 52–55, 58, 69, 187
Dudzik Wojciech 156, 232, 237
Duse Eleonora 179
Dykiel Bożena 173
Dymny Wiesław 141
Dziamski Grzegorz 53, 54, 232
Dziewulska Małgorzata 14, 50
Dziuk Andrzej 116

Elmgreen Michael 29
Eluard Paul 36, 227
Erminy Edwin 45
Exeter Aleksandra 178
Eynat-Confino Irene 183, 189, 192, 232

Falski Maciej 49, 232
Fazan Katarzyna 11, 14, 101, 129, 202, 232, 238, 239
Fergombe Possing Amos 10, 14, 113, 114, 232
Ferguson Perry 40
Fijałkowski Stanisław 139, 154, 234
Finnes Sophie 207
Fischer-Lichte Erika 36, 39, 232
Folie Sabine 23
Fominaya Rodriguez Alvaro 98, 236
Ford Henry 115, 181
Foster Hal 100, 233
Foucault Michel 32, 205, 209, 232
Frank Hans 174
Freud Sigmund 200, 201, 202, 212, 233
Fritsch Werner 18
Frycz Karol 13, 167
Furttenbach Joseph 117, 233

Geest van der Henk 45
Genepp van Arnold 37
Gerson Dan 120
Gierek Edward 49
Godlewska-Bylniak Ewelina 11, 233
Godzimirski Jakub M. 205, 231, 232
Goebbels Heiner 45
Goethe von Johan Wolfgang 20
Goldberg Jakub 124
Goldoni Carlo 40
Gołaczyńska Magdalena 19, 233, 238
Gombrowicz Witold 214, 233

Gostomski Zbigniew 79
Gotlib Henryk 31
Gouwenberg Maaike 29
Górkiewicz Mieczysław 172, 174
Grabuś Łukasz 235
Graves-Brown Paul 234
Greenaway Peter 40
Grochowska Agnieszka 22
Gropius Walter 77, 151–153, 155, 159, 160, 236
Grotowski Jerzy 50, 183, 236
Grusznis Krystyna 17
Gruyter de Jos 29
Gryglewicz Tomasz 76, 241
Grzegorzewski Jerzy 50, 52, 53, 116, 132, 234–236
Grzejewska Anna 129, 143, 192
Guömundsson Örn Styrmir 29

Halczak Anna 9, 62, 63, 66, 67, 71, 160, 162, 233
Hamon-Siréjols Christine 149, 150, 233
Hanicka Barbara 120, 121
Hanuszkiewicz Adam 38, 173
Hari Mata 45
Hasior Władysław 52, 228, 229
Heidegger Martin 35, 57, 233
Hermann Bernard 40
Hitchcock Alfred 115, 207, 237
Hitler Adolf 142, 152, 156
Hniedziewicz Magdalena 133
Hoffman Ernst Theodor Amadeus 186, 226, 227
Honzl Jindřich 43
Hötzel Elsa 159
Howard Pamela 45, 233
Hudson Richard 45

Ingold Tom 51
Ivanova Zhana 29
Iwanczewska Łucja 14

Jakubowicz Rafał 26
Janicka Krystyna 55, 233
Janicki Lesław 213
Janicki Lesław i Wacław 11, 30, 64, 71–75, 128, 210, 214, 233
Janicki Wacław 17, 213
Jankowicz Grzegorz 237
Jarecka Dorota 123
Jarema Józef 31, 32, 234
Jarema Maria 31, 32, 126
Jarnuszkiewicz Krystyna 79
Jarocki Jerzy 38
Jedlińska Eleonora 10, 123, 233
Jedliński Jaromir 102
Jeleński Konstanty A. 226, 227, 233
Jelewska Agnieszka 180, 183, 190, 193–195, 233
Jones Allen 36
Józefczuk Grzegorz 17
Jung Carl Gustaw 115
Jurkowski Henryk 182, 233

Kac Edurado 48
Kafka Franz 119
Kalinowski Witold 142, 232
Kandinsky Wassily 152
Kaniewska Bogumiła 49, 232
Kantor Helena patrz także Berger Helena 199
Kantor Marian 196, 198
Kasjaniuk Halina 225, 237
Kempny Marian 94, 231
Kiefer Anselm 101
Kieślowski Krzysztof 115, 207, 237
Király Nina 237
Kitowska-Łysiak Małgorzata 235
Klee Carl 156
Klee Felix 156
Klee Paul 152
Kleist von Henrik 48, 49, 178, 186, 226, 227
Kluba Henryk 124
Kluszczyński Ryszard W. 232
Kłossowicz Jan 8, 112, 234
Kmiecik Michał 38
Kobiałka Michał 10, 234
Kobro Katarzyna 150
Kocur Mirosław 234
Koecher-Hensel Agnieszka 237
Kolumb Krzysztof 134
Komendant Tadeusz 205, 209, 232
Komza Małgorzata 73, 234
Kopytoff Igor 94, 95
Kordjak-Piotrowska Joanna 219
Kordowicz Leszek 107
Korpanty Jerzy 41, 232
Kosałka Jerzy 54, 55

Kosovski Lidia 45
Kościuszko Tadeusz 129, 130
Kott Jan 9, 39, 50, 72, 93, 234
Kowalczyk Janusz R. 17
Kowalska Bożena 118
Kowzan Tadeusz 44, 75, 234
Kozień-Świca Monika 101, 102
Kozubowski-Houston Magdalena 18
Kozyra Katarzyna 23, 237
Kozyry Katarzyna 21, 23, 237
Krakowski Piotr 130
Krasiński Edward 79
Krassowski Witold 107
Kraupe-Świderska Angelika 168
Królak Sławomir 143, 231
Kubicki Krzysztof 107
Kubikowska Edyta 31, 232
Kubikowski Tomasz 32–34, 234, 236
Kudliński Tadeusz 174, 234
Kufel Marta 11, 234
Kulik Zofia 21
Kunowska Jolanta 172, 237
Kuśmirowski Robert 21, 23, 24, 228, 237
Kutyła Julian 237
Kuźnicka Danuta 52, 234
Kwiecień Tomasz 41, 232
Kwietniewska Małgorzata 234

Labiche Eugeniusz 40
Lachowski Marcin 235
Landau Suzanne 102
Latour Bruno 47, 234
Lau Jerzy 31, 234
Laysiepen Uwe 37
Lèger Ferdynand 49
Lenica Alfred 79
Lenin Włodzimierz Ilicz 180
Lennon John 7, 29
Leśmian Bolesław 11, 129, 202, 226, 232, 235
Lewis C.S. właściwie Clive Staples Lewis pseudonim „Jack" 125
Leyko Małgorzata 154, 156–159, 232, 236
Libera Antoni 142, 231
Libera Zbigniew 21, 58
Lichota Stanisław 107
Lichtenstein Roy 58
Linde Bogumił Samuel 76
Lipták František 20
Ludwik XIV 57, 77, 108
Lupa Krystian 19, 120, 121, 132
Lynch David 115, 125, 207, 237
Łagowska Joanna 225
Łarionow Dominika 3, 18, 20, 44, 73, 150, 234

Maeterlinck Maurice 15, 31, 121, 145–150, 160–162, 164, 178, 189, 190, 192, 234, 241
Magritte René 35, 122
Majakowski Władimir 20
Makarewicz Maciej 148
Malczewski Jacek 113
Malewicz Kazimierz 115, 152, 154, 187, 234
Mankiewicz Herman J. 40
Manoledáki Ioanna 45
Marczyk Krystyna 17
Marczyński Adam 138
Marek Agnieszka 235
Marks Karol 57, 143
Marthaler Christopher 18
Marx Chico 212
MarX Groucho 212
Marx Harpo 212
Matejko Jan 114, 134, 138, 139, 145, 241
Mayenowa Maria R. 65, 236
Maziarska Jadwiga 148
Mazur-Fedak Jolanta 32, 234
Mądzik Leszek 20, 118, 119, 234
McCarey Leo 212
McKenzie Jon 15, 32,–35, 37, 132, 234
McLeod Norman Zenos 212
Mejía Mónica Raya 45
Mellors Nathaniel 29
Merlin Claude 128
Meyer Hannes 152
Meyerhold Wsiewołod 31, 180
Michalik Justyna 128, 234
Michalski Jan 82, 231, 233
Mickiewicz Adam 21, 116, 228, 231
Mies van der Rohe Ludwig 152
Miklaszewski Krzysztof 11, 17, 30, 234
Mikołajska Halina 38
Mikulski Krzysztof 108, 127
Mikurda Kuba 237
Miodońska-Brookes Ewa 129, 130
Młodecki Marek 107
Modzelewski Jarosław 82, 231
Moe Ole Henrik 90
Moholy-Nagy Làszló 61, 152, 153, 159, 236
Molier właściwie Jean Baptiste Poquelin 66, 93–97, 99

Molnar Farkas 159
Morin Edgar 205, 232
Morison Jimi 115
Mościcki Paweł 237
Muchow Sergiusz 148
Mueller Otto 157, 234
Mukařovski Jan 43
Murray John 33

Naylor Gilian 151, 234
Nekrocius Eimuntas 117
Neżdana Neda 115, 116
Nisbet Andrew 237
Niziołek Grzegorz 72, 79, 113, 234
Nowicka Ewa 94, 231
Nowosielski Jerzy 139

Ochab Maryna 237
Offenbach Jakub 226
Ogrodzińska Teresa 232
Öhl Christoph 161, 162–164
Oldeburg Claes 103
Ono Yoko 29
Oppenheim Hans 156
Oppenot Michèle 128
Osiński Zbigniew 43, 237
Owczarski Wojciech 11, 226, 235
Ozimek Krzysztof 107

Pamuk Orhan 93, 235
Partum Andrzej 21
Pavis Patrice 46, 47, 65, 75, 86, 235
Pawłowska Anna 64
Pawłowska Zofia 64
Pawłowski Andrzej 139
Pawłowski Roman 17
Peiper Tadeusz 77, 153, 235
Peirce Charles Sanders 42
Perceval Luk 19
Perilli Achille 105
Peschke Rudolf 156
Picasso Pablo 59, 139
Pieniążek Marek 11, 63, 207–209, 235
Pistorius Oskar 48
Pitkonen Jormie 107
Piwowarska Barbara 123
Pizzocheri Cristiano 163
Plassard Didier 156, 235
Pleśniarowicz Krzysztof 9, 11, 17, 26, 85, 87, 88, 97, 99, 100, 127, 130, 131, 138, 140–142, 146, 148, 160, 196, 211, 229, 233–235, 241
Poe Edgar Allan 186
Polański Roman 123–125
Polglase Van Nest 40
Pomian Krzysztof 14, 65, 66, 233, 235
Porębski Mieczysław 9, 14, 39, 60, 61, 69, 71, 72, 82, 108, 113, 114, 128, 132, 133, 138, 145, 151, 155, 164, 165, 167, 169, 213, 232, 235
Portnoy Michael 29
Prampolini Enrico 153, 178
Prokopiuk Jerzy 200, 233
Pronaszko Zbigniew 31
Proust Marcel 30
Ptaszkowska Hanna 79, 80, 105
Puchejda Adam 56, 236
Puget Franciszek 175
Puget Jacek 69, 131
Puget Ludwik 118, 131
Pyzik Teresa 43, 237

Radoniewicz Józef 72
Raszewski Zbigniew 40, 94, 96, 97, 117, 233, 235
Ratajczakowa Dobrochna 97, 235
Ratton Charles 55
Ray Man 35
Redgrave Michel 208
Reinhardt Max 226
Rembrandt Harmenszoon van Rijn 61, 93
Ribi Hana 184, 235
Richter Hans 53, 235
Ronikier Adam 174
Rosenstein Erna 79, 105, 123, 148
Rostworowski Marek 97, 105, 106
Rottenberg Anda 25, 26
Rutherford Wiliam 33
Rychlicki Stanisław 161, 200

Sæbjörnsson Egill 29
Sapija Andrzej 7, 11, 71, 174
Sardou Victorien 40
Sarnecki Zygmunt 146
Saussure de Ferdynand 42, 65
Saville Ian 29
Sawicka Anna 41, 232

Sawiczewska-Lorkowska Magdalena 237
Scarpetta Guy 10, 236
Schechner Richard 33, 34, 37, 236
Schlemmer Carl 159
Schlemmer Oskar 15, 49, 61, 149, 151, 152, 153–162, 169, 234, 236
Schmid Herta 76, 155, 156
Schmidt Kurt 153, 160
Schorlemmer Uta 18, 76, 101, 155, 219, 236
Schreyer Lothar 155, 156
Schulz Bruno 11, 225, 226, 235, 237
Schwarz Arturo 53
Schwitters Kurt 92, 93, 237
Scribe Eugeniusz 40
Senczyszyn Diana 237
Serlio Sebastian 97
Shelley Mary 192
Siedlecka-Kotula Ewa 175
Sierosławski Barbara 53, 236
Silvera Darrel 40
Skalski Janusz 106
Skiba-Lickel Aldona 82, 141, 236
Skibiński Dariusz 19
Skibniewska Maria 179, 232
Skwara Ewa 40, 236
Skwarczyńska Stefania 42, 236
Sławińska Irena 42–44, 236
Słobodzianek Tadeusz 20, 21, 236
Słowacki Juliusz 64, 165–167, 171, 177, 236
Sobczyk Marek 82, 231
Sofer Andrew 44, 236
Solski Ludwik 7
Souza Mauricio 33
Spišák Ondrej 20, 21
Sroczyński Krzysztof 107
Stangret-Kantor Maria 97, 128, 133
Stangret Lech 11, 14, 76, 77, 88, 236
Stangret Maria 79, 136, 142
Staniszewska Wiesława 153, 160
Staton Andrew 120
Stażewski Henryk 99
Steiber Jerzy 146
Stern Jonasz 31, 32
Stevenson Edward 40
Stępniak Grzegorz 235
Stojowska Magdalena 121
Stokłosa Jacek 85
Strawiński Igor 156
Strzemiński Władysław 150, 153, 187
Stwosz Wit 200
Suchan Jarosław 22, 136, 185, 236, 241
Sudjic Deyan 56, 236
Sugiera Małgorzata 52, 100, 233, 236
Sulej Karolina 37
Sulimowicz Anna Akbike 93, 235
Swinarski Konrad 116
Swoboda Tadeusz 192, 237
Syrkus Szymon 150
Szajna Józef 18, 26, 50, 52, 118, 140, 170, 233
Szapocznikow Alina 52
Szczepański Jan Józef 170, 171
Szekspir Wiliam 18, 40, 44, 117, 193, 194
Sze-Lorrain Fiona 45
Sztabiński Grzegorz 136
Szumski Zbigniew 19, 84
Szybist Maciej 172, 173

Świca Marek 136, 185, 236, 241
Świdziński Jan 21
Święcicki Klaudiusz 11, 128, 130, 145, 233, 236
Świontek Sławomir 46, 75, 235, 236

Taborska Agnieszka 55, 236
Tàpies Antonio 97, 98, 123, 236
Tarabuła Marta 82, 231
Taranienko Zbigniew 52, 236
Targoń Joanna 17
Tarkowski Andrzej 115, 207, 237
Taxidou Olga 182, 236
Taylor Frederic 180
Tchorek Mariusz 79
Teague Frances 40, 237
Teltscher Georg 153
Terry Elen 180, 194, 195, 231
Themerson Stefan 92, 237
Thys Herald 29
Toland Gregg 40
Tonecki Zygmunt 153
Trojanowska Zuzanna 107
Turner Victor 37, 113, 126
Turowski Andrzej 14, 56, 110, 136, 185, 237
Tytelman Yann Chatelgné 29

Ubersfeld Anna 51, 237
Udalska Eleonora 43, 237
Uklański Piotr 26

Ulay patrz Laysiepen Uwe 37
Umberto 41, 232

Velázquez Diego 241
Veltrusky Jan 43
Veltrusky Jarmila F. 237
Veltruský Jiří 237
Vinci da Leonardo 53, 71, 96
Voin de Voin 29
Vovelle Michel 191, 192, 199, 237

Wachowski Jacek 30, 237
Wagner Richard 92, 192
Waits Tom 18
Wajda Andrzej 82
Warhol Andy 58
Ważyk Adam 55, 236
Weismann August 201
Welles Orson 40, 41
Wells George 187
Wełmińska Teresa 200
Wełmiński Andrzej 17, 202, 212, 237
Wensinger Artur S. 159, 236
Wenzel Marcin 175
Wilde Oskar 196, 199
Wiles David 78, 237
Wilson Robert 18
Winiarski Ryszard 139
Wiśniewski Janusz 20
Witkacy patrz Witkiewicz Stanisław Ignacy
Witkiewicz Stanisław Ignacy 12, 17, 31, 63, 71, 111, 116, 128, 153, 237
Witruwiusz 97
Witts Noel 10, 237
Wróblewska Hanna 21, 23
Wróblewski Andrzej 82, 83, 84, 219, 229, 231
Wysłouch Seweryna 49, 232
Wyspiański Stanisław 11, 15, 21, 31, 49, 53, 61, 69, 70, 78, 111, 116, 126–130, 132–134, 136, 138, 140, 141, 143, 150, 166, 168, 202, 232, 235–237

Zaikauskas Marijus Linas 17
Zaremba Łukasz 78, 237
Zich Otakar 43
Zielińska Joanna 29
Zitzman Jerzy 148
Zurr Ionat 48, 232
Zwolińska Krystyna 148

Žižek Slavoj 207, 208, 212, 217, 237
Žižek Sławoj 114, 115, 125, 126
Žižka Tomáš 45

Żmijewski Artur 21–24, 237
Żółkiewska Agnieszka 79
Żurowska Joanna 51, 237

OD REDAKCJI

Dominika Łarionow w 1995 roku ukończyła studia kulturoznawcze ze specjalnością teatrologia na Wydziale Filologicznym Uniwersytetu Łódzkiego. W 2000 roku uzyskała stopień doktora nauk humanistycznych na podstawie rozprawy *Słowo – przestrzeń – aktor. Scena Plastyczna KUL pod kierownictwem Leszka Mądzika* napisanej pod opieką prof. dr hab. Anny Kuligowskiej-Korzeniewskiej. W tym samym roku rozpoczęła pracę w Katedrze Historii Sztuki na Wydziale Filozoficzno-Historycznym Uniwersytetu Łódzkiego.

Swoje badania skoncentrowała początkowo wokół historii teatru polskiego XX wieku, ze szczególnym uwzględnieniem dorobku grup funkcjonujących w nurcie alternatywnym. W książce *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika* (2008), podjęła analizę specyficznego obszaru pogranicza: teatru autorskiego i malarstwa. Poszukiwaniom również została poświęcona publikacja zbiorowa *Przestrzenie w dramacie, teatrze i sztukach plastycznych* (2006), której była współredaktorem. Kolejnym istotnym obszarem jej badań jest scenografia – zarówno rozwój w procesie historycznym, jak i dokonania współczesnych artystów. Dominika Łarionow jest autorką kilkudziesięciu artykułów, zamieszczanych zarówno w publikacjach zbiorowych, jak i w czasopismach fachowych polskich i zagranicznych, o działalności Stanisława Wyspiańskiego, Władysława Strzemińskiego, Jerzego Grzegorzewskiego, Leszka Mądzika, Józefa Szajny i Tadeusza Kantora. Badaczkę interesuje przestrzeń sceniczna jako miejsce spotkania malarskich idei awangardowych z nowoczesną sztuką teatralną. Jest także autorką obszernego hasła: *scenografia* w polskiej wersji Encyklopedii Britanniki (2004), gdzie analizuje dziedzinę w szerokim kontekście historycznym.

Dominika Łarionow jest członkiem Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych, Stowarzyszenia Dziennikarzy Polskich oraz Polskiego Instytutu Studiów nad Sztuką Świata, gdzie od 2014 roku pełni funkcję kierownika Zakładu Teatru. Jest również członkiem International Federation for Theater Research (FIRT/IFTR), gdzie w latach 2006–2013 pełniła funkcję *convener* Scenography Working Group.