

PAWEŁ STANGRET
Warszawa

STWARZANIE DYSKURSU Z BUNTU

Przedmiotem mojej analizy będą teksty Tadeusza Kantora. Jego pisma doskonale wpisują się w poetykę krytycyzmu, jak sam artysta to określał – w postawę „buntownika, heretyka, kacorza”. Główny akcent położę na wyznaczenie konstrukcji ideowej i estetycznej, jaką Kantor zawarł w *Lekcjach mediolańskich*. To cykl wykładów, jakie artysta wygłosił w 1986 roku dla studentów szkoły aktorskiej w Mediolanie. Zostały one spisane i opublikowane. Wykłady były prowadzone po polsku i tłumaczone symultanicznie. Tekst polski został ukończony w 1986 roku. W 1988 roku została wydana książka po włosku¹, a dwa lata później po francusku², polska książka ukazała się w 1991 roku³. Na koniec seminarium prezentowany był przygotowany tam spektakl *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej*. Mój szkic poświęcony będzie dwóm aspektom Kantorowskiego krytycyzmu.

To przedstawienie pokazuje, że autor wypowiada się na temat awangardy z początku minionego stulecia w dwojaki sposób. Po pierwsze, jako wykładowca, przekazujący wiedzę studentom, a także doświadczony i uznany praktyk teatru uczący młodych aktorów. Drugim aspektem tego projektu jest wypowiedź estetyczna i teoretyczna artysty. Kantor porusza kwestie prekursorów współczesnej sztuki w latach 80., w czasie zmierzchu awangardy. Jest mu to potrzebne do stworzenia szerszej opowieści, dotyczącej problemów nie tylko sztuki jemu współczesnej, lecz także ówczesnej kultury.

¹ T. Kantor, *Lezioni milanesi*, tłum. L. Ryba, Milan 1988.

² T. Kantor, *Leçons de Milan*, tłum. M. Pozzoli, Paris 1990.

³ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie 1986*, Kraków 1991.

W swojej wypowiedzi zatytułowanej *Jestem przeciwko dziełu otwartemu*⁴, Kantor pokazuje mankamenty neoawangardy, sztuki ponowoczesnej. Dzieło otwarte definiuje przede wszystkim z punktu partycypacji widzów. Określa ją jako „wewnętrzną”. Przypomina jednocześnie swoje własne eksperymenty z udziałem publiczności, ze sztuką otoczenia, do której zalicza spektakl *Powrót Odysa* z 1944 roku oraz *Wystawę popularną* z 1967 roku. Swoją wypowiedź Kantor kończy słowami: „teraz jest to bardzo łatwe, dzieło otwarte stało się bardzo łatwe. Korzystają z tego tysiące miernot, pojawiły się uroczystości łatwe, bez ryzyka happeningu, z pretensjami do piękna, a nieanektowaniem realności”⁵.

Artysta krytykuje współczesną, spłyconą estetyzację, a także permissywizm, którego konsekwencją może być zatarcie granic sztuki, a finalnie zatracenie kategorii dzieła sztuki. Drugim ganionym przez Kantora aspektem jest przesadna dyskursyfikacja w działalności artystycznej, zatarcie granicy pomiędzy porządkiem estetycznym a krytycznym. Obie tendencje spowodowały, że współczesna sztuka zmieniła status i pozycję artysty. Kantor będzie ją krytykował również za komercjalizację, wpisanie się w zasady wolnego rynku.

Jednak w Kantorowskim krytycyzmie widoczny jest nie tylko projekt negatywny, lecz także kontrpropozycja – stworzenie własnej sfery autorytetów artystycznych i ustawienie swojej twórczości w pozycji krytycznej, sprzecznej z powszechnymi zasadami. Oba te stanowiska doprowadzają artystę do konsekwentnie realizowanego buntu przeciwko współczesnym koncepcjom artystycznym. W przypadku Kantora lekarstwem jest przypominanie konstruktywizmu. Co więcej, artysta w formie buntu buduje tradycję konstruktywistyczną i sam się w nią wpisuje, stwarza siebie jako konstruktywistę w 1986 roku. Przypomina bunt awangardowy i akcentuje jej wpływ na całą sztukę późniejszą. Wykorzystuje stworzony, zinterpretowany przez siebie konstruktywizm na zasadzie retorycznego autorytetu pomocnego w perswazji swoich idei – jak już wspomniałem wyrażonych w pismach.

Stosunek autora *Wielopola, Wielopola* do konstruktywizmu jest skomplikowany. Z jednej strony powołuje się on na artystów i metody twórcze powstałe w obrębie tego kierunku. Z drugiej zaś, bardzo często akcentuje swój sprzeciw i podkreśla moment buntu przeciwko tym regułom. Ambiwalencją tej postawy zajmę się w toku dalszych rozważań. Tu

⁴ T. Kantor, *Jestem przeciwko dziełu otwartemu*, rękopis w archiwum prywatnym Kantora w Krakowie.

⁵ Tamże.

chciałbym tylko zaznaczyć, że powoduje ona trudności z określeniem Kantorowskiego postępowania wobec konstruktywizmu. Artysta powie: „rozmaite stylizacje konstruktywizmu – a takich było pełno, zwłaszcza w teatrze – są niedobre”⁶. Nie chodzi mu więc jedynie o fascynację estetyczną przejawiającą się w stylizacjach. W jego tekstach widać wyraźnie, że ma jasno zdefiniowanego przeciwnika, jakim jest „awangarda oficjalna” (termin Kantora) drugiej połowy minionego stulecia. Ważne jest także to, że budował swój dyskurs na płaszczyźnie teoretycznej – w swoich pismach. To kolejny element krytycyzmu estetycznego. Kantor dyskurs rezerwuje dla twórczości słownej, nie dyskursyfikuje dzieła sztuki plastycznej czy teatralnej.

Zarówno do surrealizmu, jak i konstruktywizmu zostają wprowadzone „korekty”. Powstaje zjawisko, które Harold Bloom określał mianem „clinamenu”. Chodzi o to, że artysta uznaje poprawność pewnego kierunku, pewnego stylu jedynie do jakiegoś momentu. Następnie dochodzi do wniosku, że styl historyczny poszedł złą drogą, gdyż powinien rozwinąć się tak, jak nakazuje mu korekta artysty późniejszego⁷. W takim postępowaniu zawiera się jednocześnie admiracja i bunt wobec obu tych awangard.

Kantor odwołuje się do etosu, do legendy konstruktywizmu i surrealizmu. Nadając im rangę autorytetu, wpisując się w ich manierę jest jednocześnie ich kodyfikatorem i polemistą. Oddalona perspektywa czasowa pozwala mu także na ujęcie syntetyczne. Oba nurty są bowiem bardzo trudne do określenia. Kantor mówi o moralnych zasadach, o buncie, jaki charakteryzuje oba te kierunki, o buncie, który jest wyznacznikiem postawy artystycznej. W swoich wypowiedziach przeciwstawia się komercjalizacji oraz temu, co nazywa „high-lifem w sztuce”⁸ podając przykład relacji prasowej z otwarcia festiwalu w Awinionie, która to notatka skoncentrowana jest na opisie stroju ministra kultury Francji.

Ja przeczytałem w „Mondzie”, otwarcie festiwalu w Awinionie, prawda. I to właśnie jest. Co ten dziennikarz w „Mondzie” pisze? Że minister kultury był w garniturze białym w czarne paski, że

⁶ Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, wygłoszony w warszawskim klubie „Stodoła” w marcu 1979 roku, z okazji pokazu spektaklu *Abominable A* Achille Perilliego. Broszura z tekstem w opracowaniu Jerzego Karpińskiego i Janusza Marka została wydrukowana po śmierci Kantora. Znajduje się w archiwum Jerzego Karpińskiego.

⁷ H. Bloom, *Lęk przed wpływem*, przeł. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002.

⁸ High-life w sztuce to tytuł jednego z esejów Tadeusza Kantora. Rękopis znajduje się w prywatnym archiwum Kantora w Krakowie.

dawny minister kultury Jacques Lange był ubrany na biało, razem ze swoją piękną żoną, Moniką, ale ponieważ już nie jest ministrem kultury, wobec tego wystąpił jako letnik.[...], że jedyny Crombecque⁹, to znaczy ten mój dyrektor, którego ja szalenie cenię, wyglądał przy nich jak łachmaniarz. Ale to jest właśnie ten mizdrzący się styl życia. Musi się być na wernisażu, musi się być na premierze, musi się otwierać festiwale, prawda, tak. To jest właśnie ten «high life» sztuki, który się pełni wszędzie. I trzeba to wszystko kompromitować i demaskować, to jest sposób konstruktivistów, szyderstwem, ironią, prowokacją, mistyfikacją, cyrku, który w naszej epoce jest cyrkiem apokaliptycznym. I pamiętać nieustannie o postawie konstruktivistów i o bandzie kloszardów wielkiego François Villon. To jest takie posłanie do szkoły¹⁰.

Widoczne jest odwołanie się do etosu dawnych twórców. Artysta uważa, że prawdziwy bunt właściwy artystom nie może być komercyjny, oficjalny. Jednym z powodów przywołania awangardy historycznej jest chęć pokazania, że współczesna mu „awangarda oficjalna” jest tak naprawdę odejściem od idei i zasad, które wypracowane zostały na gruncie konstrukttywizmu i surrealizmu. Dlatego tak często odwoływał się do kategorii zaangażowania. Całość mediolańskich wykładów rozpoczyna się właśnie od tego, że każe studentom być zaangażowanymi. Ma to oczywiście swoje znaczenie w kontekście całego projektu. Kantor nie chce, aby słuchacze, młodzi ludzie traktowali awangardę jedynie jako określony styl, jako poetykę czy estetykę. Dlatego tak dokładnie i precyzyjnie interpretuje konstrukttywizm i surrealizm (należy zaznaczyć, że z precyzją odrzuca te elementy, które są jedynie jakością historyczną), żeby pokazać znaczenie teorii oraz to, czym tak naprawdę jest sztuka nowoczesna.

Zarys tego okresu, bardzo mały, który był jednym z najwspanialszych okresów teatru, bo wydał takich ludzi jak Meyerhold, jak Tairow, Wachtangow, jak w Niemczech Bauhaus. Mnie się wydaje, ja byłem w czasie wojny, na początku wojny byłem absolutnie pod wpływem konstrukttywizmu. Właściwie mój pierwszy wyczyn teatralny to był konstruktivistyczny. Z tym, że ja już wtedy absolut-

⁹ Alain Crombecque, w latach 1985 – 1992 dyrektor Festiwalu w Awinionie. Obecnie jest dyrektorem Festiwalu Jesiennego w Paryżu.

¹⁰ Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 17b. Nagrania znajdują się w archiwum Scuola d'Arte Drammatica w Mediolanie. Podczas mojej kwerendy w Mediolanie, Lia Cotarella zgodziła się je skopiować. Dzięki jej uprzejmości, od czerwca 2008 płyty znajdują się także w archiwum Cricoteki w Krakowie.

nie nie wierzyłem, że to jest wynik rewolucji socjalnej, bo już byliśmy po okresie wielkich procesów w Związku Radzieckim. W każdym razie jest to okres heroiczny, prawda, i tragiczny. I ja z tego powodu, że jest heroiczny i tragiczny, że idee konstruktywizmu stały się jednak podstawą całej sztuki dzisiejszej¹¹.

Mając świadomość sytuacji, w jakiej się znalazł – prowadzi wykłady z historii sztuki i teatru dla studentów – nie rezygnuje z tworzenia „manifestu”, z zaprezentowania swoich poglądów na temat współczesnej mu kultury. Miesięczny cykl wykładów i spektakl go kończący pozwala na działania dwutorowe – z jednej strony próby do kolejnego Cricotage’u, z drugiej zaś wystąpienie teoretyczne, krytyczne właśnie. Specyfiką pracy Kantora w Mediolanie było jednak połączenie obu tych dyskursów (artystycznego i krytycznego). Tym samym one wzajemnie się oświeclają i tworzą jego autorski dyskurs, w którym zawiera się jednocześnie krytyka współczesności i odpowiedź pozytywna na nią, „lekarstwo” na obecny kryzys.

Przypominanie konstruktywizmu, metod artystycznych, jakie wypracował ten kierunek, jest Kantorowi potrzebne. Upatruje on w tym nie tylko sposobu na przywrócenie prawdziwie awangardowej postawy – jego odczyt ma miejsce w 1979 roku, a więc po publikacji *Teatru Śmierci*, w którym krytykuje „awangardę oficjalną”. Sens przypominania o dokonaniach konstruktywistów zasadza się także na tym, że artyści z tego kręgu byli bardzo precyzyjni w pojęciach, które stworzyli. To właśnie dzięki temu są oni aktualni i ważni dla współczesności. „Gdybym na początku nie należał duchem do ruchu konstruktywistycznego, to bym tego teatru informel nie zrobił. Zrobiłbym bełkot, tak jak się robi bełkot w tej masie dzisiejszych teatrów pseudoawangardowych”¹². Dyscyplina konstruktywistów jest ważna i przedstawiona jako wzór, ponieważ stanowi opozycję do współczesnego permisywizmu artystycznego, który zaprzecza postawie buntowniczej i awangardowej.

W tych dwóch kierunkach Kantor dostrzega nie tylko ważną estetykę¹³, lecz przede wszystkim metody i idee, które są aktualne, pomimo zmiany konwencji estetycznej. „Ale przez to, przez te transpozycje, przez te transpenetracje, przez ten melanż wyniknie autonomiczne pojęcie

¹¹ Tamże, płyta 5.

¹² Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

¹³ Por.: W. Staniszevska, *Teatr Tadeusza Kantora a teatr Bauhausu*, „Prace z Historii Sztuki”, z. 21, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, MCLXXIII, Kraków 1995.

matrimonio. To jest taka idea konstruktywizmu i ja się przyznam, że ja tę ideę stosuję w teatrze Cricot”¹⁴. Chodzi więc i o to, że konstruktywizm, poprzez swoje metody i idee był kierunkiem racjonalistycznym – jak go określał autor *Umarłej klasy*. Konstruktywizm nie był więc jedynie estetyką. Według Kantora jego istota i znacznie polegało (między innymi) na redefiniowaniu pojęć, odkrywaniu ich abstrakcyjnej substancjalności (w trakcie wykładów artysta posługiwał się pojęciami „konstruktywizm” i „abstrakcja” synonimicznie). Tak to również wygląda w przypadku rytuału ślubu i wydobywania nowego sensu tego pojęcia. Dzięki temu zwykła czynność jest odkrywana na nowo. Życiowe wydarzenie zostaje sprowadzone do roli pojęcia abstrakcyjnego – co jest zgodne z ideami konstruktywistycznymi, a także z postępowaniem surrealistów. Na tym także polegała „bieda” Kantora i jego Realność Najniższej Rangi.

Autor *Umarłej klasy* przywołuje prądy z początku wieku w latach 80., kiedy już awangarda osiągnęła poziom pozwalający na podsumowanie jej znaczenia. Innymi słowy, kiedy awangarda stała się kanonem tradycji artystycznej, a nawet tradycji już zapomnianej. Sam autor powie, że „to jest wspomnienie konstruktywizmu w roku 1986”¹⁵.

Dlatego jednym z wielu aspektów cytatów stylistycznych w *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* jest pokazanie omawianych kierunków jako tych, które legły u podstaw dwudziestowiecznej twórczości. Kontekstowość przemian artystycznych powoduje, że spektakl (wraz z *Lekcjami mediolańskimi*) wpisuje się w rozważania na temat znaczenia konstruktywizmu i surrealizmu w latach 80. Autor *Umarłej klasy* prezentuje swoją twórczość jako kontynuację kierunków awangardowych. Jednocześnie mówi, że zbuntował się przeciwko konstruktywizmowi, że wprowadził pewne korekty do sztuki awangardowej początku ubiegłego stulecia. Ta „kontynuacja, która dojrzewa do zerwania”¹⁶ współgra z kategorią cytatu stylistycznego i rozważaniami, czy spektakl warsztatowy jest jedynie dziełem dydaktycznym, perswazyjnym, czy też można mówić o samoistnym, autonomicznym dziele sztuki.

Kantor odwołuje się do konstruktywizmu w dwojaki sposób. Przez cały czas miesza on swoją kontynuację oraz bunt przeciwko temu kierunkowi.

Dzisiaj konstruktywizm ma zupełnie inną rację aniżeli wtedy.
Przed wszystkim sędzę, że w ogóle nie ma racji. Racje dzisiejsze-

¹⁴ Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 6.

¹⁵ Tamże, płyta 9.

¹⁶ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 26.

go konstruktywizmu są zupełnie inne, ponieważ przyszły doświadczenia po konstruktywizmie, które go zupełnie zburzyły, które mu się przeciwstawiły. Nawet to, co pisał Malewicz – a znam dobrze jego pisma – dzisiaj jest zupełnie inaczej tłumaczone, ponieważ przyszły inne czasy i my zupełnie inaczej pojmujemy Malewicza. Osobiście dzisiaj zupełnie inaczej pojmuję Schlemmera, aniżeli wtedy, kiedy byłem w Akademii Sztuk Pięknych i byłem jego wielkim admiratorem¹⁷.

Autor *Lekcji mediolańskich* celowo projektuje swoiste naśladowanie, kontynuację poetyki awangardowych kierunków. Niezależnie od perspektywy reżyserowania spektaklu dyplomowego ze studentami jest to także przyznanie się do określonej tradycji. Artysta stwarza najpierw jej poszczególne elementy, a dopiero potem ustosunkowuje się do nich. Musi stworzyć, wyinterpretować określone style, a dopiero później je zacytować¹⁸. Buduje więc fikcyjne, syntetyczne reguły¹⁹ konstruktywizmu i surrealizmu i dopiero według nich robi spektakl.

Jak Kantor kształtował siebie jako konstruktywistę? Na początku wykładów zakomunikuje słuchaczom: „My zaczniemy od konstruktywizmu, ponieważ nowoczesny teatr liczy się od konstruktywizmu”²⁰. Według niego konstruktywistyczna miała być *Balladyna* z 1943 roku, ale artysta przyznawał, że w chwili premiery nie posiadał dostatecznej wiedzy na ten temat. A więc projektował później poznane koncepcje na wcześniejszy spektakl. *Powrót Odysa* z 1944 roku raz (według samego autora) jest zerwaniem z konstruktywizmem w stronę realności, ale przy *Nigdy tu już nie powrócę* wojenny spektakl Kantor opisuje, jako realizację konstruktywistycznych idei w praktyce. Najważniejszy jednak jest fakt, że Kantor stwarzał konstruktywizm na swój użytek i sam siebie wpisywał w tradycję, której linię uprzednio naszkicował – przyznawał się do wpływów tego kierunku i chciał, żeby właśnie tak odczytywano jego sztukę.

Ja bym chciał jeszcze jedną rzecz, że my nie rekonstruujemy dokładnie przeszłości, bo to jest niemożliwe, ja jeżeli znam konstruktywizm, to z literatury i z tego powodu, że moim profesorem, jeżeli

¹⁷ Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

¹⁸ Takemu rozumieniu cytatu sprzeciwia się Włodzimierz Bolecki, twierdząc, że cytować można jedynie konkretne dzieła. Cytaty stylu badacz określa jako naśladowanie. W. Bolecki, *Pre-teksty i teksty*, wyd. II, Warszawa 1998.

¹⁹ R. Nycz, *Tekstowy świat*, wyd. II, Kraków 2000.

²⁰ Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta I.

chodzi o dekoracje, był wielki konstruktywista polski na miarę Tatlin, Andrzej Pronaszko. Właściwie on mnie uczył tego konstrukttywizmu. To znaczy trzeba jeszcze powiedzieć, że zanim ja do niego przyszedłem na praktykę, to ja już byłem absolutnie ukształtowany jako konstruktywista. Także, kiedy mu pokazałem po raz pierwszy w 45 roku moje projekty, a był facet bardzo złośliwy, to powiedział: proszę pana, no ja już skądś to znam, bardzo dobrze²¹.

Mówiąc o krytycyzmie Kántora w stosunku do sztuki drugiej połowy XX wieku, należy zaznaczyć, że równie niejednoznaczny status mają odwołania Kántora do sztuki konceptualnej. W twórczości artysty miało miejsce przewartościowanie związane z tymi tendencjami. W latach 60. i 70. uprawiał sztukę, która była na nie odpowiedź. Niektóre z jego ówczesnych dzieł – *Ambalaże konceptualne*, pomniki niemożliwe do realizacji, *Multipart*, były właśnie rodzajem „próbowania” tych nowoczesnych koncepcji. Nurt konceptualny był konsekwencją rozwoju awangardy XX wieku – zwłaszcza tendencji wywodzących się od antysztuki²². Kántor zbliżał się do zakwestionowania dzieła sztuki i jego tradycyjnych konwencji odbioru.

Jednym z ważniejszych tego typu przedsięwzięć była *Wystawa popularna*, na której zaprezentowane zostały przedmioty w stanie przed powstaniem dzieła sztuki. Dla Kántora istotne było awangardowe atakowanie konwencjonalnego odbioru sztuki. Przykładem tego były tzw. wystawy-lektury, podczas których publiczność zaproszona do galerii czytała maszynopisy partytur spektakli Cricot 2 – okładki egzemplarzy oraz stoliki były specjalnie zaprojektowane przez artystę na tę okazję.

Z kolei przedstawienie *Nadobnisie i koczkodany* pokazuje oczekiwanie na rozpoczęcie spektaklu (akcja rozgrywa się w szatni teatralnej). *Wielopole, Wielopole* w pierwotnym zamyśle miało z kolei pokazać proces twórczy i jego dominację nad dziełem. Dlatego florenckie próby z zamierzenia miały być filmowane i otwarte – to pierwszy przypadek, kiedy do prac Cricot 2 zaangażowana była ekipa filmowa.

W sztuce konceptualnej Kántor dostrzegał szansę na to, żeby artysta stał się intelektualistą. Widział tam możliwość połączenia pracy twórczej i krytycznej. Jednak sam odszedł od sztuki mentalnej na rzecz zamkniętego dzieła sztuki. Jest to szczególnie istotne w późnym okresie jego twórczości, w latach 80. *Lekcje mediolańskie* i sposób, w jaki opi-

²¹ Tamże, płyta II.

²² *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Lach, A. Manteuffel-Szarota, wyd. V, Warszawa 2005.

sywany jest w nich konstruktywizm wskazują, że Kantor był konsekwentny w tym wyborze i bardzo mocno i często krytykował tendencje łączące oba dyskursy. Lansowanie koncepcji dzieła zamkniętego było wynikiem radykalnego rozgraniczenia sztuki i działalności krytycznej. W przypadku krakowskiego artysty zobrazowane jest to dziedzinami artystycznymi – malarstwo i teatr pozostało w dziedzinie sztuki, natomiast pisma w dziedzinie krytycznej. Podział ten ostro zarysowany jest jedynie na płaszczyźnie dyskursów. Sytuację komplikuje bowiem fakt, że Kantor próbował estetyzować swoje pisma. Szczególnie ważne jest to w *Lekcjach mediolańskich*, które były wypowiedzią krytyczną uzupełnioną pracami plastycznymi (rysunki do publikacji zostały namalowane później) oraz spektaklem *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej*.

Odejście od sztuki konceptualnej miało miejsce w Teatrze Śmierci. Kantor mówił wtedy – co zresztą powtórzył w Mediolanie – o *message* artysty. Koncepcja dzieła zamkniętego i krytyka jego otwartości była w tym przypadku ideą wyprowadzoną z konstruktywizmu. Według Kantora, od połowy lat 70., dadaistyczna i później konceptualna idea sztuki zrywającej z materializacją, stała się modą i konwencją. Artysta oskarżał polskich konceptualistów o brak zaangażowania intelektualnego. Zwracając się do konstruktywizmu i surrealizmu, pokazywał, że uniwersalia mogą być awangardowe, że mogą stać w sprzeczności z obowiązującą konwencją. To także jeden z ważnych problemów poruszanych przez niego w Mediolanie – Kantor mówił o tym, że sztuka nie powinna zamykać się jedynie w rozważaniach estetycznych – a taki zarzut kieruje w stronę konceptualizmu.

Dlaczego mi się podobał Oskar Schlemmer? Bo tam w tej jego takiej bardzo surowej abstrakcji był taki moment, gdzie ta cała powaga abstrakcji była podważona jakimś grymasem małym, że to właściwie wszystko, że coś tam jest nie w porządku. Ja dlatego nie lubię awangardy scjentycznej, która w ostatnich latach się szalenie pełniła, ponieważ ci ludzie są dla mnie za seriozni. To robią z taką powagą, że tam nie ma ani jednego momentu wątpliwości, a sztuka ma zawsze coś w sobie, że tam ten relatywizm ludzki, gdzieś tam w kącie się podśmiewa”²³. Dla Kantora humor był nie tylko oznaką inteligencji²⁴, lecz także właściwością typowo ludzką²⁵. Jednak nie

²³ Tamże, płyta 5.

²⁴ Podobnie wypowiadał się Nikołaj Jewreinow, mówiąc, że „durnie są zawsze poważni”. N. Jerweinow, z cyklu *Inwencje teatralne*, przeł. Zygmunt T., „Nasz Przegląd”, 8 marca 1925.

na tym polega jego bunt przeciwko konstruktywizmowi. O wiele ważniejsza jest koncepcja dotycząca realności. Kantor wybiera ludzkie przeżycia – jak miłość, śmierć, humor, wspomnienie i zapominanie, ponieważ są one dostępne, realne. Mówiąc o abstrakcji i przedmiotach abstrakcyjnych zaznacza, że są one niedostępne dla człowieka. Natomiast przeżycia, to, co było określane jako „wnętrze”, jest realnością, która jest dotykalna i namacalna. Właśnie w tę stronę zostały skierowane korekty konstruktywizmu i surrealizmu. Sam autor po prapremierze *Maszyny miłości i śmierci* w Kassel mówił: „Tworzę sztukę nie z podstaw estetycznych, nie z elementów abstrakcyjnych, lecz tylko osobistych”²⁶.

Autor *Umartej klasy* próbował wielu różnych dziedzin sztuki i środków artystycznego wyrazu, zaś w jego pismach własna twórczość jawi się jako jednolita, linearnie się rozwijająca. Konstruktywizm jest dla Kantora także sposobem na odejście od konceptualizmu i przyznanie, że ten rodzaj sztuki jest już dla niego niewystarczający. Zwrot ten widać w *Lekcjach mediolańskich*, gdzie tendencje konstruktywistyczne sam Kantor przeciwstawia „radikalizmowi konceptualistów”. W tym przypadku mamy do czynienia z pewnego rodzaju autokreacją.

Podobnie wygląda stosunek Kantora do sztuki *performancéu*. Idee ingerencji sztuką w rzeczywistość i anektowanie tej rzeczywistości przez dzieło były jednymi z głównych koncepcji artystycznych Kantora. Równie ważna była osobowość artysty – jako przedmiot dzieła sztuki. Moim zdaniem, *cricotage* jako gatunek, który w manifestie *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (a więc pierwszego spektaklu realizującego tę formę) są negatywnie określane jako nie-performance²⁷, tym właśnie różnią się od przedstawień z nurtu *performance*, że są dziełami sztuki, skończonymi spektaklami, a nie otwartymi aktami, w których materializacja dominuje nad znakowością – jak pisze Erica Fischer-Lichte²⁸. To wi-

²⁵ Por.: H. Bergson, *Śmiech: esej o komizmie*, przeł. S. Cichowicz, Warszawa 1995.

²⁶ *A potem pokazuję się sam*, wywiad z Tadeuszem Kantorem, „HNA”, 1 lipca 1987, tłum. I. Molicka, [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1987 – 1988*, Kraków 1989, s. 72.

²⁷ Zob.: T. Kantor, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. II, *Teatr Śmierci*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2004.

²⁸ Zob. E. Fischer – Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski i M. Sugiera, Kraków 2008.

doczne jest zwłaszcza w *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* (i innych spektaklach z tego okresu), w którym pojawia się sprzeczność i napięcie pomiędzy spektaklem szkolnym a spektaklem artystycznym. Mam na myśli spektakle zrealizowane nie w teatrze Cricot 2, lecz cykl Cricotage'y, w których występowali aktorzy spoza zespołu Kantora, często studenci²⁹.

Autokreacja dotyczy także procederu nadawania jednolitego kształtu własnej twórczości. Działania te mają miejsce przede wszystkim w okresie *Lekcji mediolańskich*. Kantor stwarza siebie jako artystę dzieła totalnego. Każde poszczególne przedsięwzięcie jest realizowane według głównych idei całej twórczości i w nią wkomponowywane – tak przynajmniej dzieje się na płaszczyźnie teoretycznej. To dokładnie ujawnia się w *Lekcjach mediolańskich*, gdzie funkcja krytyczna miesza się z artystyczną. Widać, jak Kantorowskie przemyślenia związane ze sztuką korespondują z jego twórczością. Autointerpretacja doprowadza do tego, że cechy konstruktywizmu zostają przypisane przedsięwzięciom, które początkowo takiego charakteru nie miały (w trakcie mediolańskich wykładów Kantor mówiąc o postaci w teatrze konstruktywistycznym podaje przykłady z *Wielopola, Wielopola*).

Podążanie jednolitą ścieżką, wykreowaną przez samego siebie jest istotne właśnie w 1986 roku, kiedy Kantor wspomina o podsumowaniu, o *résumé*. Podsumowuje nie tylko wiek XX, sztukę współczesną, awangardę, lecz także, a może przede wszystkim swoją drogę twórczą. Konstruktywizm pomaga mu w naszkicowaniu tej linii. O wyznaczaniu sobie tej linii świadczą liczne autocytaty wklejone w tekst *Lekcji mediolańskich* – cytaty z eseju *Miejsce teatralne, Manifestu Ambalaży, Małego manifestu*, przywołane są także fragmenty *Notatnika nocnego*. Taka ilość odwołań do swoich wcześniejszych pism świadczy o autointerpretacji, o wyznaczaniu sobie spójnej linii rozwoju własnej twórczości. Jest to istotne w przypadku późnego Kantora, który podsumowuje swoją drogę twórczą. Ma to znaczenie także dla projektu krytyki reprezentowanego przez artystę – tak spójna linia jest jednocześnie idąca pod prąd, krytyczna wobec dominujących nurtów sztuki współczesnej autorowi *Umarłej klasy*.

Krytycyzm Kantora jest o tyle interesujący, że – jak już wspomniałem – metodą jego uprawiania jest nie tylko sceptycyzm i negacja, ale również wyznaczanie odpowiedniej tradycji, tworzenie jej wartości i prze-

²⁹ Zob.: A. Halczak, *Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora*, „Didaskalia”, nr 40, grudzień 2000.

ciwstawianie się modnym dyskursom poprzez odwoływanie się do minionych trendów. Kantor „podważa” poprzez świadome konstruowanie kontr-dyskursu. „Jeżeli pozwoliłem sobie na interwencję, może za dużo, to z tego powodu, ażeby zademonstrować środki, jakich używał konstruktoryzm. Konstruktoryzm używał raczej środków szyderczych, szyderstwo, wyśmianie, tak, buffo. Ażeby dojść jednak do końca, w ostatecznej scenie, żeby był jakiś akcent katastrofalny, katastroficzny. To jest sens konstruktoryzmu, tak jak ja go pojmuję. [...] Ja to nazywam konstruowaniem wzruszeń. To znaczy cały ten cyrk, cała ta sytuacja komiczna, widowiskowa, zabawowa musi się zamienić w poważną”³⁰.

W tej wypowiedzi widać, jak bardzo Kantor kreował się na konstruktorystę – mieszał nawet pojęcia z akademickiej historii sztuki ze swoimi własnymi teoriami. Dzięki temu szkicował zmitologizowaną linię wyznaczającą rozwój sztuki europejskiej i polskiej (oprócz Andrzeja Pronaszki i Rosjan odwoływał się także do twórczości Katarzyny Kobro, Józefa Jaremy), w której jego własna kontynuacja konstruktoryzmu miała ważne miejsce. Jednak celem tych zabiegów nie była jedynie auto-kreacja. Służyły one budowaniu dyskursu krytycznego wobec współczesnych Kantorowi tendencji artystycznych.

Ja wciąż myślę o teatrze i mnie się zdaje, że teatr jest teraz w takim momencie, kiedy my właściwie nie wiemy, co robić. W takich momentach jest bardzo ważne, żeby przypomnieć sobie stare lekcje. I mnie się zdaje, że lekcja konstruktoryzmu jest dzisiaj bardzo potrzebna – pomimo, że ja z niej nie skorzystam. [Od czasu pewnej wystawy rzymskiej powiedziałem sobie, że więcej z konstruktoryzmem nie chcę mieć nic wspólnego.] (...) W końcu nie jestem tylko praktykiem. Jestem trochę teoretykiem i czuję, że taka lekcja konstruktoryzmu jest dzisiaj konieczna³¹.

Kantor powoływał się na idee tych dwóch kierunków i przyznawał się do nich jako artysta. Mówiąc o podsumowaniu, jakie napisał na zakończenie cyklu lekcji o konstruktoryzmie, dochodzi do wniosków, że cała współczesna sztuka jest naznaczona konstruktoryzmem.

[...] i dzisiaj napisałem takie *résumé* naszej pracy nad konstruktoryzmem. Ale zauważyłem, pisząc to *résumé*, że właściwie zasady

³⁰ Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 7.

³¹ Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktoryzm w teatrze*, dz. cyt.

konstruktywizmu obowiązują dalej, tak, i obowiązują również w tym spektaklu, surrealizm. To znaczy, to są pewne zasady typu moralnego, jeżeli chodzi o ducha awangardy³².

Kantor – i tu już jako artysta, a nie pedagog – pokazuje, że koncepcje nie są historyczne, że te poetyki mogą mieć znaczenie także dla współczesnej sztuki. Bardzo często poprawia studentów w imię prawidłowego konstruktywizmu, celowo wyjaskrawionego do celów perswazyjnych, dydaktycznych.

Jednak drugim, oprócz dydaktycznego, aspektem pracy w Mediolanie jest Kantorowska praktyka twórcza. Autor *Umarłej klasy* nie jest wykładowcą akademickim – od tej funkcji się często odżegnywał w czasie wykładów³³. *Lekcje mediolańskie*, a także Cricotage zrobiony ze studentami świadczą o tym, że „przypominanie konstruktywizmu” służy Kantorowi jako grunt do wyprowadzenia kolejnego manifestu.

Opisywana przeze mnie sytuacja nie jest unikatowa. Po prostu, twórca przyznaje się do swoich inspiracji. Jednak Kantor robi to bardzo konsekwentnie i ma przy tym określony cel. Artysta był świadomy tego, że konstruktywizm jest dla niego rodzajem retorycznego autorytetu, przy pomocy którego jego rozważania teoretyczne nabędą większej siły perswazyjnej. Przypominanie konstruktywizmu traktuje jako przejaw swojej własnej awangardowości, jako misję objawiania „prawdziwych” ideałów twórczych. Wiedział jednocześnie, że stwarza swój konstruktywizm jako projekt krytyczny.

Obserwowałem na przykład koleje, jakie przechodziły wpływy konstruktywizmu. Przed wojną, w latach, kiedy studiowałem na Akademii, wychowałem się w admiracji dla konstruktywistów – rosyjskich, polskich, niemieckich. To był wówczas najwyższy ideał Awangardy. Później, w czasie wojny i po wojnie, ten ideał zbladł dla mnie, straciłem zaufanie do konstruktywizmu i odnalazłem swoje właściwe miejsce w nurcie sztuki informel, która przyjęła również nazwę ekspresjonizmu abstrakcyjnego, czy abstrakcji lirycznej. Sądziłem wtedy, że konstruktywizm już nigdy nie wróci. Ale po pewnym czasie zaczęto go znowu przywracać do życia. Cała sztuka tak zwana wizualna czy amerykański op-art – to było – „usztynianie” konstruktywizmu, który stał się po prostu akademicki. W tym okresie miałem do konstruktywizmu największe żale i preten-

³² Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 17b.

³³ Zob.: tamże, płyta 1.

sje, czego wyrazem był okres happeningu. Natomiast dzisiaj, w dobie „powszechnej awangardy” i uniwersalnego postulatu „dzieła otwartego”, zacząłem znowu myśleć o konstruktywizmie. Uważam, że tkwią w nim prawdy, które mogą być pomocne na dzisiejszym etapie. I admiracja, którą miałem przed wojną dla tego kierunku – powróciła dzisiaj³⁴.

Tadeusz Kantor podpira się konstruktywizmem i sobą jako konstruktywistą wykorzystując również swoją pozycję (w 1986 roku był już uznanym twórcą, autorem *Umarłej klasy*, *Wielopola*, *Wielopola* oraz *Niech szczepną artyści*) i własną twórczą jako retoryczny autorytet. Artysta nieustannie eksploatuje swój bunt, swoje „korekty” i admirację dla konstruktywizmu, raz określając się jako bezpośredniego kontynuatora, innym razem jako odrzucającego te zasady.

Widać więc tu świadome operacje, które służą rozważaniom teoretycznym, jednak Kantor cały czas nie pozwala przyćmić swojej własnej twórczości. Widać to dokładnie kiedy przywołuje postać Marii Jaremy, którą określał jako abstrakcjonistkę, konstruktywistkę i komunistkę, „taką jak Meyerhold”³⁵. Powie o niej, że była jego przyjaciółką i „kolaborantką”. W tekście *List do Marii Jaremy* znajduje się stwierdzenie odnoszące się do twórców konstruktywistycznych.

Proszę Cię
pozdrow:
Świętych Rewolucji:
Malewicza, Tatlina, Popową, Meyerholda,
i naszych błogosławionych:
Kobro, Wicińskiego, Józefa, Helenę, JONASZA...

Jestem dumny i wzruszony, że szedłem z Tobą
i z nimi.
Dobry kawał drogi!³⁶

³⁴ T. Kantor, *Trafić do światowego muzeum*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. II, dz. cyt., s. 453–454.

³⁵ Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 5.

³⁶ T. Kantor, *List do Marii Jaremy*, cyt. za: katalog do wystawy *Maria Jarema*, zorganizowanej przez Stowarzyszenie Artystów Grupa Krakowska, grudzień 1988 – styczeń 1989, w krakowskich „Krzysztoforach”. Tekst ten w formie takiej, jaka jest w rękopisie, wydrukowany został jedynie w tym katalogu. Wszedł także jako kwestia aktorska do spektaklu *Dziś są moje urodziny*, jednak z pominięciem tego fragmentu – w takiej, niecałej formie został wydrukowany w programie do spek-

Kalka z języka francuskiego pokazuje, że Kantor odwoływał się do metaforyki wojennej. To kolejny sposób krytycyzmu autora *Wielopola, Wielopola*. Wyznaczanie sobie tradycji awangardowej i buntowniczej, po to, żeby swoją twórczość przedstawić jako opozycyjną, idącą pod prąd.

Są takie rzeczy, już coraz mniej i *Macchina dell'amore e della morte* była tego przykładem. A to jeszcze bardziej się wzmogło w ostatnim spektaklu. Na jednej z prób w Krakowie, bardzo inteligenta osoba, krytyk sztuki, historyk sztuki, pełen poczucia wolności, kontestator, nonkonformista, to zresztą była kobieta, powiedziała mi, to, co pan robi to jest bezwstydne, nie można na to patrzeć, pan jest zwyczajny ekshibicjonista. Byłem bardzo zadowolony z tego, odpowiedziałem: tak, nareszcie zrobiłem coś, co ma przeciwników³⁷.

Widać dokładnie, jak Kantor wpisuje siebie w wyznaczoną, zinterpretowaną przez siebie postawę awangardową, jak stwarza swoją postać i wykorzystuje do tego twórców spod znaku konstruktywizmu. Jednocześnie widać, jak świadomie jest tu konstruowany dyskurs buntu. Autor *Wielopola, Wielopola* jednocześnie krytykuje, podważa obowiązujące normy i daje pozytywną odpowiedź w postaci kolejnych realizowanych dzieł sztuki i spektakli.

Kantor był świadomy swojej pozycji, a także miejsca, jakie wyznaczyła mu ówczesna krytyka. O, wielokrotnie przez niego wspominatej, „żółtej książeczce”³⁸ powie:

Ja ją przetłumaczyłem dosłownie całą. Nauczyłem się na pamięć i do dziś dnia znam wszystkie określenia Schlemmera i Moholy-Nagy'a. [...] Chciałbym przytoczyć Moholy-Nagya, bo to jest bardzo ważne. To jest kwintesencja tego teatru, który można na-

taklu. Na tej podstawie został przedrukowany w *Pismach* Tadeusza Kantora w opracowaniu Krzysztofa Pleśniarowicza. (T. Kantor, *Pisma*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, t. III, Kraków 2005.)

³⁷ Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 20. Materiał nagrany na tej płycie zarejestrowany jest najprawdopodobniej rok po wykładach w Scuola d'Arte Drammatica. Jest to prawdopodobnie spotkanie z publicznością po mediolańskiej premierze *Maszyny miłości i śmierci*. Pewne jest, że nagrany został po premierze w Kassel, która odbyła się w 1987 roku.

³⁸ Prawdopodobnie chodzi o książkę: O. Schlemmer, L. Moholy-Nagy, *Die Bühne im Bauhaus*, Bauhaus Bücher, 1925.

zwać konstruktywistycznym, abstrakcyjnym, wizualnym (później korzystali z tego nawet dadaści)³⁹.

W tym przypadku chodziło o fonetykę słów, o brzmienie wyrażen i rytm tekstu wygłaszanego na scenie przez aktorów. To pokazuje, jak precyzyjnie, do jakich szczegółów teatralnych schodzi przy omawianiu swojej relacji z konstruktywizmem.

Mówiąc o grze aktorskiej i relacji aktora do reszty spektaklu Kantor powie:

My dzisiaj nie będziemy się zajmować propagandą socjalną, natomiast będą nas interesowały walory artystyczne konstrukcji. I w przestrzeni konstruktywistycznej muszą zniknąć walory gry aktorskiej, które były w okresie naturalizmu, epoki Stanisławskiego. To samo, co w abstrakcji, musi zniknąć psychologizm, musi zniknąć sentymentalne wzruszenie, natomiast wszystko musi być przetransponowane, żeby nie używać terminu biomechaniki Meyerholda, bo ta sprawa dzisiaj też już jest *passé*. Ale ja bym to nazwał, że te wszystkie naturalistyczne walory, głównie psychologiczne, muszą być przetłumaczone na specjalny ruch. Ruch, który będzie miał te same zasady, co konstrukcja⁴⁰.

Artysta miesza tu swoje idee, postulaty z własnych manifestów z walorami, które wyinterpretował z recepcji konstruktywizmu. Co więcej, po raz kolejny widać, jak jego krytycyzm nie realizuje się jedynie na płaszczyźnie pism i autokomentarzy, lecz jest silnie powiązany z działalnością artystyczną.

Wspomniane już wcześniej „korekty”, o których Kantor mówił wielokrotnie i bunt przeciwko konstruktywizmowi dotyczyły przede wszystkim kwestii realności. W myśl idei „inna jest prawda w życiu, inna jest w sztuce”⁴¹ Kantor dopomina się o realność i autonomię dzieła sztuki. W Mediolanie powie: „Nie ma co udawać, tylko po prostu trzeba siedzieć na scenie. To jest pierwsza zasada konstruktywizmu”⁴². Tym samym krytycznie odnosi się do koncepcji dzieła otwartego. „Konstruktywizm – dla mnie – to jest pewien układ, który został skonstruowany sztucznie, gdzie

³⁹ Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

⁴⁰ Tamże, płyta 5.

⁴¹ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, dz. cyt., s. 81. Warto odnotować, że to zdanie pojawia się u Jewgienija Wachtangowa oraz Aleksandra Tairowa.

⁴² Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 6.

nie ma się prawa do żadnej imitacji. To jest bardzo ważne, bo konstruktywizm – i to jest w pismach Malewicza, naszego Strzemińskiego i Mondriana – odrzuca wszelkie odwzorowanie rzeczywistości, wszelką reprodukcję. Powiedzmy to jeszcze bardziej wulgarnie – odrzuca wszelką imitację. Powstaje coś, co nie jest żadnym odbiciem świata zewnętrznego, co jest obok świata zewnętrznego, co zostało skonstruowane. I to jest konstruktywizm”⁴³. Podkreślanie autonomii i zamknięcia dzieła sztuki Kantor wywodzi z konstruktywizmu. Jednocześnie stwarza definicję tego prądu, która jest zbieżna z jego własnymi koncepcjami artystycznymi. Stworzona przez niego definicja nie ma na celu objaśnienia terminu, lecz ma ewidentne funkcje perswazyjne. Służy właśnie krytycyzmowi – stworzeniu sobie silnej pozycji, z której możliwa jest skuteczna krytyka współczesnych artystów i nurtów sztuki. Po raz kolejny – tym razem łączy te idee z problemem autonomii dzieła – Kantor opowiada się za dziełem zamkniętym – przeciwko conceptualistom i podpierając się przy tym konstruktywizmem, a właściwie jego interpretacją.

Równie istotna jest kwestia teatru plastycznego i problemu, który Kantor określał jako „element wizualny w teatrze”. Malarz i reżyser zarazem nie zgadzał się nigdy na formułę „teatru plastycznego”.

Konstruktywizm nie naśladuje niczego. Nie imituje żadnej rzeczywistości istniejącej poza teatrem. Po prostu jest funkcjonalnym organizmem. On nie tylko służy. On jest organizmem, ponieważ dekoracja konstruktywistyczna jest aktorem. Jest organizmem, który gra, w który włączony jest aktor. [...] Bo konstruktywizm zrobił wielkie odkrycie, że dekoracja nie jest tłem, że nawet nie służy aktorowi, tylko gra razem z aktorem. To znaczy, że aktor musi wejść w te dekoracje, musi stać się ich częścią – to jest konstruktywizm”⁴⁴.

Przywołałem kolejną już definicję konstruktywizmu stworzoną przez Tadeusza Kantora. Widoczne jest tu, że artysta miał pełną świadomość tworzyw, w jakich operował. Element wizualny został przez niego zarezerwowany wyłącznie dla malarstwa. Nawet teatr pozbawił malarskości. To ważne, w kontekście teatru plastycznego, do którego zaliczano Kantora. W jednej ze swoich wypowiedzi krytykuje teatr plastyczny z punktu widzenia plastyka⁴⁵. Kantor jawi się tu nie tyle jako obrońca czysto-

⁴³ Wykład Tadeusza Kantora, *Konstruktywizm w teatrze*, dz. cyt.

⁴⁴ Tamże.

⁴⁵ Por.: T. Kantor, *Interwencje*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. III, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985 – 1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005,

ści gatunkowej, lecz apeluje o poszanowanie twórcy każdej z dziedzin artystycznych. W swojej twórczości artysta odwołuje się do odrębności każdej ze sztuk. Widać więc, że odcina się od interdyscyplinarności, od bycia zawieszonym pomiędzy różnymi dziedzinami i rodzajami sztuki. Rezygnuje z „mieszania” sztuk na rzecz tworzenia nowego dzieła, które przekracza klasyfikacje gatunkowe i rodzajowe. To kolejny przejaw krytyki współczesnej mu „łatwości” awangardy.

Kolejnym ważnym problemem teatru Kantora i jego koncepcji artystycznej jest oddziaływanie na widza.

W tym sensie aktor odróżniony od widza, a jeżeli coś jest odróżnione od widza, to jest dzieło sztuki. Jeżeli stoimy przed dziełem sztuki... to nie jest prawda, że my mamy kontakt ze sztuką, nie. Wpływ sztuki polega na tym, że, jeżeli ja stoję przed wspaniałym dziełem sztuki, to to jest coś tak obcego i niedostępnego. To jest najgorsze określenie, konsumowanie dzieła sztuki. To tylko nasza cywilizacja, cywilizacji konsumpcyjnej uznała dzieło sztuki za coś do skonsumowania. I my widzimy tych wizytujących muzea, te tłumy, które konsumują. No są różni konsumenci, konsumuje się głównie przez aparaty fotograficzne, w tym celu Japończycy. [...] to ja już wolę średniowiecze, w którym widz się modlił, to był jakiś sposób prawda⁴⁶.

Z kolei w rozmowie z 1989 roku, nagranej dla węgierskiego programu „Studio”, opublikowanej przez Ninę Király Kantor powie:

Kiedy się zaczyna mówić o śmierci, jest się uniwersalnym. I może jeszcze jedna rzecz: kiedy zacząłem myśleć o Teatrze Śmierci, pojęcie śmierci w europejskiej kulturze teatralnej było szalenie niepopularne. Rok 1975 to był szczyt kultury konsumpcyjnej. To ona stanowiła radość życia. To była konsumpcja wszystkich dóbr przemysłowych. Mówić wtenczas o śmierci było nietaktem. A wiadomo, że po tamtej stronie tzw. kapitalizmu, jak również po stronie marksizmu mówienie o śmierci było wykluczone. Bez względu na to, że tylu ludzi ginęło. To było niemalże zakazane. Ja nadal uważam, że Teatr Śmierci musiał stać się uniwersalny. Był potężną awangardą. Kto przedtem mówił o śmierci? Beckett, tylko Beckett⁴⁷.

⁴⁶ Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 20.

⁴⁷ T. Kantor, *Mówić wtenczas o śmierci było nietaktem. Sztuka jest bliska śmierci*, „Polska Sztuka Ludowa. Konteksty”, 2005, (LIX) nr 1 (268), s. 86.

Kantor mówi, że w sztuce trzeba budować, konstruować, nawet destrukcja w sztuce musi być zbudowana. Swoją teatr nazywał konstruowaniem wzruszeń. W jego teatrze miał ulegać „manipulacji” (termin Kantora), spektakl miał prowadzić publiczność i wywoływać u widzów określone emocje. Jednak autor miał świadomość tego, że aby uzyskać taki efekt należy je dokładnie zakomponować w strukturze dzieła. Pamięć, osobiste przeżycia tylko wtedy mają szansę zaistnieć i wywołać w widzu wrażenie, gdy będą one częścią zamkniętej i precyzyjnie skonstruowanej struktury zamkniętego dzieła sztuki.

W *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* oba omawiane kierunki awangardowe są tu jedynie intertekstami, z których się czerpie, cytuje. Oznaczałoby to, że spektakl jest samoistnym dziełem sztuki, które może być rozpatrywane w oderwaniu od jego dydaktycznych, perswazyjnych funkcji. W tym kontekście ważna oczywiście będzie kategoria *cricotageu* i autorstwo Tadeusza Kantora, który mówił, że:

[...] kawałek spektaklu jakiś zrobimy, niezależnego od tego wszystkiego, co sobie tu powiemy. To wszystko, czego my będziemy się tu uczyć, to jest tylko po to, ażeby w momencie kreacji mieć świadomość. Że coś było i my o tym wiemy i się na to nie zgadzamy. Że, powiedzmy, była abstrakcja, wiemy, co to jest abstrakcja, ale jej nie stosujemy⁴⁸.

Kantorowskie zastrzeżenie jest formą ubezpieczenia się. Wiedząc, że spektakl końcowy będzie w „manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej” uczy studentów, jak umiejętnie odrzucić wiedzę, dyskurs teoretyczny i mimo to stworzyć dzieło sztuki. To rozgraniczenie jest mu potrzebne, aby pokazać własny sposób krytycyzmu – negatywny, atakujący, w porządku teoretycznym, a jednocześnie pozytywny – zobrażony w dziele sztuki scenicznej.

Na czym więc polega Kantorowski krytycyzm? Określając siebie jako artystę awangardowego, musiał najpierw wyznaczyć sobie przeciwnika, opozycję. Były nią dla autora *Wielopola*, *Wielopola* neoawangardowe nurty w sztuce. Dawał jednocześnie odpowiedź pozytywną – w postaci rozważań teoretycznych, w których podpierał się autorytetem konstruktywizmu a własną twórczość wpisywał w ten nurt. Jednocześnie przypominał, że jego dzieło jest realizacją tych idei w praktyce.

⁴⁸ Nagranie audio wykładów w Mediolanie, płyta 4.

ABSTRACT**Making Discourse Based on Negation - in Tadeusz Kantor's Writings**

Tadeusz Kantor's texts are great example of critical way of thinking. The artist said about himself as a heretic and rebel. His criticism way Kantor showed especially in *The Milano Lessons*.

On the one hand, Kantor was against post-modern ideas of art. (especially conceptual art and open work of art). On the another hand he created his own positive conception. In 1986 he reminded constructivism and created himself as a constructivist. In Kantor's writings it is apparent - his revolt was against "official vanguard" (as he called this phenomenon) which took place in the second half of XX-th century. He had opponent and he also had an ally. Kantor created his own authorities and set himself as a successor of constructivism.

Kantor's criticism is interesting, because he was using not only negation, but he was building tradition and authorities. His rebellion was focused on reminding tradition. He called himself as a constructivist and that's why he was heretic and rebel. Kantor's criticism was build in the positive way - by creation another, opposite discourse.

Anyway, he did it in his texts. This was opposite to the contemporary of him conception of art, which joined theory and work of art. In Kantor's work there was strong and clear border. It is also important for us today - we can only read his texts and it is apparent that Kantor criticized not only artistic ideas but also wider - he thought about contemporary and future culture.