

Dominika Łarionow

# Limen

znaczy próg

Wyspiański  
Kantor  
Szajna

**Limen**  
znaczy próg



WYDAWNICTWO  
UNIWERSYTETU  
JAGIELLOŃSKIEGO

Dominika Łarionow

# Limen

znaczy próg

Wyspiański  
Kantor  
Szajna

Dominika Łarionow (ORCID: 0000-0002-6920-6360) – Uniwersytet Łódzki  
Wydział Filozoficzno-Historyczny, Instytut Historii Sztuki  
Katedra Historii Malarstwa i Rzeźby  
90-131 Łódź, ul. Narutowicza 65

RECENZENCI

*Lechośław Lameński*

*Juliusz Tyszka*

REDAKTOR INICJUJĄCY

*Natasza Koźbiał*

OPRACOWANIE REDAKCYJNE I INDEKS

*Magdalena Granosik*

KOREKTA TECHNICZNA

*Elżbieta Pich*

PROJEKT OKŁADKI

*Anna Wojtunik*

© Copyright by Dominika Łarionow, Łódź 2024

© Copyright for this edition by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2024

Publikacja jest udostępniona na licencji Creative Commons

Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Bez utworów zależnych 4.0 (CC BY-NC-ND)

<https://doi.org/10.18778/8331-238-5>

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.11010.23.0.M

Ark. wyd. 16; ark. druk. 19,5

ISBN 978-83-8331-238-5

e-ISBN 978-83-8331-239-2

Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

90-237 Łódź, ul. Jana Matejki 34A

[www.wydawnictwo.uni.lodz.pl](http://www.wydawnictwo.uni.lodz.pl)

e-mail: [ksiegarnia@uni.lodz.pl](mailto:ksiegarnia@uni.lodz.pl)

tel. 42 635 55 77

# Spis treści

7	<b>Wprowadzenie</b>
13	<b>Rozdział I</b> <b>Artysta i sztuka w stanie liminalnym,</b> <b>czyli między antropologią genetywu a performatyką</b>
13	„Historia jest złudzeniem”
21	Antropologia genetywu
23	Performatywna koncepcja artysty
29	Performatywny charakter „podróży do źródeł obrazu”
41	Klaser wyobraźni ponowoczesnej
52	Warburg – Nietzsche – Artaud
54	Performatyk
56	Performatyka i liminalność
66	Świadomość jest rytuałem przejścia
71	Granica współczesności
75	<b>Rozdział II</b> <b>Stanisław Wyspiański, czyli liminalność jako strategia ukrycia</b>
75	Stygmatyzacja Wyspiańskiego
79	„Na marach trup”
87	Chochół – „zaprzepaszczonego skandal artystyczny”
93	Chochół poza Wyspiańskim
102	Chochół Wyspiańskiego
117	Chochóły i Martwice poza <i>Weselem</i>
128	<i>Autoportret</i> , 1907
136	Postliminalność Wyspiańskiego
153	<b>Rozdział III</b> <b>Tadeusz Kantor, czyli artysta stoi na progu</b>
153	Granica Kantora
156	Autonomiczny perfumans
165	Liminalność
169	Tworząc sztukę
171	Fascynacja Wyspiańskim
173	<i>Powrót Odysa</i> , 1944
178	<i>Balladyna</i> , 1974
181	Palais de la Découverte, 1947
187	Hybrydalność jako liminalność
190	Liminalne doświadczenie choroby

193	Przekroczenie granicy obrazu
200	Pogranicze sztuki i banalności
203	<i>Marmarosz Sziget</i> , 1965
210	Fotograficzny proces performatywny
217	<b>Rozdział IV</b>
	<b>Józef Szajna, czyli liminalność jako pamięć o ludobójstwie</b>
217	Wojna – rytuał przejścia
226	Szajna–wojak–więzień
230	<i>Akropolis</i> , 1962
238	<i>Dno</i>
239	Szajna–muzułman
244	KZ-Syndrom
246	<i>Dziady</i> , 1962 i <i>Puste pole</i> , 1965
251	„Fotografia atomizuje rzeczywistość”
256	<i>Reminiscencje / Replika</i>
263	Bohaterowie progu
279	<b>Podsumowanie</b>
285	<b>Podziękowania</b>
287	<b>Nota bibliograficzna</b>
289	<b>Bibliografia – wybór</b>
301	<b>Indeks osób</b>
311	<b>Spis ilustracji</b>

# Wprowadzenie

Georges Quasha, amerykański artysta i poeta, użył pojęcia liminalności, opisując w 1998 roku prace Gary'ego Hilla, artysty, który jako jeden z pierwszych posługiwał się komputerami. Sztuka interaktywna oraz eksperymentująca z narzędziami nowych technologii sprowokowała krytyka do zastosowania kategorii do tej pory zarezerwowanej dla analizy procesów społeczno-kulturowych<sup>1</sup>. *Liminal Objects*, seria instalacji wideo Hilla, wykorzystywała animację komputerową do zaprezentowania różnych rzeczy, jak na przykład spodni o sztywności dającej złudzenie obecności w nich ciała. Działania artysty stały się intrygujące między innymi dlatego, że w końcu XX wieku nie były jeszcze powszechnie znane możliwości komputerowych programów graficznych. Krytyka uważała, że praca Hilla ustanowiła granicę pomiędzy zdolnością człowieka do kreacji form rzeźbiarskich a technologią pozwalającą tworzyć fantazmaty. Ponadto Quasha sądził, że sama liminalność wprowadza do dyskursu język metapoetycki.

Innowacja terminologiczna krytyka rozmięła się nieco z etymologią pojęcia, która wiąże jego znaczenie przede wszystkim z folklorystyczną teorią obrzędów przejścia Arnolda van Gennepa z 1909 roku. Jej główną tezę było stwierdzenie, że czas w kulturze ludowej nie jest ciągły, ale podzielony na odcinki, które wyznaczają cezury, między innymi narodziny, chrzest, ślub oraz śmierć. Każda z nich wymagała rytuału przejścia, który miał dla uczestnika wielorakie znaczenie: z jednej strony gwarantował szczęście w nowej sferze życia lub spokój w zaświatach, a z drugiej odprawienie obrzędu miało zapobiegać konfrontacji ze złymi mocami czającymi się na progu, czyli w czasie pomiędzy stanami. XX wiek wypromował tę teorię wprowadzoną do zrodzonej z idei romantyzmu etnografii początkowo jedynie po to, by zrozumieć istniejący system świąt i rytuałów w obrębie kultury ludowej. Victor Turner w drugiej połowie XX wieku wyodrębnił z obrzędów przejścia liminalność, czyli fazę marginalną, graniczną, której nadał nowe znaczenie, by stała się osobną kategorią pomocną w opisie przemian społecznych w metodologii nauk o kulturze. Mieczysław Porębski dostrzegwał natomiast, że kultura po 1945 roku, czyli po zakończeniu II wojny światowej, zaczęła z niebywałą ciekawością penetrować stany marginalne. Chodziło mu nie tylko o tematykę prac artystycznych, ale o stopniowe rozszerzanie znaczenia pojęcia sztuki. Zaczęto bowiem używać określeń estetycznych w odniesieniu do dzieł, które unikały wzniosłości

---

1 *Liminal Performance: Gary Hill in Conversation with George Quasha and Charles Stein*, „PAJ (Performing Arts Journal)” 1998, nr 58, s. 1–25.

w rozumieniu dziewiętnastowiecznych definicji, a chętniej kierowały się ku banalności, codzienności, zerkając także w stronę kultury popularnej, a nawet eksponując jako obszar swoich zainteresowań zachowania i zjawiska z zakresu badawczego psychologii. W nowym milenium Amerykanin Jon McKenzie proklamował erę performatyki, dla której liminalność stała się pojęciem wiążącym wszelkie zjawiska artystyczne, społeczne i technologiczne wchodzące w obszar fascynacji tej metodologii, mającej aspiracje do bycia paradygmatem współczesności.

Pojęcie liminalności w ciągu stu lat niebywale rozwinęło swoje znaczenie, stając się z kategorii użytej do opisu zjawisk z zakresu poznawczego folklorystyki wręcz częścią modelu opisującego różnorodne zjawiska współczesnego świata. Wydaje się, że obecnie nie można podać jednoznacznej definicji terminu, który nadal jest metodologicznie rozwijany.

Ewa Nowina-Sroczyńska<sup>2</sup>, antropolożka kultury i etnolożka, teorii Gennepa użyła nieco przewrotnie. By udowodnić, że myślenie o rytuałach przejścia jest właściwe nie tylko ludowości, analizę swoją wzbogaciła o idee Mircei Eliadego i posługując się tak określoną podstawą badawczą, przeszłedziła symbolikę, a także fundamentalne toposy kultury skupione na dzieciach, matkach, akcie poczęcia i narodzin, roli macierzyństwa. Można uznać, że folklorysta Gennep odkrył prawidłowość kultury, która jest rudymenarna dla europejskiego postrzegania rzeczywistości na różnych poziomach dotyczących zarówno przemian życia jednostkowego, jak i rozwoju wyobraźni intelektualnie wysublimowanej. Nowina-Sroczyńska omówiła opowieści biblijne, mity antyczne, ale także wybrane baśnie braci Grimm, film *Postrzyżyny* w reżyserii Jiříego Menzla, według opowiadania Bogumiła Hrabala, oraz nowelę Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji* i prace fotograficzne Andrzeja Różyckiego. Dzieła sztuki stały się tłem, ilustracją antropologicznej analizy naukowej. Jej celem było udowodnienie poprzez użycie wielu przykładów tezy głównej, że jesteśmy kulturowo i cywilizacyjnie uwikłani w rytuały przejścia. Świat postrzegamy wedle schematów, które określają nasze życie, determinują role społeczne, wskazują ścieżki prozaicznego funkcjonowania jednostek. Liminalność jest dla badaczy pojęciem niezwykle atrakcyjnym, kusi, by wciąż na nowo ją definiować.

W 1969 roku Maria Stangret-Kantor w ramach happeningu *Asamblaż Zimowy* w Galerii Foksal w Warszawie pomalowała na zielono pnie drzew oraz próg drzwi do budynku. Po latach pisała:

Malując leżące przed galerią pnie drzew, tworzyłam pejzaż prawdziwy, a nie imitujący go wizerunek. Jednocześnie

---

2 Ewa Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyście ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

ożywiałam pejzaż i sprowadzałam malowanie do zwykłej, bezinteresownej czynności. Progi natomiast istnieją według mnie w naszej świadomości głównie dzięki metaforze. Mówimy *stać u progu bankructwa, u progu nowego życia, za wysokie progi, przekroczyć próg* etc. i praktycznie nie wiąże się to z wyobrażeniem jakiegoś przedmiotu. W zasadzie próg należy do podłogi, trudno jest jednak wydzielić w podłodze miejsce, które byłoby jakimś punktem orientacyjnym. Dlatego tę funkcję spełnia próg, będący zarazem poetycką granicą między powierzchniami, wnętrzami, przestrzeniami. Przekraczamy *progi czyjegoś domu, witamy gości w progach*. W rzeczywistości, ale też i językowo – próg znajduje się bardzo nisko, może najniżej w hierarchii przedmiotów. Jest nieustannie deptany i anonimowy do tego stopnia, że chyba nikt nie dostrzegłby jego wymiany czy braku<sup>3</sup>.

Wieloaspektowe rozumowanie artystki może posłużyć do wyjaśnienia sensu progowości. Liminalność to nic innego jak doświadczenie przekraczania granic, pokonywania progów, eksplorowania sfer kultury pozornie marginalnych. Wydaje się, że po Gennepie, Turnerze czy McKenziem tytułowy limen, czyli próg, stracił bezpowrotnie swoją anonimowość czy wręcz banalność, jak widziała to Stangret-Kantor. Pozostał bez wątpienia ważnym punktem orientacyjnym, znajdującym się pomiędzy wnętrzami, powierzchniami, emocjami. Wyznaczona przez niego granica stała się podstawą rozumienia współczesności, bo oddziela światy XX wieku: te przedwojenne od tych powojennych, a także ustroje polityczne, estetyki awangardowe i postawangardowe etc., a wyczyn jej pokonania wiąże się z nieustannym wyzwaniem rzuconym kolejnym społeczeństwom, rządóm oraz artystóm.

Maria Mälksoo<sup>4</sup> przeniosła liminalność ze sfery kultury i sztuki do metodologii nauk politycznych i uczyniła z niej oręż teoretyczny służący do opisu nie jednostek, ale całych systemów ustrojowych. Stworzona przez nią teoria miała być pomocna w badaniach stosunków międzynarodowych oraz geopolitycznych zależności czy wręcz w kreacji politycznych analiz. W tej koncepcji przyjęto również, że wojna, długotrwanie tocząca się w różnych miejscach, to sytuacja konfliktowa dążąca do zmiany, zatem liminalność *sui generis*. Pojęcie to zostało powiązane także z migracją ludności i wszelkimi formami transformacji ustrojowej.

Teorie Mälksoo pobrzmiwały w Mediolanie w 2022 roku, gdy Richard Schechner w wykładzie inauguracyjnym pierwszy w trakcie pandemii

---

3 Maria Stangret-Kantor, *Malując progi*, Cricoteka, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Kraków 2016, s. 99–100.

4 Maria Mälksoo, *The challenge of liminality for International Relation theory*, „Review of International Studies” 2012, nr 2, s. 481–494.

COVID-19 zjazd stacjonarny European Association for the Study of Theatre and Performance (EASTAP) stwierdził, że definitywnie zakończył się porządek świata, który znaliśmy dotąd. W lutym 2022 roku rozpoczęła się wojna Rosji przeciwko Ukrainie, a organizacje ekologiczne ogłosiły, że oprócz dotychczasowej destrukcji planety działania zbrojne mogą przyspieszyć wiele negatywnych procesów. Świat zaczął się zmieniać dosłownie na naszych oczach. Według Schechnera nie było już realności, jaką znaliśmy, nadchodzącej przyszłości nie postrzegano jednak optymistycznie. Liminalność opisywana przez teoretyków, krytyków stała się niespodziewanie sensualnym doświadczeniem codzienności. Chociaż, jak głosiła Mälksoo, nigdy nic nie było stabilne, świat zawsze był w czasie pomiędzy: ustrojami, partiami, zmianami społecznymi etc. Permanentna liminalność to cecha świata. W tym wypadku różnica polegała na tym, że pandemia była granicznym doświadczeniem globalnym, które stało się powszechnie widoczne dzięki elektronicznemu obiegowi informacji, swobodnie pokonującym bariery przestrzenne i czasowe.

Wirus i towarzyszące mu perypetie związane z lockdownami oraz przymusowymi kwarantannami, tocząca się wojna i kryzys gospodarczy stały się niespodziewanym tłem dla tworzenia książki o liminalności. Sam pomysł na publikację pojawił się znacznie wcześniej i nie wiązał się ze światową sytuacją polityczną. Chciałam się skupić na artystach posługujących się fazą marginalną obrzędów przejścia w sztuce niczym strategią twórczą. Tak zarysowany problem wynikał z fascynacji postacią Chochoła, którą Stanisław Wyspiański wprowadził na scenę teatralną w 1901 roku w *Weselu*, dramacie gatunkowo zawieszonym pomiędzy reportażem z wydarzenia zaślubin Lucjana Rydla z Jadwigą Mikołajczykówną a fantasmagoryczną opowieścią o tęsknocie narodowej. Słomiana figura wydawała się czymś lub kimś zagadkowym w utworze napisanym w rytmie zabawy ludycznej. Z jednej strony jest to postać o nieokreślonym bycie pomiędzy życiem a śmiercią. Z drugiej to twór o wyraźnej referencji użytkowej – ma chronić różę, czyli delikatną roślinę, przed mrozem. Powstało zatem pytanie: kim on naprawdę jest? Dlaczego stanął pomiędzy bytem ludzkim a kukłą, pałubą? Kwerenda stu-letniej literackiej biografii Chochoła wykazała mozól kolejnych realizatorów, którzy różnie radzili sobie z tą postacią. Zbigniew Majchrowski stwierdził, że słomiany twór stał się „zaprzepaszczonym skandalem artystycznym”<sup>5</sup>. Niewątpliwie Wyspiański wykreował bohatera granicznego – w jakim celu? Jakie motywacje miał autor? Nowina-Sroczyńska pisała, że „każdy obrzęd przejścia związany jest z końcem jednego okresu i początkiem nowego, stąd opozycja Narodziny/Śmierć czy Początek/Koniec jest niejako naturalna.

---

5 Por. Zbigniew Majchrowski, *Chochół, czyli zaprzepaszczony skandal artystyczny*, „Dialog” 2004, nr 9, s. 74–83.

Obrzędowi przejścia towarzyszy więc symbolika śmierci i narodzenia, unicestwienia i kreacji<sup>6</sup>. Wesele jest uroczystością dokładnie wpisaną w kontekst teorii obrzędów przejścia Gennepa. Działanie Wyspiańskiego było zatem świadome i celowe. Może należy zadać pytanie: co ukrywa w swoim wnętrzu Chochoł? Czy pod warstwami słomy w założeniu dramaturga była tylko róża? Te pytania można mnożyć, tym bardziej że sztuka ubiegłego stulecia manipuluje, współgra z przedmiotami, a także gestami artystycznymi, stając się obszarem semantycznego poligonu kultury. Ale jest w tym rozumowaniu pewien haczyk, bo o ile Turner wiązał liminalność z pojęciem społeczności jako zbiorowości, o tyle Gennep myślał o jednostce i jej uwikłaniu w system społeczno-kulturowy. A co się stanie, jeżeli w centrum wywodu postawimy artystę z jego niepowtarzalną jak linie papilarne biografią, jak widział to Dariusz Czaja<sup>7</sup> w antropologii codzienności? Wtedy interpretacja postaci Chochoła ulega gwałtownej zmianie i znacząco odbiega od dyskursów literaturoznawczych.

W przedstawionej pracy skupiłam się nie na jednym twórcy, ale na dorobku trzech artystów, którzy posługiwali się progowością, czyli liminalnością, jako strategią twórczą. Analizie poddałam dzieła: wspomnianego Wyspiańskiego (1869–1907), ale także Tadeusza Kantora (1915–1990) i Józefa Szajny (1922–2008). Każdy z wymienionych twórców był *człowiekiem progu* w rozumieniu Turnera, stojącym zarówno na styku epok historycznych, jak i wobec widocznej w kulturze zmiany estetycznej. Dla Wyspiańskiego był to okres pomiędzy silnym paradygmatem romantyzmu a nowoczesnością rodzącą się XX wieku. Kantor dorastał w nurcie intelektualnym uznającym nowoczesność modernizmu o widocznym zabarwieniu romantycznym, ale tworzył już w okresie umacniania się narracji awangardowych. Szajna natomiast pracował w atmosferze dyskursów modernizmu i tłące go postmodernizmu końca XX wieku. Każdy z nich należał do odmiennej epoki z punktu widzenia historii sztuki czy estetyki. Łączy ich umiejętność posługiwania się różnymi formami ekspresji, wszyscy bowiem malowali, rysowali, tworzyli autonomiczną wizję teatru, pisali partytury, dramaty, scenariusze teatralne. Ich dzieła w każdym wykreowanym artefakcie są osobne, odmienne od gustów epoki, ustanawiające wobec siebie własne normy poznawcze. Wyspiański, Kantor i Szajna performowali liminalność, traktując ją jako podstawę własnej wypracowanej metody twórczego dyskursu. Należy przy tym wyraźnie zaznaczyć, że stan progowy był przez każdego z nich rozumiany inaczej. Dostrzeżemy zatem różne jego aspekty niczym kolejne odmiany liminalności, która w ich dziełach występuje w odniesieniu

---

6 Ewa Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyste ramiona ojca...*, s. 128.

7 Dariusz Czaja, *Życie czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2002, nr 3–4, s. 6–21.

choćby do fizycznego stanu własnego ciała – w znaczeniu doświadczenia choroby, co okazało się ważne zarówno dla Wyspiańskiego, jak i dla Kantora. W dziełach tych twórców obecna jest opowieść o historycznym momencie progowym w jednostkowych przeżyciach Szajny – w kontekście obozu koncentracyjnego – i Kantora – syna dokumentującego bohaterstwo ojca. Każdy z artystów w inny sposób jest uwikłany w *performatywny proces fotograficzny*, zdefiniowany przez Richarda Shustermana i wzbogacony o interpretacje Susan Sontag, w którym wykonanie zdjęcia na przykład zwłok Wyspiańskiego stanie się gestem odmiennym niż wykorzystanie w pracy artystycznej portretów więźniów Auschwitz przez Szajnę lub unicestwienie fotografii pułku żołnierzy z okresu I wojny światowej przez Kantora. Ważną częścią pracy jest prezentacja autoportretów artystów jako obszaru otwartej rozmowy z odbiorcą, niejednokrotnie prowadzonej przez cały okres działalności twórczej.

Naukowe eseje poświęcone Wyspiańskiemu, Kantorowi i Szajnie zostały poprzedzone rozdziałem wprowadzającym w metodę wywodu. Omówiono w nim kontekstualny aspekt analizy czerpiący z dorobku historyków i teoretyków sztuki, jak Aby Warburg, Mieczysław Porębski, Grzegorz Sztabiński, Jon McKenzie, Tomasz Kubikowski, dla których tłem jest myśl Arnolda van Gennepa i Victora Turnera.

Uważam, że umiejętność performowania liminalności można uznać za wyróżniającą cechę sztuki polskiej, widoczną szczególnie w pracach twórców drugiej połowy XX wieku. To jednakże Wyspiański, Kantor i Szajna wydają się ze sobą połączyć, co daje unikatowy materiał badawczy. Kantor i Szajna odwoływali się w swoich pracach do Wyspiańskiego. Dla ich twórczości sztuka zrodzona u progu XX wieku stała się wręcz katalizatorem nowych estetyk.

# Rozdział I

## Artysta i sztuka w stanie liminalnym, czyli między antropologią genetywu a performatyką

### „Historia jest złudzeniem”

W 1981 roku Mieczysław Porębski tekstem zatytułowanym *Nauki humanistyczne a etnologia (tezy)* odpowiedział na ankietę pisma „Polska Sztuka Ludowa” (obecnie „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka”), dotyczącą współczesnej roli etnologii, etnografii i ludoznawstwa. Badacz zauważył, że zainteresowanie nauk humanistycznych antropologią, a zwłaszcza reprezentowaną przez niego dziedziną wiedzy, jaką była historia sztuki, wzrosło w latach 60. XX wieku. Porębski powiązał ten fakt z trzema zasadniczymi zmianami, które zaobserwował w szeroko rozumianej historii społecznej po 1945 roku. Chodziło o dostrzegalne procesy denazyfikacji i destalinizacji oraz o ważną kwestię dekolonizacji, która wynikała z dwóch poprzednich. Autor analizy uważał, że dzięki nim zakończył się definitywnie wiek XIX, a historia i świat mogły wkroczyć w nową erę, która potrzebowała nowych metodologii zarówno do refleksji, jak i do opisu rzeczywistości.

Kilka lat temu Zbigniew Benedyktowicz, antropolog kultury, zadał pytanie o początki nowego milenium – chcąc na nie odpowiedzieć, powrócił po czterdziestu latach do słów Porębskiego i bazując na jego tezach, przedstawił główne aspekty rozwoju kultury w XXI wieku. W odróżnieniu od poprzednika współczesny badacz oparł swój wywód na dwóch filarach. Z jednej strony uznał rolę, jaką odegrał rozwój technologiczny, którego początki możemy zaobserwować już w połowie XIX wieku. Ale z drugiej strony zwrócił uwagę na niebywały rozkwit komunikacji międzyludzkiej, który nastąpił od czasów upowszechnienia się kolei, samolotów i samochodów<sup>1</sup>. Na poparcie swoich tez Benedyktowicz przywołał szczegółowe daty ważnych według niego wydarzeń, niektóre z nich tu wymienię: w latach 20. i 30. XIX wieku powstaje dagerotyp, komercyjnie dostępny od roku 1839, którego, mówiąc w uproszczeniu, następstwem był rozkwit fotografii,

---

1 W tym miejscu należy przyznać Benedyktowiczowi rację, gdyż dynamikę rozwoju procesu komunikacji międzyludzkiej można dostrzec w niebywalej wręcz ekspansji internetu i wciąż rosnącej popularności mediów społecznościowych, które stały się u progu drugiego dziesięciolecia XXI wieku siłą nie tylko społeczną czy kulturotwórczą, ale również narzędziem politycznym.

a w 1895 roku w Salonie Indyjskim w piwnicy Grand Café przy bulwarze Kapucynów w Paryżu odbywa się pokaz ruchomych obrazów braci Lumière, pierwsza na świecie publiczna projekcja filmowa; w 1851 roku pod kanałem La Manche zostaje przeciągnięty kabel elektryczny, czego konsekwencją jest rozwój telegrafu; w 1890 roku zostaje uruchomiona fabryczna produkcja samochodów; w 1900 roku w powietrze wzbija się pierwszy sterowiec Zeppelina z pięcioma osobami na pokładzie. Ten subiektywny przegląd ważnych faktów i dat historycznych antropolog zamyka konkluzją:

Listę tę przywołałem, by na *odwrócone* pytanie Mieczysława Porębskiego (*Kiedy kończy się wiek XIX?*), czyli *Kiedy zaczyna się, gdzie ma swoje początki wiek XXI?*, móc dać jasną odpowiedź, zważywszy na współczesną kulturę potęgi obrazu, nowych mediów i nowych technologii: początki naszego XXI wieku sięgają lat dwudziestych–trzydziestych wieku XIX. Wiek XXI zaczyna się w pierwszej połowie XIX wieku!<sup>2</sup>

W zestawieniu wypowiedzi Porębskiego i Benedyktowicza zaskakuje metodologia prowadzonej analizy. Choć badaczy dzieli różnica wieku oraz fakt, że jeden jest historykiem sztuki, a drugi etnologiem, to obu łączy wnikliwość w obserwowaniu przeobrażeń kultury. W ich wypowiedziach fascynuje chęć znalezienia przyczyn powstawania znaczących zmian estetycznych widocznych w przekazie kreowanym przez artystów XX i XXI wieku. W tych naukowych koncepcjach twórcy sztuki zyskali status indywidualistów o poza-codziennej wrażliwości. Należy też rozumieć, że w interpretacji zarówno Porębskiego, jak i Benedyktowicza kultura została potraktowana jako wektor wypadkowy szeregu czynników, które w równym stopniu wiążą się z ogólnym rozwojem estetyki, co wynikają z postępu technologicznego danej epoki.

Benedyktowicz dodatkowo w centrum swoich dociekań umieścił etnologię, dyscyplinę, którą on sam reprezentował, a przedstawioną listę wynalazków uzupełnił o naukę należąca do sfery dysput uniwersyteckich, a nie inżynierskich innowacji technologicznych. Otóż zwrócił uwagę, że około roku 1851 wyłoniły się i określiły swoją odrębność w obszarze badań humanistycznych dyscypliny: etnografia i etnologia, a także pośrednio antropologia. Benedyktowiczowi należy przyznać rację, pomimo że przywołana przez niego data jest dyskusyjna, bo już chociażby Zbigniew Jasiewicz, etnolog badający rozwój tej nauki w procesie historycznym, przesunął nieco w czasie sam jej początek. Uznał, że kamieniem milowym polskiego

---

2 Zbigniew Benedyktowicz, *Elementarz tożsamości*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016, s. 33.

ludoznawstwa był list z 1802 roku Hugona Kołłątaja do Jana Maja, księgarza i wydawcy krakowskiego, „zawierający projekt opisu stanu kultury ludowej na ziemiach dawnej Rzeczypospolitej”<sup>3</sup>. Jasiewicz dostrzegł także doniosłość książek Ignacego Lubicz Czerwińskiego *Okolica zadniestraska między Stryjem a Łomnicą* z 1811 roku i Zoriana Dołęgi Chodakowskiego *O słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*<sup>4</sup> z 1818 roku jako prób pierwszych analiz etnograficznych lokalnego folkloru ludowego. Ważnym wydarzeniem w rozwoju polskiej etnologii były wykłady Wincentego Pola na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku akademickim 1850/1851, poświęcone kulturze Wschodu. „To właśnie skoncentrowanie uwagi na sprawach narodowości i narodu, rozumianych jako formy i przejawy etniczności, stało się podstawą innego oryginalnego, choć nie oderwanego od ówczesnej nauki europejskiej, projektu *nauki o narodowości, czyli etnologii*”<sup>5</sup>. Jasiewicz powołuje się również na artykuł Jana Rymarkiewicza, powstańca listopadowego, nauczyciela, historyka i polonisty, który w 1849 roku zaproponował uznanie

etnologii za dyscyplinę porównawczą i teoretyczną, stanowiącą nadbudowę nad opisową etnografią. Nawoływał ponadto, w atmosferze społecznej i politycznej wywołanej przez wydarzenia Wiosny Ludów, do nauczania etnologii w szkołach i stworzenia katedr uniwersyteckich<sup>6</sup>.

Benedyktowicz uznaje, że dopiero wykłady Pola w Krakowie dały początek nowemu myśleniu o kulturze. Trzeba pamiętać, że rodząca się w połowie

- 
- 3 Zbigniew Jasiewicz, *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej od końca XVIII wieku do roku 1918*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2011.
  - 4 Maria Janion, autorka wnikliwych analiz dorobku literackiego polskiego romantyzmu, w swoich pismach również zwróciła uwagę na książkę Chodakowskiego. Wydaje się, że dopiero publikacje literaturoznawczyń przywróciły powszechną pamięć o pierwszym polskim etnografie, starożytniku i archeologu, który choć był obecny w analizach specjalistycznych, nigdy wcześniej nie stał się ważnym bohaterem omówienia kulturoznawczego dorobku XIX wieku. Leszek Kolankiewicz dokonał ciekawej analizy współczesnej obecności kulturowej dzieła Chodakowskiego, zwracając uwagę na niezwykle fascynującą jego książkę widoczną szczególnie w pierwszych latach działalności twórczej Włodzimierza Staniewskiego w ramach założonego przez niego Ośrodka Praktyk Teatralnych Gardzienice pod Lublinem. Por. Maria Janion, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007; Leszek Kolankiewicz, *Dziady, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1999; por. także Julian Maślanka, *Zorian Dołęga Chodakowski. Jego miejsce i wpływ na polskie piśmiennictwo romantyczne*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Kraków 1963. Maślanka jest też redaktorem wznowionego wydania książki Chodakowskiego – *O Słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*, Warszawa 1967.
  - 5 Zbigniew Jasiewicz, *Etnologia polska. Między etnografią a antropologią kulturową*, „Nauka” 2006, nr 2, s. 65.
  - 6 Tamże, s. 67.

XIX wieku nauka skierowana była początkowo w stronę analizy zachodzących zmian w obrębie kultur narodowych. W Polsce było to szczególnie istotne, bo ściśle wiązało się z chęcią zachowania tożsamości oraz ochrony dziedzictwa kulturowego kraju, którego granice od końca XVIII wieku wyznaczały obrysy terytorialne trzech obcych państw. Cytowana wypowiedź Rymarkiewiczza czasowo pozostaje zbieżna z powstawaniem monumentalnego dzieła Oskara Kolberga, który zbierał polskie ludowe pieśni i przyśpiewki, dokumentował obyczaje, skupiając się na analizie głównie kultury ludowej różnych regionów dawnej Rzeczypospolitej.

Joanna Tokarska-Bakir, pisząc o historii folklorystyki, będącej częścią etnologii, zwróciła uwagę, że kształtującą się dyscyplinę aż do połowy XX wieku chętniej wiązano z naukami biologicznymi, zatem nie z dyskursem humanistycznym, tylko ścisłym, opartym na doświadczeniu oraz realnych badaniach terenowych<sup>7</sup>. Ten sposób myślenia uformował Arnold van Gennep, który w 1924 roku postulował, że każdy, kto chce zająć się tego typu rozważaniami, „musi porzucić postawę historyczną i przyjąć postawę zoologów i botaników, którzy badają zwierzęta i rośliny w ich życiu i w ich środowisku, również żywym; a więc [musi – D.Ł.] zastąpić metodę historyczną metodą biologiczną”<sup>8</sup>.

Intencją moją nie jest przedstawienie historii etnologii czy antropologii. Chcę jedynie wykazać, że początki dziedzin, których centralnym obszarem zainteresowania jest kultura rozumiana w sposób szeroki – obejmująca zarówno obszary tak zwanej kultury ludowej obszarów wiejskich, jak i współcześnie skupiająca się na analizie subkultur miast – łączyły się z rozwojem technologiczno-komunikacyjnym współczesnych społeczeństw. Powstały dyskurs dotyczący szeroko rozumianych zjawisk kultury i jej przemian pierwotnie nie był powiązany z historycznym, linearnie prowadzonym wnioskowaniem, tylko ze ścisłymi badaniami empirycznymi, bazującymi na konkretnie zdefiniowanych i opisanych faktach. Współcześnie rozumiana antropologia kultury używana jest natomiast zarówno do opisu zjawisk społecznych, jak i estetycznych. Dyscyplina ewoluowała zatem od badań ścisłych w stronę analiz porównawczych, których charakter niejako *ex post* wywodzi się z badań podstawowych.

---

7 Por. Joanna Tokarska-Bakir, *Przemiany*, w: Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.

8 Arnold van Gennep, *Folklore*, Paris 1924, cyt. za: Giuseppe Cocchiara, *Dzieje folklorystyki w Europie*, przeł. Wojciech Jenkiel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971, s. 516.

Książki Bronisława Malinowskiego<sup>9</sup> i Stefana Czarnowskiego<sup>10</sup> były z pewnością pierwszymi publikacjami, które zwróciły uwagę badaczy z innych dziedzin na obszar zainteresowań i metodologii antropologii jako nauki wyłaniającej się z etnografii i etnologii.



### II. 1.1

Odczyt prof. Mieczysława Porębskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi 1974 r. Autor zdjęcia nieznanymi.

Przywołany wyżej Porębski pisał:

Jeszcze zanim dotarła do nas z Zachodu fala zainteresowania problematyką i problemami antropologii strukturalnej, byliśmy niezłe obznajomieni z funkcjonalizmem Malinowskiego

- 
- 9 Bronisław Malinowski, *The Sexual Life of Savages in North-Western Melanesia* (*Życie seksualne dzikich w północno-zachodniej Melanezji*); książka opublikowana została w 1929 roku, w polskim tłumaczeniu Andrzeja Waligórskiego i Józefa Chałasińskiego ukazała się po raz pierwszy w 1938 roku.
- 10 Prace Stefana Czarnowskiego dotyczące kultu św. Patryka, patrona Irlandii, były dobrze znane polskiemu czytelnikowi, gdyż zostały wydane w latach 20. i 30. XX wieku. Na polu badań łączących różne aspekty kultury z pewnością najważniejsze są książki Czarnockiego: *Kultura* z 1938 i *Spółczesność*. *Kultura* z 1939.

czy koncepcjami Czarnowskiego wprowadzającymi Sacrum i Profanum, Centrum i Peryferie do badań nad przestrzenią i podziałem w religii i magii. [...] Na tak przygotowanym gruncie nastąpiła, w moim przypadku, recepcja propozycji antropologicznych, głównie wychodzących ze środowisk francuskich [...]”<sup>11</sup>.

Historyk sztuki napisał, że w 1960 roku w Paryżu zwrócił uwagę na antropologicznych esecistów: Rogera Caillois, Georges’a Bataille’a i Michela Leirisa. Uznał, że proponowana przez nich metoda analizy przyczyniła się do lepszego zrozumienia procesu kulturowo-twórczego towarzyszącego kreacji dzieł. Porębski docenił również o dekadę późniejsze prace Claude’a Gaignebeta, francuskiego etnografa, który poprzez nawiązanie do badań Arnolda van Gennepa podjął się reinterpretacji twórczości François Rabelais’go i Pietera Breughla. Ponadto polski badacz zauważył, że w kontekstach historycznych analiza antropologiczna oparta na metodzie strukturalnej otwiera nowe wątki. Przy czym samo konstruowanie historii dotyczy rozumienia jej jako opowieści „w zależności od tego, jakie aspekty dziejowego procesu są brane pod uwagę”<sup>12</sup>. Z historycznego punktu widzenia Porębski dokonał ważnego zastrzeżenia:

Jak wiadomo, wiek XIX gęsim jeszcze piórem Karola Marksa postawił nierozwiązalne w jego przeświadczeniu pytanie: jak to się dzieje, że wszystko się zmienia, przemijają ludzie, epoki, ideologie, formacje, a klasyczna sztuka grecka wciąż zachowuje swą nieumniejszoną wartość? Nie jest wykluczone, że nasz rozpoczęty z sześćdziesięcioletnim poślizgiem, scybernetyzowany i skomputeryzowany wiek XX odpowie na nie: dzieje się tak, ponieważ historia jest złudzeniem<sup>13</sup>.

Enigmatyczne stwierdzenie o nieco prowokacyjnym zabarwieniu historyk od razu dookreślił w kontekście dostrzeżonej przez siebie przemiany kulturowej:

Przewidując taką odpowiedź, nie chciałbym, żeby została ona potraktowana jako efektywny paradoks. Gdy się obserwuje drogi myślowe naszego stulecia, któremu przyszło rozliczyć się

---

11 Mieczysław Porębski, *Nauki humanistyczne a etnologia (tezy)*, „Polska Sztuka Ludowa” 1981, nr 2, s. 80.

12 Tamże, s. 81.

13 Tamże.

z dziedzictwa wieku poprzedniego w okolicznościach szczególnie dramatycznych, trudno nie zauważyć, że myśl ta wraca do tego, co nawet przy najdalej posuniętej zmienności parametrów demograficznych, technologicznych czy informacyjnych trwale zakreśla nieprzekraczalne granice ludzkiej kondycji. Chodzi o tzw. sytuacje graniczne, takie jak miłość, zdrada, śmierć, głód, tortura. Wyobrażenia ludzka od wieków i tysiącleci penetrowała te obszary, dziś robi to z jakąś aż obsesyjną skwapliwością zarówno w szczytowych swych literacko-filozoficznych osiągnięciach, jak i w skali najbardziej masowej, poprzez film, kieszonkowce, komiksy, fikcję naukową, pornografię, horror, kryminały. Sygnalizuje to potrzebę nawrotu do esencjonalnych pytań natury ontologicznej i aksjologicznej, na które trudno by szukać odpowiedzi w ramach historycznego relatywizmu czy historycznej teleologii<sup>14</sup>.

Konkluzja, do której doszedł badacz, nie powinna dziwić, gdyż Porębski na początku swojej obszernej odpowiedzi na ankietę „Kontekstów” odniósł się do szeroko rozumianej historii społecznej drugiej połowy XX wieku. Wymienione przez badacza tak zwane sytuacje graniczne stały się istotne dla przeobrażeń kultury po traumie II wojny światowej. W latach 80. XX wieku historyk sztuki uznał, że dramatyczność doświadczeń lat 40. zmieniła podejście do kondycji ludzkiej, pozwoliła wręcz poddać nowym badaniom możliwości człowieka i jego odczuć emocjonalnych na różnych poziomach aktywności: miłości, złości, gniewu, bólu. Porębski pisze o *penetracji* obszarów granicznych z *obsesyjną skwapliwością*, co ewidentnie wiąże się z chęcią ustalenia jakiegoś punktu końcowego w ewolucji kultury, którego już nie będzie można przekroczyć. Tym samym kwestia liminalności stała się w swej istocie papierkiem lakmusowym wrażliwości współczesnego społeczeństwa. Można nieco przewrotnie postawić pytanie: czy jest to jedyna funkcja owej dostrzeżonej przez Porębskiego rozpętanej po wojnie niemal manii ukazywania stanów granicznych? W cytowanej wypowiedzi historyka sztuki zauważmy także nutę dyplomatycznego tonu lekkiego dyskredytowania marksistowskiej metodologii interpretacji, która przez długie lata porządkowała dyskursy naukowe toczące się w Polsce, szczególnie jeszcze na początku lat 80. XX wieku. To ważne, że analiza liminalności nie została przez badacza połączona z obowiązującym ówczesnie nurtem, którego zależność polityczna determinowała wszelkie wnioski. Historyk sztuki rozumiał, że o zjawisku tak zwanej graniczności w sztuce należy mówić inaczej, odmiennie, może niejako wbrew utartym schematom.

---

14 Tamże.

Jakkolwiek byśmy podchodzili dziś do wypowiedzi Porębskiego, niewątpliwie pozostaje fakt, że jest to pierwszy badacz, który jako historyk sztuki, nie antropolog kultury, zauważył w kulturze drugiej połowy ubiegłego wieku niebywały rozwój tendencji do ewokowania stanów granicznych jako tematu sztuki. Podczas dokładniejszej analizy, która jest przedmiotem książki, zauważymy, że granicę obecności liminalności w kulturze można przesunąć. Zjawisko wydaje się znacznie szersze i nie dotyczy tylko okresu po II wojnie światowej. Z łatwością dostrzeżemy, że pewną chęć posługiwania się liminalnością jako strategią artystyczną widać już w modernizmie. Epoka usytuowana pomiędzy romantyzmem, który ustanowił silny paradygmat artysty oraz misji dzieła, szczególnie w polskiej odmianie, a rodzącymi się na początku XX wieku ruchami awangardowymi nie była wolna od gestów przesuwających wszelkie ustanowione w XIX stuleciu granice. Liminalność w polskiej sztuce stała się czymś więcej niż tylko ewokowaniem stanów przejściowych. Była samodzielną strategią artystyczną, która pozwalała twórcom na swoiście rozumiane *opakowanie* swoich lęków, idei, przeżyć, by je następnie celowo postawić na granicy, czasem rozumianej jako metaforyczny *sztandar* indywidualnej estetyki.

Wyodrębnienie liminalności jako osobnej kategorii w znaczeniu strategii artystycznej stało się możliwe między innymi dzięki Porębskiemu, który uznał doniosłość analizy antropologicznej w badaniach nad sztuką. Skoro *historia jest złudzeniem* to jej *ułudę* można różnorodnie opisać, oddając naturę enigmatycznego obcowania ze sztuką oraz z epoką, w której powstała. Porębski umiejętnie wykazał konieczność poszukiwania nowych metodologii do opisu transgresji form artystycznych, która pojawiła się w obliczu szeregu nowych zjawisk medialnych wchodzących w obieg kultury w drugiej połowie XX wieku. Warto przypomnieć spostrzeżenie Benedyktowicza, który sytuuje narodziny antropologii kultury w połowie XIX wieku. Nie bez powodu badacz przywołuje krakowskie wykłady Wincentego Pola, zbieżne w czasie z odkryciami technologicznymi. Sądzę, że wielostruktalna natura współczesności rozumianej jako czasy modernizmu, a później następującego po nim postmodernizmu, domagała się metodologii nastawionej na różnorodność i kontekstualność opisywanych zjawisk. W XX wieku etnologia i antropologia jako nauka skoncentrowały się nie tylko na opisie kultur lokalnych, co było ich cechą konstytutywną w początkowym okresie rozwoju, ale również zaczęły badać momenty zderzeń obszarów działania człowieka związanych z transgresją i migracją ludności o różnych poglądach oraz zwyczajach. Łączyło to nierozzerwalnie wyniki prowadzonych badań z rozwojem technologicznym i społecznym. Natomiast inne dziedziny wiedzy, traktując antropologię jako narzędzie służące do interpretacji, dostrzegły w drugiej połowie XX wieku jej walor transgresywny i kontekstowy, który otwiera nowe możliwości interpretacyjne, często idące w poprzek utartych szlaków metodologicznych.

Porębski bodajże jako pierwszy zauważył, że dzięki antropologii kultury można dostrzec, opisać i uzasadnić liminalny charakter zjawisk zachodzących w sztuce.

## Antropologia genitivu

Zbigniew Benedyktowicz, charakteryzując antropologię kultury, trafnie zauważył, że jej nazwa gramatycznie jest związana z deklinacyjną formą łacińskiego genitivu, którego odpowiednikiem w języku polskim jest dopełniacz, odpowiadający na pytanie: kogo? czego? Badacz dostrzegł, że

charakterystycznym zjawiskiem dzisiejszej antropologii, podnoszonym przez wielu zwracających na to uwagę autorów, jest odwrót w niej od wszelkich syntez i teorii czy odchodzenie od *twardej* formy nauki, rozpadanie się – lub jak powie kto inny – gwałtowne powstawanie, pojawianie się i kształtowanie się wielu nowych cząstkowych *miękkich, softowych* albo – jak jeszcze inni to nazywają – przymiotnikowych antropologii. Wolę jednak mówić o antropologii genitivu, bo tak jest zřejměj<sup>15</sup>.

Trudno się z nim nie zgodzić, gdyż w ostatnich dwóch dekadach nastąpiło rozwarstwienie znaczeniowe pojęcia antropologii kulturowej. Obecnie mówimy o antropologii: miasta, codzienności, obrazu, pamięci, historii, rzeczy, śmierci, prawa, globalizacji, ekonomii, słowa, krajobrazu, jedzenia, choroby, religii, literatury, wizualności, filmu, teatru, płci, turystyki, zwierząt, przestrzeni, technologii sztuki, widowiska etc. Antropologia genitivu, wedle sformułowania badacza, stała się nauką o wielu aspektach współczesności, a jej niejednokrotnie wąskie specjalizacje służą do opisanego człowieka jako podmiotu podstawowego, uwikłanego w realność na wyznaczonym poziomie, między innymi, przyrody, społeczeństwa, prawa, duchowości czy kontaktu ze sztuką jako działaniem abstrakcyjnym. Za każdym razem antropologia wytwarza osobny dyskurs, w którym łączy się z wprowadzonym przez badacza rzeczownikiem w formie dopełniacza, który jako przydawka dookreśla kontekst prowadzonego wywodu. Można sparafrazować zdanie wspomnianego już wyżej Porębskiego, że historia opowiedziana poprzez antropologię genitivu *jest złudzeniem*, ponieważ nie pokazuje homogenicznego obrazu świata, z pewnością stara się natomiast wykazać jego różnorodność. *Złudzenie*, jakie wytwarza, jest powiązane z obroną przez badacza strategią

---

15 Zbigniew Benedyktowicz, *Elementarz tożsamości...*, s. 23.

prowadzonych analiz, użyta forma deklinacyjna występuje w funkcji sprawczej, determinującej kierunek prowadzonego wywodu.

Trzeba w tym miejscu wprowadzić zastrzeżenie. Otóż niektórzy etnolodzy wciąż prowadzą badania na podstawie doświadczeń empirycznych w obrębie analizowanych subkultur etc., zgodnie z tym, jak definiował przed laty zadania nauki folklorysta Gennepe. Historia sztuki, teatrologia, literaturoznawstwo, filmoznawstwo i inne dziedziny wiedzy humanistycznej posługują się antropologią kultury, traktując ją jedynie jako narzędzie badawcze. W większości tych wypadków antropologia stała się zatem doskonałą strategią interpretacji naukowej o polifonicznych wręcz możliwościach. Należy uznać, że każdy uzyskany wynik, na przykład dzięki zastosowaniu antropologii płci, antropologii historycznej czy antropologii choroby, w takim samym stopniu może być prawdziwy, w jakim może być mylny. Antropologia kultury wprowadziła do badań humanistycznych silną kategorię interpretacji, która sytuuje badacza nie tylko w pozycji obserwatora faktów. Dała mu przede wszystkim narzędzie waloryzacji osiągniętych wyników wedle wybranego przez niego sposobu wynikającego z genetivu dookreślającego użytą metodologię. Wydaje się, że nie jest przesadne stwierdzenie, że w ubiegłym wieku to właśnie antropologia kultury dała badaczowi silną pozycję kreacyjną w obrębie dyskursów humanistycznych.

Interpretator, chcący posłużyć się antropologią genetivu, jest jednak obwarowany pewnymi zależnościami wobec dziedziny, która w centrum badań stawia człowieka. W wypadku zjawisk kultury podmiotem jest zatem artysta jako osoba, twórcza jednostka żyjąca w jakimś społeczeństwie, w jakiejś kulturze, w jakimś systemie prawnym, ekonomicznym i politycznym. Kiedy analizie jest poddane dzieło, traktuje się je jako wytwór osobowości twórczej, obiekt o formalnej wyjątkowości, wartości estetycznej, jako nośnik pewnych ponadczasowych znaków, których odczytanie staje się przedmiotem interpretacji. Szczególnie chodzi o wykazanie skomplikowanego uwikłania sztuki w system społeczno-kulturalny, rozumiany zarówno jako folklor regionu geograficznego, narodu, ale także na przykład niszowej grupy społecznej. Dla antropologii genetivu nieobojętna pozostaje też recepcja artefaktów. Istotne są recenzje, analizy krytyczne powstałe za życia autora, jak i odczytania dzieła po śmierci twórcy. Budują one jakościowo różne dyskursy, bo teksty opublikowane za życia artysty zawsze mogły się spotkać czy wręcz zderzyć się z wypowiedzią odautorską, w wyniku czego mogło nawet dojść do przekomponowania dzieła. Inaczej bada się krytyki pisane już po śmierci artysty. Antropologię genetivu interesują również dzieje możliwych przekomponowań, cytacji czy odkształceń danego dzieła. Ważne jest też opisanie obszaru potencjalnego oddziaływania prac danego artysty na inne pokolenia twórców. Nauka o strukturze niehomogenicznej, jaką pozostaje antropologia genetivu, dopuszcza do analizy również zjawiska z kultury popularnej, jak na przykład wplecenie podobizny Fridy Kahlo w logo Google

6 lipca 2010 roku, czyli w sto trzecią rocznicę urodzin malarki, uznając je za równie istotne jak zdarzenia dotyczące obecności dzieła malarki w obiegu kultury wysokiej, na przykład wystawienie obrazu *Diego on My Mind* (1943) w Metropolitan Museum of Arts w Nowym Jorku w 1990 roku w ramach wystawy *Mexico: Splendors of Thirty Centuries*.

Można uznać, że powyższe zestawienie z jednej strony proponuje bogactwo materiałów, które mogą być poddane analizie antropologicznej, ale z drugiej strony pokazuje, jak wiele niebezpieczeństw może w sobie kryć tak szeroka droga interpretacyjna. Badacz powinien założyć *a priori* możliwość pojawienia się krytyki stawiającej się w kontrze do podjętego przez niego wywodu. Wydaje się, że w tym miejscu antropologia genitivu odnosi się do podstawowej kwestii, którą przed laty opisał Umberto Eco. Będąc semiotykiem, wprowadził on kategorię *dzieła otwartego*. I choć zasadniczo antropologia ucieka od wszelkich teorii, które zakładają usystematyzowanie dyskursu i wyznaczenie interpretacji granic poznawczych, to w niektórych momentach chętnie sięga po semiotyczny obraz świata<sup>16</sup>, czego doskonałym przykładem jest również antropologia strukturalna sformułowana przed laty przez Claude'a Lévi-Straussa.

## Performatywna koncepcja artysty

Dariusz Czaja w eseju *Życie czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*<sup>17</sup> stawia podstawowe pytania o pojęcie kultury, które wydaje się prymarne dla prowadzonych wywodów:

Gdyby komuś o naturze pedanta, mającemu równocześnie nadmiar wolnego czasu, chciało się sporządzić listę frekwencyjną pojęć kluczowych pojawiających się w artykułach i pracach etnografów/etnologów/antropologów (niepotrzebne skreślić), bez wątpienia okazałoby się, że na czele takiego rankingu, na jednym z pierwszych miejsc, znalazłoby się pojęcie kultury. *Kultura*, to coś między fetyszem a oczywistością [...] Badamy kulturowy aspekt zagadnienia, nalegamy na to, by tłumaczyć kulturę przez kulturę, bo ten sposób podejścia do przedmiotu

---

16 Janusz Barański, omawiając cele i znaczenia antropologii rzeczy, posłużył się w swojej koncepcji teorią Charlesa Sandersa Peirce'a, por. tenże, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.

17 Por. Dariusz Czaja, *Życie czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2002, nr 3–4, s. 6–21; por. także: tenże, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.

naszych badań ma wyróżnić nas spośród tych, którzy podejmują podobne tematy, to ma być nasz znak firmowy, nasza antropologiczna *differentia specifica*. [...] Wydaje się, że gdyby pozbawić antropologię jej ulubionej kategorii, ta rozsypałaby się niezwłocznie jak domek z kart. No bo skoro nie ma pojęcia, które wiązałoby w całość różnorodny świat obserwowanych zjawisk, to co w istocie pozostanie obiektem naszego namysłu? O czym naprawdę mówimy i mówić będziemy? Bez zabawek, jak wiadomo, zabawy nie ma<sup>18</sup>.

Czaja podał w wątpliwość jedno z podstawowych pojęć używanych nie tylko do opisu zjawisk, ale także do wyodrębniania dzieł ważnych czy wyznaczenia granic obszaru badawczego. Dla potencjalnego interpretatora, posługującego się antropologią genetywną jako metodologią, istotna jest bowiem nie tylko obrona strategii prowadzonej analizy, ale też odwołanie się do pojęcia kultury, które stanowi fundament toku prowadzonego wywodu. W dalszej części analizy Czaja chce wyodrębnić nową odmianę antropologii, tym razem wzbogaconą o dopełniaczkową formę rzeczownika „codziennosc”, i by to zrobić, próbuje przede wszystkim podać współczesną definicję pojęcia kultury. Przedstawiona przez badacza egzemplifikacja terminu ma charakter opisowy i nie posiada jasno sprecyzowanej formuły.

W pojęciu kultury mieści się tedy, po pierwsze, roszczenie do powszechności, wymiaru ponadjednostkowego, anonimowego, uniformizującego, typizującego. Pojedynczy człowiek wpleciony w kulturę – obojętnie, czy za pomocą *wzoru, normy, koniunktury, wtórnego systemu znaczącego czy episteme* – jest zawsze elementem czegoś większego, rozleglejszego, jest zaledwie częścią ogarniającego go organizmu. Jest jej elementem zestandaryzowanym i powtarzalnym, realizującym *program* narzucony przez kulturową konwencję. Pojęcie systemu, tak ważne dla dzisiejszych ujęć kultury, fakt ten dobitnie potwierdza. Po drugie, kultura to obszar tego, co utrwalone czy też, jak powiadamy, zobiektywizowane, tego, co można zobaczyć i opisać<sup>19</sup>.

Podana przez badacza deskrypcja pojęcia wydaje się przystawać do niejednorodnego charakteru naszej epoki. Odnosząc się natomiast do pola badawczego antropologii genetywną, Czaja zwraca uwagę na istotną kwestię powiązaną z podstawowym źródłosłowem nazwy nauki, która pochodzi od

---

18 Dariusz Czaja, *Życie czyli nieprzejrzystość...*, s. 6.

19 Tamże, s. 6.

starogreckiego *anthropos*, czyli człowiek. Badacz wyraźnie zaznacza: „a kto powiedział, że ma to być człowiek uogólniony, przedstawiciel jakiejś grupy społecznej, reprezentant jakiejś zbiorowości, a nie człowiek z własną historią, własną biografią, własnym osobnym i niepowtarzalnym jak linie papilarne wzorem egzystencji”<sup>20</sup>. Tłumaczenie, czy raczej dookreślenie wprowadzone przez Czaję, dotyczące obszaru zainteresowań antropologii kultury, pozwala rozszerzyć analizowane przez nią artefakty o dzieła sztuki i ich autorów, bez względu na to, czy pochodzą z kultury lokalnej jakiegóż mniej lub bardziej egzotycznego obszaru geograficznego, czy ich prace są wymieniane w leksykonach historii sztuki.

Wprowadzone przez Czaję rozumowanie, które pozwala w centrum badań umieścić po prostu człowieka i jego historię, pozostaje zgodne ze zdefiniowaną przez Grzegorza Sztabińskiego *performatywną koncepcją artysty*.

Teoretyk sztuki, estetyk, starając się dookreślić współczesną rolę autora, uznał, że obecna humanistyka, poprzez między innymi analizy genderowe, zakwestionowała tożsamość twórcy pojmowaną w sposób esencjalistyczny. „Trawestując [...] zdanie [Simone – D.Ł.] de Beauvoir, można powiedzieć, że nikt nie rodzi się artystą, a raczej się nim staje. I to przez całe życie”<sup>21</sup>. Sztabiński zastrzega, że odczucie rewolucyjne tak postawionej tezy jest z pewnością wiele słabsze niż słowa francuskiej feministki wypowiedziane w stosunku do determinacji płciowej człowieka. Stwierdzenia estetyka mają charakter przełomowy, gdyż wprowadzona przez niego *performatywna koncepcja artysty* podważa zasadnicze

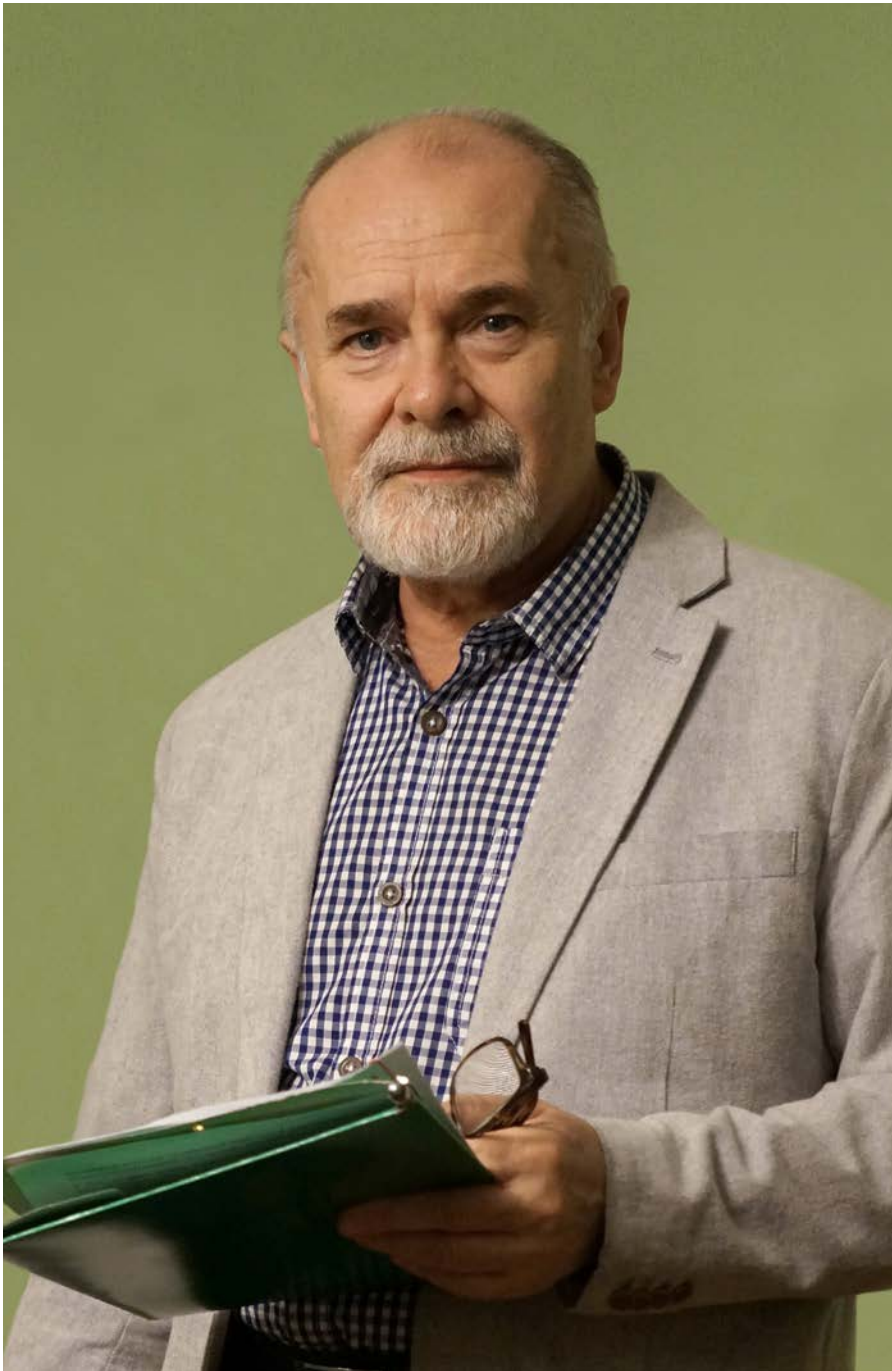
przeświadczenie o ekspresywnym charakterze działań artysty i jego dzieł. Wrodzone cechy nie określają tożsamości artysty, nie nadają mu statusu geniusza. Co więcej, nie istnieje tożsamość wyprzedzająca i warunkująca twórczość oraz określająca jej wartość. Postulat dotyczący szczerości w jej ujawnianiu okazuje się oparty na fikcji. To działania artysty bowiem tworzą tożsamość, którą rzekomo mają ujawnić. W związku z tym nie istnieją prawdziwe lub fałszywe, szczerze lub wypaczone akty artystyczne. Ich performatywny charakter polega na tym, że ustanawiają one tożsamość artysty, z której rzekomo miały się wywodzić. Bycie artystą to nie realizacja pewnych pierwotnych, z góry danych możliwości, lecz działania „niezmatrycowane” i „niezdeteminowane” [...]”<sup>22</sup>.

---

20 Tamże, s. 11.

21 Grzegorz Sztabiński, *Performatywna koncepcja artysty w sztuce współczesnej*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s. 36.

22 Tamże, s. 36–37.



**II. 1.2**  
Prof. Grzegorz Sztabiński. Fot. Tadeusz Gustaw Wiktor.

Sztabiński w swoim wywodzie nie poprzestał na tożsamości twórcy, ustosunkował się również do ważnej kwestii, jaką jest rola społeczna artysty. Jest to istotne, gdy spojrzeć na dzieła sztuki i ich autorów z punktu widzenia antropologii. Estetyk ponownie sięgnął po teorie genderowe.

Z punktu widzenia performatywnej koncepcji artysty porządek, wcześniej uważany za dany, zastany, okazuje się konstrukcją zależną od akceptacji uczestników („aktorów” i „odbiorców”). W związku z tym określone zachowania wymuszone przez panujący dyskurs społeczny, społecznie regulowaną i sankcjonowaną formę fabrykowania istoty ludzkiej – jak ujmuje to Butler w odniesieniu do problematyki płci – mogą być przyjmowane przez określone akty performatywne i wówczas uwzględniana jest właściwa strategia dla sytuacji przymusu<sup>23</sup>.

Sztabiński uznaje w tym miejscu, że artysta, mimo swojej odmiennej, poza-codziennej pozycji, i tak ulega presji społecznej. Oznacza to zakwestionowanie paradygmatu dotyczącego wolności twórczej, który wywalczyła i ustanowiła awangarda w XX wieku. Sądzę, że estetyk, kreśląc obraz zależności artysty od społeczeństwa, miał z pewnością na myśli szereg presji, zaczynając od tej najważniejszej, jaką jest ekonomia. Ma ona bowiem bezpośrednie przełożenie na codzienną sytuację bytową twórcy. Sztabiński w swoim wywodzie uczynił natomiast ważne zastrzeżenie, zakładające możliwość powstania sytuacji o innym charakterze.

Możliwe jest jednak również przyjęcie strategii odmiennej – opartej na dążeniu do zmiany albo swobodne manipulowanie czynnikami performatywnymi. Sugeruje to idea performatywnizmu zakładająca, że nie ma istoty „artystyczności” naturalnej lub społecznej wcześniejszej od aktów. Te zaś nie wyrażają tożsamości, lecz tworzą ją. Jak podkreśla Butler, to nie *ja* przybieram i zmieniam role, ale przybierane i zmieniane role składają się na to, co zostanie nazwane *ja*<sup>24</sup>.

Wnioskowanie Sztabińskiego wprowadza poprzez Butler odmienny paradygmat dotyczący rozumienia artysty funkcjonującego wobec epoki, w której żyje. Język artystycznego przekazu, jakim posługuje się twórca, w tej koncepcji podlega silnemu determinizmowi czasów, staje się przebraniem. Podobnie dzieje się ze środkami, którymi posługuje się twórca, są one bowiem zależne

---

23 Tamże, s. 37.

24 Tamże.

od panujących estetyk, możliwości technologicznych, a nawet moralności oraz wszelkich innych nacisków, jakim podlega jednostka w społeczeństwie. Jest to rozumowanie szczególnie ciekawe, gdy zastanowimy się na przykład nad chorobą weneryczną, na którą cierpiał Stanisław Wyspiański w czasach przełomu XIX i XX wieku, i postawimy pytanie: jaki miała ona wpływ na pracę twórczą oraz kształtowanie się mitu artysty – wieszczki narodowego? Uzyskanie odpowiedzi z pewnością może się okazać punktem zwrotnym w dotychczas prowadzonych analizach dorobku artysty.

Jeżeli natomiast powrócimy do zagadnień związanych z antropologią genetywną, to pomimo określenia tożsamości twórcy nierozwiązany pozostanie z pozoru dość banalny fakt dotyczący przedmiotu badań, czyli samego artefaktu. Od XIX wieku nauki takie jak etnografia, etnologia i początkowo również antropologia kultury zainteresowania swoje skupiały głównie na badaniu kultur ludowych – europejskich i plemiennych spoza naszego kontynentu. Zasadne jest zatem pytanie o artefakt, który może być poddany analizie w obrębie antropologii genetywną. Czy może nim być każde dzieło artystyczne domagające się analizy, czy raczej dzieło czerpiące w jakimś stopniu z podłoża kultury lokalnej? Wiąże się to z zagadnieniem dotyczącym osobnego obszaru badań antropologii kulturowej względem zakresu poznawczego etnografii i etnologii oraz z jej metodologicznym wykorzystaniem w analizie dzieła artystycznego prowadzonej przez inne dziedziny humanistyczne, jak historia sztuki czy historia teatru.

Wydaje się, że przedstawione wyżej wnioskowanie teoretycznie dotyczy faktów w jakimś stopniu oczywistych, ale wbrew pozorom tak nie jest. Problem dokładnie widać, gdy zaczyna się chociażby analizować prace Jamesa Clifforda, który jest autorem między innymi zbioru esejów *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*.<sup>25</sup> Uczony widzi, co prawda, złożoność kultur współczesnego świata, dostrzega zalety kolekcjonowania fragmentów codzienności, jak dziecięce zabawki czy inne drobne elementy zwyczajnego życia. Clifford docenia nawet wrażliwość na przedmioty i konteksty kultury, które dostrzegł w sztuce nurtu surrealizmu. Swoje zainteresowania i wnioski osadza głównie na widzeniu kultur mniejszości społecznych, subkultur, plemion (bez względu na to, czy są to kultury miejskie, czy wiejskie). Uwaga badacza skupia się również na sposobie taksonomii artefaktów gromadzonych przez etnologów w muzeach. Clifford szuka właściwego miejsca dla tworzonych kolekcji sztuki etnologicznej. Surrealiści jawią mu się jako artyści awangardziści, których metody pracy, nawiązujące do koncepcji Zygmunta Freuda, usiłują wprowadzić w obieg wiedzy o sztuce artefakty z kultur pozaeuropejskich, lokalnych, marginesowych, które dotychczas usytuowane były poza głównym nurtem poznawczym. W sferze

---

25 James Clifford, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.

zainteresowań twórców paryskich znalazła się między innymi Frida Kahlo, artystka meksykańska, gdyż nęcąca była jej lokalność, niemaskowana poprzez działania artystyczne. Intrigowała naturalnością, jej zachowanie było zupełnie odmienne niż wyuczona ludyczność Europejczyków. Trzeba wyraźnie zaznaczyć, że Clifford nie widział możliwości użycia metody czy taksonomii antropologii kultury do analizy na przykład portretu *Mony Lizy* Leonarda da Vinci, czyli obrazu, który nie miał nic wspólnego z kulturą ludową, a nawet powstał z dala od jakiegokolwiek jej wpływu. Można w tym miejscu zadać nieco przewrotne pytanie: czy dzieła oraz ich autorzy, których prace przynależne są ze względu na od dawna ustanowione konteksty historyczne czy estetyczne do sfery artefaktów dostrzegalnych w pracach historyków sztuki, teatrologów lub innych badaczy wszelkiego rodzaju ludzkiej aktywności artystycznej, mogą być poddawane analizie antropologicznej? Odpowiedź twierdzącą znajdziemy w refleksji Aby'ego Warburga, niemieckiego prekursora ikonologii, badacza dzieł renesansowych i ich związków z kulturą antyku, teoretyka sztuki, a nade wszystko pierwszego kulturoznawcy dostrzegającego zależności różnych form działalności człowieka w szerokim kontekście rozwoju cywilizacji nowożytnej. Zadziwiający jest fakt, że dla historyków sztuki dokonania Warburga są słabo dostrzegalne, a czasem przez nich wręcz marginalizowane. Dopiero badacze XXI wieku na nowo odkrywają i przywracają wartość najsłynniejszego dzieła uczonego *Atlasu obrazów Mnemosyne*, które można określić jako klaser pamięci.

## Performatywny charakter „podróży do źródeł obrazu”

Andrzej Turowski, historyk sztuki, uważa, że problemy z recepcją myśli Warburga wiele zawdzięczają „oryginalności jego warsztatu badawczego i specyfice refleksji poznawczej, choć przede wszystkim metodzie krytycznej podważającej klasyczne granice historii sztuki i formalną koncepcję obrazu”<sup>26</sup>. Ze zdaniem współczesnego badacza trzeba się zgodzić, należy je tylko uzupełnić o istotne zastrzeżenie z punktu widzenia historycznego. Warburg był Niemcem pochodzenia żydowskiego, chociaż zmarł w 1929 roku, zatem przed dojściem Adolfa Hitlera do władzy i oficjalnym początkiem nazistowskich czystek, to odbiór jego dzieła związany był również z sytuacją rodzinnego kraju w latach 30. i 40. ubiegłego wieku. Stworzona przez niego Biblioteka Historii Kultury Warburga została w 1933 roku przeniesiona do Londynu. Presji czasów historycznych podlegał nie tylko księgozbiór pieczołowicie zebrany przez donatora, ale również recepcja jego myśli. Erwin Panofsky,

---

26 Andrzej Turowski, *Historia sztuki w dobie szaleństwa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 11.

pierwszy ważny uczeń Warburga i późniejszy kontynuator jego idei, niestety marginalnie potraktował dorobek swojego niemieckiego nauczyciela, co widać w podjętych analizach opracowanych już na emigracji w Stanach Zjednoczonych. Dopiero Ernst H. Gombrich, dyrektor Instytutu Warburga w Londynie, opublikował w 1970 roku biografię niemieckiego badacza<sup>27</sup>, przywracając tym samym nauce wiedzę o jego dokonaniach<sup>28</sup>.



### II. 13

Aby Warburg w Rzymie, zima 1928–1929. Za E.A. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago–Oxford 1986.

27 Ernst H. Gombrich, *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, London 1970.

28 Renesans recepcji prac Aby'ego Warburga przypada na lata 60. XX wieku, powiązane jest to również z ogromnym poruszeniem, które wywołały prace Waltera Benjamina, i z działalnością szkoły frankfurckiej w Niemczech. Po raz pierwszy Warburg został przypomniany w 1964 roku na kongresie historii sztuki w Bonn. Przełomem w recepcji dokonań niemieckiego badacza był z pewnością rok 1970, w którym wydano pracę Ernsta H. Gombricha oraz odbył się XII Niemiecki Kongres Historyków Sztuki w Kolonii, na którym sekcja młodych badaczy postulowała otwarcie dyscyplin na nowe teorie i tematy. Por. Gabriela Świtek, „Triumf uczoneści”. *Posłanie Aby Warburga według Jana Białostockiego*, w: *Białostocki. Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki „Jan Białostocki – między tradycją a innowacją”*, *Nieborów 23–25 X 2008*, red. Magdalena Wróblewska, SHS, Warszawa 2009, s. 99–111.

Życie Abrahama (Abiego) Moritza Warburga, urodzonego w 1866 roku w Hamburgu w rodzinie dobrze prosperujących bankierów, rozpadła się na dwa zasadnicze etapy, a ich punktem granicznym jest wyprawa do Stanów Zjednoczonych Ameryki, którą odbył w 1895 roku. Przed wyjazdem dał się poznać jako badacz sztuki renesansu, jeden z najważniejszych historyków sztuki florenckiej, autor eseju „*Narodziny Wenus*” i „*Wiosna*” *Sandra Botticellego. Rozprawa o przedstawieniach antyku we wczesnym renesansie włoskim* (1893). Później zmienił zakres poznawczy prowadzonych analiz i chętniej skupiał się na kulturze i występujących w jej obrębie zjawiskach granicznych, szczególnie tych powstających na styku epok, rozumianych zarówno w kategoriach estetycznych, jak i religijnych, politycznych czy ekonomicznych. Znaczącym przykładem w tym kontekście może być jeden z późnych esejów badacza *Pogańsko-antyczne wróżbiarstwo w tekstach i przedstawieniach obrazowych w czasach Lutra* (1920), który poświęcił omówieniu ruchów kontrreformacyjnych, wpisujących się w moment dziejowych przemian w Niemczech.

Odbyta przez Warburga podróż do Ameryki stała się główną przyczyną zmiany w postrzeganiu roli, jaką odgrywa indywidualna wyobraźnia w procesie kreacji. W prowadzonych przez niego po powrocie ze Stanów Zjednoczonych badaniach szczególną uwagę zwracają uwarunkowania zewnętrzne, jakim podlega człowiek uwikłany w procesy historyczne. Historykowi sztuki i prekursorowi analizy kulturoznawczej chodziło o okoliczności wynikające zarówno z relacji społecznych, jak i koniunktur politycznych i ekonomicznych, które w tej koncepcji miały bezpośredni wpływ na ostateczny kształt dzieła artystycznego. Postawę niemieckiego badacza Ryszard Kasperowicz, historyk sztuki, określił jako formę rewolucyjnego działania względem ówczesnie panujących dyskursów (między innymi Heinricha Wölfflina i Aloisa Riegla).

Warburg chciał wyzwolić historię sztuki z ograniczeń narzuconych przez paradygmat autonomicznej historii form – gdyby sztuka rzeczywiście była domeną *czystego widzenia*, rozwijając się wedle koniecznych immanentnych prawideł form oglądanych Wölfflina, czy też sferą identyczności woli wyboru określonego motywu i woli nadania mu określonej formy, jak w rozważaniach Riegla, to wówczas musiałoby dojść do radykalnej neutralizacji relacji pomiędzy formą a treścią. W świetle teorii formalistycznych widzenie artystyczne powinno zostać wypreparowane z otaczającego uniwersum innych dziedzin kultury, formę zaś trzeba by uchwycić w jej pozawyrazowym [niem. *ausdruckslos*], precyzyjnie oczyszczonym z wszelkiej emocjonalności kształcie. Warburg miał świadomość, że izolacja widzenia artystycznego z kontekstu innych dziedzin kultury jest

niewykonalna, że zrodzona w obrębie koncepcji Wölfflina idea doskonałego malarza, który wyswobadza się spod ciężaru pa-mięci i istniejących form świata zmysłowego i oddaje się całko-wicie budowie aktywnie oddziałującej formy artystycznej jako koniecznej, widzianej jako jedność całości kompozycyjnej, nie znajduje zastosowania do dzieł sztuki dawnej<sup>29</sup>.

Widzenie i rozumienie sztuki zaproponowane przez Warburga zdecydo-wanie nie mitologizowało artysty i jego dzieła, a nawet uznawało potrzebę ich kontekstualizowania, co w latach późniejszych będzie atutem interpre-tacji zrodzonej z ducha myślenia antropologicznego.

Ową ważną dla późniejszych wydarzeń podróż po Stanach Zjednoczonych Warburg zaczął prozaicznie od Nowego Jorku, do którego przyплыł na pokładzie „Fürst Bismarck” z okazji ślubu brata Paula z Niną Loeb, cór-ką Salomona Loeba z banku Kunh, Loeb & Co. Dalej badacz ruszył do Waszyngtonu, gdzie w Smithsonian Institution zapoznał się z pracami et-nologów, którzy w pionierskich publikacjach przedstawiali życie plemion in-diańskich zamieszkujących część zachodnich stanów. Następnie wraz z po-znanym misjonarzem Henrym Vothem, który w latach 1892–1902 badał lud Hopi, odbył półroczną wędrowkę szlakiem *dzikich*, wedle ówczesnych określeń. Swoją wyprawę zakończył w maju 1896 roku.

Do doświadczeń z tej podróży niemiecki historyk sztuki powróci podczas pobytu w ekskluzywnym sanatorium Bellevue doktora Ludwiga Binswanger-a w Kreuzlingen w Szwajcarii. Warburg leczył się w klinice psychiatrycznej w latach 1920–1924. Podłoże nagłego, bardzo poważnego kryzysu psychicz-nego, którego doznał w wieku 54 lat, nie miało bezpośredniego związku z wędrowką amerykańską. Stan badacza, określanej jako paranoidalny, czasem wręcz schizoidalny, był spowodowany traumą I wojny światowej. Warburg nie walczył w niej jako żołnierz. Był jedynie uważnym obserwatorem teatru wojennego, który po raz pierwszy rozgrywał się nie tylko na polach bitew, ale również w powszechnym dyskursie medialnym. Wojna stała się groźna nie tylko dla jej bezpośrednich świadków i uczestników – poprzez obieg prasowych zdjęć przedstawiających okopy i lazarety, zwycięzców i ofiary była powszechnie widoczna. Lata 1914–1918 Warburg poświęcił na analizę ję-zyka propagandy ikonograficznej, dostrzegalnej w mediach każdej ze stron konfliktu. Już to mogło wzbudzić w nim strach, a dodatkowym czynnikiem powodującym narastającą groźbę była z pewnością wyraźna obecność na uli-cach miast kalek i inwalidów wojennych. Oglądanie i otaczanie się obra-zami ze świata degradacji i degeneracji ludzkości wywołało w nim traumę, która doprowadziła do głębokiego kryzysu psychicznego. Warburg w stanie

---

29 Ryszard Kasperowicz, *Wstęp*, w: Aby Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. Ryszard Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2010, s. 21.

psychozy obarczał winą za koszmar wojenny także siebie, ponieważ jego rodzina łożyła dotację na armię niemiecką<sup>30</sup>.

Hans Belting<sup>31</sup>, antropolog obrazu, uważa, że I wojna światowa była punktem zwrotnym w życiu Warburga. Współczesny badacz wskazuje zmianę, jaka w tym czasie zaszła w podejściu niemieckiego naukowca do rzeczywistości: wtedy właśnie Warburg miał odejść od zakresu poznawczego historii sztuki w stronę historii kultury, a dokładniej ikonologii. Teza niniejsza może jednak budzić wątpliwość, ponieważ w wykładzie, który Niemiec wygłosił dla pensjonariuszy kliniki w Kreuzlingen, wskazał podróż do Ameryki w 1895 roku jako moment przełomowy w sposobie postrzegania przez siebie kultury. Wyraźnie określił, że to wówczas zobaczył, jak ważną rolę może odgrywać sama analiza obrazu. Uznał, że podczas pobytu w Stanach Zjednoczonych po raz pierwszy zwrócił się w stronę traktowania ikonografii jako zapisu socjologizującego o znaczeniu kulturotwórczym. Pozornie wydawać by się mogło, że podróż amerykańska była doświadczeniem zbyt odległym w czasie, żeby do niej powrócić, szczególnie po doświadczeniach wojny. Ale jest w takim sposobie wnioskowania pewien haczyk. Georges Didi-Huberman, francuski filozof i historyk sztuki, zwrócił uwagę, że najprawdopodobniej niemiecki uczyony postrzegał wojnę *in perspective* *przerazającego*, długiego trwania, zagrażającego zarówno ludzkiemu życiu, jak i kulturze. Byłoby to o tyle zrozumiałe, że Warburg podobnie rozumiał proces kolonizacji, której doświadczyły plemiona Indian ze strony amerykańskich władz, co wykazał w szwajcarskim wykładzie. Destrukcja kultury o długim procesie trwania i jej nieodwracalne skutki byłyby zatem punktem łączącym doświadczenie wojenne z wyprawą do Indian Hopi. Nie można w tym miejscu pominąć motywu, jakim kierował się prelegent, wygłaszając w klinice psychiatrycznej wykład o Ameryce. Zasadniczym celem misternie przygotowanego wystąpienia była chęć potwierdzenia całkowitego powrotu pacjenta do sprawności intelektualnej. Wykład miał być dla doktora Binswanger dowodem, że niemiecki historyk sztuki wyzdrowiał, a jego stan jest na tyle dobry, że może wrócić do pracy<sup>32</sup>.

---

30 Por. Georges Didi-Huberman, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.

31 Por. Hans Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Tadeusz Zatorski, Universitas, Kraków 2007.

32 W numerze monograficznym pisma „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, można znaleźć teksty omawiające metodę, jaką stosował Ludwig Binswanger w swojej klinice, oraz jego stosunek do Aby’ego Warburga, pacjenta, który został uzdrowiony. Por. Ludwig Binswanger, *List do Zygmunta Freuda*, przeł. Krzysztof Rutkowski, s. 93; także Chantal Marazia, *Ludwig Binswanger i rytuał uzdrowienia*, przeł. Mateusz Salwa, s. 104–106; Davide Stimilli, *Tynktura Warburga*, przeł. Mateusz Salwa, s. 94–103; Joseph Leo Koerner, *Wykład jako rytuał przejścia*, przeł. Tomasz Swoboda, s. 107–109.

Tak więc 21 kwietnia 1923 roku Warburg wygłosił wykład dla pensjonariuszy i personelu kliniki Bellevue zatytułowany *Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej*. Zgromadzonym słuchaczom nie tylko opowiedział o swoich doświadczeniach badawczych w Stanach Zjednoczonych, ale także pokazał bogaty materiał ikonograficzny złożony ze zdjęć, które pod koniec XIX wieku przywiózł z Ameryki Północnej do Europy. W przygotowaniu i wygłoszeniu prezentacji pomógł mu Fritz Saxl, występujący w roli osobistego asystenta Warburga. Miesiąc przed wykładem niemiecki historyk sztuki pisał:

To, co widziałem, i to, czego doświadczyłem, oddaje jedynie powierzchniowy aspekt rzeczy, o których teraz mam prawo mówić, jeżeli przyznam, że ujawniony przez nie nierozwiązywalny problem zaciążył na mojej duszy w sposób tak przygniatający, że nigdy nie odważyłbym się wypowiedzieć na ich temat jako naukowiec, w okresie, kiedy jeszcze cieszyłem się dobrym zdrowiem. Teraz natomiast w marcu 1923 roku, w Kreuzlingen, w zamkniętym zakładzie, gdzie mam wrażenie, że jestem sejsmografem zbudowanym z kawałków drewna pochodzącego z orientalnej rośliny przesadzonej ze Wschodu do żyznej ziemi północnych Niemiec, na której zaszczepiono gałązkę z włoskiego ogrodu, wydaję z siebie znaki, które otrzymałem, ponieważ w okresie chaotycznego pogrążenia, każdy z nas, jakkolwiek nie byłby osłabiony, ma obowiązek wzmocnić organizacyjną wolę kosmiczną. [...] Kiedy przypominam sobie podróż mojego życia, wydaje mi się, że moim powołaniem jest funkcjonować jak sejsmograf duszy na granicy kultur [...], aby poznać życie w swoim napięciu między dwoma biegunami, biegunem energii naturalnej, instynktownej i pogańskiej i biegunem zorganizowanej inteligencji<sup>33</sup>.

Pewną barierą w dokładnym zrozumieniu intencji niemieckiego badacza był i nadal pozostaje język wywodu. Warburg posługiwał się sformułowaniami metaforycznymi, a prowadzony przez niego zawył tok argumentacji był z pewnością powiązany ze stanem psychicznym. W cytowanym fragmencie wypowiedzi niewątpliwie zastanawia niezwykła samoświadomość chorego, który w stanie załamania nerwowego wykazał się wiedzą o własnych niedomaganiach. Potrafił ponadto precyzyjnie zakomponować wielowarstwową literacką metaforę określającą jego własną sytuację. Rozkodowując

---

33 Aby Warburg, *Sejsmografie*, przeł. Józef Bury, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 27.

ją, z łatwością zrozumiemy, że Warburg postrzegał siebie jako orientalną roślinę, przesadzoną z tajemniczego Wschodu, czyli jakiejś odległej krainy bez nazwy, do żyznej niemieckiej ziemi, by na niej zaszczerpić gałązkę z włoskiego ogrodu. Badacz poetycko opisuje źródła swojej osobowości: w krótkiej wypowiedzi stwarza literacki obraz siebie – Niemca o korzeniach wywodzących się z obcej kultury, w domyśle żydowskiej, zafascynowanego sztuką włoską, która została naddana czy inaczej: wszczepiona jego duszy. Należy przyznać, że ten metaforyczny wstęp był chwytem dobrze przemyślanym. Prelegent definiował w nim pozycję oraz pochodzenie osoby mającej poprowadzić prelekcję o Indianach żyjących w Ameryce Północnej, bo wykład został potraktowany jako opowieść o zupełnie innej przestrzeni nie tylko geograficznej, ale i mentalnej.

Wygłoszony w Kreuzlingen referat został niewątpliwie opracowany w sposób logiczny i uporządkowany. Nie było w nim miejsca na szaleństwo. Warburg zastrzegł we wstępie, że od omówionych wydarzeń i przeżyć związanych z amerykańską wyprawą dzieli go dystans dwudziestu siedmiu lat. W początkowym akapicie prelegent – historyk sztuki dokładnie określił zakres zainteresowań, które skłoniły go do tej podróży.

Jako historyka kultury interesowało mnie, jak w samym środku kraju, który z kultury technicznej uczynił broń o podziwu godnej precyzji w ręku ludzi rozumu, mogła zatrzymać się enklawa pierwotnego i pogańskiego ludu, który – choć w sposób całkowicie trzeźwy walczący o przetrwanie – właśnie dla celów rolniczych i łowieckich nadal z niewzruszoną wiarą stosuje praktyki magiczne, które my zwykliśmy potępiać jako objaw całkowitego zacofania. Tak zwany zabobon towarzyszy tutaj życiu codziennemu i polega na religijnym kulcie zjawisk przyrodniczych, zwierząt i roślin, którym Indianie przypisują duszę czynną i co do których wierzą, że mogą na nie wpłynąć przede wszystkim za pośrednictwem tańców masek<sup>34</sup>.

Dalej następowały opisy wiosek, spotkań z ludźmi, oglądanych rytuałów (szczególnie *hemis kachina* – „tańca wschodzącej kukurydzy”), używanych w nich masek i kostiumów. Ton, jaki Warburg nadał swojej opowieści, czyni z niego nie naukowca chcącego badać Indian, a raczej zadziwionego turystę, który poprzez własną kulturę usiłuje wytłumaczyć zachowania zaobserwowane u innych. Trzonem wywodu uczynił węża – z dostępną sobie wiedzą śledził jego wizerunek tworzony przez Indian oraz nadawane mu funkcje

---

34 Aby Warburg, *Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej*, przeł. Paulina Sosnowska, red. nauk. Ewa Klekot, Krzysztof Pijarski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 41.

zarówno symboliczne, jak i rytualne. Warburg porównuje dostrzeżone prawidłowości w sposobie obrazowania zwierzęcia oraz usytuowania jego roli w systemie kultury do analogii widocznych w antyku, ale również w znanej mu ikonografii renesansowej. Omawia na przykład taniec z żywym wężem Indian Moki, praktykowany w Oraibi i Walpi jako rytuał związany z cyklem pór roku, by umieścić figurę zwierzęcia w szerokiej konstelacji obejmującej zarówno Dantego, jak i antycznego Asklepiosa czy hellenistyczną rzeźbę znaną pod nazwą Grupa Laokoona. Warburgowi nie można odmówić erudycyjności, choć z dzisiejszej perspektywy poznawczej widać błędy prowadzonego wnioskowania. Joseph Leo Koerner zwrócił uwagę, że nie bez znaczenia jest też fakt, że większość wypowiedzi badacza została oparta na opisie rytuału węża.

Wybór Warburga wykraczał jednak poza zwykłe zadośćuczynienie manii tworzenia. Według niego Indianie Pueblo także przekształcali przedmioty budzące strach w narzędzia panowania, pokazując w rytuale empatii, w jaki sposób lęk faktycznie może przeobrazić się w myśl. Podczas tańca deszczu Indianie Hopi trzymali jadowitego węża – grzechotnika – w ustach. W ich mitopoetyckiej perspektywie wąż jest błyskawicą rodzącą burze: poskromić węża znaczy opanować deszcz. Wąż to skuteczny symbol i jako taki wykonuje pracę kultury, która w oczach Warburga polega przede wszystkim na sprowadzaniu bezkształtnych lęków do specyficznych przyczyn – magicznych, boskich bądź naturalnych. Wąż – będący zarazem trucizną i odtrutką, chorobą i terapią – pokazuje, w jaki sposób lęk rodzi symbole, z których z kolei wyłania się myśl, oraz jak dzięki myśli możliwy okazuje się stan jasności, spokoju i dystansu, który Grecy sławili pod nazwą *sophrosyne*, a w którym lekarze w Kreuzlingen widzieli objaw umysłowego zdrowia<sup>35</sup>.

Koerner potraktował sam wykład, ale także jego tematykę jako rytuał przejścia od stanu choroby do ozdrowienia, „w którym to przedmiot analizy staje się osobistym podmiotem”<sup>36</sup>. Pojawiający się w nim wąż nabiera znaczenia metaforycznego, a opowieść niemieckiego pacjenta kliniki psychiatrycznej służyła pokazaniu lekarzowi sprawności intelektualnej jako efektu ujarznienia strachu. Opanowanie lęków bowiem i umiejętność radzenia sobie z emocjami była wówczas postrzegana jako objaw zdrowia psychicznego.

---

35 Joseph Leo Koerner, *Wykład jako rytuał przejścia*, przeł. Tomasz Swoboda, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 107.

36 Tamże, s. 109.

Wykład Warburga w Kreuzlingen był performensem odegranym zarówno przed, jak i dla doktora Binswängera. Dodatkowej dramaturgii wypowiedzi pacjenta dodawał jego tembr, który uległ zmianie w trakcie pobytu w klinice, najprawdopodobniej pod wpływem ciągłego krzyku, jednego z objawów stanu maniakalno-depresyjnego. Binswanger po wykładzie Warburga odnotował, co prawda, słowa uznania dla prelegenta, docenił dynamikę całej wypowiedzi, zauważył jednak, że jego głos był łamiący się i w wielu wypadkach zbyt mało wyraźny<sup>37</sup>. Lekarz dostrzegł, że choć pacjent w pełni panował nad swoim stanem psychicznym, to jednak jego tembr należał do sfery, która wciąż jeszcze nie została ujarzmiona. Zdziwiający pozostaje fakt, że Warburg odzyskał pełny głos, a stało się to dopiero kilka lat po opuszczeniu placówki w Kreuzlingen, tuż przed śmiercią.

Warto również odnotować konkluzję, którą Warburg zakończył wykład, gdyż mimowolnie wchodzi ona w dyskurs z blisko o sto lat młodszą wypowiedzią Benedyktowicza. Niemiecki badacz dokonał bowiem metaforycznej, kulturoznawczej, ale i krytycznej analizy drogi rozwoju obserwowanego społeczeństwa amerykańskiego.

Na ulicy San Francisco uchwyciłem aparatem fotograficznym tego, kto zatryumfował nad kultem węża i lękiem przed błyskawicą, dziedzica pierwotnych mieszkańców, poszukiwaczy złota, którzy wypierali Indian. Jest to wuj Sam w cylindrze, dumnie kroczący ulicą na tle kopii antycznej rotundy. Ponad jego cylindrem biegną przewody elektryczne. Za pomocą tego miedzianego węża Edisona wykradł on przyrodzie błyskawicę<sup>38</sup>.

Warburg, znawca sztuki oraz wielbiciel malarstwa, odnalazł obraz mający być *summą* jego przemyśleń nie wśród dzieł artystycznych, a w fotografii o charakterze zapisu dokumentalnego. Należy też pamiętać, że było to wówczas szczególne zestawienie, gdyż młode medium bardziej przynależało do obszaru kultury popularnej niż wysokiej. Badacz dokonuje krytycznego podsumowania rodzącego się wieku rozwoju technologicznego, posługując się wizerunkiem przysłowiowego Wuja Sama przechadzającego się ulicami San Francisco. Warburg podkreśla *pełzające* zagrożenie, którego źródłem są nowe wynalazki, poprzez nie świat zostanie odarty z ważnego momentu, jakim było dla niego zetknięcie się z kulturą magiczną. Możemy łatwo zauważyć, że oprócz uwypuklenia zmagania z wężem wykład miał pokazać zmianę, jaka dokonała się w pacjencie – badaczu kultury.

---

37 Por. Davide Stimilli, *Tynktura Warburga*, przeł. Mateusz Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 94–103.

38 Tamże, s. 54.



**Il. 1.4**  
Aby Warburg,  
fotografia „Wujka Sama”.  
San Francisco, luty 1896.

Na początku Warburg celowo uczynił zastrzeżenie, że wyruszył w drogę z ciekawości. Wynikała ona ze zdziwienia, że w państwie o wysokim stopniu rozwoju cywilizacyjnego zachowała się kultura oparta na wierzeniach ludowych. Wykład swój prelegent zakończył, ukazując odmienny, będący wynikiem odbytej podróży, obraz siebie. Stał się krytykiem postępu, który z żalem dostrzega zanik magicznej wizji świata. W finale wypowiedzi rozwój cywilizacji został zestawiony z wężem, który niejednokrotnie bywa zabijany brutalnie i bez lęku. Być może osobisty rytuał przejścia, jaki dokonał się podczas wykładu Warburga w Kreuzlingen, zawierał ukrytą i metaforyczną konkluzję, że tłumiony dotąd strach przed grzechotnikiem był objawem napięcia twórczego, a jego unicestwienie nie przyniosło ożywczych mocy.

Dzisiejszy Amerykanin nie boi się grzechotnika. Zabija go, w żadnym razie zaś nie oddaje mu boskiej czci. Wężowi zagraża wyginięcie. Błyskawica zamknięta w drucie – uwięziona elektryczność – wytworzyła cywilizację, która zrywa z pogaństwem. Czym ją zastępuje? Nie pojmuje już sił przyrody antropomorficznie i biomorficznie, lecz postrzega je jako nieskończone fale, posłuszne rozkazowi ludzkiej ręki. W ten sposób cywilizacja epoki mechanicznej niszczy to, co nauki przyrodnicze wyrosłe z mitu z trudem zdobyły – przestrzeń modlitwy, która później przekształciła się w przestrzeń namysłu<sup>39</sup>.

---

39 Tamże, s. 54.

Oprócz wszystkich osobistych skojarzeń czynionych podczas analizy wypowiedzi Warburga uważnego czytelnika może z pewnością zaskoczyć precyzyjna, tym razem niemetaforyczna diagnoza współczesności – uczyniona przez badacza w latach 20. ubiegłego stulecia. Wykład kończyło podsumowanie w tonie niezwykle ostrym:

Współczesny Prometeusz i współczesny Ikar, Franklin i bracia Wright, wynalazcy pierwszego sterowca, są właśnie owymi szkodliwymi niszczyicielami poczucia dali, którego zniszczenie grozi ponownym pogrążeniem świata w chaosie.

Telegraf i telefon niszczą kosmos. Myśl mityczna i myśl symboliczna w wysiłku uduchowienia relacji między człowiekiem a otaczającym go światem tworzą dystans jako przestrzeń modlitwy lub przestrzeń namysłu, dystans unicestwiony przez błyskawiczne połączenie elektryczne<sup>40</sup>.

Wydaje się, że w tej wypowiedzi pochodzącej z 1923 roku autor – badacz i znawca kultury renesansu – chciał pokazać swoją własną wcześniejszą perspektywę poznawczą. W końcu XIX wieku Warburg był przede wszystkim młodym Europejczykiem podróżującym po Ameryce doby *fin de siècle'u*, czyli epoki fascynacji nowymi technologiami. Jeżeli natomiast powrócimy do spostrzeżeń Benedyktowicza dotyczących miejsca narodzin nowego milenium w połowie XIX wieku, od razu dostrzeżemy przeciwstawność, jaka się pojawia w wypowiedziach badaczy: polskiego i niemieckiego. Obaj wyraźnie dostrzegają zmianę w rozwoju kultury i społeczeństw, którą wprowadził rozkwit szeroko rozumianej komunikacji, zarówno na płaszczyźnie kontaktów międzyludzkich, jak i transportu, podróży, geograficznego przemieszczania się ludności. Warburg pozornie był nieufny i mocno krytyczny wobec tych przeobrażeń cywilizacyjnych. Należy oczywiście pamiętać, że uwagi i przemyślenia niemieckiego historyka sztuki odnoszą się do rodzącego się na jego oczach XX wieku. W swojej wypowiedzi Warburg reprezentował zdecydowanie odmienny punkt widzenia niż ten zawarty we wnioskach przedstawionych przez Benedyktowicza. W refleksji polskiego badacza to wiek XX jest postrzegany jako beneficjent zmian technologicznych zainicjowanych w poprzedzającym go stuleciu. Odmienne rozumienie dorobku cywilizacji wynika z różnych perspektyw poznawczych, w jakich je poczyniono: Warburg – w czasie dwóch pierwszych dekad ubiegłego stulecia, Benedyktowicz – w pierwszym dziesięcioleciu XXI wieku. Łatwe do odczytania w wywodzie Warburga poczucie zagrożenia, powiązanego z rozwojem środków komunikacji międzyludzkiej w nowym, XX wieku:

---

40 Tamże.

samolotów, telegrafów, telefonów, było uczynione *ex post* traumatycznych dla świata doświadczeń okresu I wojny światowej. Nie bez powodu w finale swojej wypowiedzi wprowadził postać Wuja Sama, czyli bohatera ze słynnego amerykańskiego plakatu autorstwa Jamesa Montgomery'ego, nawołującego w 1917 roku młodych mężczyzn, by zaciągali się do wojska<sup>41</sup>. Starszy pan w cylindrze i z siwą brodą dostrzeżony został przez Warburga na ulicy San Francisco nieco wcześniej, a w narracji opisującej zdjęcie stał się postacią zapowiadającą przyszłe wydarzenia. Wuj Sam był też swoistym ikonograficznym łącznikiem pomiędzy końcem XIX wieku a tragicznymi wydarzeniami następnego stulecia, których autor wykładu w Kreuzlingen był bezpośrednim świadkiem.

Warburg opuścił klinikę kilka miesięcy po wygłoszeniu odczytu dla pensjonariuszy zakładu. Badacze twórczości historyka sztuki postrzegają ten pierwszy w dziejach wykład o charakterze performatywnym jako „podróż do źródeł obrazu”<sup>42</sup>. Uważam, że zarówno *ex post* uczynione nawiązanie do amerykańskiej wyprawy, jak i ona sama były dla Warburga doświadczeniem granicznym. Zmieniło się wówczas jego rozumienie ikonograficznego przekazu kulturowego oraz postawy artysty jako osobowości twórczej. Sądzę również, że badacz celowo powrócił do swojego epizodu podróżniczego w momencie, kiedy pokonał psychiczne załamanie. Być może uznał, że początków własnej zmiany postrzegania sztuki jako artystycznych wytworów człowieka należy szukać w przeżyciu zderzenia z odmiennością. Amerykańska podróż była dla niego doświadczeniem egzotycznym – spotkaniem z obcym, czyli cywilizacją wyizolowaną od kręgu kultury europejskiej i od znanego ukonstytuowanego na starym kontynencie sposobu wyrażania się poprzez sztukę. Potwierdzenie tego wniosku znalazłam w liście z roku 1924, który niemiecki historyk sztuki napisał do Franza Boasa, amerykańskiego prekursora antropologii kulturowej.

Jednostkowa pamięć obrazu – w najbardziej ogólnym sensie – musi być postrzegana w kontekście historycznym jako funkcja społeczna spowodowana dynamiczną kondycją jednostki znajdującej się w stanie wiecznej alternacji między dynamicznym rozładowaniem a intencjonalnym napięciem<sup>43</sup>.

---

41 Por. William John Thomas Mitchell, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2013.

42 Ulrich Raulff, *Siedem skór węża. Oraibi, Kreuzlingen i z powrotem: stacja na drodze ku światłu*, przeł. Tomasz Szerszeń, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 65.

43 Benedetta Cestelli Guidi, *Aby Warburg i Franz Boas: dwa listy z Archiwum Warburga. Korespondencja między Franzem Boasem a Aby Warburgiem (1924–1925)*, przeł. Miłkołaj Gliński, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 84. W tym miejscu trzeba zaznaczyć, że w korespondencji

Tym dość jednoznacznym zdaniem Warburg wyraźnie określa własne postrzeganie obrazu nie jako obiektu samodzielneho, czyli wyizolowanego ze wszystkich kontekstów, dla których i wobec których został wykreowany. Badacz twierdzi, że każde przedstawienie ikonograficzne jest uwikłane w swój czas historyczny, ponieważ powstało w wyniku zderzenia, a nawet napięcia, jakie zaistniało pomiędzy jednostką uotożsamioną w tym miejscu z artystą a wspólnotą. Niniejsze tezy wyraźnie korespondowały z pracami Boasa, szczególnie tymi publikowanymi w tamtym czasie. Wnioskowanie Warburga z jednej strony było zbieżne z funkcją jednostki, jaką ukształtowały badania antropologii kulturowej, która skupiła się szczególnie w drugiej połowie XX wieku na analizie kontekstów społecznych, ekonomicznych czy nawet politycznych działań człowieka. Z drugiej strony jego poglądy możemy uznać za prekursorskie względem chociażby wniosowania przywołanego wcześniej Grzegorza Sztabińskiego i jego *performatywnej koncepcji artysty*. I choć polski estetyk wyraźnie osadza prowadzony dyskurs w dorobku awangardy XX wieku, to jednak sposób postrzegania obecności jednostki twórczej w społeczeństwie oraz ich wzajemnych relacji, nacisków i powiązań wydaje się mimowolnie korespondować z myślą Warburga. Można więc uznać, że teorie sformułowane przez niemieckiego historyka były pierwszą kulturoznawczą ideą wyznaczającą celowość badań nad sztuką jako tworem działalności człowieka.

## Klaser wyobraźni ponowoczesnej

Poczucie zagrożenia jednostki, jakie legło u podstaw paranoidalnego stanu psychicznego Warburga, zostało przez niego wykorzystane w sposób przewrotny przy jego *opus magnum*, którym był projekt *Atlasu obrazów Mnemosyne* w latach 1924–1929. Szeroko zakomponowane dzieło nie zostało, niestety, ukończone przed śmiercią badacza. Składa się ono z ponad siedemdziesięciu sfotografowanych plansz obciążonych czarnym płótnem, na których rozmieszczono między innymi zdjęcia różnych obiektów: rzeźb, obrazów, budynków, ale też znaczków pocztowych, wydarzeń publicznych i prywatnych,

---

opublikowanej między dwoma badaczami na pierwszy plan wybija się inne zagadnienie, nie mniej ważne. Obaj byli Niemcami, obaj pochodzenia żydowskiego i obaj również dostrzegali problem rasizmu, widoczny już wtedy w niemieckich publikacjach oraz wypowiedziach osób publicznych. Boas konsekwentnie w swoich wystąpieniach tępił wszelkie egzegezy naukowe w etnologii bazujące na teoriach rasistowskich. Warburg natomiast bardzo dokładnie widział rodzące się zagrożenie, tłumaczył je w kontekście traumy narodu niemieckiego po klęsce w I wojnie światowej. Jego diagnozy były obarczone naiwnością, ufał bowiem, że nastroje rasistowskie w Niemczech przeminą. Nie przewidział agresywnej polityki nazistów, która nastąpiła w latach 30. i 40. XX wieku. Po śmierci Warburga jego dwaj bracia: Feliks i Maks prowadzili dalszą korespondencję z Boasem między innymi na temat rozwoju sytuacji politycznej w III Rzeszy.

pojawiają się też wycinki z gazet i mapy geograficzne. Przy tworzeniu tego niebywałego klaseru wyobraźni ponowoczesnej Warburg ciągle zmieniał ułożenie poszczególnych fotografii, tak jakby bez przerwy chciał udoskonalać swoje widzenie kultury. Philippe-Alain Michaud zauważył, że „Atlas był narzędziem orientacji zaprojektowanym do śledzenia migracji figur w historii reprezentacji – migracji poprzez różne obszary wiedzy oraz najbardziej powszednie sfery nowoczesnej kultury”<sup>44</sup>. Można zatem uznać, że sam obraz był dla Warburga pojęciem nie tylko ograniczonym do wytworów dzieł malarzkich, ale raczej został utożsamiony z pojęciem wyobraźni i kreacji powidoków zjawisk zachodzących w otaczającej rzeczywistości. Autor *Atlasu obrazów Mnemosyne* sytuuje siebie, podobnie jak to było w wypadku omówionego wykładu w Kreuzlingen, nie w pozycji badacza, naukowca – tym razem stał się artystą, odkrywcą kodu rzeczywistości. Michaud odnalazł w metodzie Warburga pewne zbieżności formalne z rodzącym się wówczas warsztatem montażu filmowego i umiejętnością kadrowania świata przedstawionego, służącego do budowania narracji ruchomego obrazu, co komentował:

Atlas, śledzący los obrazów w historii religii i historii nauki, aż po ich współczesne przetworzenia w reklamie czy filmie dokumentalnym, nie stanowił jednak po prostu próby wypracowania pozaartystycznej definicji obrazów. Podkreślał wtargnięcie fotografii w dyskurs historii sztuki, jej ulokowanie się w miejscu tradycyjnie zarezerwowanym dla tekstu. W *Mnemosyne* reprodukcje fotograficzne nie pełnią bowiem jedynie funkcji ilustracyjnej, ale stanowią uniwersalne medium, do którego przed włączeniem w przestrzeń planszy redukowane są wszystkie figury. W ten sposób widz uczestniczy w dwóch kolejnych transformacjach oryginalnego materiału: różnego typu przedmioty (obrazy malarskie, płaskorzeźby, rysunki, obiekty architektoniczne, żywe osoby) zostają ujednoczone za pomocą fotografii i w tej formie rozmieszczone na powierzchni zaciągniętej czarnej tkaniny; następnie plansza ta jest fotografowana, w wyniku czego powstaje unikatowy obraz – element serii, która w zamierzeniu miała przyjąć formę książki. Atlas nie ogranicza się więc do opisanie migracji obrazów w historii reprezentacji. On je reprodukuje. Można więc stwierdzić, że *Mnemosyne* opiera się na kinowym sposobie myślenia – używa figur nie w celu wyrażenia znaczeń, ale wytworzenia efektów<sup>45</sup>.

---

44 Philippe-Alain Michaud, *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*, przeł. Łukasz Zaremba, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 149.

45 Tamże, s. 149.

W tym miejscu warto poczynić dwa zastrzeżenia: pierwsze dotyczy technologii, a drugie języka. Warburg był dobrze zorientowany w nowościach technicznych, już w trakcie swojej wyprawy do Stanów Zjednoczonych jako jeden z pierwszych wykorzystał zapewne nowoczesny przenośny aparat fotograficzny. Badacze jego twórczości przychylają się do stwierdzenia, że był to skrzynkowy aparat Bull Eye's Kodak, wcześniej produkowany przez Boston Camera Company<sup>46</sup>. Przy konstruowaniu *Atlasu...* Warburg bazował na fotografiach dzieł z kolekcji z całej Europy (znajdziemy tu między innymi zdjęcie gdańskiego ołtarza autorstwa Hansa Memlinga, zatytułowanego *Sąd Ostateczny*<sup>47</sup>). Wszystkie użyte w projekcie fotografie są czarno-białe. Obiekt, szczególnie obraz malarski, w reprodukcji dwubarwnej jest odczytywany inaczej. Z oczywistych powodów Warburg nie mógł mieć do dyspozycji fotografii kolorowej, ale mógł się posłużyć inną dostępną wówczas formą reprodukcji. Zastanawia fakt, że on, wielbiciel malarstwa, użył apartu jako narzędzia, które dokonuje spłaszczenia, ujednolicenia, a nawet prozaicznego wręcz urzeczowienia dzieł artystów. W swojej pracy badacz pokazał dzieła między innymi: Fra Angelica, Sandra Botticellego, Rafaela czy wspomnianego Memlinga. Być może za pomocą obranej metody chciał wyizolować poszczególne artefakty od wszelkich skojarzeń narzuconych przez późniejszą manipulację intelektualną. Dawało to autorowi *Atlasu...* poczucie obcowania z dziełem w stanie czystym, nieskażonym naddany- mi przesłankami interpretacyjnymi.

Współcześni badacze kojarzą tablice Warburga oraz system rozmieszczenia zdjęć z internetem. Przypięte obrazki nasuwają na myśl wyskakujące okienka systemu Windows odnoszące się do różnych desygnatów, jakie oferuje nam oprogramowanie. W szaleństwie informacyjnym we współczesnych mediach to język stanowi wyraźną granicę oddzielającą narzędzie Google Grafika od dzieła Warburga. Dziś wystarczy, że w okno wyszukiwarki wpisujemy słowa kluczowe, na przykład „sąd ostateczny”, by uzyskać całą mnogość odpowiedzi, a wśród nich obraz Memlinga. Pojawiające się wyniki – znaki graficzne w większości odnoszą się w mniejszym lub większym stopniu do wpisanego w nią pytania. Warburg działał dokładnie przeciwnie, gdyż tablice *Atlasu obrazów Mnemosyne* zostały opisane w sposób wskazujący na ciągi intelektualnych skojarzeń. Przykładem niech będzie Tablica A, która przedstawia

---

46 Por. Ewa Klekot, *Narracje o pewnej podróży*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 60–65.

47 Jan Białostocki zaznaczył, że to właśnie Warburg dzięki prowadzonym wnikliwym badaniom zidentyfikował donatorów gdańskiego tryptyku Memlinga. Byli to Angelo Tani z rodu Medyceuszów z Brugii i jego żona Caterina Tanagli. Por. Jan Białostocki, *Historia sztuki czy historia kultury? Posłanie Aby M. Warburga*, „Twórczość” 1982, nr 2, s. 98–111.



II. 15

Atlas Mnemosyne, tablica 79 (fragment). Za: Aby Warburg, *Bilderaltas MNEMOSYNE*, Berlin 2000.

[r]óżne systemy relacji, w które włączony jest człowiek, kosmiczne, ziemskie, genealogiczne. Zespolenie wszystkich tych relacji w myśleniu magicznym – ponieważ oddzielenie pochodzenia, miejsca urodzenia i sytuacji kosmicznej zakłada już pewien związek myślowy: 1) orientacja; 2) wymiana; 3) społeczne podporządkowanie<sup>48</sup>.

Tablica A zawiera jedno zdjęcie kolorowanego miedziorytu nieba z gwiazdozbiorami z 1684 roku oraz dwa rysunki wykonane wedle wytycznych Warburga: mapę szlaków wędrownych wymiany kulturowej pomiędzy Północą, Południem, Wschodem i Zachodem i drzewo genealogiczne rodzin Medyceuszów i Tornabuoni.

Warburg na wybranych przykładach pokazał strukturę powiązań, w jakich funkcjonuje człowiek jako istotna społeczna. Z punktu widzenia kulturoznawczego z pewnością zastanawiają tablice o numerach 78 i 79.

Powstały one niedługo przed śmiercią autora. Pierwsza z nich nosi tytuł *Kościół i państwo. Władza duchowa i rezygnacja ze świeckiego [weltliche]*<sup>49</sup>. Składają na nią zdjęcia użyczone przez agencje prasowe przedstawiające Benita Mussoliniego i papieża Piusa XI podpisujących traktaty laterańskie w Rzymie 11 lutego 1929 roku, ustanawiające odrębność Państwa Watykańskiego, fotografia okolicznościowej mszy, którą odprawiono dzień później, oraz portrety biorących w niej udział kardynałów. Osobnym obiektem jest zdjęcie tekstu traktatu z podpisem przywódcy Włoch. Tablica 79 nosi tytuł *Msza. Spożywanie Boga. Bolsena, Botticelli. Pogaństwo w Kościele. Cud krwawiącej hostii, Transsubstancjacja. Włoski przestępca przed ostatnim namaszczeniem*<sup>50</sup>. Znajdziemy na niej poprzypinane fotografie przedstawiające: ołtarz główny w bazylice watykańskiej, nazywany Cathedra Petri (Tron Piotrowy), zbudowany przez Giovanniego Lorenzo Berniniego; fresk Rafaela *Msza Bolsenka* ze Stanza d'Eliodoro w pałacu watykańskim, powstały w latach 1511–1514; dzieło Sandra Botticellego *Ostatnia komunia św. Hieronima*; fresk Giotta przedstawiający alegorię nadziei *La Speranza* z 1306 roku; drzeworyt Matthäusa Brandisa *Profanacja hostii w Sternbergu* z 1492. Fotografie dzieł artystycznych zestawiono z wycinkami z prasy, na których widać tłum na placu św. Piotra, mszę papieską w katedrze św. Piotra, a także Gustava Stresemanna podpisującego końcowy protokół traktatu z Locarno oraz artykuły z „Hamburger Fremdenblatt” z 29 i 30 sierpnia 1929 roku. Tablicę 79 *Atlasu...* zamyka wzmianka z „Hamburger

---

48 Aby Warburg, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. Martin Warnke, Claudia Brink, przeł. Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczak, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 12.

49 Tamże, s. 134.

50 Tamże, s. 136.

Mittags-Blatt” z 27 sierpnia 1929 roku dotycząca wypadku kolejkowego koło Düren. Zdjęcie zamieszczone obok informacji prasowej przedstawia moment, gdy umierający poszkodowany otrzymuje ostatnie namaszczenie.

Warburg na ostatnich kartach swojego dzieła przekroczył granice ikonologii. To już nie jest zestaw wyizolowanych z kontekstu dzieł, których wizerunki są przypięte pinezkami do czarnego tła. Tym razem tworzy komentarz społeczny, a zarazem religijny. Jan Białostocki widział w niemieckim badaczu „proroka studiów interdyscyplinarnych”<sup>51</sup>. Polski historyk sztuki uważał bowiem, że nikt przed Warburgiem nie starał się tak dokładnie „przeniknąć materię historii w całej jej głębi [...] ażeby wyjaśnić pierwotną funkcję dzieła sztuki”<sup>52</sup>. Postawa Warburga wynikała również z pojmowania sztuki jako „organicznej części całości kultury i dlatego, ażeby pojąć mechanizm doprowadzający ostatecznie do powstania dzieła sztuki, konieczna jest znajomość najróżniejszych aspektów życia”<sup>53</sup>. W swoich wypowiedziach na temat dokonań Warburga Białostocki nigdy nie eksponował obecności i znaczenia choroby psychicznej w jego życiu. Inaczej do niemieckiego badacza podszedł Ryszard Kasperowicz, który uznał, że dla Warburga „obraz staje się narzędziem opanowania strachu, sposobem symbolicznej transpozycji lęku, próbą wyjaśnienia i poskromienia świata za pomocą obrazowej substytucji”<sup>54</sup>. Stwierdzenie to jest istotne, szczególnie gdy zaczniemy Warburga traktować w oderwaniu od ścisłego dyskursu historii sztuki i nie będziemy go analizować jako interpretatora dzieł artystycznych, tylko jako kreatora, dla którego „obrazy nie tylko coś ukazują i wyrażają, lecz także mogą być wykorzystane, niczym narzędzia, przekształcając rzeczywistość”<sup>55</sup>. Powstaje oczywiście zasadnicze pytanie o iluzję, która jest immanentną cechą sztuki. Czy niemiecki badacz rozdzielał sztukę od rzeczywistości, czy raczej był władcą tworzonego fantasmagorycznego świata? Stworzony przez Warburga *Atlas obrazów Mnemosyne* w jakimś stopniu bliski jest wyobrażeniu Umberto Eco, który widział głęboki sens w tworzeniu katalogów różnych zjawisk, faktów, cech, historii etc. Włoch jednak, choć w książce *Szaleństwo katalogowania*<sup>56</sup> łączy opowieści Homera z freskami Michała Anioła w Kaplicy Sykstyńskiej czy z pracami Christiana Boltanskiego, to kierując się w stronę wydarzeń publicznych o wielkiej wadze historycznej,

---

51 Jan Białostocki, *Historia sztuki czy historia kultury?...*, s. 103. Jan Białostocki był pierwszym laureatem *Aby M. Warburg-Preis*, którą otrzymał w 1981 roku.

52 Tamże, s. 103.

53 Tamże, s. 101.

54 Ryszard Kasperowicz, *Obraz w koncepcji Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 37.

55 Tamże.

56 Por. Umberto Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. Tomasz Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.

nigdy nie wychodzi poza artefakty. U Eco życie społeczne, historyczne jest istotne o tyle, o ile ma swój wizerunek w obrazie czy literaturze. Dlatego szczególna pozycja Warburga jako kreatora klasera wyobraźni ponowoczesnej pozwoliła Georges'owi Didi-Hubermanowi uczynić jego dzieło podstawą do stworzenia wystawy pod tytułem *Atlas. Jak unieść świat na własnych barkach?*, która odbyła się w Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofia w Madrycie (26 listopada 2010 – 28 marca 2011). Kurator uznał, że praca Warburga pokazuje, jak dzieło definiuje rzeczywistość i jak pozornie nieprzystające do siebie artefakty mogą mieć wspólne znaczenie. Francuski kurator postawił siebie w pozycji kontynuatora dzieła Warburga – przy czym chciał wykazać, jak idea pracy Niemca rozwinęła się w XX wieku. Na wystawie zestawiono dzieła ponad stu artystów, wśród nich byli między innymi: Jean Arp, Brassai, George Grosz, László Moholy-Nagy, Salvador Dalí, Man Ray, Amédée Ozenfant, Antoni Tàpies, Kurt Schwitters, jak i Władysław Strzemiński czy Stefan Themerson oraz Samuel Beckett, Walter Benjamin, a nawet Lewis Carroll, Jean-Luc Godard, Michel Leiris, Henri Michaux. Przypadkowość i eklektyzm zestawionych w madryckim muzeum artystów i ich dzieł mogły drażnić wytrawnych koneserów sztuki współczesnej<sup>57</sup>. Dla Didi-Hubermana *Atlas obrazów Mnemosyne* był samodzielnym obiektem awangardowym, pełnym niejednorodnych obrazów, w którym czarne dziury tła odwołują się do przestrzeni zagubionej pamięci. Wystawa w Madrycie udowodniła, że Warburg pozostawił historykom sztuki narzędzie, które po części można porównać do talii kart. Ich rozłożenie jest zadaniem gracza. Didi-Huberman pisał:

*Mnemosyne* jest obiektem awangardowym, gdyż ośmiela się zdekonstruować album wspomnień o wpływach starożytności, zastępując go wędrującym albumem pamięci wzorowanym na nieświadomości, pełnym niejednorodnych obrazów, nasyconym anachronicznymi i prastarymi elementami, przepojonym czernią tła, które gra często rolę pustego miejsca, missing link, dziury w pamięci. Ponieważ pamięć składa się z dziur. Warburg przypisuje historykowi kultury nową rolę – interpretatora tego, co wyparte, jasnowidza (Seher) czarnych dziur pamięci. *Mnemosyne* jest przedmiotem niestosownym, gdyż w epoce pozytywizmu i triumfującej historii ośmiela się funkcjonować jak bezbrzeżna układanka czy talia tarota (nieograniczone konfiguracje, nieskończona ilość układów kart). Różnice nie zostają tu nigdy wchłonięte przez jakąś tożsamość wyższego rzędu:

---

57 Marta Dziewańska, *Ćwiczenie z wyobraźni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 196.

podobnie jak w płynnym świecie uczestnictwa ożywają one we wzajemnych relacjach, jakie ów wróżbita czasu odnajduje w kolejnych próbach i układach<sup>58</sup>.

*Atlas obrazów Mnemosyne* dla Warburga był z pewnością pasjonującą układanką, w której poprzez sposób rozmieszczenia obrazów na czarnym tle konstruował sens całej tablicy. Można uzyskać wrażenie nieskończonej ilości możliwości tworzenia plansz o wielorakim znaczeniu. Działanie Warburga dokładnie egzemplifikuje przywoływane już stwierdzenie Porębskiego, że *historia jest złudzeniem*. Wydawać by się mogło, że niemiecki badacz w swojej monumentalnej pracy pominął rolę artysty jako autora, co mogłoby zostać uznane za sprzeniewierzenie się wcześniej głoszonemu poglądom, przywoływanym już w niniejszym rozdziale chociażby w cytowanej korespondencji z Franzem Boasem. Warburg w *Atlasie*... używał zdjęć artefaktów, które były dokładnie wykadrowane, czyli z założenia pozbawione kontekstu. Do tła zostały przypięte bez obszaru określającego miejsce oraz funkcję danego dzieła. Ten fakt wydaje się szczególnie istotny w wypadku obiektów architektonicznych. To z pewnością spotkało się ze sprzeciwem wśród badaczy, historyków architektury i malarstwa. Warburgowi chodziło o artystę w innym aspekcie, rozumianego nie tylko jako twórca dzieła, ale także jako człowiek poszukujący obiektów do własnego *imaginarium*. Dodatkowo opór naukowców mogła budzić stylistyka rozmieszczenia zdjęć dzieł, czyli przedmiotów sztuki, na tablicach. Niemiecki uczoney nie liczył się bowiem z jakkolwiek rozumianą periodyzacją – *Atlas*... był ciągiem swobodnych skojarzeń czynionych ponad kwestią czasu czy następujących po sobie epok kulturowych<sup>59</sup>. Warburg wyjaśniał swoją metodę:

Człowiekowi tworzącemu sztukę, wahającemu się pomiędzy religijnym a matematycznym oglądem świata, w osobliwy sposób z pomocą przychodzi pamięć zarówno osobowości zbiorowej, jak i jednostki, tworząc – nie bez trudności – przestrzeń myśli [niem. *Denkraum*], ale i wzmacniając na granicznych biegunach aktywności psychicznej skłonność do spokojnego oglądu lub do ogiastycznego oddania.

---

58 Georges Didi-Huberman, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, przeł. Tomasz Swoboda, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 145.

59 Jan Białostocki zauważył, że „Warburg pragnął przekraczać tradycyjnie obserwowane granice podziałów. Nie chciał się krępować ustalonymi zakresami dyscyplin naukowych, granicami okresów historycznych, ogólnie przyjętymi pojęciami stylistycznymi, z dawien dawna uznanymi gatunkami artystycznymi. Założeniem Warburga była postawa rewolucyjna we wszystkich dziedzinach kultury i myśli”. Por. Jan Białostocki *Historia sztuki czy historia kultury?*..., s. 105.

Mnemonicznie czyni ona użytek z niezatrzaconej masy dzie-  
dzicznej, jednak bez prymarnej skłonności ochronnej, wpro-  
wadza raczej cały impet namiętno-fobicznej, wstrząśniętej  
misterium religijnym wierzącej osobowości do dzieła sztuki,  
współkształtując styl, tak jak z drugiej strony tworząca napis  
nauka zachowuje i przekazuje dalej konstrukcję rytmiczną,  
w której monstra fantazji stają się określającymi przyszłość  
przewodnikami życia<sup>60</sup>.

Po raz kolejny należy zauważyć, że język, jakim się posługiwał autor  
*Atlasu obrazów Mnemosyne*, nie był łatwy. W przywołanym cytacie współ-  
czesnego badacza powinien zainteresować prowadzony przez niego dyskurs,  
który nie odrzuca pozycji artysty względem dzieła. Warburg osobę tworzącą  
– artystę – czyni zwykłym człowiekiem, stojącym na granicy wiedzy i fanta-  
zji. Ale jednocześnie przyznaje, że artysta jest uwikłany w czas historyczny.  
Historyk sztuki w swoich rozważaniach ponownie przybliżył się do po-  
dobnych idei, które pojawiły się w *performatywnej koncepcji artysty*. Istnieje  
drobna rozbieżność wobec wniosku Sztabińskiego. Współczesny pol-  
ski teoretyk sztuki pojmuje artystę jako osobowość twórczą, która rozwija się  
i ewoluje przez całe swoje życie. Dla Warburga natomiast istnieje pojęcie  
samej wyobraźni człowieka, apriorycznie danej i rozumianej jako wielki  
magazyn kodów lub skarbiec istniejący ponad personalnymi uwarunko-  
waniami. A tak powstały zbiór, czyli owo *imaginarium mnemoniczne*, ma  
zasadniczą funkcję, ponieważ służy do przechowywania wszelkich poja-  
wiających się w kulturze znaczeń. Wedle tej koncepcji to w procesie kreacji  
w dziele zostają zapisane nawet odległe historycznie konotacje. Badacz we-  
dług Warburga w interpretacji artefaktów dokonuje ujawnienia zawartych  
w nich treści. Dlatego istotne dla niego było wykadrowanie, czyli wyizo-  
lowanie dzieł na płaskiej przestrzeni konstruowanych przez niego plansz,  
chodziło o obcowanie z dziełem w stanie czystym. Stworzony klaser dla  
potencjalnych artystów pełni funkcję służebną. W założeniu autora miał  
być przewodnikiem po magazynie sztuki oraz czymś na kształt wykazu trop-  
ów, którymi może podążać wyobraźnia twórcy. Droga po swoiście pojętym  
magazynie została wytyczona w przemyślany sposób przez badacza–inter-  
pretatora–naukowca, by dać imaginacji artysty bodziec do dalszego modyfi-  
kowania, przeobrażania, udoskonalania zarysowanych w dziele idei. Celem  
*Atlasu...* była w jakimś stopniu edukacja, połączona z pamięcią traktowaną  
jako przestrzeń przechowywania obrazów. Dzieło w założeniu autora nie  
miało nigdy wytworzyć struktury zamkniętej, ponieważ projekt podlegał  
ciągłym modyfikacjom i ulepszeniom.

---

60 Aby Warburg, *Wprowadzenie*, w: tenże, *Atlas obrazów Mnemosyne...*, s. 3.

Intencje Warburga w kontekście dorobku sztuki XX wieku komentował Andrzej Turowski:

Warburg w świetle historii sztuki swego czasu zajmował pozycję oryginalną. Kładł nacisk na ogólne studia nad kulturą, a zarazem podważał linearną wizję dziejów. Czas historyczny wyraża się u niego poprzez warstwy, powroty, dewiacje, ślady, fragmenty. W przeciwieństwie do popularnego ujęcia stylistycznego proponował historię obrazów, a nie dzieł i form. Pojęciu formy estetycznej przeciwstawił wielość obrazów o różnej proveniencji, o odmiennej wartości. Sztuka jego zdaniem nie jest fenomenem autonomicznym i sytuuje się zawsze na skrzyżowaniu różnych intencji, co powoduje, że posiada różne warstwy znaczeniowe. W konsekwencji wszelkie badania nad kulturą wizualną muszą się opierać na zróżnicowanych zabiegach analitycznych, powinny sięgać do różnych źródeł i umieszczać obraz w odmiennych kontekstach. Powinna je charakteryzować intertekstualność. Do obrazu trzeba się zbliżyć z różnych stron i zmieniać perspektywy (jak kubiści), podejmować próby dekompozycji (jak dadaści), operować montażem heterogenicznych fragmentów (jak konstruktywiści), odwoływać się do różnych warstw wyobraźni (jak surrealiści), a wszystko po to, by móc czytać jego dynamiczną strukturę. Zdaniem Warburga nie ma prostego przekazu obrazów między epokami, a źródła wyobrażeniowe nigdy nie są bezpośrednie. Toteż podstawową kategorią konceptualną historii sztuki, rozumianej jako dynamiczny spłot niejednorodnych źródeł, jest pojęcie przetrwania i krążenia pamięci, powracającego przeżycia i zmieszania nakładających się fragmentów<sup>61</sup>.

Turowski zwrócił uwagę na ponowoczesne widzenie przez Warburga sztuki oraz roli towarzyszącego jej interpretatora, który zostaje postawiony w pozycji przewodnika umiejącego pokazać i wyjaśnić różnorodność artefaktów. Trzeba zaznaczyć, że nowatorstwo oraz awangardowość myśli niemieckiego autora są wyraźnie widoczne dopiero ze współczesnej perspektywy. Warburg swoje idee odnosił głównie do zderzenia świata lat 20. ubiegłego stulecia z dorobkiem sztuki antyku, renesansu, oświecenia. Tablice traktował zatem jako wyjaśnienie celowości działań artystów dawnych. Na stronach *Atlasu...* nie znajdziemy jakiegokolwiek referencji do prac: Pabla Picassa, Salvadora Dalego czy manifestów Andrégo Bretona.

---

61 Andrzej Turowski, *Historia sztuki w dobie szaleństwa...*, s. 12.

Strefa rodzącej się awangardy i języka innej sztuki nie została dostrzeżona. Mnemoniczność, pamięciowość, czy raczej pamiętliwość, projektu odnosić się miała do wieków minionych i do prac twórców dawno zaakceptowanych, uznanych, chociaż przez Warburga pokazanych w nowych konfiguracjach, niekoniecznie wówczas popularnych, często wręcz obrazoburczych względem dostępnych analiz.

Cenna w *Atlasie obrazów Mnemosyne* okazała się metoda pracy, dzięki której Warburg przez badaczy, takich jak Hans Belting<sup>62</sup>, jest traktowany jako prekursor między innymi antropologii obrazu. Współczesny naukowiec, podejmując się analizy motywu twarzy w sztuce w ciągu wieków, wykazał możliwości strategii realizowanej przez niemieckiego autora. Przy czym Beltingowi nie chodziło o portret czy autoportret, tylko o indywidualny znak człowieka, podlegający w historii różnemu obrazowaniu. Twarz ludzka we współczesnych mediach, jak film czy zapis komputerowy, ulegać może dodatkowym odkształceniom. W czasie pandemii COVID-19 (2020–2022) obraz twarzy mówiącego do kamery wykładowcy bądź uczestnika konferencji czy innego rodzaju spotkania zawodowego lub prywatnego stał się wizualnym substytutem kontaktów personalnych. Belting, pod wpływem Warburga, do własnej analizy użył nie tylko dzieł Rembrandta Harmenszoon van Rijna, ale również kadrów z filmu Ingmara Bergmana, wystąpień Mao Zedonga czy anonimowych selfie, tworzących wizerunek człowieka w dowolnej przestrzeni: w podróży, na ulicy, w pociągu, tramwaju, domu, pokoju, kuchni, w łóżku czy przy biurku. Warburg jako pierwszy wyznaczył nowe miejsce badacza, który stał się kreatywnym interpretatorem, to od jego inwencji, wiedzy i wyobraźni zależy, jak poprowadzi wywód. Można powiedzieć, że dzięki autorowi *Atlasu obrazów Mnemosyne* współcześni historycy sztuki zostali wyzwoleni ze sztywnych reguł metodologicznych, ograniczających prowadzoną analizę wyłącznie do dzieła wyizolowanego z innych kontekstów. Historyk sztuki posługujący się metodologią antropologii obrazu może korzystać z osiągnięć wszystkich obszarów kultury, traktując je jako równoprawne. Nadrzędna pozostaje myśl, idea, do której udowodnienia można się posłużyć dowolnymi artefaktami. Warburg dał badaczom wolność, z której historia sztuki – wydaje się – korzysta bardzo ostrożnie.

---

62 Por. Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.

## Warburg – Nietzsche – Artaud

Nie będzie przesady w stwierdzeniu, że Warburg i jego *Atlas...* byli tym dla historii sztuki, czym dla badań nad teatrem była postać i dzieło Antonina Artauda. Francuza z Niemcem łączy nie tylko choroba psychiczna czy wyprawa do Ameryki (jednego do Stanów Zjednoczonych, drugiego do Meksyku), ale również fascynacja osobowością Fryderyka Nietzschego. Warburg do końca życia miał na biurku portret filozofa. Krzysztof Rutkowski pisał, że on jak nikt inny rozumiał cierpienia autora *Tako rzecze Zaratustra* (1883). Miał przy tym na myśli wrażliwość i głębię poznania, dlatego zapewne zauważył:

Warburg analizował obrazy renesansowe, starożytne płasko-rzeźby, rysunki oraz florentyńskie poematy nie po to, by dowiedzieć, że kultura Renesansu jest ciągiem naśladowań i parafraz kultury antycznej, lecz ujawnił to, czego renesansowi artyści szukali w Antyku, by wytłumaczyć ich codzienną egzystencję. Ich kłopoty z istnieniem. Obecność Dionizosa w nich samych<sup>63</sup>.

Istotnie, Warburg w słynnym eseju o Botticellim wykazał, że umiłowanie ruchu, dostrzegalne w każdym powiewie wiatru, jaki został oddany w kompozycji *Narodziłiny Wenus*, jest nawiązaniem do antyku, kładącego nacisk na przedstawienia o wyraźnie zaznaczonej dynamice gestu. Ale gdy niemiecki historyk sztuki obserwuje Indian i ich rytuały, tok jego analizy skupia się głównie na węzlu w kontekście możliwych skojarzeń z antykiem czy renesansem. Nie dostrzega siły mimetycznej tkwiącej w widowisku oraz zdarzeniu religijno-magicznym, co dla Artauda było ewidentnym dowództwem Dionizosa. Autor *Atlasu obrazów Mnemosyne* nie rozpatruje rytuału Indian Pueblo w aspekcie napięcia dramaturgicznego, jakie powstało w trakcie jego odprawiania, nie dostrzega również wagi gry na granicy farsy i komizmu, waloryzującej między innymi emocje uczestników „tańca wschodzącej kukurydzy”. W tym miejscu dzieło Warburga ewidentnie rozmięka się z pracami Artauda.

W refleksji Artauda najważniejsza była idea Teatru Okrucieństwa, czyli widowiska pararytualnego, które miało wytworzyć w widzu uczucie katharsis, antycznej kategorii przeżycia estetycznego, doznania intelektualnego, oczyszczenia duszy. I tak francuski wizjoner stanął, podobnie jak Warburg, przed publicznością 13 stycznia 1947 roku w teatrze Vieux-Colombier

---

63 Krzysztof Rutkowski, *Warburg i wąż*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 17.

w Paryżu, by wygłosić swój wykład. Ale jego wystąpienie nie było ani rzeczowe, ani poparte materiałami ikonograficznymi, jak wykład w Kreuzlingen. Było to tylko przedstawienie jednego aktora, które okazało się porażką. Do historii teatru przeszło jako performans choroby, niemocy, upokorzenia, ale zarazem zwycięstwa zawartego w sile osiągniętego na widowni przerażenia. *Summą* teorii Artauda była książka *Teatr i jego sobowtór*, która w XX wieku odniosła niebywały sukces, stając się inspiracją dla kilku pokoleń współczesnych twórców (między innymi Jerzego Grotowskiego, Petera Brooka czy Eugenia Barby). Była podstawą poszukiwań badawczych Barby, który wraz z zespołem Odin Teatret prowadził szeroko zakrojone badania kulturowe, w których efekcie włoski reżyser sformułował definicję Antropologii Teatru (pisane wielkimi literami), opartej na dokonaniach takich antropologów kultury jak Marcel Mauss, Mircea Eliade czy Arnold van Gennep<sup>64</sup>. Na bazie tych poszukiwań w 1980 roku powstała Międzynarodowa Szkoła Antropologii Teatru (Internationale School of Theatre Anthropology – ISTA). Barba, podobnie jak Warburg, zakładał, że istnieje pewna uniwersalna pamięć kulturowa, która pozwala na przykład w ciele aktora zachować rytmikę, gestykę dawnych tańców, rytuałów. Grotowski pod koniec życia, chcąc odnaleźć melodykę starożytnego dytyrambu, sądził, że poprzez ćwiczenia fizyczne wszystko można wydobyć z aktora, traktowanego jako żywe pudło o mnemonicznym charakterze.

Niewątpliwie myśli Artauda znalazły oddźwięk w sztuce zdecydowanie szybciej niż idee Warburga. *Atlas obrazów Mnemosyne* i jego autor dopiero w nowym milenium powoli znajdują miejsce w refleksji o sztuce i możliwościach jej badania, wcześniej dzięki pracom Ernesta H. Gombricha, a obecnie Georges’a Didi-Hubermana i Hansa Beltinga<sup>65</sup>. Warburg przeczuł, że nadchodzi era wielości artefaktów. I chociaż prace niemieckiego historyka

64 Na ten temat pisałam szerzej w: Dominika Łarionow, *Antropologia Teatru Eugenia Barby – próba omówienia*, „Dialog” 1996, nr 10, s. 163–171.

65 W Polsce dotychczas ukazały się: Aby Warburg, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przekł. i wstęp Ryszard Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2010; tenże, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. Martin Warnke, Claudia Brink, przekł. Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczak, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015. W swoich badaniach w ostatnim okresie Warburgiem zajmowali się m.in. Ryszard Kasperowicz, który nie tylko wstępem opatrzył tom tekstów Warburga, ale także zebrał prace poświęcone recepcji dzieła autora *Atlasu obrazów Mnemosyne* w tomie: *Aby Warburg. Panorama recepcji*, wstęp Ryszard Kasperowicz, przekł. Jolanta Dygul, Jacek Jaźwierski, Tomasz Ososiński, Ryszard Kasperowicz, Mateusz Salwa, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020; ponadto: Wojciech Bałus, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2 (8), s. 27–46, oraz tenże, *Poza metaforą i sophrosyne. Kataklizmy według Aby’ego Warburga*, w: *Powodzie, plagi, życie i inne kataklizmy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 391–403; Andrzej Leśniak, *Obraz płymny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010; redakcja pisma „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” w 2011 roku opublikowała monograficzny numer 2–3 poświęcony dziełu Aby’ego Warburga.

sztuki zapowiadały mariaż antropologii z historią sztuki, to Porębski w latach 80. XX wieku nie dostrzegł siły Warburga, choć w stwierdzeniu, że *historia jest złudzeniem* było wiele z ideologii zawartej na tablicach *Atlasu*...

## Performatyk

Powrót Warburga do historii i teorii sztuki oraz do szeroko pojętych badań kulturoznawczych wiąże się po części z koniecznością ustanowienia nowej, w znaczeniu ponowoczesnej pozycji badacza względem artefaktu, a zarazem usankcjonowaniem roli interpretatora. Wydaje się bowiem, że autor *Atlasu obrazów Mnemosyne* zapowiada między innymi na swoich tablicach nadejście *performatyka*, zgodnie z rozumieniem terminu wprowadzonym przez Richarda Schechnera. Dla amerykańskiego badacza bowiem

[p]erformatyka zaczyna się tam, gdzie większość określonych dyscyplin się kończy. Performatyk nie bada tekstu, architektury, sztuk pięknych ani żadnego innego produktu sztuki czy kultury jako takiego, lecz jako element ciągłej gry związków i relacji – jako performans<sup>66</sup>.

W takim ujęciu performatyk zyskuje niezwykle cenny oręż, gdyż zostaje uwolniony od rygorów dyskursów dyscyplinarnych zawężających pole badawcze. Performatyka bowiem

wychodzi z założenia, że przedmiotu jej badań nie należy dzielić i szufladkować, w zależności od środków wyrazu, pomiędzy różne inne dyscypliny – muzykę, taniec, literaturę dramatyczną, historię sztuki. Obowiązujący podział sztuk wedle środków wyrazu jest arbitralny, podobnie jak tworzenie dyscyplin i wydziałów poświęconych każdej z nich<sup>67</sup>.

Performatyk postępuje podobnie jak Aby Warburg. Niemiecki krytyk sztuki badał sytuacje zewnętrzne, dotyczące powstawania dzieł oraz skupiał się na konstruowaniu współczesnego odbioru sztuki na podstawie

---

66 Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 16.

67 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Performatyka jest czymś więcej niż sumą swoich składowych*, przeł. Tomasz Kubikowski, 1999, wyciąg z raportu dla Fundacji Rockefellera Performance Studies, cyt. za: Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*..., s. 17.

wszystkich danych o uwarunkowaniach zewnętrznych, jakie mogły mieć wpływ na pracę artysty. Dlatego zapewne wśród plansz Warburga znajdziemy zarówno zdjęcia malarstwa, architektury, mapy, jak i znaczki pocztowe czy wycinki z gazet. Schechner pisał:

Performatycy *nie czytają* zatem działań ani też nie pytają, jaki *tekst* się odgrywa. Pytają raczej o *zachowanie*, którym jest np. malowanie obrazu: o to, jak, kiedy i przez kogo został on sporządzony, w jakie interakcje wchodzi z tymi, którzy go oglądają, jak zmienia się z biegiem czasu. Przedmiot może być stosunkowo stabilny, lecz performansy, które tworzy lub w których uczestniczy, zmieniają się radykalnie. Performatyk bada okoliczności, w jakich obraz powstał i został wystawiony na pokaz; zastanawia się, jak odbiór obrazu kształtuje galeria czy inny budynek, w którym dzieło się znajduje<sup>68</sup>.

Postawa Warburga – historyka sztuki i badacza kultury – względem dzieła od początku cechowała się umiejętnością zadawania pytań odmiennie, niż nakazywała ówczesna tradycja naukowa. Wertował on bowiem różne dokumenty kultury: listy, papiery ekspedycyjne, drobne druki, i kierował swoje dociekania od artystów w stronę donatorów dzieł, zastanawiając się nad ich światopoglądem, wykształceniem, kontaktami ze światem, co często doprowadzało go do zaskakujących wniosków. Dobrym przykładem może być referat, który wygłosił w 1912 roku w Rzymie podczas międzynarodowego kongresu historyków sztuki. Rozwikłał w nim jedną z ważniejszych zagadek, nad którą zastanawiali się historycy sztuki zajmujący się renesansem, a dotyczyła ona niezrozumiałych malowideł ściennych autorstwa Francesca del Cossy i Cosima Tury w Palazzo Schifanoia w Ferrarze. Autor referatu odczytał je jako obraz wielkiego astrologicznego programu o podstawie sięgającej arabskich, ptolemejskich i indyjskich tradycji<sup>69</sup>. Jan Białostocki rzymskie wystąpienie Warburga określił mianem *triumfu uczoności*.

Ażeby znaleźć rozwiązanie problemów ikonograficznych tych malowideł, uczony hamburski nie mógł pozostać historykiem sztuki w tradycyjnym znaczeniu. Musiał przedzierzgnąć się w historyka religii, historyka średniowiecznej nauki i humanizmu włoskiego. Musiał poznać tradycje klasycznej i orientalnej astrologii oraz ich przemiany, aż do czasów Quattrocenta.

---

68 Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp...*, s. 17.

69 Por. Jan Białostocki, *Historia sztuki czy historia kultury? Posłanie Aby M. Warburga*, „Twórczość” 1982, nr 2, 98–109.

Musiał być świadom znaczenia wyobrażeń tak zwanych dekanów i znaków zodiaku, a wreszcie doniosłości, jakie posiadały one dla włoskiego księcia czasów renesansu w okresie, gdy bogowie starożytni zmartwychwstali do nowego życia<sup>70</sup>.

Na początku XX wieku nikt w pełni nie rozumiał metody naukowej Warburga, choć jak należy wnioskować między innymi z tonu cytowanej wypowiedzi Białostockiego, doceniano jego odkrycia. Z dzisiejszej perspektywy można zauważyć, że metodologia prowadzonych przez niemieckiego historyka badań zapowiadała wejście antropologii kultury w obszary dotyczące analizy dzieł sztuki, co obecnie zostało wzbogacone o performatykę, która na przełomie tysiącleci wytworzyła paradygmat naukowy. Jon McKenzie, amerykański teoretyk, pisał o powstającej obecnie erze performansu, która dla obecnych i następnych pokoleń badaczy stanie się dominującą formacją poznawczą, zastępując erę dyscypliny, ukształtowaną na przełomie XVIII i XIX wieku.

## Performatyka i liminalność

Można uznać, że w książce o prowokacyjnym tytule *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu* Jon McKenzie wzywa świat naukowy do walki o paradygmat, przy czym swoje wnioskowanie osadza na szeroko rozumianym performansie, który dzieli na trzy podstawowe kategorie: organizacyjne, technologiczne i kulturowe. Wynika to z przyjętego założenia, że na każdym kroku w codziennym życiu stajemy się albo podmiotem jakiegoś performansu, albo jego przedmiotem. Rozległe postrzeganie stało się w tej koncepcji sumą semantycznych znaczeń narzuconych przez język. Performatyka jako dyscyplina narodziła się w Stanach Zjednoczonych; angielski czasownik *perform* posiada wiele znaczeń, wykraczających poza sferę kultury w stronę działań człowieka, odnoszących się nie tylko do sprawności, ale również wydajności na przykład zespołowej pracy w systemie korporacyjnym<sup>71</sup>. W ujęciu McKenziego najważniejsze jest zastosowanie performatyki w badaniach nad sztuką, chociaż w omawianej książce trzy gatunki performansu przenikają się nawzajem, tworząc jeden wspólny superorganizm. Uczony w celu udowodnienia swojej tezy o jednoczesnym współistnieniu trzech form performansu

---

70 Tamże, s. 102.

71 Szerzej na ten temat pisał Tomasz Kubikowski, teoretyk teatru i polski tłumacz książki Jona McKenziego, w artykule *Amerykańska eksplozja*, „Didaskalia” 2001, nr 46. Problemy językowe ze zrozumieniem pojęcia podniósł również Richard Schechner w: *Performatyka. Wstęp...*

posługuje się przykładem historycznym, jakim jest katastrofa wahadłowca kosmicznego Challenger, który 28 stycznia 1986 roku został wystrzelony w przestrzeń kosmiczną. W siedemdziesiątej trzeciej sekundzie misji oznaczonej symbolem STS-51-L orbiter uległ zniszczeniu. McKenzie omawia przygotowania, jakie poczyniono przed jego startem, oraz działania, jakie podjęto po tragicznym wypadku. Badacz wykazuje, że wydarzenie można analizować z punktu widzenia różnych teorii. Sam podaje kilka możliwości omówienia według interpretacji: postkolonialnej (załoga została wybrana spośród przedstawicieli różnych nacji i zawodów), feministycznej (w składzie załogi były dwie kobiety), antropologii kulturowej (lot stanowił element ówczesnej strategii zimnowojennej USA). McKenzie pokazał możliwe, chociaż nie jedyne, konteksty odbioru katastrofy promu kosmicznego Challenger, traktując ją jako przykład pierwszego performansu globalnego. Amerykański badacz dostrzegł ponadto istotny wątek historyczno-kulturowy, gdyż według niego nazwa wahadłowca Challenger nawiązywała do serii książek sir Arthura Conan Doyle'a poświęconych pewnemu demonicznemu profesorowi Challengerowi, ale można było ją również postrzegać w kontekście historycznego nawiązania do HMS Challenger, okrętu brytyjskiej Royal Navy, który w latach 1872–1876 uczestniczył w wyprawie badawczej dookoła świata, uznawanej za naukowy podbój oceanów. McKenzie zdaje się udowadniać, że przy użyciu obecnie szeroko dostępnej wiedzy analitycznej odczytanie jednej katastrofy kosmicznej może się stać wyzwaniem dla wszystkich interpretatorów wydarzenia. Na pytanie, czym jest performans i performatyka w obszarze kultury współczesnej, która ma charakter globalny, McKenzie odpowiada: „Być może najbardziej zwięzła i precyzyjna odpowiedź na obydwa te pytania brzmi: *liminalności*”<sup>72</sup>.

Nowy termin ma swój źródłosłów w łacińskim *limen* oznaczającym próg, granicę. Pojęcie liminalności przejęła performatyka, a na początku XX wieku zostało ono wprowadzone do folklorystyki na potrzeby opisu schematu dotyczącego ludowej obrzędowości. Współczesna nauka odnosi ten termin nie tylko do zjawisk o charakterze rytuału, ale do wszystkich działań artystycznych, które z racji ich istnienia są rozumiane jako coś, co jest pomiędzy, co staje się stanem zawieszonym w czasie, wyrwanym z jednych, a jeszcze nieosadzonym w nowych kontekstach, zatem wiąże się z ruchem i zmianą.

Paradoksalnie, nieustanne użycie tego pojęcia w naszej dziedzinie **uczyniło z liminalności coś w rodzaju normy**. To znaczy przywykliśmy definiować skuteczność performansu i naszych własnych badań o ile nie wyłącznie, to niemalże wyłącznie

---

72 Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 64.

w kategoriach liminalności – czyli pewnej kategorii działań, których przestrzenne, czasowe i symboliczne „pomiędzy” zawieszają społeczne normy, rzuca im wyzwanie, igra z nimi i może nawet je przemieniać. Owo pojęcie nie tylko **zastosowano** do performansu, dopomogło nam ono także **zbudować** przedmioty naszych badań, kierując wyborem działań, które należy badać, i formalną analizą tych działań i ich polityczną oceną<sup>73</sup>.

Tym samym w obrębie performansu kulturowego McKenzie ustanowia *normę liminalną* (*liminal-norm*), co ma być usankcjonowaniem przedstawionego wyżej normatywnego użycia pojęcia w obrębie performatyki. Dariusz Kosiński, historyk teatru, stwierdził, że sama performatyka ze swej istoty jest po prostu *liminalna*, konieczne zatem jest badanie *liminalnych procesów kulturowych*. W tej koncepcji liminalność staje się wyznacznikiem paradygmatu performatyki. „Stało się tak, że sama dyscyplina była tworzona i traktowana jako swoisty *rite de passage* – narzędzie przekraczania i transformacji nauki”<sup>74</sup>.

Zawłaszczenie przez performatykę pojęcia liminalności odbyło się dzięki lub poprzez dokonanie jego ponowoczesnego odkrycia w latach 60. XX wieku przez Victora Turnera, brytyjskiego etnologa i antropologa kultury, który w analizach rytuałów afrykańskiego plemienia Ndembu, zamieszkującego obszar Zambii, powrócił do folklorystycznego schematu. Oczywiście nie przeniósł go biernie z epoki modernizmu w drugą połowę ubiegłego stulecia, gdyż unowocześnił swoje odczytanie liminalności. Richard Schechner uznał natomiast, że spostrzeżenia dotyczące kultury uczynione przez Turnera stały się podstawą do rozwoju performatyki jako samodzielnej dziedziny. W ten sposób liminalność wkroczyła na teren nowej nauki.

W celu dokładnego wyjaśnienia liminalności oraz wszelkich modyfikacji, jakie wprowadzono w obrębie terminu, należy cofnąć się w analizie do podstaw teorii obrzędów przejścia, która stan graniczny wprowadziła w obieg rozumienia antropologii kultury. Podstawą stała się książka *Obrzędy przejścia* Arnolda van Gennepa, francuskiego etnografa i folklorysty, która ukazała się w 1909 roku w Paryżu. Jej główne tezy zostały sformułowane na podstawie badań prowadzonych na przełomie XIX i XX wieku. Z pewnością ważną informacją jest ta, że autor tej publikacji na przełomie wieków przebywał na terenie dzisiejszej Rzeczypospolitej, gdzie pracował jako nauczyciel języków obcych w gimnazjum w Częstochowie. Być może Gennep obserwacje ludowej kultury rozpoczął od jej odmiany religijnej widocznej w pielgrzymkach na Jasną Górę.

---

73 Tamże.

74 Dariusz Kosiński, *Performatyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016, s. 169.



## II. 1.6

Arnold van Gennep.  
Autor zdjęcia nieznanym,  
domena publiczna.

Gennep swoje badania oparł na przekonaniu, że czas w kulturze dla jednostek i społeczeństw nie ma wartości ciągłej, a jest podzielony na segmentaryczne odcinki. Przejście od jednego do drugiego odbywa się poprzez obrzędy, do których badacz zaliczył: chrzciny, zaręczyny i małżeństwo, ciążę i poród, narodziny i dzieciństwo, pogrzeb. Każdy z nich został podzielony na trzy fazy: *separacji*, czyli wyłączenia ze stanu poprzedniego, *marginalną*, inaczej zwaną *liminalną*, oraz *postliminalną*, czyli włączenia do nowego stanu. Francuski badacz tak to wyjaśniał:

Życie jednostki niezależnie od typu społeczności zasadza się na sukcesywnym przechodzeniu z jednej grupy wieku do drugiej, od jednego typu zajęć do drugiego. Tam, gdzie ten podział jest wyraźny, przejściu towarzyszą specjalne akty, którym w naszych społeczeństwach odpowiada na przykład tradycja terminowania u mistrza danego rzemiosła. W społeczeństwach mniej cywilizowanych akty te wyrażają się w ceremoniach, bowiem żaden akt nie jest wolny od aspektu duchowego. Każda zmiana w życiu jednostki zawiera współoddziaływanie sfery *profanum* i sfery *sacrum*, interakcje, które podlegają porządkowaniu i kontroli, by społeczeństwo na tym nie ucierpiało. [...] życie jednostki staje się serią etapów, których początek tworzy

zamkniętą całość o niezmiennym porządku: narodziny, dojrzałość społeczna, małżeństwo, rodzicielstwo, awans klasowy, specjalizacja zawodowa, śmierć. Każdemu z tych etapów towarzyszą ceremonie. Ich cel jest niezmienny: przeprowadzić jednostkę z jednego ściśle określonego stanu do drugiego – równie ściśle zdefiniowanego<sup>75</sup>.

Joanna Tokarska-Bakir we wstępie do pierwszego polskiego wydania publikacji Gennepa z roku 2006 zwraca uwagę, że książka nosi znamiona swoich czasów widoczne zarówno w sposobie konstruowania dyskursu, jak i starodawnym pojmowaniu nauki. Są to drobne mankamenty, gdyż w kwestii zasadniczej

jest też pracą zaskakująco nowoczesną. Mimo biologizacyjnych sympatii Gennep z naciskiem podkreśla w niej dystans między tym, co w życiu naturalne, a tym, co w obrzędach przejścia kulturowe. Dokonuje bardzo ważnego rozróżnienia dojrzałości fizycznej i dojrzałości społecznej, porównując je do rozdziału rodzicielstwa biologicznego (więzów krwi) od rodzicielstwa społecznego czy dorosłości fizycznej od dorosłości społecznej (bycia dorosłym w sensie prawnym). Wykazuje, że dojrzałość fizyczna i dojrzałość społeczna stanowią dwie zupełnie odrębne kategorie, które niezwykle rzadko występują równocześnie<sup>76</sup>.

Należy przyznać Tokarskiej-Bakir rację, gdyż publikacja Gennepa poprzez dokonanie istotnego rozróżnienia dotyczącego pojmowania czasu nielinearnej w ujęciu kultur ludowych, w odróżnieniu od tradycyjnego pojmowania w sposób ciągły, stała się w ubiegłym stuleciu podstawą teorii diagnozujących zachowania ludzkie w dynamicznie rozwijających się społecznościach. Powodem dużej popularności teorii francuskiego badacza z pewnością było również wprowadzone przez niego do humanistyki precyzyjne skupienie się na jednostce oraz uważne analizowanie jej rozwoju w sensie psychologicznym i społecznym. Nie będę tutaj szczegółowo omawiać *Obrzędów przejścia*, zajmę się tylko najważniejszą dla prowadzonego wywodu częścią dotyczącą fazy *liminalnej*, stanu progowego, zwanego też granicznym. Na wstępie Gennep, wyjaśnia wprowadzony triadyczny schemat przebiegu obrzędów, przy czym zastrzega, że stworzone przez niego kategorie

---

75 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 30.

76 Joanna Tokarska-Bakir, *Przemiany*, w: Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia...*, s. 9.

są w różnym stopniu rozwinięte tak w ramach tej samej populacji, jak również w obrębie tej samej grupy ceremonii. Rytuały wyłączenia dominują w ceremoniach pogrzebowych, rytuały włączenia – w zaślubinach, natomiast rytuały okresu przejściowego mogą stanowić istotny element ciąży, zaręczyn, inicjacji, a w wypadku adopcji, powtórnego rodzenia, kolejnego małżeństwa, przechodzenia z drugiej do trzeciej grupy wieku itp. mogą być ograniczone do minimum. O ile w teorii kompletny schemat rytuałów przejścia składa się z rytuałów preliminalnych (wyłączenia), rytuałów liminalnych (okresu przejściowego) oraz rytuałów postliminalnych (włączenia), o tyle w praktyce grupy te różnią się między sobą zarówno co do ich miejsca (wagi), jak i stopnia rozwinięcia. Co więcej, niekiedy schemat ten ulega podwojeniu, dzieje się tak zwłaszcza wtedy, gdy okres przejściowy między jednym stanem a drugim jest na tyle długi, by stworzyć odrębny etap<sup>77</sup>.

Wprowadzony podział nie wiąże zatem ściśle danej fazy z określonym czasem jej trwania, autor wyraźnie zaznacza, że na potrzeby danej grupy każda z wyznaczonych części obrzędu może ulec rozszerzeniu. Twórców performatyki zafascynowała możliwość rozciągnięcia w czasie fazy liminalnej. Teoria Gennepa była mocno osadzona w rytualnym postrzeganiu rzeczywistości społeczeństw o zamkniętej, zhierarchizowanej kulturze. Jej twórca dostrzegł rytualność w obrębie zawodowych grup rzemieślniczych, ale nie rozszerzył pojęcia obrzędów przejścia na szeroko pojęte nowoczesne struktury społeczne. Dopiero Turner, opierając się na schemacie Gennepa, dokonał wielu zmian w obrębie samego rozumienia trójpodziału zastosowanego względem istoty obrzędów przejścia. Swoją rewolucję brytyjski antropolog zaczął od kwestii najważniejszej, czyli od redefinicji pojęcia *rytuału*, które wyprowadził ze sfery religijności w stronę szerokich działań społecznych, powołując nowy termin: *dramat społeczny (social drama)*<sup>78</sup>. Dalszym etapem było rozszerzenie zakresu tematycznego rozumienia obrzędów przejścia. Turner skoncentrował się przede wszystkim na *przestrzeni limen*, czyli momencie, kiedy człowiek stoi na progu i jakościowo nie przynależy do jakiegokolwiek sfery *tam* ani do obszaru *tu*. Ten moment w kulturze stał się dla Turnera z jednej strony najbardziej niebezpieczny, ale z drugiej najbardziej twórczy. Badacz uważał jednocześnie, że wraz z uproszczeniem stosunków społecznych nastąpiło w kulturze rozwinięcie wszelkiego typu mitów i rytuałów.

---

77 Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia...*, s. 36–37.

78 Por. Joanna Tokarska-Bakir, *W Winnicy rytuału*, w: Victor Turner, *Proces rytualny*, przeł. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

Można bez trudu zrozumieć, dlaczego tak jest: jeżeli liminalność traktujemy jako czas i miejsce wycofania się z normalnych form działania społecznego, to czas ten można postrzegać jako potencjalnie okres analizowania głównych wartości i pewników kultury, w której liminalność ta występuje<sup>79</sup>.

Progowość w rozumieniu Turnera jest najistotniejszą częścią trójpodziału Gennepa. Stało się tak, ponieważ brytyjski badacz powiązał aktywność kultury w sferze liminalności bezpośrednio z progresem danego społeczeństwa. Turner rozszerzył rozumienie pojęcia w książce *Proces rytualny*, która została opublikowana w 1969 roku. Badacz wprowadził wówczas nowy podział liminalności na dwie różne kategorie. Pierwsza dotyczyła jednostek i nieodwracalnego, trwałego przebiegu zmiany ich statusu z niższego na wyższy, co w jakimś stopniu korespondowało z wcześniejszym, wprowadzonym na początku XX wieku, rozumieniem liminalności. Druga kategoria natomiast odnosiła się do społeczeństw, w których obrębie zgodnie z obowiązującym kalendarzem cyklicznie odprawiane były rytuały związane z zamianą miejsc w hierarchii, gdy na przykład w czasie karnawału błazen stawał się królem. Charakter tak rozumianych obrzędów jest nietrwały, bo po ich zakończeniu następuje powrót do stanu poprzedniego, początkowego. Biorący udział we wszystkich rytuałach liminalnych zostali w tej koncepcji nazwani *ludźmi progu* o cechach ambiwalentnych. Turner ich stan określił metaforycznie jako zawieszenie pomiędzy *tu* i *tam*. Ludzie ci mają w sobie wiele cech nęcących, przyciągających, ale ich byt jest w tej koncepcji wyraźnie utożsamiany z niebezpieczeństwem.

Atrybuty liminalności lub liminalnych personae (ludzi progu) są z konieczności ambiwalentne, ponieważ owe warunki i osoby wymykają się sieci klasyfikacyjnej, która zwykle wyznacza miejsce stronom i pozycjom w przestrzeni kulturowej. Byty liminalne nie przebywają ani tam, ani tu. Znajdują się pomiędzy pozycjami wyznaczonymi i uporządkowanymi przez prawo, zwyczaj, konwencję i ceremoniał. W związku z tym w wielu społeczeństwach, które zmianę kulturową i społeczną sankcjonują rytuałem, ich niejednoznaczne i trudne do zdefiniowania atrybuty znajdują wyraz w bogatej różnorodności symboli. Liminalność bywa często przyrównywana do śmierci, do pobytu w łonie matki, do bycia niewidzialnym, do ciemności, biseksualności, odludzia, zaćmienia słońca czy księżycy<sup>80</sup>.

---

79 Victor Turner, *Proces rytualny...*, s. 168.

80 Tamże, s. 116.

Bycie zatem w stanie zawieszenia choć z jednej strony niesie w sobie jakąś moc przemiany, to z drugiej, dla Turnera wiąże się z wewnętrzną biernością, poddaniem się rytymowi obrzędu, niemożnością wyjścia poza lub nawet przerwania ciągu rytualnego. Obrzęd musi się dokonać, a jednostka, która mu się poddała, nie ma hipotetycznie nawet możliwości *zawieszenia w zawieszaniu*. Proces rozpoczęty musi zostać wykonany do końca. Jednocześnie Turner jako pierwszy w fazie liminalnej umieszcza sztukę jako działanie i artystów, czyli jej twórców.

Prorocy i artyści mają skłonność do bycia ludźmi liminalnymi lub marginalnymi, *na skraju*, którzy ze szczerą pasją dążą do wyrzucenia z siebie wszelkich komunałów związanych z aspirowaniem do jakiegoś statusu i z odgrywaniem ról, aby wejść w żywotne, istotne związki z innymi ludźmi w życiu i w wyobraźni. W ich wytworach możemy uchwycić przebłyski tego niewykorzystanego ewolucyjnego potencjału w łonie ludzkości, który nie został jeszcze uzewnętrzniony ani utrwalony w strukturze<sup>81</sup>.

Możemy uznać, że Turner dokonuje w tym miejscu dość ważnego sprostowania, które ma charakter pewnej generalizacji. Wydaje się bowiem, że wnioskowanie odnosi się tylko do artystów XX wieku, którzy w związku z silną pozycją awangardy artystycznej w większości chcieli sytuować własne działania i prace w opozycji do zastanych estetyk, a nawet utrwalonych prądów i stylów awangardowych (dotyczy to szczególnie artystów tworzących w drugiej połowie XX wieku). Ważnym uzupełnieniem może być w tym miejscu informacja, że wnioskowanie Turnera powstało między innymi na podstawie analiz wybuchu nurtów kontrkulturowych końca lat 60. ubiegłego wieku. Aby Warburg z pewnością by się nie zgodził z tak szeroką generalizacją. W obrębie społecznego postrzegania sztuki obowiązującego do epoki romantyzmu artysta był utożsamiany z rzemieślnikiem, który dany portret czy pejzaż potrafi namalować jak najwierniej względem natury. Sama sztuka również służyła głównie odzwierciedleniu realności. Wizerunek artysty jako osoby progowej, obdarzonej odmienną, poza-codzienną wrażliwością czy umiejętnością innego widzenia i rozumienia rzeczywistości, pojawił się dopiero wraz z nastaniem romantyzmu, czyli okresu kreującego twórczość jako wartość również w sensie politycznym i ekonomicznym. Sądzę, że topos artysty buntownika, w typie proroka, stał się istotny w modernizmie i utrwalony w następującym po nim postmodernizmie.

---

81 Tamże, s. 140.

Na początku lat 80. XX wieku Turner, rozumiejąc dynamikę procesów społecznych, po raz drugi zdefiniował liminalność. Wprowadził wówczas nowe rozróżnienie i wyodrębnił osobny termin: *liminoidalność*. Schechner uznał, że wnioskowanie brytyjskiego badacza oparte zostało na spostrzeżeniu, że

[w]raz z uprzemysłowieniem i podziałem pracy wiele funkcji rytuału przejęły sztuki, różne formy rozrywki i rekreacji. Turner używał terminu *liminoidalne*, aby opisać rytuałopodobne rodzaje akcji symbolicznej pojawiające się w naszych zajęciach czasu wolnego. Jeżeli to, co *liminalne*, zawiera w sobie *kommunikacje sacrum* oraz *ludyczne inwersje i rekombinacje*, to, co *liminoidalne*, obejmuje sztukę i popularne rozrywki. Ogólnie ujmując, czynności liminoidalne są dobrowolne, podczas gdy rytmy liminalne – obligatoryjne<sup>82</sup>.

Podstawową kwestią we wprowadzonym rozróżnieniu dwóch terminów jest zasada dobrowolności bądź zaistniałego przymusu kulturowego. W koncepcji Turnera takie uściślenie pojęć wiązało się bezpośrednio z innym ważnym terminem wprowadzonym przez badacza: *communitas*. Turner posłużył się pojęciem, które również pochodzi z języka łacińskiego i oznacza wspólnotę, społeczeństwo oraz wspólny udział. Turner wprowadził następnie typologię *communitas*, dzieląc je na trzy różne rodzaje: spontaniczną, normatywną i ideologiczną. Przy czym dwie ostatnie występują w powiązaniu bądź z religią (na przykład w trakcie mszy w Kościele katolickim zgromadzenie wiernych „łączy się w Chrystusie” poprzez eucharystię), bądź z polityką (kiedy ruch ideologiczny wytwarza zwartą wspólnotę o rytuałach wewnętrznych, jak na przykład partie polityczne). Dla sztuki najważniejsza jest *communitas spontaniczna* – Turner zwrócił uwagę na istotę czasem przypadkowego spotkania grupy ludzi, których łączy dana sytuacja (dotyczy to między innymi rozgrywek futbolowych i wspólnoty kibiców sportowych, którzy przeżywają poszczególne gole lub porażki swoich drużyn). Spontaniczna odmiana *communitas* znosi wszelki status, gdyż chodzi o spotkanie i wytworzenie pomiędzy jego uczestnikami pewnej formy jedności i wzajemności. Model Turnera uzupełniła Erika Fischer-Lichte, wprowadzając do performatyki pojęcie *autopojetycznej pętli feedbacku*. Niemieckiej badaczce chodziło o wspólnotę intelektualną, jaka powstaje w momencie przeżywania widowiska performatywnego, które od strony estetycznej może zaistnieć dopiero w momencie zjednania sobie widza, czyli właściwie dosłownego włączenia publiczności w akcję widowiska. *Communitas*

---

82 Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp...*, s. 85–88.

Turnera nastawione było głównie na spotkanie bezpośrednie, co Schechner, pośrednio za Martinem Buberem, dookreślał jako *Ty-Ja*. Fischer-Lichte zgadza się z takim rozumieniem, ale idzie krok dalej, dostrzegając, że sztuka współczesna wytwarza wiele artefaktów rozumianych w tej koncepcji głównie jako widowiska, przedstawienia o różnym stopniu zaangażowania społecznego i politycznego. Tylko nieliczne natomiast zjednują sobie publiczność i odgrywają większą rolę we współczesnej kulturze. Zatem performans musi nie tylko emanować ideą, ale również absorbować jej odbiór uzyskany w kontakcie z widzem. Wykreowane przez Fischer-Lichte pojęcie osadzone zostało semantycznie w języku angielskim za pomocą terminu o silnym nacechowaniu biologicznym i psychologicznym. *Autopojeza* wiąże się z samowystarczalną funkcją organizmów żywych, a *feedback* oznacza zarówno informację zwrotną, jak i zdolność do samoodtworzenia. Można uznać, że w koncepcji niemieckiej badaczki przedstawienie nabiera cech żywego organizmu, a obieg energetyczny dotyczy siły artystycznego widowiska i jego odbioru. Jednocześnie *autopojetyczna pętla feedbacku* powiązana jest ściśle z liminalną normą przedstawień artystycznych wprowadzoną przez McKenziego.

Doświadczenie estetyczne w czasie przedstawienia jako doświadczenie liminalne można w ostatecznym rozrachunku potraktować jako wynik działania mechanizmu autopojetycznej pętli feedbacku. Sytuacja liminalna powstaje nie tylko w wyniku doświadczenia ograniczenia swobody decyzji oraz ciągłej zmiany pozycji podmiotu na pozycję przedmiotu i na odwrót. Każdy zwrot tej pętli trzeba traktować jako przejście i zarazem jako sytuację liminalną. Każde przejście, każde przekroczenie *progu* wytwarza stan niestabilności, w którym zrodzić się może coś nieprzewidywalnego, co niesie ze sobą ryzyko niepowodzenia, ale również szansę udanej przemiany. [...] Dopełnienie *autopojetycznej pętli feedbacku* można zatem zrozumieć i opisać jako szereg przejść, które zawsze mają w sobie wysoki potencjał liminalności i w pełni go uwalniają<sup>83</sup> [wyróżnienie – D.Ł.].

Sposób postrzegania liminalności przez Fischer-Lichte daleko odbiega od interpretacji terminu zarówno przez Gennepa, jak i Turnera. Użycie pojęcia w odniesieniu do zjawisk artystycznych, w tym wypadków rozumianych głównie jako widowiska teatralne lub parateatralne, w interpretacji niemieckiej badaczki zakłada możliwość wystąpienia sytuacji progowych

---

83 Erika Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008, s. 285.

w skali zarówno *makro*, dotyczących całego wydarzenia, jak i w skali *mi-kro*, czyli pojedynczej części przedstawienia. *Autopojetyczna pętla feedbacku* pojawia się przede wszystkim w odniesieniu do tych spektakli, w których w trakcie trwania akcji to publiczność staje się jej częścią poprzez włączenie widzów lub nawet oddanie im decyzji związanej z dalszym przebiegiem widowiska. Widz z podmiotu oglądającego staje się przedmiotem akcji. Zatem fakt wyjścia z domu i pójścia do teatru czy na wernisaż, na który zaprasza artysta chcący wykonać performans, staje się dla Fischer-Lichte *sytuacją liminalną*. Takie wnioskowanie z pewnością wynika z faktu, że badaczka opisuje w książce *Estetyka performatywności* zjawiska performansów występujące w sztuce od lat 60. XX wieku. Autorka nie odnosi się do zjawisk wcześniejszych, co wydatnie zawęża obszar objęty stworzonym przez nią terminem.

## Świadomość jest rytuałem przejścia

Usankcjonowana przez Schechnera z Turnerem, a wreszcie przez Fischer-Lichte współczesna definicja liminalności wiąże to pojęcie z relacją zachodzącą pomiędzy aktorem, czyli artystą, i wytwarzanym przez niego przedstawieniem a widzom, czyli desygnowanym odbiorcą, współuczestnikiem. Wydaje się, że w tych zwartych performatywnych systemach analitycznych został zagubiony twórca jako jednostka ludzka. Wspomniany już Dariusz Czaja postulował, że antropologia kultury powinna zainteresować się indywidualną historią autora, będącego także bohaterem analizy, chodziło o jego biografię i egzystencję. Skoro antropologia może skupić się na analizie jednostkowego człowieka, to performatyka też powinna dostrzec unikatowe znaczenie każdego artysty, uwzględniając samego autora. Oczywiście *performatywna koncepcja artysty* Grzegorza Sztabińskiego zajmuje się autorem uwikłanym w proces twórczy, ale pomija jego liminalność. A ten prozaiczny i pozornie zupełnie zwyczajny człowiek jest performerem tworzonej przez siebie sztuki. Inaczej ujmując, artysta-performer może w dziele performować samą *sytuację liminalną*, w której się znajduje jako *człowiek progu* wedle określenia Turnera i jednocześnie osoba uczestnicząca w rytuale przejścia według wcześniejszych interpretacji Geneppa. Tym samym uznamy, że artysta może traktować własny stan progowy jako wydarzenie, które staje się podstawą do konstruowania dzieła, ale też do budowania własnej tożsamości twórczej.

Tezy skupiające się na indywidualizowaniu autora i stawianiu go w centrum analizy znajdują poparcie w odkryciach z dziedziny neuropsychologii zastosowanych między innymi do analizy dramatu. Teatrológ, Tomasz

Kubikowski<sup>84</sup>, budując performatywną analizę współczesnego teatru, sięgnął po prace Daniela Dennetta, filozofa i kognitywisty, które zestawiał z badaniami naukowymi Geralda Edelmana, amerykańskiego noblisty z zakresu biologii i biochemii, i Antónia Damásia, neurologa. W tym miejscu z całego wywodu Kubikowskiego omawiam wprowadzenie do dyskursu analizy opartej na badaniach neurologicznych. Polski teatrolog zwrócił uwagę, że Damásio szczególną wagę przywiązuje do pojęcia świadomości, która wedle przedstawionej koncepcji badawczej sama w sobie jest rytuałem przejścia. Neurolog uznawał świadomość za kluczowy aspekt ludzkiego rozumienia własnego bytu. Spostrzeżenie jest wynikiem wielu przeprowadzonych badań i obserwacji zmian w zachowaniach pacjentów, u których zdiagnozowano uszkodzenia mózgu w wyniku różnych schorzeń lub działań patogennych. Damásio pisał:

Świadomość to rytuał przejścia, który pozwala organizmowi uzbrojonemu w zdolność do regulacji własnego metabolizmu, wyposażonemu we wrodzone odruchy oraz formę zdolności do uczenia się zwanego warunkowaniem stać się organizmem wyposażonym w umysł: organizmem, którego reakcje są kształtowane przez troskę o własne życie. Spinoza powiedział, że wysiłek zmierzający do przetrwania jest pierwszą i jedyną podstawą cnoty. Świadomość pozwala nam podjąć ten wysiłek<sup>85</sup>.

Kubikowski nie był ufny wobec takiej drogi rozumowania neurologa, uznając, że pojęcie *rytuału przejścia* posłużyło mu jako pewnego rodzaju wytrych intelektualny potrzebny dla dookreślenia własnej tezy. Jest w takim wytłumaczeniu pewien szczegół, który może wprowadzić w błąd. Damásio wyraźnie napisał, że świadomość wyróżnia nas od reszty zwierząt. Upierał się także, że nie jest ona monolitem, a dzieli się na dwa ważne typy: świadomość rdzenną i świadomość rozszerzoną. Pierwsza z nich jest najprostsza, bo zapewnia zwyczajne poczucie

siebie samego w jednej chwili i w jednym miejscu – tu i teraz. Świadomość rdzenna obejmuje zasięgiem tylko chwilę bieżącą i obecne miejsce. Nie rozświetla ona przyszłości, a jedynym i słabym cieniem przeszłości, który obejmuje, jest miniona chwila. Nie ma dla niej *gdzie indziej, przedtem ani potem*<sup>86</sup>.

---

84 Tomasz Kubikowski, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Akademia Teatralna w Warszawie, Warszawa 2004.

85 António R. Damásio, *Tajemnica świadomości. Jak ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. Maciej Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2000, s. 34.

86 Tamże, s. 25.

Inaczej się dzieje w wypadku świadomości rozszerzonej, która posiada liczne poziomy i stopnie, a przede wszystkim zapewnia człowiekowi

wyszukane poczucie samego siebie jako tożsamości i osoby, poczucie miejsc, w których w danym punkcie swojej indywidualnej historii przebywa, w wysokim stopniu świadomie przeżyte przeszłości i antycypowanej przyszłości, jak również żywe zainteresowanie światem zewnętrznym<sup>87</sup>.

Dwa wyodrębnione typy świadomości odpowiadają dwóm rodzajom *ja*. Damásio mówi o *ja rdzennym* i *ja autobiograficznym*, które są wobec siebie komplementarne, odpowiadają za zupełnie inne sfery. Dla neurologa *ja rdzenne* jest „tworem o charakterze przejściowym, nieustannie odtwarzanym dla każdego obiektu, z którym mózg wchodzi w reakcje”<sup>88</sup>, zaś *ja autobiograficzne* bazuje „na usystematyzowanych wspomnieniach sytuacji, w których świadomość rdzenna była zaangażowana w poznanie najtrwalszych (najmniej zmiennych) cech życia organizmu”<sup>89</sup>. Oznacza to, że pierwszy typ *ja* adaptuje się do zastanej sytuacji, a obecność drugiego wiąże się z bazą wiedzy o jednostce, która ma charakter stabilny, jak na przykład imiona rodziców, dziadków, rodzeństwa. Damásio zastrzega jednocześnie, że nasz intelekt, umiejętność wnioskowania, znajomość języka są niezbędne do utworzenia *ja autobiograficznego*. I konkluduje:

Interpretacja zdarzeń zachodzących w organizmie z pewnością może się pojawić dopiero wówczas, gdy istnieją „ja” autobiograficzne oraz świadomość rozszerzona. [...] Twierdzę, że najwcześniejsze formy świadomości poprzedzają zdolności wnioskowania i interpretacji. Formy te przyczyniają się do biologicznego procesu, który ostatecznie umożliwia nam wnioskowanie i interpretację<sup>90</sup>.

Damásio, chociaż w swoich badaniach nie zajmował się artystami i procesem kreatywnym, to jednak uważa, że świadomość jest *niezbędnym składnikiem twórczego umysłu ludzkiego*. Badacz ze swojego stwierdzenia nie czyni jednak tworzywa do ukształtowania chociażby kategorii określającej wrażliwość artystyczną lub jakiegokolwiek innej wypadkowej, która

---

87 Tamże.

88 Tamże, s. 27.

89 Tamże.

90 Tamże.

pozwoлиłaby na poziomie zmian biologicznych określić stopień i jakość możliwości kreatywnych umysłu ludzkiego. Neurolog pisze jednoznacznie, że świadomość

nie jest całym ludzkim umysłem i, w moim rozumieniu, nie jest szczytem umysłowej złożoności. Biologiczne „sztuczki”, które sprawiają, iż mamy świadomość, pociągają za sobą poważne konsekwencje. Sądzę jednak, że sama świadomość to etap pośredni, nie zaś kulminacja rozwoju biologicznego. Etyka i prawo, nauka i technologia, dzieło muz i mleko ludzkiej dobroci – wszystkie one są dla mnie szczytowymi osiągnięciami natury. Z pewnością nie posiadlibyśmy żadnej z tych rzeczy bez cudu świadomości, która leży u podstaw każdego nowego osiągnięcia. Jednak świadomość jest niczym słońce o wschodzie, nie zaś w samo południe, a jeszcze mniej o zachodzie. Zrozumienie istoty świadomości mówi nam niewiele lub nic o pochodzeniu wszechświata, znaczeniu życia lub prawdopodobnym przeznaczeniu jednego i drugiego. Rozwiązanie zagadki świadomości i nadgryzienie przy okazji kilku innych tajemnic umysłu – zakładając, że nauka to osiągnięcie – pozostawi nam jeszcze wystarczająco dużo tajemnic, by ich rozwiązywanie mogło wypełnić życie wielu naukowców, i wystarczająco dużo podziwu dla natury, by uczynić nas pokornymi wobec przyszłości. Biorąc pod uwagę to, w jaki sposób świadomość może być wytwarzana w trzech funtach ludzkiego organu zwanego mózgiem, możemy czcić życie i szanować ludzkie istoty jeszcze bardziej<sup>91</sup>.

Współczesna neurologia, czyli nauka medyczna i eksperymentalna, nie wskaże jednoznacznie na miejsce anatomiczne, które byłoby u człowieka odpowiedzialne za możliwość kreatywnego myślenia. Ale wnioskowanie Damásia wydaje się potwierdzać tezę Sztabińskiego, który miał rację, pisząc o artyście jako osobowości o cechach niedanych od początku istnienia, tylko nabywającej pewne umiejętności przez całe życie. Tym samym kreatywność stała się procesem rozciągniętym w czasie, na który mają wpływ warunki zewnętrzne, w jakich istnieje artysta jako człowiek uwikłany w strukturę społeczną.

Tomasz Kubikowski, wprowadzając prace Damásia do rozważań o performatywnych analizach współczesnego teatru, zwrócił uwagę na jeszcze jedną kategorię wyodrębnioną przez neurologa, którą było *proto-ja*, które

---

91 Tamże, s. 37.

pojawia się „w tych strukturach mózgu, które zaangażowane są w regulację stanu organizmu”<sup>92</sup>. Tej sfery pracy naszego umysłu nie jesteśmy świadomi, ponieważ

[n]aprzeciw niego staje coś, co ma zostać poznane: przejawiające się w rozmaitych modalnościach zmysłowych przedmioty świata zewnętrznego. Jest to drugi biegun niezbędny do zaistnienia procesów umysłowych – rozpoczynają się one w polu pomiędzy dynamicznie się zmieniającymi obrazami świata i różnie dynamicznymi odwzorowaniami aktualnego stanu mojego organizmu<sup>93</sup>.

Damásio, by wypuklić zarysowany przez siebie dualizm, używa dość prostej metafory, w której postrzega umysł jako bliźniaczy dom podzielony na komplementarne względem siebie części: po pierwsze *tę, która wie*, a po drugie *tego, który wie*. Gdybyśmy w tym miejscu powrócili do stwierdzenia, że świadomość jest rytuałem przejścia, to z pewnością przyznamy Damásiowi rację. Neurolog w swojej teorii bez wątpienia zdaje się udowodniać, że świadomość pełni funkcję kreacyjną względem narracji tworzonych przez człowieka – autora. Funkcjonowanie jednostki w społeczeństwie i dostrzeganie przez nią zmian jest niczym innym jak rozumieniem siebie poprzez sytuację liminalną, inaczej nazywając – zawieszoną pomiędzy bliźniaczymi domami, jak chciał badacz świadomości. I takie wnioski nie jest zgodne z intencją Gennepa, który uznał, że pojęcie czasu nie jest ciągłe, a złożone z segmentów. Każdy zatem upływ czasu jest również postrzegany w kategoriach jakościowych zmian, przechodzących od jednego ważnego punktu do drugiego. Brak linearności wymusił natomiast rytualizację, by ułatwić człowiekowi zrozumienie sensu istnienia kolejnych przeobrażeń. Kubikowski, analizując Damásia, pytał o możliwość porównania tworzenia własnych narracji do budowania dramatu. Należy rozumieć, że taka koncepcja daje narzędzie do postrzegania postaci dramatycznych jako nierozzerwalnych części psychicznych autora, co może do końca nie jest słuszną drogą. Kubikowski chciał połączyć te problemy z pojęciem *zachowania się*, traktując wszystko jako materiał służący do kreacji performansu w rozumieniu Schechnerowskim. Droga sugerowana przez polskiego badacza prowadząca do przeniesienia teorii neurologicznych na grunt badań performatywnych może się wydawać słuszną, jeżeli uznamy, że autor stoi w centrum własnej sztuki. W jakimś zatem stopniu pewne własne problemy

---

92 Tomasz Kubikowski, *Regula Nibelunga...*, s. 251.

93 Tamże.

performuje poprzez działanie artystyczne jako formę ekspresji o częściowo autoterapeutycznym zabarwieniu. Kubikowski konkluduje:

Świadome ciało, którym jestem, teatralizuje się nieustannie, żyje performatywnie, tworzy sceny, role i dramaty, dystansowane i wyobcowane lub przeżywane, stawiające sobie zadania naturalne lub pogrążające się w bezprzyszłościowej improwizacji<sup>94</sup>.

Artysta–człowiek, o którego obecność chciałam się upomnieć w teorii performansu, został zatem dzięki Damásiovi i Kubikowskiemu umieszczony dokładnie w środku kreowanego dzieła. Można powiedzieć, że świadomość autora staje się jądrem artefaktu, ponieważ on również żyje performatywnie, tworzy sceny, role, dramaty, dystansuje się od opisanych faktów bądź umieszcza się w ich centrum. Autor według niniejszych ustaleń może poprzez dzieło dokonać performowania, czyli przetworzenia własnej sytuacji liminalnej. Może ją umieścić w dziele w sposób jawny, czytelny dla odbiorcy lub też nie, bo Damásio mówi, że czasem „wykorzystujemy swój umysł nie po to, by odkrywać fakty, lecz aby je ukrywać”<sup>95</sup>. Pojęcie autora–twórcy rozumiane jest tu poprzez termin człowieka progę wedle koncepcji Turnera, który poprzez świadomość (Damásio) rozumie miejsce, w jakim się znajduje. Należy zastrzec, że artysta istotę własnej liminalności może różnie definiować poprzez stan zdrowia własnego ciała, towarzyszące lęki, traumy, ale także w odniesieniu do realnego momentu historycznego czy rozwoju sztuki, estetyki etc.

## Granica współczesności

W 1964 roku Mieczysław Porębski pisał we wstępie do książki zatytułowanej dość szczegółowo: *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych w XX wieku*:

Dla badacza zjawisk specyficznie ludzkich, zjawisk świadomości – zbiorowej czy indywidualnej – same fakty są równie istotne jak sposoby ich rozumienia, ich komentowania. Jedynie zestawiając, konfrontując jedno i drugie, odtwarzając kod, który jedno i drugie wiąże i tłumaczy, jedynie ogarniając badawczym spojrzeniem równocześnie *i scenę, i widownię*, zyskuje się tę

---

94 Tamże, s. 291.

95 António R. Damásio, *Tajemnica świadomości...*, s. 37.

swobodę manewru, która jest niezbędna dla kroku następnego: właściwej interpretacji<sup>96</sup>.

Porębski chciał wyznaczyć w historii kultury punkt, datę, istotny fakt, od którego będziemy mogli swobodnie mówić o sztuce współczesnej. Napisał książkę wyjątkową, bo wypełnił jej treść kakofonią wydarzeń, które miały miejsce na granicy epok pomiędzy sztuką świata XIX wieku a rodzącym się awangardowym myśleniem XX stulecia. Badacz poszukiwał zdarzeń, które można nazwać mitycznymi sytuacjami progowymi, wyznaczającymi moment zmiany. Porębski powołał się na subiektywny dobór faktów z początku XX wieku we Francji, traktując ten kraj jako kolebkę nurtów awangardowych. Badacz studiował zarówno prasę fachową, jak i dzienniki codzienne, zaczynając od roku 1909, czyli daty publikacji manifestu futurystów na łamach paryskiego „Le Figaro”. Kontekst społeczny ukazany przez Porębskiego skupiał się na analizie przestrzeni poznawczej potencjalnego ówczesnego odbiorcy nowoczesnych tekstów sztuki. Przeciętny paryżanin był z pewnością bardziej zainteresowany informacją o ponownym użyciu gilotyny w Béthune i wykonaniu wyroku śmierci na czterech niebezpiecznych bandytach oraz informacją o zaciętych walkach w Katalonii czy trzęsieniu ziemi w Messynie niż wzmianką o namalowaniu kolejnego obrazu przez Pabla Picassa. Porębski zderza wiele ciekawych i prozaicznych faktów z życia społeczeństwa francuskiego pierwszego dziesięciolecia XX wieku. Paradoksalnie sztuka awangardy pokazana na takim tle zyskuje inną jakość, która jest bardziej realna, za to nieco mniej artystyczna. Polski historyk sztuki doskonale pokazał, że twórcy istnieją w zależności od swojego czasu, a w swoim dziele dokonują zapisu dostrzeżonej rzeczywistości. Analiza Porębskiego, choć nie dotyczy konstruowania *Atlasu obrazów Mnemosyne*, to w osiągniętych wnioskach przypomina mnemoniczne działanie Warburga.

Przywołaną książkę Porębski pisał na podstawie materiałów zebranych w Paryżu na początku lat 60., a kiedy dwie dekady później odpowiadał na ankietę „Polskiej Sztuki Ludowej”, chętnie powrócił do ówczesnych lektur francuskich. Ewidentnie już w *Granicy współczesności* na rozwój sztuki drugiej połowy XX wieku patrzył przez pryzmat osiągnięć antropologii. Wtedy też po raz pierwszy dostrzegł obsesyjną wręcz w ubiegłym stuleciu pogoń artystów za stanami granicznymi, które stały się tematyką przewodnią dzieł nie tylko należących do obszaru tak zwanej kultury wysokiej, ale również jej odmiany popularnej. Badacz nie dał nigdy odpowiedzi na pytanie, dlaczego w czasie historycznym po zwycięstwie nad nazizmem i stalinizmem artyści, miast dostrzegać piękno, woleli opisywać sytuacje progowe o drastycznych

---

96 Mieczysław Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych w XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965, s. 11.

konotacjach. Wydaje się, że z perspektywy drugiej dekady nowego milenium możemy spojrzeć na wybrane dokonania twórców polskich XX wieku, by prześledzić ich fascynację fazą liminalną. Prekursorem myślenia progowego był bez wątpienia Stanisław Wyspiański, który wraz z rozwojem własnej choroby pokazał, czym może być liminalność jako czynnik konstruujący sens dzieła. Spadkobiercami jego myślenia nie byli bezpośrednio uczniowie dramaturga młodopolskiego, tylko następujące po nich pokolenie, które w życie zawodowe weszło po traumie II wojny światowej, jak Tadeusz Kantor i Józef Szajna. W sztuce polskiej artystów nawiązujących do progowości w znaczeniu nadanym jej przez Wyspiańskiego jest o wiele więcej, wspomnieć można chociażby twórczość Stanisława Ignacego Witkiewicza czy Magdaleny Abakanowicz, ale też Władysława Hasióra, niektóre dramaty Tadeusza Różewicza czy powieści Tadeusza Konwickiego i Wita Szostaka. Sądzę, że tylko Tadeusz Kantor i Józef Szajna z liminalności uczynili wyrazistą strategię artystyczną, która służyła do przekazania treści dotyczących nie tylko dzieła, ale przede wszystkim ich osobistej relacji ze sztuką traktowaną jako aktywny dyskurs z odbiorcą.



**II. 2.1**

Stanisław Wyspiański – zdjęcie młodego Stasia, Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.

# Rozdział II

## Stanisław Wyspiański, czyli liminalność jako strategia ukrycia

### Stygmatyzacja Wyspiańskiego

Stanisław Brzozowski słusznie pisał, że śmierć dla Stanisława Wyspiańskiego nie była złudzeniem, lecz głęboką rzeczywistością<sup>1</sup>. Powodem takiego odczucia był gwałtowny przebieg syfilisu. Poeta na co dzień obserwował deformacje swojego ciała, powstające pod wpływem rozwoju choroby. Krętek błady zaatakował chrząstki stawów rąk, nóg, również kości szczęki, nosa, oczodołu, powodował silne bóle i obrzęki gardła. Przez ostatnich dziesięć lat życia Wyspiański, tocząc walkę o zdrowie, trwał w stanie psychicznego zawieszenia pomiędzy śmiercią, którą namacalnie dostrzegał w nieustannych ograniczeniach sprawności fizycznej, a życiem. W swojej codzienności był otoczony opieką żony, widział też dynamizm młodzieńczy swoich dzieci<sup>2</sup>. Doświadczenie tak poważnej choroby stało się dla Wyspiańskiego początkiem żałobnego rytuału przejścia, rozumianego w podwójnym kontekście: z jednej strony wedle zasad wyniesionych z kultury ludowej, z drugiej w szerokim odniesieniu do sztuki epoki symbolizmu. Świadomość własnego schorzenia była przyczyną, dla której poeta poprzez sztukę performował własną sytuację psychiczną. Być może takim działaniem chciał maksymalnie wydłużyć okres trwania liminalności, czyli mitycznego czasu pomiędzy życiem a śmiercią. Dlatego w dziele poety znajdziemy wiele znaków, figur o wyraźnym zakorzenieniu w modernizmie, które odnoszą się do progowości.

U podstaw performatywnej analizy dzieła Wyspiańskiego chciałabym umieścić chorobę, której dotkliwość była ważna co najmniej z dwóch powodów – o prozaicznym charakterze, ale ściśle powiązanych z epoką końca XIX wieku. Po pierwsze choroba odseparowała poetę od życia w komforcie sprawnego dorosłego mężczyzny. Po drugie stała się faktem nie dość, że wstydlivym, to przede wszystkim nacechowała negatywnie jego postać i jako artysty, i jako osoby publicznej. O odbiorze społecznym syfilisu

---

1 Stanisław Brzozowski, *Współczesna powieść i krytyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 340.

2 Specyficzną relację miłosną Stanisława Wyspiańskiego i jego żony Teodory oraz perypetie ojcostwa opisała szczegółowo Monika Śliwińska. Autorka biografii artysty na podstawie zebranych listów, pamiętników i zachowanych dokumentów pokazała, że rodzina dramaturga stała się po jego śmierci ofiarą mieszczańskiego Krakowa. Por. teź, *Wyspiański. Dopóki starczy życia*, Iskry, Warszawa 2017.

w XIX wieku pisała Susan Sontag w dwóch uzupełniających się pod względem tematycznym esejach: *Choroba jako metafora* (1978) i blisko dziesięć lat później *AIDS i jego metafory* (1988)<sup>3</sup>. Amerykańska autorka zrównoważyła dwie choroby: gruźlicę i syfilis, które określiła mianem ówczesnych plag o odmiennych etymologiach. O ile pierwsza przydawała ciału szlachetności, o tyle druga wiązała się ze sferą życia płciowego i była znakiem rozwiązłości. Zgodnie z interpretacją znaczenia choroby według Sontag możemy zauważyć, że w kulturze polskiej mieliśmy wyraźny problem o podłożu mentalnym z weneryczną przypadłością Wyspiańskiego. W wielu kalendarzach artysty syfilis wspomniany był przypadkiem lub w przypisach towarzyszących. Literaturoznawcy dopiero pod koniec XX wieku zaczęli dokładnie nazywać schorzenie, na jakie cierpiał młodopolski twórca. Większość wcześniejszych prac analitycznych mówi, co prawda, o ciężkiej chorobie, ale nigdy nie stała się ona podstawą prowadzonej interpretacji.

Oficjalnie Wyspiańskiego zdiagnozowano w połowie roku 1898, kiedy miał zaledwie dwadzieścia osiem lat. Istnieją pewne przesłanki do stwierdzenia, że dramaturg wiedział o swojej przypadłości już od 1895 roku<sup>4</sup>. Powód kamuflażu pierwszych objawów był zapewne dość prozaiczny. Wyspiański był człowiekiem o naturze samotnika, jego talent natomiast powszechnie uznawano i ceniono<sup>5</sup>. W młodości w szczególny sposób był traktowany między innymi przez ciotkę, Joannę Stankiewiczową, siostrę jego zmarłej matki. W rozumieniu rodziny i osób z tak zwanego dobrego towarzystwa w Krakowie ktoś o uznanym potencjale twórczym nie mógł być chory na przypadłość kojarzoną z frywolnym stylem życia. Sontag pisała: „Syfilis postrzegano nie tylko jako chorobę okrutną, lecz upokarzającą i wulgarną”<sup>6</sup>. Należy przypuszczać, że zgoła inaczej wyglądałby odbiór choroby autora *Wesela* przez współczesnych mu, gdyby zapadł na równie groźne suchoty. Przykładem mogą być losy recepcji dzieła i osoby Fryderyka Chopina, u którego progresja gruźlicy została jawnie wpisana w biografię.

Lucyna Kotarbińska, żona Józefa, dyrektora Teatru Miejskiego w Krakowie, we wspomnieniach dokumentuje specyficzne uczucie żalości i dystansu do postaci Wyspiańskiego już w grudniu 1899 roku.

- 
- 3 Por. Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
  - 4 Por. Marta Tomczyk-Maryon, *Wyspiański*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009.
  - 5 Por. m.in. Stanisław Brzozowski, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, Lwów 1910; Grażyna Fijałkowska, *Samotnik z Krakowa. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Urząd Miasta. Kancelaria Rady Miasta i Dzielnicy Krakowa, Kraków 2007; Jan Tomkowski, *Stanisław Wyspiański: samotnik i gospodarz*, „Nauka” 2019, nr 2, s. 89–106; tenże, *Klan Wyspiańskich*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2020.
  - 6 Susan Sontag, *Choroba jako metafora...*, s. 60.

Wygląda jak spuchnięty. Umysł równie żywy, jasny, w rozmowie nawet uśmiechnął się parę razy, co u niego bardzo rzadkie, ale nie krew, limfa jakaś płynie w jego żyłach. Biedny. I pomyśleć, że to bez ratunku, że skazany, że przedwcześnie ginąć musi. Dr Nowak nadludzkie robi wysiłki, aby zapobiec rozwojowi choroby. Nie pomaga nic. Bo do najradykałniejszych środków organizm ma idiosynkrazję<sup>7</sup>.

Kotarbińska użyła pojęcia *idiosynkrazji*, które nie tylko w terminologii medycznej wiązało się z nietolerancją przez organizm pewnych związków chemicznych, ale w potocznym znaczeniu kojarzone było (i nadal jest) z takimi rzeczownikami jak niechęć czy wstręt. Wyspiańskiego deprecjonowała nie tylko diagnoza, według dyrektorowej związana z chorobą krwi, całe jego ciało zawodziło, zdradzało swoją niemoc, czyniąc ją widoczną i jawną. Kraków, co prawda, z przejściem obserwował stan zdrowia Wyspiańskiego, ale nie mówiąc jasno i wyraźnie, czego był on konsekwencją. W opisach skupiano się raczej na określeniach dotyczących chorobowej oraz tragicznej stygmatyzacji osobowości artysty. Widać to wyraźnie chociażby w artykule zamieszczonym po jego śmierci na łamach porannego wydania krakowskiego „Czasu”. Informując o zgonie, dano wówczas szczegółowy opis dolegliwości Wyspiańskiego z ostatniego okresu:

Dreźczyły go dotkliwe bóle w ręce i nodze. Prawą rękę miał ujętą w dwie deseczki i obandażowaną całą wraz z palcami. Pisać mógł jeszcze i pisał. Przywiązywano mu ołówek do tej deseczki i wodził ręką po papierze. Malować już oczywiście nie mógł; u lewej ręki trzy palce były bezwładne. Umysł jednak pracował nieustannie mimo ciężkiej choroby ciała<sup>8</sup>.

Od momentu zdiagnozowania choroby Wyspiański poddawał się różnym kuracjom. Choroby weneryczne leczono wówczas medykamentami na bazie między innymi cynku, na który Wyspiański był uczulony. Była to istotna przeszkoda w nawet niewielkim opanowaniu rozwoju kiły. W 1901 roku poeta przebywał na leczeniu w Rymanowie, dwa lata później w Wenecji, w roku 1904 i 1905 w miesiącach letnich dwukrotnie w uzdrowisku Bad Hall, gdzie znajdowały się źródła jodowo-bromowe. Efektem ubocznym kuracji było poważne zatrucie organizmu, wymagające umieszczenia chorego w październiku 1905 roku w prywatnym zakładzie dla nerwowo chorych doktora Karola

---

7 Lucyna Kotarbińska, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1930, s. 188.

8 *Stanisław Wyspiański*, „Czas” 29 XI 1907 (nr 275), s. 1.

Żuławskiego w Krakowie. Był tam około miesiąca. Latem 1907 roku jego stan się polepszył, by jesienią ulec gwałtownemu pogorszeniu. Artysta zmarł 28 listopada 1907 roku w Domu Zdrowia, krakowskiej klinice doktora Jana Gwiazdomorskiego przy ulicy Siemiradzkiego. Miał trzydzieści osiem lat.

Wyspiański zachorował na kiłę w momencie progowym dla historii medycyny, czyli w przejściu od starych metod leczenia do zastosowania odkryć farmaceutycznych. Zaledwie dwa lata po jego śmierci, w 1909 roku, Paul Ehrlich, niemiecki chemik, opatentował arsfenaminę, dzięki której można było jeszcze przed odkryciem antybiotyków częściowo opanować przebieg choroby. Wraz z wprowadzeniem nowatorskich substancji dokonała się ważna zmiana w postrzeganiu schorzenia wenerycznego. Szybko ulegała pozytywnej ewolucji recepcja społeczna, gdy dzięki rozwojowi lecznictwa powstała możliwość ograniczenia lub wręcz zniwelowania śmiertelnych konsekwencji zakażenia chorobą. Odwrócenie sposobu postrzegania syfilisu pokazała Sontag, przywołując Emila Ciorana, który chwalił samą możliwość zarażenia się chorobą weneryczną. Jego postawa wynikała z wiedzy na temat medycznego przebiegu kiły. Choroba może wpływać na korę mózgową i układ nerwowy, wówczas chory często doznaje nagłych przeblysków geniuszu twórczego. Konsekwencją takiego przebiegu schorzenia mógł być obłęd w ostatnim stadium syfilisu. Dla rumuńskiego filozofa, po okresie wzmożonej pracy, perspektywa zapadnięcia się w psychozę nie była groźna ze względu na domniemaną możliwość osiągnięcia sukcesów w czasie chorobowego pobudzenia. Nikt do tej pory nie analizował dzieła Wyspiańskiego w ścisłym kontekście przebiegu klinicznego kiły oraz jej wpływu na stan umysłu twórcy i na powstałe prace artystyczne. Analiza paramedyczna mogłaby wykazać fakt być może dość kłopotliwy, ale niepozbawiony słuszności, że poeta młodopolski znalazł się w panteonie polskich twórców dzięki doświadczeniu choroby. Być może Wyspiański sam nam podpowiadał taką drogę analizy, gdyż wpisywał siebie, swój rozkład, chorobę i śmierć w dzieło, obudowując je ciągiem symbolicznych odniesień, rozbudowanych metafor, pogłębionych o secesyjny stylizowany fatalizm.

Liminalny charakter dzieła Wyspiańskiego dotyczy nie tylko dualności, w której znalazł się artysta, zmuszony oglądać powolnie postępującą degradację swojego ciała w kontraście do witalności otaczającego świata i młodości własnego umysłu. Progowość została przez niego wykorzystana nieco przewrotnie do konstrukcji dzieł, posłużyła do niebywałego rozciągnięcia w czasie własnego autorskiego obrzędu funeralnego, co – zapewne w sposób nie do końca zamierzony – pozostawało zgodne z ideą Arnolda van Geneppa. Rozkład ciała, zawieszenie pomiędzy życiem a śmiercią zostało przez Wyspiańskiego wpisane w dzieło wielokrotnie, skupię się tu tylko na kilku wybranych przykładach, do których należy: poemat *Requiem*, postacie chochołów obecne zarówno w obrazach, jak i w *Weselu* oraz Martwice pojawiające się w dramatach, a także projekt witraża dla katedry wawelskiej

z wizerunkiem Kazimierza Wielkiego. W twórczości Wyspiańskiego z lat 1898–1907 znajdziemy duże nagromadzenie symboliki rozkładu, degradacji, a nawet cmentarnego gnicia, co można bezpośrednio wiązać z diagnozą oraz podejmowanymi kuracjami, które nie okazały się skuteczne.

Arnold van Gennep, omawiając wprowadzony przez siebie triadyczny schemat obrzędów przejścia, zastrzega, że stworzone kategorie są różnie rozwinięte w ramach tej samej grupy społecznej. Podział wprowadzony przez niego także nie wiąże ściśle danej fazy z określoną długością jej trwania, autor segmentarycznego rozumienia czasu w kulturze wyraźnie zaznacza, że każda z części obrzędu może ulec rozszerzeniu. Ponadto francuski folklorysta zauważa, że pogrzeb jest jednym w tych rytuałów, które stały się dominantą nie fazy wyłączenia, tylko fazy liminalnej, a ceremonie zainicjowane w jej obrębie trwają długo i są niezwykle złożone. Badacz komentował:

Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że w ceremoniach pogrzebowych powinny dominować rytuały wyłączenia, a nie obrzędy okresu przejściowego i włączenia. Tymczasem badania pokazują, że jest zupełnie inaczej. Obrzędy wyłączenia nie są tu wcale liczne i przyjmują raczej proste formy, a rytuały okresu przejściowego trwają długo i są tak złożone, że niekiedy uważa się je za zupełnie autonomiczne. Okazuje się też, że wszystkie ceremonie żałobne zawierają bardzo mocno zaakcentowany element integracji zmarłego z tamtym światem, a co za tym idzie, to właśnie obrzędy włączenia są najbardziej rozbudowane. One też są uznawane za najważniejsze<sup>9</sup>.

Funeralny czas przejściowy może być zatem zawieszony i trwać bardzo długo. Wydaje się, że Wyspiański w sposób intuicyjny wykorzystał opisaną przez Gennepa prawidłowość kultury. A sztuka stała się narzędziem służącym do swoiście rozumianego czasowego rozciągnięcia liminalności jako symbolicznego progu zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią.

## „Na marach trup”

W dniu śmierci Stanisława Wyspiańskiego krakowski „Czas” wydrukował wiersz *Ach, którzyż jestem żywy...*, pierwotnie część listu do Adama Chmiela, napisanego w sierpniu 1905 roku w trakcie kuracji w Bad Hall, w odpowiedzi na zapytanie o stan zdrowia. Znajdziemy tam frazy:

---

9 Tamże, s. 151.

Wesoły jestem, świeży – – –  
– cóż to? na marach trup?  
To ciało tylko leży,  
lecz duch jak ognia słup<sup>10</sup>.

Trudno nie zauważyć, że liminalny dualizm pomiędzy martwym ciałem a żywym duchem był dla poety czymś naturalnym, a w cytowanym liście potraktowanym wręcz z nutą ironii. Wojciech Bałus dostrzegł w tym fragmencie pewną formę właściwą dla męskiego, rycerskiego, zatem godnego zachowania.

Męstwo powoduje, że pustoszące ogołocenie nie ma ostatniego słowa. I choć trwoga może powracać, następuje przyjęcie konieczności umierania. W takiej sytuacji rozkładowi jaźni przeciwstawione zostaje jakieś zwieranie się ja. Człowiek staje wobec ostatecznej możliwości, która zmienia się w konieczność. Staje jako ściśle określone jestestwo, staje bez możliwości substytucji, ale w pełni świadomie, z odsłoniętym czołem<sup>11</sup>.

Wyspiański przez ponad dziesięć lat zmagają z kiłą był niewątpliwie jej w pełni świadomy, nie chował się przed znajomymi, przyjmował gości, nie maskował swojej destrukcji. Był w tym przeżywaniu syfilisu jawny, niemieszkański, mimo dynamicznego i tragicznego progresu zmian chorobowych. Rozpaczliwy obraz destrukcji ciała Wyspiańskiego opisał Stefan Żeromski, który odwiedził poetę w maju 1907 roku w jego domu na wsi Węgrzce pod Krakowem. Pisarz odnotował, że widział autora *Wesela* na podwórku, leżącego w cieniu drzewa.

Był wtedy bardzo już ciężko, beznadziejnie chory. Mógł połyskać tylko szynkę drobno siekaną, zawiniętą w opłatek, niełatwo mu było mówić, nie był w stanie rysować, gdyż trzy środkowe palce prawej ręki miał bezwładne. Zostały tylko te same oczy o przezroczystych, błękitnych tęczęwkach, tak samo przenikliwie patrzące<sup>12</sup>.

---

10 Stanisław Wyspiański, *Ach, któryż jestem żywy...* (*Wesoły jestem, wesoły...*), „Czas” 29 XI 1907 (nr 275).

11 Wojciech Bałus, *Pustoszenie i ujarzmienie. Stanisław Wyspiański wobec umierania*, w: *Oblicza Narcyza: obecność autora w dziele*, red. Maria Cieśla-Korytkowska, Iwona Puchalska, Magdalena Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008, s. 543.

12 Stefan Żeromski, *Wspomnienie*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych*, t. 2, zebrał i oprac. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971, s. 449.

Ewa Miodońska-Brookes, badaczka twórczości młodopolskiego artysty, zwróciła szczególną uwagę na jego wręcz maniackalne uwielbienie rozkładu. Istotnie, gdy porównamy dorobek zarówno plastyczny, jak i literacki Wyspiańskiego, z łatwością odnajdziemy w nim liczne ślady fascynacji procesami organicznymi. Szczególnym tego wyrazem był między innymi projekt z 1900 roku witraża przedstawiającego Kazimierza Wielkiego, przygotowanego dla katedry na Wawelu.

Twarz króla została narysowana jako ludzka czaszka o groźnych, pustych oczodołach. Artysta w ekspresyjnej kresce pokazał swoją fascynację martwością, przy czym król został potraktowany instrumentalnie jako truchło. Bałus szczegółowo przeanalizował szkic Wyspiańskiego:

Król ukazany został prawie frontalnie, w pozycji wyprostowanej. Jego zwieńczona koroną czaszka pokryta jest resztkami skóry i zarostu, kości policzkowe wydostają się na boki, a oczodoły są głęboko zapadnięte. Nagi tors monarchy z widocznymi obojczykami, mostkiem i klatką piersiową, na której zachowało się nieco płatów mięśni, w górnej partii pozbawiony jest ubrania. Resztki odzienia z połyskującymi, złotawymi guzami rysują się poniżej mostka. Na brzuchu władca ma ozdobny pas, znany z wawelskiego nagrobka, a złożony z ogniw o formach architektonicznych. Do pasa przytroczony został krótki miecz, który niknie pomiędzy strzępami ubrania i kośćmi słabo widocznych nóg. Na ramionach Kazimierza znajduje się płaszcz wykonany z ozdobnej tkaniny tłoczonej w roślinny wzór, wyraźnie postrzępiony i zetlały w dolnej partii przedstawienia. Spięty on został u góry taśmą zakończoną tarczami z wyobrażeniem polskiego orła w koronie i herbu ziemi kujawskiej. Spod płaszcza wysuwa się koścista prawica trzymająca berło w ułamanym od dołu drzewcu. [...] Kościste stopy króla są niezbyt dobrze widoczne, a płaszcz rozmywa się w niebieskawym dym. Najlepiej oświetlone i dopracowane w szczegółach są górne części torsu. Wyraźnie widoczna jest też głowa monarchy. Umieszczona ona została na tle czerwono-żółtawej aureoli rozpoczynającej się półkoleście na wysokości barków i unoszącej się pionowo w górę po bokach twarzy i korony<sup>13</sup>.

Krakowski historyk sztuki, podobnie jak Miodońska-Brookes, dostrzegł niezwykłą ekscytację Wyspiańskiego rozkładem, który zdaje się być

---

13 Wojciech Bałus, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II: Matejko i Wyspiański*, Universitas, Kraków 2007, s. 196–197.



## II. 2.2

*Kazimierz Wielki* – szkic do witraża, Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.

głównym tematem wizerunku króla dostrzegalnym na poziomie zarówno defragmentaryzacji ciała, jak i ubioru. Materia martwego sukna stała się tak samo kostiumem przynależnym do szkieletu, jak zachowane strzępy tkanki biologicznej. Bałus w swojej analizie dostrzegł jeszcze jeden ważny fakt. Kazimierz Wielki, choć nieżywy, to został namalowany przez artystę z zachowaniem jakiejś nieoczywistej witalnej dynamiki. Wydaje się, że kompozycja rysunku nie dąży do pokazania bierności bohatera, a raczej ukazuje nadal czynną postawę króla.

Martwy monarcha zdaje się ulatywać w przestworza, nie nie tracąc przy tym ze swojej śmiertelnej bezwładności. [...] W pastelowym kartonie [witraża – D.Ł.] ta groza śmierci objawia się w zdolności truchła do ruchu i lotu. Król wymyka się tym samym pełnej możliwości pogrzebania, całkowitego ukrycia w sarkofagu, a więc redukcji do tego samego. Staje się czymś na kształt ducha-upióra [...]<sup>14</sup>.

Przyobleczony w materię organiczną i martwą zarazem król w przedstawieniu Wyspiańskiego stał się postacią zawieszoną w swoim czasie liminalnym. Pozostał niby żywy, choć był całkowicie martwy. Powstaje oczywiście pytanie: czy był tylko duchem? Interpretacja Bałusa projektu witraża osadzała ponadto dzieło w kontekście historyczno-politycznym powiązanym z datą utworzenia sarkofagu monarchy w 1869 roku. Było to zaledwie kilka lat po upadku powstania styczniowego, czyli w czasie, gdy w środowiskach patriotycznych szczególnie w Krakowie nadal żywe były emocje narodowe. Karton witraża został przez współczesnego historyka sztuki zestawiony z rapsodem Wyspiańskiego *Kazimierz Wielki*, który powstał na kanwie fascynacji postacią króla. W tym porównaniu ujawnił się dyskurs rozrachunkowy z ideami wolnościowymi i narodowymi ówczesnych polskich patriotów. Sądzę, że interpretacja Bałusa, choć niepozbawiona racji, nie wyczerpuje intencji, które być może przyświecały młodopolskiemu twórcy. Zastanawia jednak celowo turpistyczne przedstawienie króla, który w dynamizmie martwoty ukazuje tak dokładnie rozkład materii. Rysunek Wyspiańskiego jest niezwykle dokładny pod względem anatomicznym. Szkielet, wiszące na nim strzępy ciała może raczej były dla autora pewną metaforyczną grą z widzem, by pokazać mu degradację, destrukcję powłoki mięśniowej, pod którą nadal czai się wielkość i moc króla. Być może było to pierwsze tak wyraźnie liminalne dzieło artysty, które datowane jest dwa lata po lekarskiej diagnozie syfilisu. Wówczas jeszcze Wyspiański chyba nie zdawał sobie do końca sprawy, jak dynamicznie przebiegnie u niego

---

14 Tamże, s. 197, 203.

proces chorobowy. Jedną z najbardziej charakterystycznych zmian syfilisu jest osteoliza, polegająca na ścienieniu i zrzyszotowaniu kości, co najczęściej dotyczy kości czołowej i ciemieniowej.

Znamiona kiły często noszą też kość podniebienna i kości twarzoczaszki w okolicy otworu gruszkowatego. Osteoliza prowadzić może nawet do miejscowej perforacji kości. W obrębie kości długich zmiany osteolityczne najczęściej dotyczą piszczeli, obojczyka, żeber oraz kości udowej. Często występują w obrębie mostka<sup>15</sup>.

Pierwsze groźne symptomy u Wyspiańskiego dotyczyły gardła i twarzy, stąd może wynikało jego wielkie skupienie na ekspresji wizerunku torsu Kazimierza Wielkiego. Należy w tym miejscu zaznaczyć, że w kręgu znajomych poety było wielu biologów, lekarzy, gdyż interesował się on metodologią tych nauk oraz wprowadzanymi nowymi technikami, między innymi mikroskopią czy kliszą rentgenowską. Poeta bywał również gościem w Katedrze Chirurgii i Katedrze Anatomii Uniwersytetu Jagiellońskiego. Ten obszar zainteresowań niewątpliwie wiązał się z postęпами choroby, dając Wyspiańskiemu – pacjentowi wiedzę o zmianach zachodzących w ciele.

Wydaje się, że choć autor *Wesela* żył ze śmiercią w specyficznej symbiozie, to nie do końca był z nią pogodzony. Obrazuje to przejmująca w swoim charakterze poetycka wypowiedź w jednym z listów do Stanisława Lacka z 26 kwietnia 1905 roku:

Czy (Panu) w oczy kiedy śmierć zajrzała? –  
mnie ona w oczy patrzy co dzień,  
z wszystkiego jej przegląda chwała;  
w jej świecie chwilę tę przechodzień –  
młodość, co gwiazdy zapalała –  
gdy dziś te gwiazdy wkoło świecą,  
zda się, że widzę, w przepaść lecą...  
Któż ginąć ma jak zbrodzień?  
Któż winien jest, że światło płonie?  
Wszak ci ten winien, który w łonie  
siew rzucił iskier i żar święty –  
jak ma być człowiek kłęty?  
Czyli jest winien, czy jest zbrodzień –  
że chwilę sądzi się przechodzień –

---

15 Aleksandra Gawlikowska-Sroka, Edyta Dzieciolowska-Baran, *Kiła dawniej i dziś*, „Annales Academiae Medicae Stetinensis. Roczniki Pomorskiej Akademii Medycznej w Szczecinie” 2013, nr 52/2, s. 163.

a żar gdy poczuł ten, co pali,  
żąda pochodnią nieść go dalej – ?  
Wtedy się jawi uśmiechniona  
ta, której chwila to jedyna,  
i chwałę swoją przypomina:  
jam jest – ta upragniona – <sup>16</sup>.

Wyspiański dokonuje wręcz psychologicznej analizy własnej sytuacji: stał się przechodniem, zbrodniarzem, ponieważ uległ żarowi, rozumianemu jako miłosne uniesienie. W retorycznym zapytaniu: „jak ma być człowiek klęty?” było wiele goryczy, a nawet chęci przeniesienia poczucia winy za spowodowanie zachorowania na dawcę, czyli osobę rozsiewającą zakażenie. Śmierć – *ta upragniona* – występuje w funkcji oblubienicy, na którą poeta czeka jak na ostateczne rozwiązanie. Całą wypowiedź można potraktować jako osobisty rozrachunek z chorobą i jej konsekwencją.

Uzupełnieniem poetyckiego obrazu może być nieco wcześniejsza, ale przejmująca wizja własnej osoby na cmentarzu w *Requiem* (1901). Ten specyficzny utwór sprawia wrażenie szkicu do rapsodu lub poematu. Wyspiański rozpiął go na dwie przeciwstawne emocje, które się przeplatają niczym sceny dramatyczne bądź obrazy poetyckie: pięć *Działań* i sześć *Odpoczyneków*. Taki dychotomiczny podział obrazów prowokuje do pytań o celowość. Pierwszy *Odpoczynek* rozpoczyna *Requiem*, a szósty go kończy. Te części są związane z przestrzenią cmentarza, dramaturgią przebiegu pogrzebu i organicznością świata przyrody. *Działania* to sceny z wizji rozbudzonej wyobraźni, która poszukuje, kreuje, myśli o potencjalnym nowym dziele, o jego kompozycji, o momencie twórczym. Można uznać, że Wyspiański wręcz się bawi przeplataniem witalności *Działań* z pasywnością, ostatecznością *Odpoczyneków*. Kontrasty wygrywa też w sferze języka, który traktuje jak narzędzie, ponieważ użyte słowa służą do skandowania hasel. One miały stworzyć obrazy. I tak *Odpoczynki* to między innymi: „znalezienie i poczucie się na cmentarzu”; „powrót na cmentarz – ślota, śnieg – błoto, okropne”; „wolne gnicie ziemi”; „kał ziemski, kurzący do słońca, wrzask ziemski ponad kałem”; „tumba grobowcowa – kostnica – w starym kościele”; „Wypróchnienie ciał, wysuszenie aż do szkieletów”; „wieczność tryumfująca i my szczęśliwi, zapomnieni”; „Przechadzka po Cmentarzu Wielkości”<sup>17</sup>. *Działania* prezentują zupełnie inne spojrzenie. Wyspiański posługuje się słowami pełnymi energii i siły: „rozbudzenie fantazji, twórczości,

16 Stanisław Wyspiański, *Listy do Stanisława Lacka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957, s. 76.

17 Wszystkie cytaty pochodzą z sześciu *Odpoczyneków* z poematu *Requiem*, w: Stanisław Wyspiański, *Pisma prozą. Juwenilia*, t. 14, oprac. Maria Stokowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 43–47.

imaginacji”; „las wyobraźni – wszelkie sztuki – szereg kompozycji, plastyka”; „przygotowanie do terenu twórczości dla myśli – idea bytu, idea egzystencji, prawo do egzystencji”; „wykarczowanie własnego terenu i walka – walka wspólna – wrogowie – największym wrogiem własna sztuka i poczucie piękna plastycznego – które wymaga poświęcenia życia – zaparcia życia – rzut do dzieła!”; „dzieło, kompozycja, rzut – idea, chwila, moment twórczy”; „czyn żywy – poszukiwanie słów – mowy – dźwięku – tonu”; „pośpiech – cały dzień czynności ruchliwej, dążąc do celu, któremu wiele, wiele przeszkód stanęło w poprzek”<sup>18</sup>. Dychotomiczne obrazy przeplatają się, ukazując odmienne światy. Katarzyna Fazan w tych hasłowych niedopowiedzeniach widziała celowy wybór nieoczywistej dykcji, która prezentowaną skalę doświadczenia ostatecznego zarówno pomniejsza, jak przede wszystkim wiąże z człowiekiem i jego bytowaniem ziemskim. Istnienie *tu i teraz* staje się naturalnym światem ludzkim związanym z życiem od narodzin do śmierci, czyli od domu do cmentarza<sup>19</sup>. Jest w takiej analizie pewien haczyk, bo w 1901 roku Wyspiański doświadczał konsekwencji zmian chorobowych widocznych w jego własnym ciele. Także w tej fazie rozwoju syfilisu kora mózgową z pewnością pobudzona przez działanie krętka błędnego przyczyniła się do rozbłysków geniuszu twórczego, na co później tak zwracał uwagę Cioran. Dostrzegalny zatem rozpad i organiczne gnicie było doświadczeniem codzienności Wyspiańskiego przy jednoczesnym niebывалым pobudzeniu artystycznym. Dlatego w *Requiem* mamy *Odpoczynki* pełne procesów gnilnych i *Działania* wypełnione czynem żywym, dziełem, walką i sztuką. Wyspiański sytuował siebie w funkcji bytu liminalnego, zawieszono go pomiędzy funeralną przestrzenią a pełną ekspresji aktywnością artystyczną. Nigdzie nie dookreślał swojego stanu, w *Odpoczynkach* nie pojawił się ani rzeczownik *trup*, ani przymiotnik *umarły*. Wydaje się, że autor celowo posłużył się obrazami–hasłami, by zderzyć świat organicznej, biologicznej degradacji z żywotnością sztuki. Miodońska-Brookes w analizie *Requiem* zwróciła uwagę, że wykreowane obrazy pełne są metafor: kału, wysuszonej materii, ciał wyschniętych, ale i dzieł sztuki – mieszkańców fantasmagorycznej, żałobnej przestrzeni. Liminalny podmiot liryczny, który został ukazany na tle nekropolii, jest dla badaczki

kimś istniejącym na różnych poziomach rzeczywistości jednocześnie: w grobie, w ziemi, pośrodku ludzi, wśród żywych, w bezkształcie materii i poza-kształcie czystego ducha. Podmiot ten mówi z głębi snu i pamięci życia, tworzy wizję

---

18 Wszystkie cytaty pochodzą z *Działań* z poematu *Requiem*.

19 Por. Katarzyna Fazan, *Wyspiański/Kantor asocjacyjny dyptyk w kręgu „Requiem”*, w: *Wyspiański. Poza kanonem*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2018, s. 97–122.

trwania granicznego. Zapisane w *Requiem* doświadczenie uderza ponadto swym indywidualnym, osobistym tonem, a zarazem prawdziwością i wyrazistością przeżycia, intensywnością czy wręcz sensualnością doznań metamorficznych, u których podłoża leży pulsacja gubienia i odbudowania podmiotowej tożsamości<sup>20</sup>.

Wyspiański z pewnością dokonał w utworze niezwykłego zespolenia siebie jako osoby umarłej z procesami gnilnymi, przydając jednocześnie świadomości materii organicznej. Wiąże się to z celowo wprowadzonym przez poetę trwaniem granicznym, o którym pisała już Miodońska-Brookes. Poeta, widząc postępującą degradację własnego ciała, dostrzegał wyraźnie swoją stygmatyzację śmiercią. Progowość, tak przez Wyspiańskiego ewokowana, może się stać kluczem do zrozumienia wielu jego gestów, bo zapewne dlatego wprowadzał na scenę dramatów bohaterów o bytach zawieszonych, granicznych, jak Chochoł, Martwice czy ożywione posągi. Wszystko to są postacie liminalne, ponieważ ich cielesność, podobnie jak podmiotu lirycznego w *Requiem*, nigdy nie została jasno nazwana, więc nie należą one ani do przestrzeni *tu*, ani *tam*. Autor pozostawił sobie dużą dozę wolności w manipulacji biologiczną witalnością wykreowanych postaci, była to istna żonglerka pierwiastkiem żywym i martwym. Bo do końca nie jest wiadomo, czy to przedmioty–lalki czy aktorzy–ludzie.

## Chochoł – „zaprzepaszczony skandal artystyczny”

Dla twórców, którzy urodzili się po epoce Młodej Polski, emblematycznym dziełem Wyspiańskiego było nie *Requiem*, a *Wesele*, datowane na ten sam 1901 rok. Dychotomia pasywnych *Odpczynków* i ekspresyjnych *Działań* nie miała takiej tajemnicy jak dynamiczny dramat sceniczny. Cała fabuła utworu teatralnego została przez autora usytuowana w rozciągniętej fazie liminalnej, jaką jest w kulturze noc weselna. A największą karierę, choć może nie do końca pozytywną, wśród postaci *Wesela* w XX wieku zrobił Chochoł jako bohater o silnym charakterze progowym. Kiedy w przedstawieniu teatralnym według utworu młodopolskiego dramaturga na scenę wychodzi słomiana figura, wszyscy wiedzą, że za chwilę zniknie atmosfera zarówno beztróskiej tytułowej uczty, jak i toczących się w kuluarach potencjalnych romansów. W zamian zacznie się mozolne zmaganie z narodowymi

---

20 Ewa Miodońska-Brookes, *Stanisława Wyspiańskiego ćwiczenia ze śmierci*, w: „*Sami złożycie stos...*” *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, katalog, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007, s. 14.

duchami, strachami oraz przypominanie sytuacji trudnych społecznie i historycznie. Finał dramatu nie przynosi oczekiwanej ulgi, szczególnie że następuje po części pełnej parapsychologicznych analiz niektórych polskich mitów. Cała siła interpretacyjna sceny zakończenia zawiera się w tańcu, do rytmu nadanego przez Chochoła, występującego w funkcji nie rekwizytu, tylko postaci dramatu. Reszta bohaterów, w zależności od inscenizacji, albo zastyga, albo płąsa w somnambulicznym układzie choreograficznym. Zakreślony przez autora statyczny obraz kończy przebieg przedstawienia, którego cała wcześniejsza kompozycja została zbudowana dynamicznie. Można uznać, że Wyspiański perwersyjnie porzucił zarówno swoje postaci, jak i publiczność. Chochoł, czyli liminalny, przedmiotowo traktowany bohater, stworzony z lichej materii, został wprowadzony na scenę w funkcji reżysera całego magicznego zdarzenia. Jego byt nie został do końca sprecyzowany, co z pewnością stało się głównym powodem wszelkich późniejszych spekulacji interpretacyjnych – przez autora wymieniony na szarym końcu listy *Postaci fantastycznych*, wyraźnie odróżnionych od *Osób dramatu*<sup>21</sup>. Bez wątplenia była to postać – figura sceniczna – zawieszona między rzeczywistością a fantazją, która wprowadzona na scenę, rządzi światem iluzji dramatycznej, a w finale zamyka wszystkich bohaterów, niczym w klatce, w rytmie tańca do specyficznej muzyki. Wydaje się, że autor celowo uczynił z niej centralnie usytuowanego bohatera całego zdarzenia. Bezspornie Chochoł to postać klucz do dramatu, bez której widowisko według sztuki Wyspiańskiego wydaje się wprost niemożliwe do zagrania w teatrze, ponieważ nie można obronić interpretacyjnie sceny końcowej, a niestety, została ona przez autora znaczeniowo zawieszona w próżni.

Biografia Chochoła, mozolnie ułożona z tekstów krytycznych, interpretacji reżyserskich i innych zapisów pochodzących z ostatnich stu lat, wiele mówi o tej postaci z *Wesela*, nakładając na nią szereg skojarzeń, ale nie o wydzwiku pozytywnym, czyniąc z niej raczej bohatera pasywnego, wręcz negatywnego. Większość reżyserów teatralnych postępowała na przekór zarówno Wyspiańskiemu, jak i dramatowi. Negowano kłopotliwą słomianą figurę, zestawiając między innymi młodopolski tekst dramatyczny z wierszami poetów i eseistów z drugiej połowy XX wieku. Chochoł stał się, w kontekstach sztuki przełomu XX i XXI wieku, postacią–przedmiotem anachronicznym, zanurzonym w symbolizmie epoki Młodej Polski. Wydaje się, że nie ma dla tej lichej materii właściwego miejsca, szczególnie w nowym milenium, w ponowoczesnej estetyce królujących awatarów, hologramów i multimediów obecnych na scenach teatralnych współczesnych widowisk. Odejście czy wręcz wyrzucenie słomianego bohatera przez kolejne

---

21 Por. Stanisław Wyspiański, „*Wesele*”. *Tekst i inscenizacja z roku 1901*, oprac. Jerzy Got, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977. Wszelkie cytacje dramatu zamieszczone w niniejszym rozdziale pochodzą z tego wydania.

pokolenia reżyserów teatru polskiego było częściowo spowodowane faktem nałożenia negatywnych znaczeń na przedmiotową figurę przez krytykę towarzyszącą dramatowi od ponad stu lat.

Rafał Węgrzyniak w *Encyklopedii „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego* uznał, że Chochół to jeden z najbardziej zagadkowych i wieloznacznych symboli wprowadzonych przez Wyspiańskiego, choć jest „symbolem niemocy, bezwładu, martwoty i śmierci polskiego życia zbiorowego, biorącym górę nad wolą przetrwania i dążeniem do czynu [...]”<sup>22</sup>. Istotnie, w wielu recenzjach znajdziemy określenia dość jednoznaczne, nazywające Chochola: postacią ujemną, pełną odrazy i wstrętu<sup>23</sup> czy niezdarną poczwara, a nawet straszdyłem słomianym<sup>24</sup>. Traktowano go nawet jako symbol potęgi szatańskiej<sup>25</sup>, ale był też prozaiczną pustą słomą<sup>26</sup>. Wyspiański wywołał wściekłość krytyki nie samym faktem wprowadzenia Chochola, czyli ogrodowego snopka na scenę, tylko uczynieniem z niego postaci kreującej rozrachunkowe zderzenie aktualnej rzeczywistości z polską przeszłością historyczną. Osobnym problemem pozostaje fakt, że w kontekście założeń estetycznych teatru epoki końca XIX i początków XX wieku postać niebędąca człowiekiem i nieodwołująca się w jakimkolwiek stopniu do mitycznych bohaterów narodowych musiała w Polsce wzbudzić agresję, sprzeciw, a nawet bunt. Wystarczy przytoczyć dość napastliwy tekst Bolesława Prusa, datowany na 1909 rok, w którym pisarz grzmiał:

Ludy semickie miały Mojżesza i Mahometa; Grecja – Leonidasa, Sokratesa, Peryklesa; Rzym – Cezara; Francja – Joannę d’Arc i Napoleona; Polacy dziś znajdują się w warunkach bardzo ciężkich, a któż to w *Weselu* zostaje kierownikiem ich doli?... Chochół, czyli wiecheć słomy, który w najpomyślniejszych okolicznościach może stać się krzakiem róży, a później – znowu wiechciem<sup>27</sup>.

---

22 Rafał Węgrzyniak, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Kraków 2001, s. 21–22.

23 Por. Eugeniusz Kucharski, *Wernyhora i złoty róg. Interpretacja symbolów „Wesela”*, „Przegląd Współczesny” 1932, nr 128.

24 Por. Walery Gostomski, *Arcytwór dramatu polskiego*, Nakładem Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, Lwów 1908.

25 Por. Stanisław Kotowicz, *Synteza i analiza „Wesela” St. Wyspiańskiego*, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, Lwów 1912.

26 Por. Tadeusz Sinko, *Tajemnica Chochola*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 48.

27 Bolesław Prus, *Poezja i poeci*, „Tygodnik Ilustrowany” 1909, nr 50, cyt. za: tenże, *Pisma*, t. XXIX: *Studia literackie, artystyczne, polemiki*, red. Zygmunt Szweykowski, Warszawa 1950, s. 268.

Uczynione przez autora *Lalki* rozbudowane porównanie w swej istocie mieszało znaczenia wyniesione z odrębnych przestrzeni poznawczych: religii, polityki i literatury. Ten niebywały tygiel skojarzeń pozwolił Prusowi przyjąć ostry i krytyczny ton dalszego ciągu wywodu: „[...] Wyspiański w *Weselu* powiedział: wszyscy, zarówno chłopci, jak i inteligencja – jesteście durnie”<sup>28</sup>. Jeżeli przyjmiemy, że pisarz w swojej złości miał rację, to uznamy fakt celowego działania młodopolskiego artysty. Tak określona literacka kpina być może miała skompromitować chęci i dążenia ówczesnych narodowych elit. Pragnęły one bohaterów pełnych wzniosłości, siły, męstwa i magicznej niezniszczalności. Reprezentantem takich wyobrażeń w *Weselu* jest między innymi Wernyhora, czyli Dziad z lirą. Wyspiański nie przewidział, że spowoduje falę krytyki przez wprowadzenie na scenę teatralną postaci po pierwsze w słomianym kostiumie dokładnie zakrywającym cechy antropomorficzne, po drugie nie do końca czytelnej dla współczesnych mu komentatorów. Pełen napastliwości atak po przeszło stuletniej batalii odniósł nadspodziewany sukces: w nowym milenium artyści definitywnie zanegowali jakikolwiek sens wprowadzenia Chochola na scenę.

Niewątpliwie z zalem można odnotować fakt, że nikt z dotychczasowych badaczy nie zauważył nowatorstwa Wyspiańskiego. Jedyne Zbigniew Majchrowski pisał, że Chochół stał się zaprzepaszczonym przez krytykę skandalem artystycznym<sup>29</sup>. Badacz uznał słomianą figurę za prekursora nurtu *arte povera*, który pojawił się w sztuce włoskiej pod koniec lat 60. XX wieku. Ta marginalna tendencja artystyczna cechowała się użyciem surowców prostych, pozornie bezwartościowych, jak szkło, szmaty, gazety, gałęzie, w celu pozbawienia dzieła wartości przedmiotowych w znaczeniu komercyjnym. Wyspiański postępuje dokładnie odwrotnie. Chochół słoma traci swoje prozaiczne znaczenie, a poprzez funkcję teatralną rozbudowuje się symboliczny kontekst przedmiotu. Paradoksalnie licha materia zyskuje cenną wartość metaforyczną. Należy jednocześnie podkreślić, że autor nie myślał o walorze rynkowym owego specyficznego okrycia róży na zimę.

Majchrowski zauważył również, że dość niezręcznie wygląda zestawienie dat dwóch prapremier: *Trzech siostr* Antoniego Czechowa 31 stycznia 1901 roku na scenie Moskiewskiego Teatru Artystycznego MChAT, pod dyrekcją Konstantego Stanisławskiego i Władymira Niemirowicza-Danczenki, i *Wesela* 16 marca 1901 roku w Teatrze Miejskim w Krakowie. W postaci Nosa czy Racheli z polskiego dramatu badacz dostrzegł podobieństwo z bohaterami rosyjskimi. Pod względem estetycznym sztuki teatralne reprezentują dwie różne przestrzenie znaczeniowe, dotyczące

---

28 Tamże, s. 268.

29 Zbigniew Majchrowski, *Chochół, czyli zaprzepaszczony skandal artystyczny*, „Dialog” 2004, nr 9.

zarówno przesłania tekstu, jak i osadzenia go w rzeczywistości, która była w swej istocie odmiennie rozumiana przez ich autorów. Chochoł zupełnie nie pasuje do takich porównań, gdyż jako idea przedmiotowości na scenie nie mieści się w programie misji i funkcji współczesnego mu teatru nakreślonych w pismach Stanisławskiego czy dramatach Czechowa.

Można uznać, że w sensie estetycznym Wyspiański słomianą postacią w 1901 roku zapowiadał ideę nadmarionety Edwarda Gordona Craiga. Angielski reżyser i aktor w 1907 roku w eseju *Aktor i nadmarioneta* pisał, że aktora w planie scenicznym powinien zastąpić twór doskonały, pełen wzniosłości i boskiego pierwiastka. Według tej teoretycznej koncepcji do teatru miała wkroczyć figura o charakterze progowym. Jej liminalna forma wynikała z chęci wprowadzenia do widowiska lalki, która z jednej strony miała być bierna i martwa, ale z drugiej ten twór miał posiadać jakiś magiczny, nie do końca przez autora doprecyzowany pierwiastek życia. W działaniu scenicznym Craigowska marioneta służyła kreacji doskonałego, zgodnego z wizją reżysera przedstawienia, czyli teatralnego dzieła sztuki. Idea Anglika nigdy nie została urzeczywistniona w prawdziwym spektaklu, pozostała znana jedynie z rysunków szkicowych autora datowanych już na 1905 rok.

Ewidentna przewaga Wyspiańskiego nad pomysłami Craiga dotyczy sfery realizacji. Polski dramaturg wprowadził słomianą figurę, która w istocie również była postacią o rodowodzie granicznym w rozumieniu kultury ludowej tamtego okresu. Chochoł poprzez swoją funkcję użytkową, czyli okrycie róży przed mrozem, był dla autora *Wesela* usytuowany pomiędzy zimowym stanem śmierci, zamrożenia a wiosennym odrodzeniem. W założeniu widocznym w prapremierowym spektaklu bohater był postacią pomiędzy lalką a człowiekiem. Kostium zakrywał dokładnie aktora znajdującego się w środku antropomorficznego kształtu. Nie było widać ani twarzy, ani rąk, ani nóg, widzowie mieli przed oczami tylko poruszający się snopek słomy. Wielka marionetka, z trudem poruszająca się na scenie, nie mogła być biernym elementem scenograficznym. Dramaturg dał jej możliwość samodzielnego działania. Była to postać–przedmiot w funkcji podmiotu sprawczego. W tym znaczeniu gest Wyspiańskiego ma charakter zarówno rewolucyjny, jak i ewidentnie prekursorski wobec zmagania awangard XX wieku z istnieniem aktora–człowieka na scenie.

Problem, jaki w historii teatru polskiego narodził wokół postaci Chochoła, pośrednio został sprowokowany przez samego autora. Młodopolski dramaturg swojemu ożywionemu przedmiotowi teatralnemu nie poświęcił osobnego omówienia czy jakkolwiek rozumianego teoretycznego tekstu. Znamy jedynie słynną wypowiedź publiczną Wyspiańskiego<sup>30</sup>, uczynioną wobec

---

30 Szczytkowe informacje o interpretacji Wyspiańskiego postaci Chochoła znajdziemy rozproszone we wspomnieniach jemu współczesnych. Por. Tadeusz Boy-Żeleński, *Plotka o „Weselu” Wyspiańskiego* (pierwotnie odczyt wygłoszony 3 grudnia 1922 roku

przypadkowego teatromana, której sens sprowadza się do lakonicznego stwierdzenia, że „Chochoł jest tylko chochołem, niczym więcej”. Po stu latach prowokacyjne słowa dramaturga zostały skomentowane przez Jerzego Sosnowskiego, literaturoznawcę i krytyka literackiego, który potraktował je jako spontaniczną, może trochę podchwytliwą myśl artysty.

[D]omagają się – jak sądzę – by u jej źródła [Chochoła – D.Ł.] znalazło się bezpośrednie odczucie, coś w rodzaju miłosnego aktu, niepozostawiającego miejsca na obserwację wrażeń, na przedwczesne ich intelektualizowanie. Wyspiański zdaje się wyprzedzać żądanie Susan Sontag: *Zamiast hermeneutyki potrzebna jest nam erotyka sztuki*. Misterium, na które nas zaprasza, do którego nas wciąga, ma być czasem wstrzymanych pytań. W milczeniu powinniśmy śledzić wędrujące po scenie sylwety, by Chochoł pozostał Chochołem [...] <sup>31</sup>.

Sosnowski miał rację, ale jedynie połowicznie. Jeżeli pozostawimy Chochoła na scenie, ale pozbawimy go wszystkich znaczeń, jakie nań nałożyli w ciągu wieku kolejni interpretatorzy, to z pewnością będzie on przede wszystkim wiechciem słomy okrywającym krzak róży albo śmieciem zakłócającym estetykę przestrzeni scenicznej. Jeżeli natomiast potraktujemy Chochoła jako postać ważną, której wprowadzenie na scenę nie było dla autora przypadkowym działaniem, wówczas jej teatralna biografia nabierze innych znaczeń, widocznych między innymi w kontekście dorobku sztuki XX wieku. Istotna bowiem jest nie tylko wprowadzona przez Wyspiańskiego marionetyzacja postaci scenicznej, ale przede wszystkim przedmiotowość. W dorobku światowej sztuki w ubiegłym wieku to przedmiot niczym doskonały rekwizyt artystyczny stał się obiektem dzieł. Za prekursora wprowadzenia rzeczy utylitarnych w obieg artystyczny uważa się powszechnie Marcela Duchampa. To, co łączy dwóch artystów, może dotyczyć samej zasadności wprowadzenia rzeczy w obieg manipulacji twórczej. Stosunek Duchampa do przedmiotów sztuki, nazwanych w tej koncepcji *ready-made*, dookreślała słynna walizka–pudełko, która zamykała podjęty przez artystę dyskurs. Asamblaż *Boîte-en-valise* (1936–1966) zawierał bowiem miniatury rzeczy, które wcześniej były używane w przestrzeni artystycznej. Tym

---

w Teatrze Polskim w Warszawie), w: tenże, *Flirt z Melpomeną*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1924, s. 39–71, przedruk *Pisma*, t. III, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956. Por. także Helena d’Abancourt, *Ze wspomnień o Wyspiańskim (w 20. rocznicę zgonu Genialnego Poety)*, „Tygodnik Radiowy” 1927, nr 32, Poznań, przedruk w: *Wyspiański w oczach współczesnych...*

31 Jerzy Sosnowski, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpliwności*, Semper, Warszawa 1993, s. 60.

samym magiczny bagaż podróży mieścił nie dzieła, ale idee, które one miały wyzwalać. Istotne było również działanie Duchampa, którego prace podlegały wielokrotnym repetycjom wykonywanym przez autora. Wyspiański, wprowadzając przedmiot i nadając mu określoną funkcję poprzez tekst oraz dokładnie rozpisane działanie sceniczne, a nawet posługując się celowo użytą muzyką, dokonał podobnego gestu. Prozaiczna rzecz stała się ideą, wielokrotnie interpretowaną poprzez kolejnych inscenizatorów dramatu. Z pewnością szkoda, że krytyka towarzysząca Chochołowi przez ostatnich ponad sto lat, nie dostrzegła w geście młodopolskiego dramaturga ewidentnego potencjału nowatorskiego. Nikt nie uczynił z Chochoła prekursora przedmiotowości w sztuce XX wieku, a na to miano Wyspiański bez wątpienia zasłużył. Liminalność postaci została jednocześnie zawieszona w dwóch porządkach. Z jednej strony w kontekście kulturowym bytu nie do końca żywego i nie do końca martwego, z drugiej – formy artystycznej pomiędzy symbolizmem Młodej Polski a awangardowością prądów XX wieku.

## Chochoł poza Wyspiańskim

W 1969 roku, w stulecie urodzin autora *Wesela*, Stefania Skwarczyńska zauważyła, że dramaturg „obrazami–symbolami w swoich obrachunkach z polską rzeczywistością zawładnął naszą wyobraźnią narodową, wprowadzając te obrazy–symbole, w ich treści–formie i w ich znaczeniu, w zasób znaków języka naszej sztuki”<sup>32</sup>. Chochoł, oraz pojawiający się w finale tanciec, stał się w wywodzie literaturoznawczyni najistotniejszą częścią utworu dramaturgicznego, skupiającą uwagę i krytyki, i wszystkich jego scenicznych interpretatorów, w tym również literackich kontynuatorów<sup>33</sup>. Należy przyznać Skwarczyńskiej rację, gdyż słomiana figura zyskała samodzielne życie, funkcjonując przez ostatnich sto lat zarówno w kontekście utworu, jak i *poza* nim. W celu wykazania potencjału Chochoła przywołam tylko kilka przykładów użycia postaci Wyspiańskiego bez odwołania się do dramatu, a potem skupię się na pokazaniu dynamizmu negacji postaci widocznej w XXI wieku w polskim teatrze.

---

32 Stefania Skwarczyńska, *Chochoł tanciec jako obraz–symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 99.

33 Por. m.in. *Różę* Stefana Żeromskiego (1909), *Oziminę* Wacława Berenta (1911), także *Jezioro Bodeńskie* Stanisława Dygata (1946), *Na wsi wesele* Marii Dąbrowskiej (1955), *Zabawę* Sławomira Mrożka (1962), *Wesele na osiedlu* Jerzego Broszkiewicza (1965). Postać Chochoła kryjąca pod słomą „Bubka we fraku” pojawiła się w *Szewcach* Stanisława Ignacego Witkiewicza (1934), a telewizor występujący w funkcji omamianego Chochoła w *Kartotece rozrzuconej* Tadeusza Różewicza (1994).

Oddzielenia Chochoła od konstrukcji dramatu młodopolskiego najbardziej wyraziście dokonał chyba Tadeusz Konwicki w filmie *Salto*<sup>34</sup> (1965). Autor scenariusza i jednocześnie reżyser zbudował jawne odniesienie do funkcji słomianej figury poprzez wprowadzenie do akcji dramatycznej postaci o podwójnym nazwisku Kowalski-Malinowski. Sugerowany dualizm tożsamościowy był związany z chęcią uwypuklenia specyfiki charakteru bohatera, jego cech: widocznych i niedostrzegalnych. Był niczym Chochoł Wyspiańskiego, którego słoma stała się zewnętrznym ubiorem, pod którym kryło się jakieś tajemnicze wnętrze. W *Salcie* Kowalski-Malinowski stał się demonem, który hipnotyzuje mieszkańców małego powojennego miasteczka. Wszystkich nęci i przyciąga, bo jest kimś obcym, bez biografii, przybywającym znikąd. W finale Konwicki postąpił z postacią drastycznie, gdyż bohater zostaje wygnany, wręcz wyrzucony z somnambulicznej społeczności. W tym geście scenarzysty było wiele z chęci pozbycia się Chochoła, traktowanego niczym upiór przeszłości, skupiający w sobie konotacje związane z biernością, niemocą, poddaniem się. Być może była to pierwsza tak silna chęć negacji nie tylko słomianej postaci, ale przede wszystkim znaczeń, jakie ze sobą niesie. Dla filmu istotna była również dobrana przez reżysera obsada. Dualistyczną postać grał Zbigniew Cybulski, charyzmatyczny aktor polskiego kina tamtego okresu. Jego kostiumem była ciemna skórzana kurtka, również ciemna koszula, ciemne zakrywające oczy okulary, do tego nosił czarne spodnie. Ten ubiór pośrednio nawiązywał do wizerunku Macieja Chelmskiego, który wykreował aktor w 1958 roku w *Popiele i diamentie* w reżyserii Andrzeja Wajdy. Dzięki zabiegowi kostiumologicznemu podwójna tożsamość postaci Konwickiego nabierała silnych cech rozrachunkowych z pokoleniem partyzantów i żołnierzy. Byli oni w połowie lat 60. XX wieku ewidentnie ludźmi marginesu, ich romantyczna i hipnotyzująca siła, mobilizująca do czynu, zagubiła się bowiem i osłabła w nowym świecie.

Konwicki jako jedyny podszedł do postaci Chochoła niezwykle poważnie. Postać ta, a raczej słoma, z której została zrobiona, stała się także podstawą do wykreowania prześmiewczego obrazu w finale filmu *Miś* w reżyserii Stanisława Barei (1981), gdy nad Polską Rzeczpospolitą Ludową schyłku rządów Edwarda Gierka unosi się ciągnięty przez helikopter wielki i pozbawiony patosu miś: przedmiot-zabawka zrobiony ze słomy. Nie demon mitów narodowych, tylko wielki bibelot. W ostatnich kadrach miś z hukiem spada z nieba na ziemię, niczym postać wyniesiona i opuszczona za pomocą używanego w teatrze antycznego żurawia, zwanego *deus ex machina*, by stanąć przed zdumionymi ludźmi. Pośród tłumu siedzi Ewa Bem, w kostiumie

---

34 Tadeusz Konwicki, *Salto*, „Dialog” 1964, nr 7; film *Salto*, scenariusz i reżyseria Tadeusz Konwicki, muzyka Wojciech Kilar, zdjęcia Kurt Weber, scenografia Jarosław Świtoniak, kostiumy Alicja Ptaszyńska, w rolach głównych: Zbigniew Cybulski, Gustaw Holoubek, Marta Lipińska, Irena Laskowska, Wojciech Siemion, Studio Filmowe „Kadr”, 1965.

nawiązującym do stroju Matki Boskiej z wizerunków ikonicznych, i śpiewa bożonarodzeniową kolędę. Bareja pozostawił widzów z otwartym pytaniem: czy zrzucony słomiany twór przyniesie jakąś nowinę? Należy zaznaczyć, że choć film miał premierę w maju 1981 roku, czyli w czasie historycznym zwanym karnawałem Solidarności, to jednak obraz odnosił się głównie do schyłku lat 70. XX wieku. Był to okres narastającej zapaści ekonomicznej, która poprzedziła kryzys polityczny zakończony strajkami w Stoczni Gdańskiej w sierpniu 1980 roku.

W nowym stuleciu postać z dramatu Wyspiańskiego dała nazwisko całemu rodowi zamieszkującemu pewną kamienicę, nazywaną Domem, w krakowskiej trylogii Wita Szostaka<sup>35</sup>. Powieść *Chochóły* (2010) opisuje rodzinę, która pomimo różnic pokoleniowych, mentalnych, towarzyskich usiłuje stworzyć wspólnotę. Niejednolitość ma być atutem tej społeczności, nad którą czuwa babcia. Dom jest tu podstawą mitycznej struktury, gdyż jego architektura zdaje się błyskawicznie dopasowywać do nowych potrzeb. Ściany budynku można dowolnie przestawiać, by konstruować kolejne przestrzenie użytkowe. Misternie utkana budowla – z wieloma dziwnymi korytarzami, zaułkami, strychami, podziemiami, grobowcami, a nawet z kaplicą i biblioteką – rozsypuje się po śmierci seniorki rodu Chochółów niczym domek z kart. Niknie w jednej chwili, choć wydaje się, że powstawała z mozołem. Czar Domu pryska, a nad wspólnotą rodzinną mieszkańców zaczynają dominować waśnie i spory.

Zarówno dla powieści Szostaka, jak i dla perypetii postaci dramatycznej Chochóły ważne pozostaje miejsce, czyli fantasmagoryczna przestrzeń, w której rozgrywa się akcja utworów. Dla Szostaka jest to Kraków, choć stworzone przez niego miasto przypomina też Wenecję z jej kanałami i gondolami. Odniesienia do realnego Krakowa odnajdziemy w zamiłowaniu jego mieszkańców do legend. Narrację powieści ubarwiają historie pełne romantyzmu, w których postaci królów i ich kochanek, alchemików oraz nie do końca jasnych zdarzeń budują magiczną tożsamość miejsca. Wspólnota zamieszkująca jego dzielnice ma swoje wewnętrzne obyczaje. I właśnie tam odnajdujemy nowe znaczenie postaci chochoła, której nazwa tym razem jest przez Szostaka pisana małą literą. Jednym z istotnych dla społeczności obrzędów jest palenie w noc sylwestrową na rynku oraz w zaułkach ulic śmieci, niepotrzebnych mebli, ubrań, książek, które przestały być ważne. Każdy mieszkaniec może wrzucić do ognia dowolną rzecz. Jeśli założymy, że nazwa postaci z młodopolskiego dramatu stała się synonimem stosu ofiarnego, to w powieści płoną nad miastem pochodnie w dwóch celach. Po pierwsze, by zniszczyć ostatecznie odpadki roku odchodzącego, a po drugie, by

---

35 Wit Szostak (właśc. Dobrosław Kot), *Trylogia krakowska: Chochóły*, 2010; *Dumanowski*, 2011; *Fuga*, 2012.

dokonać rytuału oczyszczenia. Widoczny następnego dnia na ulicach popiół ma stworzyć podstawy do kreacji nowych jakości przedmiotów i zdarzeń. Dla Szostaka pozabawienie Chochołów Domu czy też symboliczne spalenie chochołów rodzi anarchię w tych dwóch przestrzeniach semantycznego posłużenia się przez autora figurą młodopolską. Opisany chaos i zniszczenie nie kreują niczego nowego, niczego pozytywnego. Pisarz zostawia czytelnika z pytaniem o dalszy ciąg perypetii tej dziwnej Chocholej wspólnoty.



### II. 2.3

Chochoł, w tej roli Maria Wiczerok, *Wesele* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego, Teatr Narodowy, Warszawa 2000 r. Fot. Wojciech Plewiński.

W teatrze wiecheć słomy od samego początku intrygował, irytował i kusił kolejnych inscenizatorów *Wesela*. U progu nowego milenium Jerzy Grzegorzewski uczynił z Chochoła postać hybrydalną. Ówczesny dyrektor Teatru Narodowego w Warszawie w podjętej inscenizacji wprowadził na scenę nie słomianego stwora, tylko kobietę (w tej roli wystąpiła Maria Wieczorek). Jej makijaż przypominał postaci z filmów okresu ekspresjonizmu niemieckiego. Twarz miała sinoblada, z wyraźnie zaznaczonymi oczodołami. Kostium podkreślał nie do końca jasny status dziwnej bohaterki. Z jednej strony narzucona na ramię sukmana krakowska, z drugiej coś na kształt worka pełnego słomy. Całość została opleciona, czy raczej związana w wykwintny sposób – mało wprawne oko widza mogło ulec złudzeniu, że kostium ma krój sukni secesyjnej. We włosy aktorka miała wplecione źdźbła słomy. Ale najważniejszym atrybutem tej wersji Chochoła był nie kostium, a skrzypce, na których artystka wirtuozersko grała, nie wypowiedziawszy żadnej kwestii. Maria Prussak, literaturoznawczyni, uznała, że na tle dotychczasowych inscenizacji *Wesela* zarówno postać, jak i całe widowisko Grzegorzewskiego były po raz pierwszy triumfem Chochoła<sup>36</sup>. W tej interpretacji reżyserskiej postać, poprzez niebywały kunszt muzyczny, po prostu zapanowała nad sceną. Prussak, niestety, nie mogła przewidzieć, że dostrzeżone przez nią zwycięstwo postaci z dramatu Wyspiańskiego z początków nowego milenium (premiera *Wesela* Grzegorzewskiego w Teatrze Narodowym odbyła się 30 stycznia 2000 roku) okaże się jak do tej pory jej ostatnim tak wyrazistym, symbolicznym, wystąpieniem w obecnym stuleciu.

Teatr polski w XXI wieku w większości inscenizacji odrzuca Chochoła, uważając go za postać anachroniczną, podobnie też podchodzi do samego dramatu. Roman Pawłowski, krytyk teatralny, w 2005 roku diagnozował ową na poły agresywną niechęć twórców do dramatu młodopolskiego, obarczając winą sam teatr jako instytucję. Krytyk uważał bowiem, że

[na] dźwięk krakowiaka cierpnie człowiekowi skóra, na widok *capki z piór* można dostać wysypki, od chocholego tańca mdli. To wina teatru, że po stu latach dramat Wyspiańskiego zakrzepł w folklorystyczno-historycznym sosie, pod którym nie widać już żywych ludzi ani żywych problemów. Z nielicznymi wyjątkami wystawiano go przez lata jako relikw przesłości i obowiązkową lekturę. No i osłuchał się – jak hejnał mariacki<sup>37</sup>.

---

36 Por. Maria Prussak, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Instytut Badań Literackich PAN, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2005.

37 Roman Pawłowski, *Wesele XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza” 20 VI 2005, <https://e-teatr.pl/wesele-xxi-wieku-a13104> (dostęp: 6.06.2013).

Głos krytyka nie zawisł w próżni teatralnej. W 2005 roku Rudolf Zioło, reżyserując *Wesele* w Teatrze Wybrzeże w Gdańsku (premiera 17 czerwca), odszedł wyraźnie od dotychczasowych dróg interpretacyjnych. Dokonał aktualizacji rzeczywistości dramaturgicznej, by ją przybliżyć do otaczającej widownię realności początków nowego stulecia. W spektaklu Chochół jako postać uległ redukcji, jego kwestie na scenie wypowiadał Poeta, a *Wesele* działo się współcześnie, w białej, jasnej przestrzeni sceny. Urealnienie problemów zarysowanych w utworze skupiło się na *Osobach dramatu*, które w tej koncepcji zostały powiązane z kontekstem wydarzeń II wojny światowej oraz żywych sporów wokół Jedwabnego. Pawłowski komentował:

Przeniesione we współczesność wyczyszczone z nalotu folkloru i rodzajowości *Wesele* stało się ostrą analizą dzisiejszej świadomości narodowej Polaków. Zioło wydobył ze sztuki polski absurd: od 15 lat Polska jest wolnym krajem, tymczasem rodacy nadal chętnie chwytają za kosy i lecą się bić, choć od dawna nie ma z kim<sup>38</sup>.

Inscenizacja Zioły umieściła Chochółą w zauważonym przez krytyka obszarze niepotrzebnych odniesień folklorystycznych. Postulowana przez reżysera aktualizacja wyraźnie wiązała wymowę struktury dramaturgicznej z aspektem polityczności współczesnego teatru. Dwa lata później o podobną realność zawalczył Piotr Cieplak. Reżyser wykonał nieco inny gest, gdyż zlikwidował tytuł dramatu, pozostawiając jedynie strukturę wątku fabularnego, a Chochółą w ogóle nie wpuścił na scenę. Do scenariusza przedstawienia *Albośmy to jacy tacy...* (Teatr Powszechny w Warszawie, premiera 26 maja 2007) Cieplak dodał jeszcze fragmenty z *Akropolis* Wyspiańskiego oraz z *Księgi Kobeleta, Fizjologii smaku albo medytacji o gastronomii doskonałej* Anthelme'a Brillata-Savarina, wiersza *Lied vom Kindsein (Pieśń dzieciństwa)* Petera Handkego, tekstu Adama Michnika *Otwórzmy teczkę*, wiersza *Przesłanie Pana Cogito* Zbigniewa Herberta, *Po wygnaniu* Czesława Miłosza z tomu *Nieobjęta ziemia* oraz wierszy Marcina Świetlickiego: *Ochroniarz, O owadach, Finlandia*. Autorski kolaż tekstów przyczynił się do powstania widowiska, w którym pobrzmiewały również aktualne wątki polityczne i społeczne. Spektakl zamykała niema scena, w której głos zza kulis opowiadał o prawdziwych losach pierwowzorów postaci z *Wesela* Wyspiańskiego. W ten sposób realny świat i historia Polski XX wieku wkroczyły w przestrzeń dramatu.

Po spektaklach Zioły i Cieplaka wydawało się, że nikt nie może być bardziej rygorystyczny wobec Chochółą. Inscenizacja Michała Zadary (Krakowski Teatr Scena STU, premiera 3 lutego 2006) okazała się jednak jeszcze bardziej

---

38 Tamże.

radykalna względem założeń tekstu Wyspiańskiego. Reżyser zredukował obsadę *Wesela* z trzydziestu pięciu do ośmiu osób. Krytyk teatralny komentował:

Zamiast w chłopskiej chacie akcja rozgrywa się we współczesnej restauracji, a dokładnie w przedsiionku ultranowoczesnej łazienki, pomiędzy umywalkami a drzwiami do toalet. Tu goście weselni uciekają przed hałasem i tłumem, żeby wypalić papierosa, pogadać, poflirtować. Na dwóch ekranach widzimy obraz Sali, gdzie trwa impreza i skąd dochodzi muzyka (Połomski, Wodecki, na zmianę z muzyką klubową), oraz wewnątrz jednej z kabin, do której co chwila wchodzi goście. Jedynym śladem po legendzie *Wesela* jest zawieszona nad drzwiami kosa na sztorc postawiona. Symboliczny oręż walki o wolność zamieniony w element wystroju wnętrza – trudno o bardziej ironiczny komentarz do sposobu, w jaki przywoływana jest dzisiaj narodowa tradycja<sup>39</sup>.

W nakreślonym obrazoburczym gestem postindustrialnym świecie ukazanym w krakowskiej inscenizacji również nie było miejsca na figurę zbudowaną ze słomy, podobnie jak u Zioly i Cieplaka. Prosta materia ubioru nie pasowała do gadżetów trzydziestolatków z początku XXI wieku. Negacja Zadari tym razem nie kontestowała stereotypu związanego z anachronicznością estetyki ludowej figury, obciążonej dodatkowo symbolizmem XIX wieku. W inscenizacji krakowskiej słoma stała się zwyczajnie niepotrzebnym, bo pustym, gadżetem. Reżyser komentował radykalność swojej postawy:

Wszyscy wiemy, że Chochoł ma się ruszać i mówić. Ale żaden Chochoł się nie rusza i nie mówi. Chcąc wystawić *Wesele*, nie mogę obsadzić stosu słomy, bo taki stos nie będzie się ani ruszał, ani mówił. Jeśli z kolei ubiorę aktora w słomę, to nie będzie chodzący chochoł tylko aktor udający, że jest chochołem, albo po prostu człowiek w słomie<sup>40</sup>.

W tym wypadku badaczy powinno zastanawiać drastyczne odrzucenie przez Zadarę iluzji, jaką stwarza teatr jako medium. Wyspiański, wprowadzając Chochoła na scenę, miał jej świadomość. Dramaturg znał siłę oddziaływania widowiska teatralnego, wiedział, że widzowie nigdy nie oczekują wejścia na scenę na przykład prawdziwego króla. Zadara w rozważaniach o obecności Chochoła w *Weselu* posunął się jeszcze dalej:

---

39 Roman Pawłowski, „*Wesele*”, czyli kosa zawieszona w toalecie, „Gazeta Wyborcza” 5 II 2006.

40 Cyt. za: Joanna Targoń, *Trzy razy o „Weselu”*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” 21 XII 2007.

Jeśli skonstruujemy mechanicznego chochoła i damy do środka głośniki, to będzie ciekawa maszyna, ale to nie będzie chochoł. *Wesele* jednak go wymaga. Można osiągnąć efekt chochoła w filmie animowanym – tyle że Wyspiański chciał mieć sztukę teatralną<sup>41</sup>.

Wypowiedź reżysera ujawniła cały problem interpretacyjny związany z postacią Chochoła i towarzyszącą mu niezrozumienie gestu artystycznego dramaturga, będącego również scenografem. Nie wystarczy bowiem słomianą postać zwyczajnie odesłać do lamusa, to znaczy jakkolwiek rozumianego magazynu muzealnego, ze względu na jej ludowość lub młodopolsko rozumiany folklorizm. Nie powinno nas również zadowolić stwierdzenie reżysera odnoszące się do anachronizmu całej idei scenicznego wiechcia polnych traw. Zadara wyrzucił Chochoła, ale nie zaferował nic w zamian. Reżyser pominął całą siłę mimetyczną przedmiotu wprowadzonego na scenę, która wydaje się mieć dla współczesnego teatru potencjał niezwykle pojemnego znaku plastycznego. Widzowie krakowskiej inscenizacji *Zadary* uzyskali jedynie możliwość podglądu wydarzeń weselnych na telebimach powieszonych w luksusowej łazience jako zasadniczym miejscu akcji. Nowoczesne kamery były wszędzie, nawet w toalecie! Krytyka drwiła z pomysłu reżysera, pisząc w tonie rozczarowania (sic!) o pozornym weryzmie sytuacji, gdyż „aktorzy tylko sugerują czynności fizjologiczne, tylko udają, że ćpają lub wydalają, [...], co mijają się z celem”<sup>42</sup>. Zatem gest inscenizacyjny nie przyniósł nic ciekawego oprócz efektownego widowiska, gdyż łazienka faktycznie była wysublimowana estetycznie.

Dziesięć lat później Jan Klata zrealizował *Wesele* w Narodowym Teatrze Starym w Krakowie (premiera 12 maja 2017). Ponownie powstał spektakl poszukujący aktualizacji dramaturgicznej dla tekstu Wyspiańskiego. Na scenie odżyły wszystkie lęki wywiedzione z wątku dramaturgicznego skupionego na polskich mitach narodowych skąpanych w patriotyczno-kreatywnych treściach. Klata pokazał nie rozdzwieki pomiędzy chłopami a inteligencją, tylko współczesne mu spory w obozach radykalnych konserwatystów i umiarkowanych liberałów. W widowisku pozornie nie było Chochoła. Na scenie w ogóle nie pojawiła się postać okryta słomą. Negacja Klata była tylko sprawnym wybiegiem reżyserskim. Ponad przestrzenią sceniczną zbudowano podesty, na których przez cały spektakl stali mężczyźni, członkowie zespołu FURIA. To oni tworzyli muzyczny podkład całego przedstawienia, grając ostrą rockową muzykę. Również oni śpiewali partie Chochoła.

---

41 Cyt. za: tamże.

42 Tomasz Miłkowski, *Zadara historii wesołe a ogromnie przez to smutne*, „Przeгляд” 20 IV 2008, [www.e-teatr.pl/pl/artykuly/54249.html](http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/54249.html) (dostęp: 6.06.2013).



II. 2.4

Chochoł i Isia – pocztówka z prapremiery *Wesela* z 1901 r.

Ich kostiumy, choć minimalistyczne, miały wymowę pełną grozy, a nałożony makijaż dawał złudzenie maski: blade twarze i czarne oczodoły, co miało budzić pewne skojarzenia z charakterystyczną Chochoła wedle pomysłu Grzegorzewskiego. W Teatrze Starym zniknęła owa kobieca delikatność aktorki, która była ważnym atutem tej na poły ekspresjonistycznej postaci w spektaklu warszawskim w 2000 roku. U Kłaty wszyscy muzycy byli łysi, mieli nagie torsy, nosili czarne spodnie. Budzili niepokój, który również miał w sobie magnetyzującą siłę. Ich postawa, ich natarczywa obecność była niczym metafora nęcącej magii zła. To ona wraz z FURIĄ wisiła ponad rozgrywającymi się na scenie wydarzeniami. Zderzenie tekstu Wyspiańskiego z rzeczywistością sytuacji politycznej Polski w 2017 roku przyniosło w finale silne przeświadczenie o nadchodzącej konfrontacji pomiędzy frakcjami narodowymi a romantycznymi demokratami.

## Chochoł Wyspiańskiego

Chochoł w ciągu stu lat zamiast wzmocnić swoją rewolucyjną przedmiotowość, utracił definitywnie słomiany kostium na rzecz agresywnej rockowej maski. Specyficzna postać z dramatu Wyspiańskiego przez kolejnych inscenizatorów została uwikłana politycznie i historycznie. Potencjał awangardowego gestu artysty natomiast nadal czeka na odkrycie i właściwe miejsce w dorobku sztuki polskiej. Może po jego zanegowaniu kolejny reżyser, mający temperament prowokatorski, pokaże w przestrzeni scenicznej chociażby animizowany hologram, który połączy możliwości tkwiące w bohaterze z jego biografią. Medialna historia Chochoła zbudowała wszak wokół figury ciekawy dyskurs, który też podkreśla wyjątkowość pomysłu młodopolskiego dramaturga. Fascynujący pozostaje już sam fakt stworzenia postaci, czyli przedmiotu – ożywionego, wykonanego z prostej materii – lub urzeczywistnionej w teatrze polskiej nadmarionety. Intryguje, że bohater–rzecz nie stał się biernym elementem dekoracji sceny, a raczej poważnym problemem inscenizacyjnym. Chochoł to jedyna badajże postać w dorobku dramaturgicznym Wyspiańskiego, która zyskała całkowicie autonomiczny żywot. Jan Ciechowicz, historyk teatru, kreśląc przed laty mapę literackich przetworzeń tekstu Wyspiańskiego, na wstępie swoich rozważań zaznaczył pewien paradoks, jaki towarzyszy dziełu. „Wesele (a nie ślub, finalizujący długi romans z przeszkodami) jako topos – obrzęd organizacyjny i wypełniający bez reszty całość utworu, nie zrobiło przed Wyspiańskim jakiegś znaczącej kariery w dramacie polskim”<sup>43</sup>. Badacz zwrócił uwagę na istotny element,

---

43 Jan Ciechowicz, *Po Weselu. Parodie, pastisze, kontynuacje*, w: Stanisław Wyspiański. *Studium artysty*, Universitas, Kraków 1996, s. 229.

który kształtuje wątek fabularny sztuki, ukazując, że autorowi chodziło tylko o część, a nie o cały rytuał. Wydaje się, że młodopolski dramaturg celowo wpisał ucztę weselną w strukturę utworu. Noc po zaślubinach była częścią obrzędu przejścia, istotnego dla kultury ludowej, czyli przestrzeni społecznej, w jakiej dokonało się faktyczne zdarzenie, do którego autor odwołał się w konstrukcji dramatu. Ówczesne wierzenia uznawały tych kilka godzin od ślubu do oczepin za czas niezwykły, kiedy pojawić się mogą duchy lub inne zwiady. Dla artysty, wywodzącego się zarówno z epoki romantyzmu, jak i symbolizmu, niezwykle intrygujące było zapewne spotkanie społeczności, która traktowała czas w sposób poza-codzienny, a przede wszystkim uznawała za prawdopodobną możliwość wszelkich magicznych interwencji. Można stwierdzić, że autora *Wesela* uwiódł stan progowy, środkowa część obrzędów przejścia. Zobaczył w nim potencjał pewnego wydarzenia pełnego niesamowitych perypetii i fantazji. Fascynacja musiała być bardzo silna, skoro Wyspiański dokonał zawieszenia akcji *Wesela* w stanie liminalnym.

W stulecie prapremiery utworu, w 2001 roku, Czesław Robotycki, antropolog kultury, podjął się analizy *Wesela* pod kątem jego treści etnologicznych. Nie była to pierwsza próba spojrzenia na aspekt ludowości w utworze osadzonym na idei wiejskiej zabawy<sup>44</sup>. Ale dopiero współczesny naukowiec oparł wywód na teoriach folklorystycznych, powstałych w czasie Wyspiańskiego, tym samym wskazując głównie dzieło Arnolda van Gennepa. Robotycki zwrócił uwagę na powierzchowną wiedzę młodopolskiego autora na temat kultury ludowej. Pisał:

Wyspiański pomieszał sposoby odczytania świata i poziomu kulturowej ekspresji. Ludowe z własnymi wyobrażeniami i przekonaniami o naturze dramatu i obrzędzie jako dramacie. Rozciągnął w nim ponad miarę czas zawieszenia i to pomieszczenie dyskursów, o paradoksie, jest podstawową siłą perswazyjną *Wesela*<sup>45</sup>.

Należy zgodzić się z badaczem, że wiedza młodopolskiego poety o ludowości była powierzchowna, a fakt jej użycia w dziele budzi dyskusje. Sądzę, że Wyspiańskiemu w ogóle nie chodziło o napisanie utworu opartego na regułach rządzących ówczesnym światem kultury ludowej. Tym, co go przyciągnęło do ludowej obrzędowości, była progowość, podobnie jak w poemacie

---

44 Stanisław Pigoń uznawał, że Chochoł to duch wywiedziony z demonologii ludowej, por. tenże, *Goście z zaświata na Weselu*, „Nauka i świat” 1946, nr 2 (5); por. także tenże, *Wśród twórców*, Kraków 1947.

45 Czesław Robotycki, *Obrzęd weselny jako stan zawieszenia w rytuale przejścia. „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego z perspektywy antropologii kultury*, w: *Magia „Wesela”*, red. Jan Michalik, Anna Stafiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 125.

*Requiem*. Liminalność określona przez Gennepa była niezwykle ważna dla dokonania się całej przemiany, co również komentował Robotycki:

W trakcie rytuału przejścia osobnik zdobywa wiedzę o nowej roli społecznej, nabiera społecznej mocy do jej pełnienia. Osoba poddawana obrzędowi przejścia przez określony czas pozostaje w stanie symbolicznego zawieszenia (mówi się też marginesu). Pozostaje pomiędzy kontekstami, jej status jest dwuznaczny, mediacyjny z punktu widzenia magii – jest wręcz niebezpieczny. Osoba taka może być mediatorem, ale też jest narażona lub podatna na działania sił magicznych. W stanie zawieszenia bywa się dowolnie długo w tym sensie, że jego granice zawsze wyznacza sekwencja zamknięcia rytuału<sup>46</sup>.

Wyspiański wpisał cały dramat w stan zawieszenia. Mógł to zrobić, gdyż wprowadził Chochoła, postać pełniącą funkcję koryfeusza lub wręcz reżysera całej sytuacji, który konsekwentnie kieruje zdarzenia w stronę wydłużenia liminalnego charakteru wesela. W założeniu dramaturgicznym słomiana figura była obecna od samego początku trwania akcji aż do jej zakończenia. Została nawet przez autora wpisana w pierwszych didaskaliach, gdzie czytamy:

*Noc listopadowa; w chacie, w świetlicy [...] Przez drzwi otwarte z boku, ku sieni, słysząc huczne weselisko [...] I cała uwaga osób, które przez tę izbę-scenę przejdą, zwrócona jest tam, ciągle tam [...] A na ścianie głębnej: drzwi do alkierzyka, gdzie łóżko gospodarstwa i kołyska, i pośpione na łóżkach dzieci, a górą zszeregowani Święci obrazkowi. Na drugiej bocznej ścianie izby: okienko przysłoniono białą muślinową firaneczką; nad oknem wieniec dożynkowy z kłosów; za oknem ciemno, mrok – za oknem sad, a na deszczu i ściecie krzew otulony w słomę, w zimową ochronę odkryty.*

Artysta wyraźnie zaznacza kontrast pomiędzy barwnością i ciepłem chaty rozśpiewanej a sadem, gdzie jest mokro, wilgotno, zimno, jesienią. Chochoła umieszcza w tej przestrzeni, która jest obca dla bohaterów zabawy. Andrzej Wajda w ekranizacji *Wesela* z 1972 roku w ogóle nie pozwala słomianej figurze przejść progu chaty. Nie stylizuje jej na jakąś specjalną formę. W filmie chochoły po prostu *grają*, przy czym jeden w scenie z Isią zbliża się niepokojąco do okien chaty. Kiedy Jasiak miota się w finale, chochoł zaznacza swoją żywą obecność podniesieniem jednej części ramienia. Głosu owemu filmowemu tworowi udzielił Czesław Niemen, który metalicznym

---

46 Tamże, s. 118–119.

brzmieniem zaśpiewał wszystkie kwestie przynależne słomianej postaci. Sama Rachel (grana przez Maję Komorowską) przychodziła do chaty od strony sadu i krzewów róż. W zamyśle reżysera przybywała z tego zimnego, mglistego świata, w nim też później znikła. To zestawienie wiązało ją bezpośrednio z chochołem i jego magią. U Wajdy niesamowity charakter owej nocy, kiedy wszyscy skaczą, tańczą, piją, gwarzą w ciasnej chłopskiej chacie, zaczyna się wraz z przyjazdem w pierwszych sekwencjach Dziennikarza (Wojciech Pszoniak) do roztańczonego już grona. Gdy wysiada z powozu, a zanim jeszcze przekroczy próg chaty, towarzyszy mu muzyka, która później będzie kojarzona z pojawieniem się wszystkich widm, w towarzyszących jej kadrach zamajaczą chochoły. Wydaje się, że owe demony czyhały już wcześniej, przyczajone na spowitych mgłą polach. Wprowadzone przez reżysera napięcie być może nie było do końca spowodowane analizą didaskaliów odautorskich. Trudno się jednak oprzeć wrażeniu, że obu artystom chodziło o wywołanie efektu grozy o stylistyce osadzonej niepokojąco blisko dziewiętnastowiecznego gotyku.

Wyspiański w dramacie dość szybko przenosi Chochoła przez próg chaty, chociaż początkowo czyni to tylko metaforycznie. Akt I jest grą z rozpoznaniem symbolu Chochoła, połączonego z różą i śmiercią. Już w scenie 23 odbywa się rozmowa pomiędzy Poetą a Panem Młodym:

POETA

A gdyby tak ustroić się w róże  
i wejść na ogromny stos  
drzewa,  
i pokazać: jak śpiewa  
człowiek, co w różach na czole  
umiera – – ?

PAN MŁODY

Trzeba by lutni Homera.

POETA

A Los, a Atmosfera,  
a ogień, a płomieni góra,  
a czarna obłoków chmura,  
co by się ze stosu wzbiła?!!!

PAN MŁODY

Śmierć!?

POETA

A to byłaby Siła!

Róża w połączeniu z płonąącym stosem i śmiercią jest odniesieniem do tego, co skrywa Chochół. Stała się też częścią manierystycznej metafory, która w dalszym ciągu została dokładniej rozbudowana. Autor w pewien sposób grał z odbiorcą, nadbudowując stopniowo znaczenia figury. I tak już w scenie 25 Poeta mówi:

Jestem sobie pan żurawiec;  
zlatam, jak się ma na lato;  
buduję se gniazdo z róż,  
ciulałam słomę z waszych strzech,  
przysiadam na kalenice,  
rozpatruję okolice:  
daleko czy blisko burz? –  
rośnie wtedy wszystko u mnie,  
jak na próchnie, jak na trumnie  
[...]

Pojawiło się zatem nowe zestawienie: gniazdo z róż, czyli płodność, ale zaraz za nim słoma, która zaczyna nas naprowadzać bliżej chochoła. Sielankowy obraz zakłóca trumna, która kojarzy się z pogrzebem. Trzecim momentem celowego wprowadzania przez autora dalszych chocholich skojarzeń jest scena 36: rozmowa Poety z Rachelą, w której następuje całkowita identyfikacja symbolu.

POETA  
Ze świętymi pani przystaje;  
Za pan brat z różami w ogrodzie;  
Za pan brat z obłokami.  
A ku swej wygodzie  
chce pani za pan brat z poetami.

Jest to ciekawe przywołanie róży w znaczeniu religijnym, bo pojawia się ona jako atrybut ikonograficzny kilku świętych chrześcijańskich (św. Katarzyny, św. Elżbiety, św. Doroty, św. Teresy, św. Jerzego, św. Wincentego). Z punktu widzenia interpretacji najistotniejsze jest zestawienie symbolu z Matką Boską nazywaną też „Różą bez kolców”, czyli Bezgrzeszną. Intrygujące pozostaje również odniesienie przez Poetę owych świętych do Racheli, żydowskiej dziewczyny. W toku dalszej rozmowy między bohaterami ujawnia się nowa odsłona skojarzenia:

POETA  
A włócz się, poezjo, włócz,  
od komory do komory,

od ogrodu róż  
do sadu tych śpiących drzew:  
widać je tu z okienka;  
więc jak pójdzie panienka,  
a muśnie jej szal który krzew,  
to jej tęsknota i żal  
udzieli się przyciętej słomie,  
a z krzaka smutek i cień  
udzieli się nieświadomie  
panience.

Poeta niejako umieszcza Rachelę w sadzie, tak właśnie pokazał to Wajda w filmie. Pojawiła się też ciekawa figura: śpiące drzewo, które muśnięte szalem Racheli, odda jej smutek i cień. Następuje niezwykła wymiana, bo *poetyczna dziewczyna* odda krzewowi swoją tęsknotę i żal. Zwaloryzowane zostały znaczenia pozornie należące do tego samego semantycznego zbioru. Na jednej szali mamy tęsknotę i żal, na drugiej smutek i cień. Może wyczucie językowe Wyspiańskiego podpowiadało mu, że pierwszy zestaw kojarzy się z osobą żyjącą, a drugi ze stratą i odejściem, czyli umieraniem. Ale Rachelę nie pozwoli zamknąć obrazu w bardzo pesymistycznych barwach.

#### POETA

Ujrzę panią rad,  
błądzącą przez mroczny sad,  
niby zakochaną i błędną,  
pół dziewicą, pół aniołem,  
pochyloną nad chochołem,  
jakby z obrazu Bern-Dżonsa,  
gdy ja będę w cieple stać.

#### RACHELA

No, nie trza się o mnie bać;  
nie przeziębi najgorszy mróz,  
jeśli kto ma zapach róż;  
owiną go w słomę zbóż,  
a na wiosnę go odwiążą  
i sam odkwitnie.

#### POETA

To szczytnie –  
Ach, pani się dąsa?

## RACHELA

Patrz pan różę na ogrodzie  
owitą w chochoł ze słomy;  
przed tą pałubą słomianą  
poskarżę się mej poezji;  
[...]  
a teraz proszę Miłości wysłuchać.  
Chcę poetyczności  
dla was, i chcę ją rozdmuchać;  
zaprosicie tu na Wesele  
wszystkie dziwy, kwiaty, krzewy,  
pioruny, brzęczenia, śpiewy...

## POETA

I chochoła!

W tym dialogu łatwo odnajdujemy odwołania do pierwszych didaskaliów. Racheli i Chochoła są przez Poetę usytuowani w przestrzeni kojarzonej z zimnem, w kontraście do ciepłej chaty. Racheli dokładnie analizuje figurę słomianą, nie umieszcza jej w kontekście pesymistycznym. Wręcz przeciwnie wyraźnie zaznacza, że krzak na wiosnę się odrodzi. W tym miejscu zastanawia intencja autora. Wyspiański równolegle pisał kilka innych tekstów, które, podobnie jak postać Chochoła, miały nawiązywać do tematyki umierania, odradzania się, nieśmiertelności i życia pozagrobowego (między innymi rapsody *Kazimierz Wielki* i *Bolesław Śmiały*). Na uwagę zasługuje dialog Demeter i Kory, datowany na 20 lutego 1900 roku, który ostatecznie został włączony do *Nocy Listopadowej*, wydanej dopiero w 1904. Artysta świadomie przywołał eleuzyński mit o odradzaniu się, który nawiązuje do helleńskiej koncepcji kolistego czasu i cykliczności. Rozmowa matki z córką może się okazać istotna w odniesieniu do symboliki Chochoła, autor bowiem wyraźnie waloryzuje dwa światy. Z jednej strony ukazuje rozpacz Demeter – matki, która żegna się ze swoją córką, odchodzącą do krainy śmierci, a z drugiej jest Kora – córka, która cieszy się na powrót do królestwa ukochanego. Jedna zamyka się w swoim żalu, a druga z radością patrzy w przyszłość. „Ich postaw nie da się pogodzić, tak jak nie można pogodzić dramatu przemijania konkretnych jednorazowych form rzeczywistości i perspektywy długiego trwania”<sup>47</sup>. Atrybutem Prozerpiny/Persefony/Kory jest róża – symbol nieprzemijającej miłości i pamięci. Młoda bogini pociesza matkę słowami: „Umierać musi, co ma żyć...”. Zakończeniu

---

47 Maria Prussak, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Noc Listopadowa*, Universitas, Kraków 2007, s. 13.

sceny towarzyszy muzyka weselna, co wiąże *Noc Listopadową* z dramatem z 1901 roku. Wydaje się, że intencją Wyspiańskiego było zawrzeć w *Weselu* obraz–symbol o znaczeniu równym sile dialogu dwóch bogiń. Temu zapewne służyło stopniowe ujawnianie Chochoła, który najpierw był tylko płonącą na stosie różą, potem gniazdem zestawionym z trumną, by zaraz ujawnić się jako mentor poezji, któremu Rachelą może się poskarżyć na niezrozumienie jej przez innych. Chochołowi została jednocześnie przypisana moc odrodzenia się na wiosnę. Ekspozycja Chochoła w akcie I przebiega powoli, niemal mimochodem, obok zasadniczych rozmów gości weselnych. Od aktu II to Chochoł włada światem pojawiających się fantastycznych postaci. Sam występuje jedynie dwa razy: na początku aktu II i w finałowych scenach aktu III.

Ani Poeta, ani Rachelą nie mogli zaprosić Chochoła na zabawę. Zgodnie z zasadami obrzędów przejścia i ludowej fragmentaryczności czasu zrobić to mogli tylko Pan Młody i Panna Młoda. Noc wesela to dla nowożeńców czas graniczny, między okresem narzeczeństwa a małżeństwa, stąd ludowy zwyczaj oczepin. Człowiek znajdujący się w stanie przejściowym jest zawieszony między dwoma czasami, znajduje się w stanie liminalnym, czyli staje się wrażliwy na działanie magii i wszelkich czarodziejskich mocy. Dlatego w scenie 33 Poeta zwraca się do Panny Młodej słowami:

Panno młoda, myślę sobie,  
że co zechcesz, to się stanie  
[...]

I choć ona pozornie nie rozumie, o czym Poeta do niej mówi, to jednak bierze jego słowa zupełnie poważnie, skoro po perswazjach pada kwestia:

a to mi pon zabił ćwika;  
kaz się tylo luda zmieści?

W scenie następnej, scenie 34 aktu I, pojawia się Pan Młody i razem ze świeżo poślubioną żoną zapraszają na wesele wszelkie zjawy, a Poeta przypomina:

POETA  
Zaproście tego chochoła;  
tam za oknem skrył się w sad.

PAN MŁODY  
Cha, cha, cha – cha, cha, cha,  
przyjdź, chochole,  
na Wesele,

zapraszam cię ja, pan młody,  
wraz na gody  
do gospody!

PANNA MŁODA  
Jest na tyle jeść i pić,  
możesz sobie z nami kpić!

PAN MŁODY  
Dla nas samych dość, za wiele,  
przyjdź, chochole,  
na wesele.

PANNA MŁODA  
Przyjdze, przyjdze, jak mos wole.

POETA  
Cha, cha, cha...

PANNA MŁODA  
Cha, cha, cha!  
Skoro północ zacznie bić,  
do nas tu na izbę przydź.

PAN MŁODY  
Cha, cha, cha!

POETA  
Cha, cha, cha...

PANNA MŁODA  
Cy on nos tyz posłucha,  
bo to głucho psiajucha.

PAN MŁODY  
Sprowadź jeszcze kogo chcesz,  
ciesz się z nami,  
ciesz Godami.

PANNA MŁODA  
Ciesz się, ciesz!

PAN MŁODY  
Cha, cha, cha!  
Czy on nas też posłucha?

Wyspiański odprawił obrzęd zaproszenia na zabawę Chochoła, który miał przyjść w czasie granicznym, czyli o północy, by kpić sobie z weselnikami, by cieszyć się godami. Dla Pana Młodego i Poety czarowanie świata fantastycznego było zabawą prześmiewczą. Tylko Panna Młoda zastanawiała się zupełnie poważnie, czy on ich usłyszał, bo „to głucho psiajucha”, czyli „psia krew” lub inaczej „psi pomiot”. Zastanawia jakie było myślenie Wyspiańskiego o kulturze ludowej. Dramaturg ewidentnie rozumie, kto z grona weselników może zaprosić Chochoła. Nie robi tego Gospodarz, ale osoby znajdujące się w czasie granicznym, czyli para nowożeńców. Sądzę, że traktowanie nocy weselnej jako czasu liminalnego, w którym można do wiejskiej chaty sprowadzić dziwy, było celowym działaniem poety. Wyspiański przyswoił sobie wiedzę na temat mechanizmów kultury ludowej najpewniej w trakcie wizyt w Konarach pod Tarnowem, rodzinnej wsi jego żony Teodory Pytko. Zwraca uwagę biegłość poety w sztuce analizy ludycznego rozumienia świata. W scenie 3 na początku aktu II Chochół ukazuje się Isi, córce Gospodarza. Dziecko nie boi się zjawy. Śmiało mówi: „a cóż to za śmieć?”, zaś już po chwili:

A ty mi się przepadaj,  
Śmieciu jakiś, chochole!  
Huś, ha, na pole!

Isia w rozumieniu kultury ludowej jako dziecko była medialna, czyli mogła mieć bezpośredni kontakt ze zjawami magicznymi<sup>48</sup>. Nikogo zatem nie dziwiło, że Chochół ukazał się małej dziewczynce, która wejście słomianej postaci potraktowała jak normalne zjawisko. Podobnie było w finale z aktywną obecnością słomianej figury wobec postaci Jaśka. Młody chłopak, drużba trwał w zawieszeniu pomiędzy dorosłością a wciąż chłopięcością, można by ująć po gombrowiczowsku. Okres dojrzewania także był stanem przejściowym w kulturze ludowej, postać Jaśka była więc podatna na działanie mocy magicznych. Wobec osób dorosłych, jak Rachelę, Poetę, Pana Młodego, Pannę Młodą, Chochół pozostał tylko intrygującą martwą figurą w ogrodzie. W założeniu Wyspiańskiego fizycznie wchodzi na scenę i działa – rozmawia, wydaje dyspozycje, ale jedynie wobec osób znajdujących się wedle wierzeń ludowych w czasie liminalnym, podatnym na działanie

---

48 Por. Ewa Nowina-Sroczyńska, *Przezroczyście ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.

magii. Można oczywiście stwierdzenie niniejsze zakwestionować, gdyż inne postacie fantastyczne ukazują się także osobom dramatu w pełni dojrzałym. Potencjalny dysonans rozwiązał Chochoł w pierwszych kwestiach, które wypowiedział do Isi:

Kto mnie wołał,  
czego chciał –  
zebrałem się  
w com ta miał:  
jestem, jestem  
na Wesele,  
przyjdzie tu gości wiele,  
żeby ino wicher wiał.

II

Co się w duszy komu gra,  
co kto w swoich widzi snach:  
czy to grzech,  
czy to śmiech,  
czy to kapcan, czy to pan,  
na Wesele przyjdzie w tan.

To Chochoł zaprasza innych gości, którzy się za chwilę pojawią, a jego wypowiedź pełni też funkcję prologu lub może przywołać na myśl kwestię Koryfeusza z chóru greckiego. Wyraźnie mówi, że ukaże się to, „co się w duszy komu gra” i „co kto widzi w swoich snach”. Inne zatem zjawy podlegają odmiennej magii, bo ich pojawienie się było konsekwencją zaproszenia ich przez Chochoła. Tkwiąca w słomianym wiechciu moc demiurga ujawniła się w finale, w którym początkowo odgrywał rolę niemą. W scenie 33 aktu III podązał krok w krok za Jaśkiem, który wbiegł do izby i z przerażeniem patrzył na uśpionego, kołyszący się tłum weselników. W następnej scenie dynamika obecności Chochoła ulega gwałtownej zmianie. Bohater–rzecz zachowuje się niczym gwiazda dziewiętnastowiecznego teatru, która musiała się pojawić na scenie, wchodząc przez środkowe *porta regia*. Postać Chochoła ukazała się centralnie i przeszła do przodu rampy, by w scenie 34 powiedzieć:

CHOCHOŁ

Jak ci spadła czapka z piór.

JASIEK

Tom sie chył po te copke,  
to mi może się odwinoł.

CHOCHOŁ

Miałeś, chłopie, złoty róg,  
Miałeś, chłopie, czapkę z piór,  
czapkę ze łba wicher zmiótl.

JASIEK

Bez tom wieche z pawich piór.

CHOCHOŁ

Ostał ci się ino sznur.

JASIEK

Najdę ka gdzie przy figurze.

CHOCHOŁ

Pod figurą ktosik stał.

JASIEK

Strasy u rozstajnych dróg, –  
cy to pioł, cy nie pioł kur?

Wyspiański użył formy pozornego dialogu – postacie wypowiadają poszczególne zdania, ale nie ma między nimi porozumienia. Jasiek mówi do siebie lub, inaczej, mówi w przestrzeń, z której wyłaniają się odpowiedzi Chochoła. Słomiana figura ma ewidentną przewagę nad swoim adwersarzem, bo wie więcej, a wypadki dotyczące zgubienia złotego rogu są jej dobrze znane. To od Chochoła Jasiek dowiaduje się, kiedy popełnił błąd i dlaczego nie będzie mógł odnaleźć zguby. Po owej wymianie zdań Jasiek wybiega ze sceny, a „w trop za nim kołysze się Chochoł, szeleszcząc słomą po potrąconych ludziach”. W następnych scenach widzimy Jaśka i podążającego za nim Chochoła. Staje się on cieniem zagubionego drużby. Kiedy w scenie 36 Jasiek orientuje się, że już świta, najpierw odtwarza przebieg zdarzeń dotyczących zgubienia czapki, wedle słów, jakie usłyszał od Chochoła. Ten wychodzi z alkierza i wspina się na skrzynię. Sporny pozostaje fakt wejścia słomianej figury na podwyższenie. Gdy analizujemy finał, w którym Chochoł mówi Jaśkowi, co ten ma zrobić i w jakiej kolejności, żeby „ich odszedł Smęt”, zastanawia, że w zachowanej partyturze prapremiery Smęt był pisany wielką literą. Taką personifikację stanu należy zatem potraktować jako nawiązanie do symbolicznych niemych postaci (Zmora i Sen), które pojawiły się we wcześniejszej sztuce *Protesilas i Laodamia* (1899). W 1900 roku Wyspiański nadal był pod wpływem tego nurtu, czego dowodzi także postać Chochoła, wyraźnie nawiązująca do symbolizmu. Wyrosła ona jednakże poza jednoznaczny

kontekst, stając się podmiotem sprawczym całej sytuacji dramaturgicznej, i w tym znaczeniu słomiana figura zaczęła intrygować realizatorów i komentatorów.

Wyspiański od początku skupił się na swoim przedmiotowym bohaterze. W zachowanych relacjach z prapremiery widać pieczołowitość, jaką przykładał do scenicznego funkcjonowania postaci. Wiadomo, że chociaż oficjalnym reżyserem teatru krakowskiego był Adolf Walewski, ostateczny kształt przedstawieniu nadał sam autor. Dlatego jego wskazówki możemy traktować jako dopełnienie interpretacji dramatu. Jest to istotne z jednego względu: Wyspiański był inscenizatorem, miał niebywale wręcz wyczucie przestrzeni scenicznej, a jego nowatorstwo teatralne polegało głównie na umiejętności wycucia potrzeb głębi pudełka sceny *à l'italienne*. Pilnowanie zatem przez niego rozwiązań choreograficznych poszczególnych układów postaci jest szczególnie istotne dla analizy dramatu. Nie należy zapominać, że autor projektował przede wszystkim sztukę teatralną, a dopiero potem tekst literacki. Układy sceniczne poszczególnych sekwencji *Wesela* są komponowane na dwie postacie, a jedynie kilka scen jest z układem na trzy osoby. Najwięcej postaci występuje w końcowej scenie tak zwanego chocholego tańca. Jerzy Got znalazł ciekawe wspomnienia uczestników prób: „Śpiący taniec chochole [...] kilkakrotnie na próbie powtarzano. Wyspiański zastrzegł sobie [wyróżnienie – J.G.] oddanie największej martwoty właśnie dla wywołania najwyższego efektu”<sup>49</sup>. Feliks Koneczny w recenzji opisał kształt sceniczny finału: „[...] wszyscy jak marionetki zaczynają się obracać sztywnie w kółko. [...] Jasiek [...] woła rozpaczliwie, żeby chwycili za broń, boć ich czeka wawelski dwór. Oni nie słyszą, kręcą się machinalnie bez czucia”<sup>50</sup>. Ruch postaci w prapremierowym widowisku był podstawą napastliwej, bo anonimowej krytyki: „Gdybyśmy chcieli w paru wyrazach scharakteryzować sztukę Wyspiańskiego, to musielibyśmy powiedzieć, że jest to teatr marionetek. Aktorzy parami wchodzą przez jedne drzwi na scenę, mówią ze sobą pięć lub dziesięć minut i drugimi drzwiami wychodzą [...] i tak od początku aż do końca sztuki”<sup>51</sup>.

Wyspiański-reżyser prowadził z Chochołem jeszcze jedną grę, która polegała na użyciu różnych sposobów ustawienia światła wobec figury. Należy przypomnieć, że ówczesne oświetlenie sceny było w porównaniu ze współczesnymi możliwościami ubogie. Zazwyczaj stosowano jasne światło dolnej rampy oraz reflektory boczne. Autor stworzył wyraźny

---

49 Stanisław Wyspiański, „*Wesele*”. *Tekst i inscenizacja...*, s. 238.

50 Feliks Koneczny, „Przegląd Polski” 1901, z. 418, s. 161.

51 „*Wesele*” *Wyspiańskiego*, w rubryce *Z teatru*, „Przegląd Polityczny, Społeczny, Literacki” 1901, nr 121, cyt. za: „*Wesele*” *we wspomnieniach i krytyce*, oprac. Aniela Łempicka, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1961, s. 117. Aniela Łempicka w przypisie zaznacza, że autorem krytyki jest Ludwik Masłowski, redaktor naczelny i wydawca pisma.

kontrast natężenia barwy światła pomiędzy aktem I i aktem II. O ile część pierwsza skąpana jest w jasności, o tyle postaci fantastyczne pojawiają się w półmroku. Karol Frycz wspominał: „Wyspiański sam pokazywał Isi (Bronisławie Janikowskiej), jak ma skręcać płomyk naftowej lampki: jakby bawiąc się nim od niechcienia, żeby wytworzył się na scenie półmrok, w którym zamajaczy Chochół”<sup>52</sup>. Cały akt II rozegrany był za pomocą reflektorów bocznych o szybkach pomarańczowych od strony izby weselnej i niebieskich za oknami chaty. Natężenie światła wyraźnie uległo zmianie w akcie III, gdy zaczął wstawać świt. Finał rozgrywał się na scenie jasnej i wyraźnej. Chocholi taniec nie podlegał już złudzeniom, stawał się faktem na oczach widzów i przy pełnym oświetleniu. Można powiedzieć, że autor dokonał obnażenia magii, którą początkowo krył w półmroku. Scena końcowa była ujawnieniem całego mechanizmu zdarzeń, które zaszły owej weselnej nocy, oraz – wyjawieniem sprawy. Wydaje się, że o zróżnicowaniu natężenia oświetlenia poszczególnych części dramatu Wyspiański zdecydował świadomie. Półmrok najlepiej bowiem zwodzi oczy ludzkie, a widz to, czego nie zobaczy, uzupełni złudzeniem wyobraźni. Poza tym sztuczne światło dodatkowo podkreśla fantastyczny charakter zjaw, w tym też postaci Chochoła. Z tym zastrzeżeniem, że słomiana postać jako jedyna pojawia się w finale w pełnym oświetleniu, a nie ginie w ciemnościach jak w akcie II.

Stanisław Lack przedstawił ciekawą analizę obecności Chochoła już w roku 1902 na łamach „Nowego Słowa”. Słomianą figurę postrzegał jako urojenie jej twórcy, które w dodatku w tej koncepcji było z nim tożsame.

Kto sobie to wszystko wyobraża – pytał znawca i przyjaciel Wyspiańskiego. – Może Nos – ale przede wszystkim Rachel, która ujęta świadomością szerszą, oddaje swoją rolę Chochółowi, może, żeby się ukryć tym lepiej. W ten sposób akt drugi, czyli dramat właściwy, więc znaczenie przeszłość, przeznaczenie i przenośnia, jest urojeniem Chochoła, twórcy, który przez cały czas jest niezmienny. Obecność, sytuacja ukazuje się w całej sennej nieprzespanej swej istocie i narzuca się swoim przenośnym ciężarem ku przepaści. Widz hipokryta, poeta, patrząc na takie zdarzenie, opisuje je dokoła całym rojem zmyśleń i możliwości, które są Rzeczywistością. I w ten sposób powstaje dramat *Wesele*<sup>53</sup>.

---

52 Karol Frycz, *Noty*, w: *Wyspiański i teatr*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Kraków 1957, s. 54–55.

53 Stanisław Lack, *O hipokryzji*, w: tenże, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Księgarnia A. Gmachowskiego, Częstochowa 1924, s. 20–21.

Lack dzięki połączeniu przedmiotowej postaci z autorem dał dziwnemu bohaterowi autonomię. Chochół został pierwotnie skonstruowany jako figura wnętrza dramatu, ale poprzez swój liminalny byt wyszedł *poza* lub może dokładniej byłoby uznać, że *ponad* sztukę Wyspiańskiego. Konstanty Puzyna w latach 50. XX wieku powrócił do koncepcji Lacka. Uznał jednak, że praktyka teatru przekreśla intencje krytyka, bowiem „nie można Chochóła ucharakteryzować na Wyspiańskiego, przestaje wówczas być Chochółem”<sup>54</sup>. Puzyna proponował za Adamem Grzymałą-Siedleckim oraz pośrednio za samym Wyspiańskim, by Chochóła traktować po prostu jako Chochóła. „Tak, słomiane straszdyło z ogrodu, ożywające, kiedy się je wywoła, na prawach ludowej baśni?”<sup>55</sup>

Praktyka teatru polskiego ostatnich stu lat pokazuje, że zawsze był to trudny bohater. Tadeusz Boy-Żeleński w *Plotce o „Weselu” Wyspiańskiego* przytacza anegdotę powstałą po prapremierze: „Tak się cały Kraków rozweselił, że kiedy w nocy zawołać dorożkarza, odpowiada słowami Chochóła: *Kto mnie wołał, czego chciał?*”<sup>56</sup>. Jerzy Got, zebrawszy archiwalia dokumentujące pamiętną prapremierę, dodał do biografii kłopotliwej postaci jeszcze jedną opowieść. Dwa tygodnie po krakowskim spektaklu Adam Krechowicki w recenzji ze *Złotego runa* w „Gazecie Lwowskiej” parafrazuje śpiewkę Chochóła. Got stwierdza, że żadnemu wcześniejszemu utworowi nie przytrafiła się tak szybka i oszałamiająca kariera, czego powodem była rytmika. „Wyspiański w tym jednym przypadku osiągnął brzmienie wiersza, które nie tylko było zupełnie odmienne od dotychczasowych, ale ponadto zapadało w pamięć słuchacza i utrzymywało się w niej w niezatarty sposób”<sup>57</sup>.

W 1927 roku na łamach „Tygodnika Radiowego” w Poznaniu ukazały się wspomnienia o autorze *Wesela* spisane przez Helenę d’Abancourt, bibliotekarkę Polskiej Akademii Umiejętności. Spotkała ona dramaturga w Krakowie w domu profesora Bolesława Ulanowskiego i jego matki. Przy stole pełnym gości rozmowa skierowana została w stronę niedawno wystawionego dramatu i słomianej postaci. Każdy z zebranego tego wieczoru towarzystwa usiłował przedstawić swoją interpretację. Wszyscy oczekiwali, że w obliczu siedzącego obok poety uda im się dotrzeć do właściwego wyjaśnienia owej niebywalej egzystencji. „W wynurzenia i stawiane pytania,

---

54 Konstanty Puzyna, *Zagadnienia „Wesela”*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 29. Jerzy Grzegorzewski w swojej pierwszej inscenizacji *Wesela* (Teatr im. Stefana Jaracza w Łodzi, premiera 1 lutego 1969) ucharakteryzował Stańczyka na Wyspiańskiego, co spotkało się z dużym zdziwieniem ze strony krytyki; por. Władysław Rymkiewicz, *Udzivnione „Wesele”*, „Odgłosy” 1969, nr 7.

55 Konstanty Puzyna, *Zagadnienia „Wesela”*...

56 Tadeusz Boy-Żeleński, *Plotka o „Weselu” Wyspiańskiego*...

57 Jerzy Got, *Recytacja tekstu*, w: Stanisław Wyspiański, „Wesele”. *Tekst i inscenizacja*..., s. 269.

czekające odpowiedzi, padło spokojne, jasne słowo Wyspiańskiego, krótkie, dobitnie przeczące: Nie! [...] W powietrzu zawisło trochę zdziwienia, trochę coś z zakłopotanego zaskoczenia, a ponad tym wszystkim błyskał uśmiech profesora<sup>58</sup>. Dalej autorka relacjonuje rozmowę z dramaturgiem, którą nazywała *dyskretną spowiedzią chochołową*:

Toć chochoł nie miał nic wspólnego z dalekimi symbolami. Chochoł to rzecz bliska... Chochoł to to, co było w nas – jakaś zakłęta beznadziejność wyczekiwania narodowego, jakiś marazm i prostracja, i bezwola senna, zakrzepła w społeczeństwie, i bezwład zapatrzenia zakłęty w nas, i nastrój zapamiętania, nie dający czynu ująć w dłoń, z którego wyrwać się niepodobna... chyba wołą lub cudem – nastrój tkwiący w narodzie. Wyspiański, słuchając, dodał: *i w tych, co grają, i w tych, co na widowni patrzą*.<sup>59</sup>

## Chochoły i Martwice poza Weselem

Ludwik Puget zauważył, że u Wyspiańskiego „myśl i poemat wychodzą od wizji malarskiej, a nie odwrotnie”<sup>60</sup>. Potwierdzenie tych słów można znaleźć w listach autora *Wesela* do Lucjana Rydla<sup>61</sup> z 1890 roku – są w nich opisy, które nie tylko posługują się wieloma odniesieniami do dzieł malarskich. Dramaturg przekłada nieraz obserwowaną rzeczywistość na język obrazów. Właściwą zatem analizę Chochoła trzeba zacząć od obrazu, który powstał najprawdopodobniej dwa lata przed napisaniem *Wesela*. Puget wspomina, że którejś nocy szedł z poetą Plantami. Była wczesna wiosna. Naprzeciwko muru tak zwanego Świętego Michała zauważyli grupę krzewów różanych owiniętych słomą. „Niech pan patrzy, one tańczą, one zupełnie tańczą – mówił Wyspiański”<sup>62</sup>.

---

58 Helena d'Abancourt, *Ze wspomnień o Wyspiańskim...*, s. 47.

59 Tamże, s. 48.

60 Ludwik Puget, *Wyspiański poeta i Wyspiański plastyk*, „Kurier Poznański” 1928, nr 404, przedruk w: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, s. 394.

61 Por. *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, t. II, oprac. Leon Płoszewski, Maria Rydłowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.

62 Tamże, s. 394.



## II. 2.5

Stanisław Wyspiański *Chocholy*, Muzeum Narodowe w Warszawie.  
Fot. Marek Dytkowski.

I tak na przełomie roku 1898 i 1899 powstaje obraz, który obecnie nosi tytuł *Chocholy*, ale przez autora nazywany był *Pałuby na Plantach tańczące*<sup>63</sup>. Historycy sztuki chętnie zestawiają go z wcześniejszymi pracami: pastelem *Planty w nocy* oraz obrazem olejnym *Wawel o poranku*, zwanym także *Poranek pod Wawelem*. Oba są datowane najprawdopodobniej na rok 1894<sup>64</sup>. W dziełach odnajdujemy podobny nastrój budowany za pomocą światła, ukazującego niesamowitość przyrody, wręcz jej dramatyczność.

W tych [...] widokach, rozciągniętych poziomo, uporczywie, poza głównym motywem zamku mającym w głębi,

- 
- 63 Por. tamże, s. 501. Ewa Miodońska-Brookes przywołuje jeszcze tytuł – *Kadryl*, który pojawił się w katalogu wystawy w warszawskim Towarzystwie Zachęty Sztuk Pięknych w 1898 roku, por. Ewa Miodońska-Brookes, „... a cóż to za śmieć?” Czy tylko śmieć?, w: *Dramat polski. Interpretacje*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.
- 64 Agnieszka Morawińska, *W ogrodach Persefony. O „Chocholach” Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Ars longa. Prace dedykowane pamięci profesora Jana Białostockiego. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1998*, red. Maria Poprzeczka, Arx Regia Ośrodek Wydawniczy Zamku Królewskiego, Stowarzyszenie Historyków Sztuki, Warszawa 1999, s. 471–487. Morawińska podaje jeszcze jeden tytuł obrazu – *Chocholy na Plantach krakowskich nocą*, a przeprowadzona przez nią analiza skupia się na walorach pejzażu w zestawieniu z przedstawieniami ogrodów znanymi z impresjonizmu i postimpresjonizmu.

powracają drzewa. Ich bezlistne powykręcane konary i gałęzie tworzą malowniczą, przezroczystą zasłonę, która ukierunkowuje nasze spojrzenie w głąb obrazu, odsłaniając lub przesłaniając widok. W kompozycjach pejzażowych ujętych od strony parkowych Plant podwójny szpaler drzew przypomina kulisową budowę sceny teatralnej. W jej perspektywie wabi nas pulsujące światło zapalonej latarni – drogowskazu na Wawel<sup>65</sup>.

Wyspiański w kompozycji z 1898 roku ludzkie kształty chochołów umieścił w centralnym punkcie obrazu. Stoją, a raczej *tańczą* na tafli wody lub lodu. Świadcami rytmicznego *dance macabre* są drzewa, które pozbawionymi liści gałęziami okalają przestrzeń. To jesienny lub wczesnozimowy pejzaż, który w tych powyginanych konarach pokazuje wszelkie odkształcenia natury. Z oddali w stronę patrzącego na obraz świecą dwie latarnie niczym teatralne reflektory. Ukazana przez malarza scena rozgrywa się na Plantach, w dali majaczy zarys Wawelu. Uwagę przykuwa kolorystyka *Chochółów*. Agnieszka Morawińska pisała, że w obrazie wszystko „butwieje i pogrąża się w grząskiej wilgoci, wydaje się obumierać”, a „kolorystyka nadaje temu pejzażowi mistyczny wymiar”<sup>66</sup>. Jedynie światło, które jest wprowadzone od tyłu, pulsuje jasną żółcią. Dynamika kreski skojarzyła się Morawińskiej z kulami świetlnymi z *Nocy gwiazdzistej* Vincenta van Gogha, malowanymi ostrymi pociągnięciami pędzla. Pastel Wyspiańskiego jest utrzymany w tonacji szarości i granatu z lekką domieszką brązów. Bura słoma chochołów jest zapewne wyniszczona przez zmienną aurę jesiennie-zimowych chłódów, wiatrów i przymrozków. Malarz nie pozostawił na swoich bohaterach ani jednej jaśniejszej plamy. Tylko latarnie żarzą się żółcią jak iskrą życia, która odbija się w stojącej lub zmarzniętej wodzie. Cała kompozycja wydaje się nawiązywać do finału *Wesela*. Andrzej Wajda inscenizację dramatu z roku 1991 w Teatrze Starym w Krakowie otworzył repliką obrazu *Chochóły – Pałuby na Plantach tańczące*. Joanna Walaszek, teatrolożka, pisała:

Kurtyna odsłania niezwykle na scenie pejzaż. W smudze światła padającej z głębi sceny majaczą we mgle poprzeżginane, pochylane słomiane chochoły. Cicho szumi wiatr. Ten obraz wprowadza od razu w krąg symbolicznej wizji, w której kryje się pytanie – czy krzew odkwitnie?<sup>67</sup>

65 Elżbieta Charazińska, *Chochóły, 1898–1899*, w: *Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyście w setną rocznicę śmierci*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007, s. 124.

66 Agnieszka Morawińska, *W ogrodach Persefony...*, s. 483.

67 Joanna Walaszek, „*Wesele*” Stanisława Wyspiańskiego w dwóch interpretacjach Andrzeja Wajdy (1973–1991), w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. Jan

Jeżeli opisany pastel faktycznie był autorskim odniesieniem plastycznym do postaci Chochoła z *Wesela*, to niewątpliwie jest to jedyna postać dramatu, która wywodzi się z odrębnej tradycji malarskiej. Większość bowiem planowanych przez Wyspiańskiego dekoracji teatralnych do sztuki była pomyślana jako dialog z twórczością Jana Matejki. Widać to już we wstępnym opisie dekoracji. Na ścianach chaty pojawia się portret *Wernyhora* i litograficzne odbicie *Ractawic*. Scena z postacią Stańczyka również miała nawiązywać w układzie scenograficznym i choreograficznym do Matejkowskiego portretu błazna. Można uznać, że ikonograficzny świat dramatu z wyjątkiem jednej postaci został zbudowany jako hołd studenta – Wyspiańskiego dla mistrza – Matejki. Chociaż może jest to błędne rozumienie, ponieważ taki kontekst zamyka interpretacje dzieł malarza wielkich polskich scen historycznych tylko w obrębie klucza narodowych widm, które w finale *Wesela* młodopolski autor uwięzi metaforycznie w somnambulicznym tańcu. Nie sposób w tym miejscu nie wspomnieć o zawilości relacji pomiędzy Matejką a Wyspiańskim, którą opisała Magdalena Popiel<sup>68</sup>. Obu artystów usytuowała w kontekście filozofii Harolda Blooma i agonu wielopłaszczyznowego, bo z jednej strony w układzie mistrz–uczeń i konflikcie realnym, interpersonalnym, z drugiej w konfiguracji artysta–artysta. Wydaje się, że po śmierci Matejki w Wyspiańskim stopniowo odradzało się uwielbienie dla mistrza, zaznaczone w chęci zbudowania mostu pomiędzy realizmem reprezentowanym przez starego artystę a nowoczesnością w duchu nurtów paryskich końca XIX wieku. Trudno nie zauważyć, że malarska kompozycja *Wesela* opiera się na zderzeniu dwóch wizji estetycznych. Czytelność warstwy znaczeniowej dramatu też wiele zawdzięcza Matejce. Przez nawiązanie do realnych, powszechnie znanych ówczesnie obrazów wymowa symboli stała się jaśniejsza dla widzów prapremiery dramatu. Jednocześnie w warstwie czysto ikonograficznej nastąpiło scalenie wizji dziewiętnastowiecznego malarstwa historycznego, z jego dynamiką i wyrazistością charakterów, z prząsną kolorową ludowością rodem z zawilej linii secesji. A Chochoł, choć częściowo należy do folklorystyki młodopolskiej, jako odwołanie malarskie celowo został umieszczony poza tym zamysłem kompozycyjnym.

Odnośnie do motywów czy inspiracji malarza i dramaturga ciekawy wydaje się artykuł Bronisława Preidla, krytyka sztuki, *Wpływ Jacka Malczewskiego na „Wesele” Wyspiańskiego*<sup>69</sup>, który ukazał się w „Kurierze Literacko-

---

Błoński, Jacek Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1994, s. 247–248. Por. także Rudolf Starzewski, „Wesele”, *dramat w 3 aktach Wyspiańskiego*, „Czas” 1901, nr 69, 70.

68 Por. Magdalena Popiel, *Tradycja wcielona w postać – wielcy prekursorzy*, w: tejsze, *Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2007, s. 26–85.

69 Por. Bronisław Preidl, *Wpływ Jacka Malczewskiego na „Wesele” Wyspiańskiego*, „Kurier Literacko-Naukowy” 28 IV 1930, przedruk: tenże, *[Rozmowy z Jackiem Malczewskim w latach 1925–1926]*, w: *Wyspiański w oczach współczesnych...*, s. 391–392.

Naukowym” w 1930 roku. Stanowi on zapis rozmowy z Malczewskim, która wedle życzenia malarza miała zostać opublikowana dopiero po jego śmierci. Artysta odwołuje się na wstępie do artykułu Tadeusza Sinka, który uważa, że inspiracją dla poety młodopolskiego był obraz Edwarda Muncha widziany w salonie Stanisława Przybyszewskiego. Malczewski to dementuje. Zwraca uwagę, że Wyspiański znał jego obrazy: *Błędne Koło* (1895–1897) i *Melancholia* (1890–1894), które zrobiły na dramaturgu ogromne wrażenie. Na pierwszym z nich pojawia się motyw tańca w kręgu, który później odnajdziemy w słynnej scenie finałowej. Na poparcie swoich słów Malczewski miał cytować z *Wesela*, ręką Wyspiańskiego zakreślony w podarowanym malarzowi egzemplarzu. Była to wypowiedź Poety w scenie 24 aktu I o rycerzu, co stoi przy studni „u źródła jakby zaklęty / taki jakiś polski święty”<sup>70</sup>. Dramaturg miał go napisać pod szczególnym wrażeniem obrazu *Rycerz nad studnią*. O ile można się zgodzić, że w konstrukcji przedstawień fantastycznych wyobraźnia poety z pewnością korzystała z inspiracji malarskich, o tyle odniesienie kompozycji *Błędne koła* czy *Melancholii* do chocholego tańca wydaje się czynione nieco na zasadzie asocjacji podobnego. Krytyka towarzysząca Wyspiańskiemu bardzo się przywiązała do tego odniesienia. O skojarzeniu decydował z pewnością motyw zaklętego kręgu oraz wrażenie osaczenia młodego artysty. Stefania Skwarczyńska analizowała porównanie dzieł Wyspiańskiego i Malczewskiego, które dla niej zasadniczo biegną w odmiennych kierunkach.

Ale ważniejsze, że już tutaj obraz-symbol błędnego koła z jednej strony posłużył do artystycznej wypowiedzi na temat narodowych udręk, tragizmu niespełnienia niepodległościowych

---

70 Stanisław Wyspiański, „*Wesele*”. *Tekst i inscenizacja...*, akt I scena 24:

POETA

A wszystko bajka wierutna.

[...]

dawny rycerz w pełnej zbroi,

co niczego się nie lęka,

chyba widma zbrodni swojej,

a serce mu z bólu pęka,

a on, z takim sercem w zbroi,

zaklęty u źródła stoi

i do mętów studni patrzy,

i przegląda się we studni.

A gdy wody czerpnie ręką,

to mu woda się zabrudni.

A pragnienie zdroju męką,

więc mętów czerpa ze studni;

u źródła, jakby zaklęty:

taki jakiś polski święty.

dążeń, z drugiej narzucił światu przedstawionemu w obrazie formę koła jako porządkującą go zasadę<sup>71</sup>.

Ewa Miodońska-Brookes, idąc dalej tym tropem, przeanalizowała twórczość malarza pod kątem pojawiających się w niej motywów podobnych do chochoła. Doszła do wniosku, że możemy odnaleźć pewne zbieżności już od roku 1902, kiedy Malczewski tworzy *Autoportret z hiacyntem*, potem *Podwórze na Salwatorze* (1902), *Portret Feliksa Jasińskiego* (1903), później *Powrót w rodzinne strony* (1911), *Powrót na marach* (z cyklu *Moje życie*, 1918). Badaczka dramatu zwraca uwagę, że artysta traktuje chochoła na zasadzie elementu zastanego w otaczającej go rzeczywistości. Malarz nie buduje wokół słomianej figury znaczenia mogącego być tożsame z intencją Wyspiańskiego.

Wychodząc od obserwacji i pamięci, malarz umieszcza go jednak w kontekście, który wyraźnie nacechowuje ten motyw znaczeniami figuratywnymi, szczególnym sposobem interpretacji natury i tematu samopoznania. W portrecie Jasińskiego funkcjonuje ujęcie symboliczne *par excellence*; ze słomianej osłony wychyla się dziecięca główka i dłoń trzymająca zimorodka, a portretowany znawca i kolekcjoner sztuki przecina powrósło, którym przewiązany jest ów dziecięcy chochoł (w pejzażowym tle umieścił jeszcze artysta konwencjonalne chochole sylwetki krzewów). Semantyzacja motywu wyraźnie wiąże się w tym obrazie z ideą sztuki, a zarazem z ideami odrodzenia i nieśmiertelności. W obrazach późniejszych symboliczne nacechowanie motywu chochoła dodatkowo uruchamia ciąg asocjacji z tematem pamięci, nostalgii, miejsca rodzinnego, osobistej więzi z pewną wersją pejzażu ekspresyjnego, zachowując także znaczenia wcześniej przez malarza eksploatowane<sup>72</sup>.

Miodońska-Brookes śledzi ponadto znaczenie pojęcia *chochoł* zawarte w słownikach języka polskiego współczesnych autorowi i zaznacza, że żadna znaleziona w nich definicja nie oddaje owego *uczłowieczonego* znaczenia, które Wyspiański zbudował wokół zwykłego słomianego okrycia krzewów różanych. Dramaturgowi wedle badaczki ostatecznie przypadła rola ojca symbolu. Gdy jednakże zajrzemy do *Słownika języka polskiego* autorstwa Samuela Bogumiła Lindego, w edycji Augusta Bielowskiego, wydanego we Lwowie w 1854 roku, powstaje pewna wątpliwość. Dziewiętnastowieczni

---

71 Stefania Skwarczyńska, „*Chocholi taniec*” jako obraz-symbol..., s. 101.

72 Ewa Miodońska-Brookes, „... a cóż to za śmieć?” Czy tylko śmieć?... , s. 321.

językoznawcy tłumaczyli treść słowa, uwzględniając nie tylko znaczenie lokalne, ale poszukując dłań odpowiedników w innych językach. Odkrywanie znaczenia wyrazów polskich zaczyna się od słów niemieckich i rosyjskich, zatem tych, które ze względu na sytuację polityczną miały największy wpływ na kształt języka narodowego, ale uwzględniono również szeroki kontekst europejski. Przy chochole znajdziemy tłumaczenie na włoski: *cocolla* – kukła. Współczesne słowniki języka włoskiego i polskiego nie potwierdzają zgodności takiego zestawienia. Nie zmienia to faktu, że Linde i potem Bielowski, eksplikując słomiany wiecheć, znaleźli i zamieścili być może istniejące ówczesnie w jakimś włoskim dialekcie odniesienie. Zdecydowanie bogatszy w konteksty znaczenia słomianej figury jest *Słownik języka polskiego* pod redakcją Jana Karłowicza, Adama Kryńskiego i Władysława Niedźwieckiego, wydawany w Warszawie w latach 1900–1927. Chochoł, wedle naukowych wyjaśnień czynionych u progu XX wieku, to po pierwsze: „wierzch śpiczasto okrągły, czub na głowie, czupryna”, a dopiero dalej „snopek przykrywający ul” oraz „okrycie słomiane używane przez pasterzy w polu” i „zawieja, huragan”. Karłowicz nie powtarzał za Lindem i Bielowskim owych morfologicznych odniesień językowych. Tym samym nie znajdziemy w słowniku żadnych skojarzeń, które mogłyby być pomocne w analizie symbolu nakreślonego przez Wyspiańskiego.

Podobnie jak debata toczona na łamach dzienników na początku XX wieku żadna definicja nie przybliży nas do znaczenia figury nadanego jej przez poetę. By określić status postaci, warto spojrzeć na uwagi do widowiska z 1901 roku. Kostiumem Chochoła miał być „długi zakrywający nogi żupan z rękawami, ze zgrzebnego szarego płótna, naszytego wzdłuż żdźbłami słomy; peleryna z wysoką, szpiczastą kapuzą na głowę, poszyta słomą”<sup>73</sup>. Na zachowanych zdjęciach z wystawienia w Krakowie i premiery we Lwowie widać, że ubranie słomiane było wykonane niezwykle starannie. Postać przypomina rzeczywistego chochoła – w całości jest bardzo dokładnie pokryta słomą. Nie widać ani twarzy aktora, ani innej części jego ciała. Powstała duża kukła, która w niczym nie przypominała ludzkich kształtów.

Recenzent „Przeglądu Polskiego” Feliks Koneczny w swoim tekście poświęcił dużo miejsca na analizę gry aktorów prapremierowego widowiska. Znajdujemy tam wzmiankę o Józefie Popławskim, który miał „niezmiernie trudną rolę Chochoła, wymagającą nadzwyczajnego taktu artystycznego, z czego wywiązał się znakomicie”<sup>74</sup>. Wiemy z relacji z prób do przedstawienia, że Popławski nie był do końca zadowolony ze swojej kreacji. Mówił: „W *Skarbie* Staffa kazali grać mi kieliszek i stać na jednej nodze. Niedawno w *Zawiszy Czarnym* grałem minerał? Teraz mam udawać słomę.

73 Stanisław Wyspiański, „*Wesele*”. *Tekst i inscenizacja*..., s. 263.

74 Cyt. za: Feliks Koneczny, „Przegląd Polski” 1901, z. 418, s. 301.

Skąd mam wiedzieć, jak słoma gada? [...] Człowiek odczyty się gadać jak człowiek!”<sup>75</sup>. Wyspiański dokładnie instruował aktora, jak powinna wyglądać jego postać oraz jak ma grać. Wśród licznych wskazówek szczególnie jedna zwraca uwagę: „Chochoł mówi wszystkie kwestie bezdźwięcznym monotonnym głosem”<sup>76</sup>. Zapis z egzemplarza reżyserskiego sztuki potwierdza Adam Grzymała-Siedlecki: „Pierwsze swoje i dalsze słowa na dawnych przedstawieniach Chochoł wypowiadał bezdźwięcznym, monotonnym głosem”<sup>77</sup>. Wprowadzony przez autora zabieg powodował podkreślenie większej odrębności postaci Chochoła w porównaniu z innymi bohaterami dramatu. Kostium odczłowieczał wizualnie postać, zaburzając fizyczność ludzką, a (bez)dźwięczność wypowiedzi podkreślała jego obcość, inność w odróżnieniu od towarzyszących mu scenicznych bohaterów widowiska. Chochoł, figura z *Wesela*, występuje także w innych utworach Wyspiańskiego. Dramaturg jeszcze kilkakrotnie gra ze słomianą postacią w różny sposób. Należy podkreślić, że jedynie w dramacie z 1901 roku postać ta uzyskiwała tak bardzo autonomiczny status i demiurgiczną moc. Widać to wyraźnie, gdy prześledzimy jego późniejsze transpozycje w dziele Wyspiańskiego.

Chochoł pojawia się w *Legendzie II* (1904), gdzie występuje jako Martwica. Ale w tym wypadku analiza nie jest prosta, gdyż wcześniejsza była *Legenda I*. Jej wydanie datowane jest na 1897 rok. Oba utwory noszą taki sam tytuł różniący się jedynie numeracją. Wyspiański w 1904 roku zaznaczył nawet, że jest to wydanie drugie dramatu. *De facto* są to dwa osobne teksty, które dotyczą tego samego tematu. Chęć napisania utworu poświęconego historii mitycznej Wandy i króla Kraka pojawiła się w zamysle dramaturga dużo wcześniej. Pierwsze wzmianki o powstawaniu sztuki odnotowujemy już 1892 roku, kiedy autor przebywał w Paryżu. Projektowane dzieło nosiło jeszcze wówczas tytuł *Wanda*. W pierwszej wersji opowieści o heroizmie tytułowej bohaterki, która poświęca się dla ocalenia swojego ludu, nie było ani słowa o Martwicy czy Chochole. Umierający stary Krak mówił jedynie o sobie jako o ciele martwym. Martwice w tej wersji pojawiły się w specyficznym zmultiplikowaniu jako oddzielny chór, potrzebny Guślarzowi do obrzędów odprawianych nad zmarłym królem. W didaskaliach czytamy:

Coraz inni przychodzą, wzywani gestami rąk; wchodzą  
Martwice, sześć postaci zupełnie skrytych pod narzuconymi  
płachtami czarnymi; nie widać im twarzy ani ciała, czasem

---

75 Stanisław Wyspiański, „*Wesele*”. *Tekst i inscenizacja...*, s. 250.

76 Tamże, s. 78.

77 Adam Grzymała-Siedlecki, *Na orbicie Melpomeny*, Warszawa 1966, s. 104; por. także Stanisław Wyspiański „*Wesele*”. *Tekst i inscenizacja...*, s. 222.

tylko ręka jasna wywinie się spod draperii sutych. Wchodzą powolne i odprawiają tragicznymi ruchami i gestami, i pozami pantomimę żalów i płaczu nad zmarłym<sup>78</sup>.

Autor z grupy postaci kojarzących się z rozkładem i gniciem uczynił żałobników oplakujących zmarłego. W *Legendzie II* znaczenie postaci Martwicy ulega zmianie, znika też jej multiplikacja. W spisie osób dramatu występuje Krak, choć w tekście także odpowiada mu postać Martwicy–Chochoła. Ten zabieg autora nie powinien dziwić, gdyż w utworze pojawia się ciało króla po śmierci, które znajduje się na dnie Wisły. Dlatego nie mógł być Krakiem, stał się Martwicą – i jako zatopiony słomiany twór wyłania się z Wisły, jest bowiem potrzebny w obrzędzie wciągania Wandy pod wodę przez Rusałki. Symbolika Kraka–Martwicy zamyka się w prostych skojarzeniach. Nie zostało mu nadane jakieś szczególne, dodatkowe znaczenie czy określona funkcja. Z pieśni, która mu towarzyszy, wiemy, że jego pojawienie się na brzegu Wisły dla innych postaci dramatu ma odmienne znaczenie. One nie widzą wychylającego się spod wody trupa, tylko twór o znaczeniu bliskim symbolice Marzanny. Martwica to postać marginalna w dramacie, która swoją fizyczną obecnością nie wprowadza zamieszania w takim wymiarze jak Chochół w *Weselu*. Wyspiański miał wszak w *Legendzie II* możliwość rozbudowania dramaturgicznego znaczenia ciała żywego, czyli Kraka, oraz ciała martwego, czyli Martwicy. Nie zrobił tego, ale skierował wyobraźnię odbiorcy na znaczenie postaci Marzanny. Dlatego możemy wysnuć wniosek, że bardziej mu zależało na wypukleniu motywu grzebania zimy i odnowy wiosennej niż na konotacjach cmentarno-pogrzebowych. Na poparcie tej tezy przytoczę śpiewkę Chóru z aktu II:

1.  
Hej, Martwico, Chochole,  
łóże dla cię w wądole;  
królowałeś światu,  
daj królować latu;  
Słońce weszło nad pole.

Hej, lato, lato, lato;  
Hej, lato, lato złote;  
obrzucaj kłos bogato,  
bedziema mieć robotę;  
obrodzisz w pełne żniwo,  
hej, lato, lato, Żywo!

---

78 Stanisław Wyspiański, *Legenda I*, w: tenże, *Dziela zebrane*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 111.

2.

Ty Martwico, Chochole,  
łoże dla cię w wądole;  
królowałeś zimy,  
dziś cię potopimy;  
Słońce weszło nad pole!

Hej, lato, lato, lato,  
hej, lato urodziło;  
obrzucaj sad bogato,  
dziewięcioraką siłą;  
byśmy mieli pełny raj,  
daj lato, Żywo daj!

3.

Ty Martwico, Chochole,  
Słońce weszło nad pole;  
królowałeś męką,  
ciągną się osęką;  
naści łoże w wądole!

Lato, lato,  
słoneczny Boże!<sup>79</sup>

Henryk Jurkowski, historyk teatru, zastanawiał się nad statusem Marzanny jako lalki w twórczości Wyspiańskiego.

Możemy przyjąć, że lalką przeklętą jest Marzanna – pisał – ale z równym powodzeniem za lalkę przeklętą możemy uznać samego Kraka. Niezależnie od tego, jaką wybierzemy opcję, jasne staje się, że postaci sztuki należą do świata, który odszedł już w przeszłość. Lalka ma status Marzanny z ludowego rytuału. Krak również do niego należy. Jesteśmy zatem w świecie idoli, które służyć nam będą w zależności od naszego wyboru<sup>80</sup>.

Z pewnością taka konstrukcja postaci ma swoje źródło w Chochole z *Wesela*. Chociaż ten ewidentnie wyrósł ponad zwykłego ludowego idola.

---

79 Stanisław Wyspiański, *Legenda II*, w: tenże, *Dziela zebrane*, t. VI, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 206–207.

80 Henryk Jurkowski, *Lalki i inne simulacra w dziele Stanisława Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 2007, z. 3–4, s. 113.

Stanisław Lack w analizie *Skalki* (1907), jednego z ostatnich wydrukowanych za życia autora utworów, zwraca uwagę na zaklętą w nim grozę zabawy z martwymi przedmiotami.

Czyś się kiedyś, czytelniku, bawił, dawno już temu, bardzo dawno, kilka czy kilkaset lat, pajacem lub lalką? – pytał krytyk. Czyś kiedyś o zmierzchu usadowił swojego pajaca na stole, czyś się weń wpatrzył ze strachem, ze zgrozą i czyś kiedyś przed nim uciekł do mamy, której o tym wszystkim słowa nie rzekłeś, tylko ten strach tajemniczy, tę grozę niewytłumaczoną, nieprzyjemną w czasie, tak świeżą i zarazem tak dawną, odległą, wiekiustą dochowałeś w sercu jakby jakąś świętość? Mam cię tu, szeroki umyśle, stworzyłeś wówczas w sobie ten kult, który ożywił duszę twoich przodków; poznałeś potęgę tych bożków, ich znaczenie, którego określić nie zdołasz<sup>81</sup>.

Lack jako jeden z ważniejszych komentatorów Wyspiańskiego w sposób tak bezpośredni podszedł do Leli, tajemniczych drewnianych lalek, występujących w *Skalce*. Ich funkcja i byt nie zostały przez autora wyjaśnione, a wydawały się wręcz czystą emanacją symbolicznej figury młodopolskiej. Maria Janion uważała, że autor *Weseła*, podobnie jak wielu innych ówczesnych intelektualistów, był zafascynowany Zorianem Dołęgą-Chodakowskim. Badaczka zestawiała trzy teksty Wyspiańskiego: *Skalkę*, *Legendę I* i *Bolestawę Śmiałego* jako utwory, dla których inspiracją była książka *O słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem*, wydana w 1818 roku. Istotnie, u Chodakowskiego pojawiają się bożki wczesnosłowiańskie – Lele, które choć wymienione w nieco innej rozprawie niż wspomniane wyżej dzieło, nie zostały określone poprzez swoją funkcję<sup>82</sup>. Franciszek Ziejka zwraca natomiast uwagę, że z pracy pierwszego polskiego folklorysty Wyspiański nauczył się myślenia o języku, który stanowi trzon kultury polskiej i koduje tożsamość jej ludowej wyobraźni<sup>83</sup>. Należy jednocześnie zaznaczyć, że Młoda Polska uwielbiała metaforę lalki, marionetki czy zwykłego pajacyka<sup>84</sup>. *Wesele* było nawet zestawiane w estetycznym dyskursie z ideą bożonarodzeniowej

---

81 Stanisław Lack, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim...*, s. 228–229.

82 Por. Zorian Dołęga-Chodakowski, *Projekt naukowej podróży do Rosji w celu objaśnienia starożytnych dziejów Słowian*, w: tenże, *O słowiańszczyźnie przed chrześcijaństwem oraz inne pisma i listy*, oprac. i wstęp Julian Maślanka, Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1967, s. 100–121.

83 Por. Franciszek Ziejka, *„Wesele” w kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.

84 Por. Anna Czabanowska-Wróbel, *Dzieci, pajace i lalki (o młodopolskich dziejach motywu)*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 223–244. Por. także: Jerzy Sosnowski, *Młoda Polska dzieckiem podszycia*, w: tenże, *Śmierć czarownicy...*, s. 72–80.

szopki krakowskiej, a Chochoł był traktowany jako jej główny narrator<sup>85</sup>. W ponadstuletniej historii wystawień dramatu szczególne miejsce zajmują inscenizacje w teatrach lalkowych, również o awangardowym charakterze<sup>86</sup>. Wyspiański stworzył postać liminalną, nie przewidując zapewne, że ten byt niedopowiedziany, zawieszony między życiem a śmiercią, ale też pomiędzy wielkością i banałem, będzie wywoływał wielkie zamieszanie w każdej kolejnej inscenizacji i interpretacji *Wesela*. Zadziwia przywiązanie autora do Chochoła, który pojawiając się jeszcze kilkakrotnie w jego twórczości, zyskał status elementu samodzielnego. Wyspiańskiego pociągała niepewność i niestabilność bytu postaci zawieszonyj pomiędzy witalnością *działania tu* a biernością *odpoczynku tam*. Być może postać Chochoła stała się tym brakującym dopełnieniem pewnej szkicowości stylistyki *Requiem*.

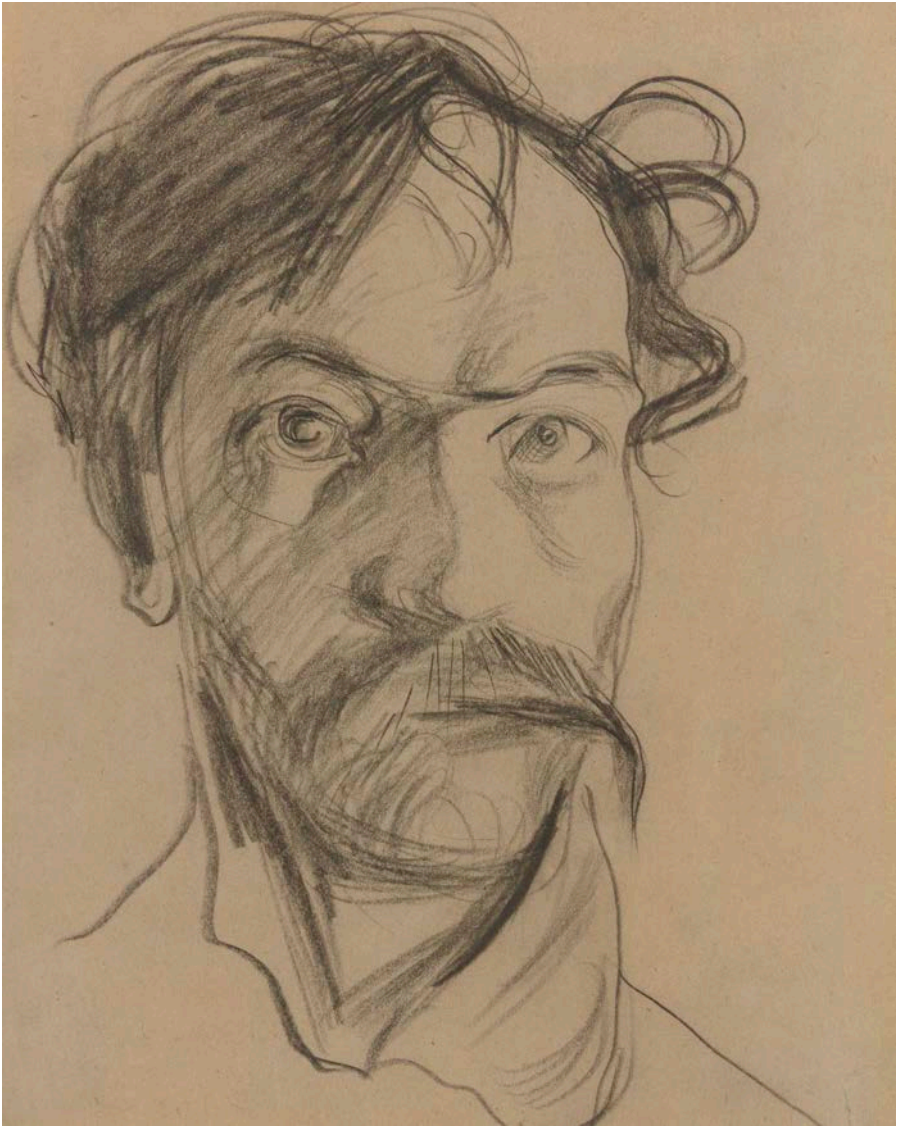
## Autoportret, 1907

Wyodrębnienie fazy liminalnej u Wyspiańskiego wyraźnie powiązane jest z czasem trwania choroby. Pomiedzy rokiem 1898 a 1907 powstały najważniejsze jego prace artystyczne, zarówno malarskie, jak i dramaturgiczne, projekt architektoniczny przebudowy Wawelu oraz typografie i plakaty. W ciągu ostatniej dekady życia twórczość Wyspiańskiego była wszechstronna i transgresyjna. Dostrzeżone przez badaczy odniesienia do poetyki rozkładu czy umiejscowienia siebie jako bytu o statusie nie do końca określonym, zawieszonym pomiędzy trwaniem żywym a martwym, widoczne w poemacie *Requiem*, wiązały się z chęcią odprawienia własnego indywidualnego pogrzebu. Faza liminalna była czasem najistotniejszym dla poety, bo metaforycznie rozciągającym jego ziemskie trwanie. Rozbudzona chorobą wyobraźnia pozwalała wtedy Wyspiańskiemu swobodnie operować różnymi gestami artystycznymi.

---

85 Por. Ewa Miodońska-Brookes, „Sami swoi, polska szopa”. *W kręgu kontekstów kulturowych „Wesela” Wyspiańskiego*, w: *Dramat i teatr narodów słowiańskich w XX wieku*, red. Maria Bobrowska, Polska Akademia Nauk – Komitet Słowianoznawstwa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1979, s. 23–55; Henryk Jurkowski, *Lalki i inne simulacra...*, s. 102–144; Karol Wiktor Zawodziński, *W obronie tradycyjnej interpretacji „Wesela”*, „Przegląd współczesny” 1933, t. 44, nr 129.

86 Por. Marek Waszkiel, *Dzieje teatru lalek w Polsce do 1945 roku*, „Pamiętnik Teatralny” 1987, z. 1–2; por. także Juliusz Kleiner, „Wesele” Wyspiańskiego w Paryżu, „Gazeta Lwowska” 1923, nr 256.



**II. 2.6**

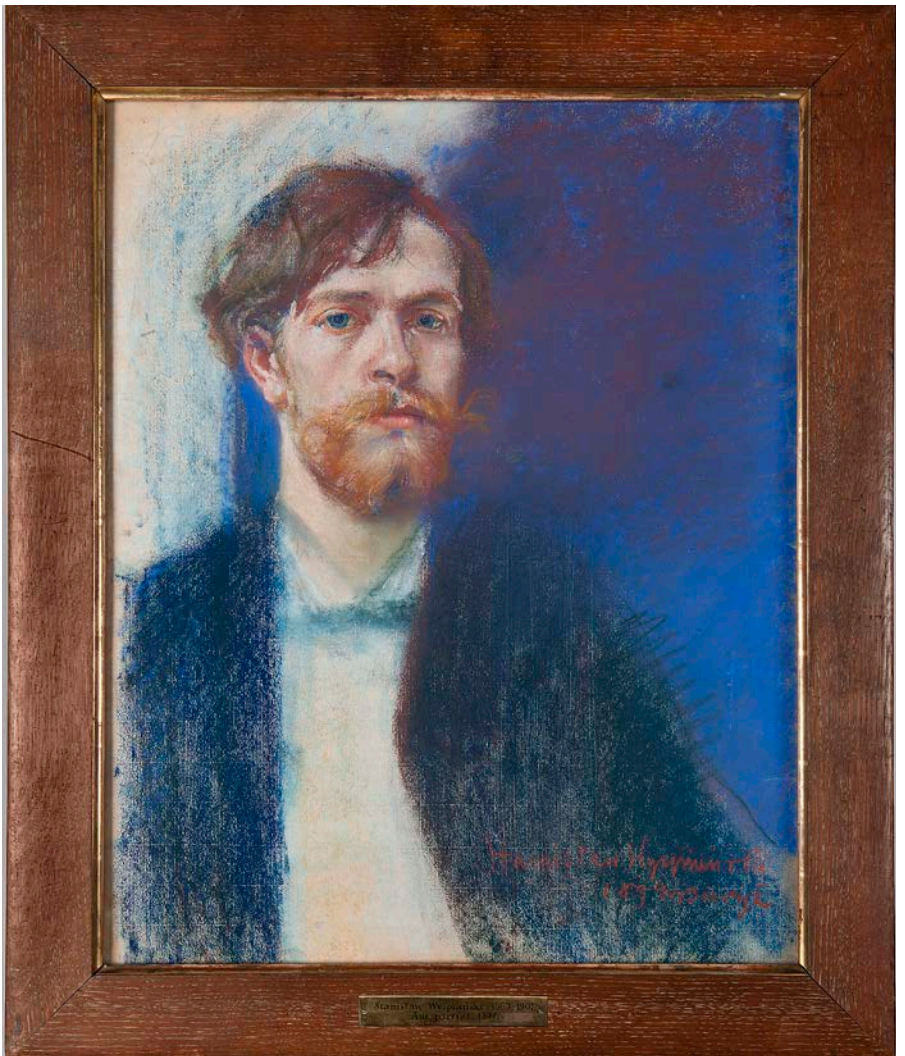
Autoportret Wyspiańskiego z 1907 r., Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.

W odniesieniu pojęcia liminalności do dzieła poety na szczególną uwagę zasługuje ostatni autoportret, naszkicowany z dużym wysiłkiem w Węgrzcach, najprawdopodobniej latem 1907 roku. Rysunek przedstawiający twarz Wyspiańskiego pozostał zapisem bezgłośnego, niemego krzyku. Postać patrzy przed siebie, jakby mówiła: „Oto ja, tak wygląda zniszczenie, degradacja, destrukcja”. Nie jest to dla poety dzieło jednostkowe czy w jakimkolwiek rozumieniu osobne. Wyspiański wcześniej już stworzył kilkanaście autoportretów, zarówno farbami olejnymi, pastelami, jak i tylko w formie szkicu. Były one elementem autokreacji, a nawet manifestacji poglądów moralnych czy estetycznych. Wymienić można między innymi: *Portret własny* (1892–1893), *Autoportret z 1894 roku*, *Autoportret z 1902* czy *Autoportret z żoną z 1904*.



## II. 2.7

Autoportret z 1902 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Jakub Płoszaj.



**II. 2.8**

Autoportret z 1894 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Małgorzata Kwiatkowska.

Każdy z nich odnosił się do innego etapu w życiu twórcy, a wybrana stylizacja głównego bohatera na poszczególnych obrazach powiązana została z preferowanymi tendencjami w sztuce: fascynacją postimpresjonizmem czy symbolizmem lub afirmacją żony w połączeniu z deklaracją przynależności do kultury chłopskiej (poprzez stylizację kostiumu).

Żaden wizerunek artysty stworzony przed 1907 rokiem nie przedstawiał niedomagań ciała, chociaż od dłuższego czasu miał on problemy z gardłem oraz z poruszaniem się, bywał nawet noszony na krześle. Wszystkie jego autoportrety pokazują silnego, witalnego mężczyznę, artystę, męża. Stają się maskami kreującymi wizerunek Wyspiańskiego, tuszującymi jego realne rysy oraz oznaki cierpienia ciała. Ostatni natomiast rysunek jest odmienny, bo niczego nie ukrywa, a wręcz manifestuje śmierć i rozkład. To twarz osoby chorej, której stan nie pozwala nawet uczesać włosów, rozwichrzonych w nieładzie. Policzki pokrywa kilkudniowy zarost, wąsy mają zakryć zniekształcenie szczęki, wyraźną kreską zaznaczony jest opadnięty oczodół. To nagłe ujawnienie własnej destrukcji połączone zostało z wyraźnym spojrzeniem bohatera skierowanym w stronę patrzącego na obraz, jakby Wyspiański rysował dla potencjalnych przyszłych odbiorców dzieła i do nich się zwracał. Może w ten nieco teatralny sposób chciał przekazać prawdę o prywatnej tragedii, o doświadczeniu choroby. Wojciech Bałus dostrzegł w tym rysunku zapis ciała walczącego z nadchodzącym kresem z rycerskim, męskim oddaniem.

Przychodzące z zewnątrz pustoszenie, niszczące ciało i deformujące twarz, skonfrontowane zostaje z postępującym od wewnątrz ujarzmieniem, symptomy rozkładu zderzają się z wkraczaniem z otwartymi oczami i odsłoniętym czołem (czołem w większej części odsłoniętym dosłownie – z włosów, a więc pozbawionym wszelkiego, nawet metaforycznego zabezpieczenia lub zasłony) w ostateczną możliwość bycia. Co zwycięży? Czy po człowieku pozostaną jedynie wystawione na rozkład zwłoki? Autoportret prezentuje moment walki: stopniowy rozpad ciała i nicość wyzierającą z „martwego” oka oraz wyprostowaną pozycję głowy, będącą wyrazem męstwa<sup>87</sup>.

Prowadzona przez Bałusa analiza *Autoportretu z 1907 roku* skupia się na autoprezentacji destrukcji ciała. Historyk sztuki tworzy wokół Wyspiańskiego trafną interpretację stanu agonii, odejścia osobowości i niemal bitewnego ostatecznego starcia związanego z chęcią wyrwania śmierci jeszcze jednego dnia życia. W relacji do dychotomii emocji *Odpoczynków*

---

87 Wojciech Bałus, *Pustoszenie i ujarzmianie...*, s. 543.

i *Działań z Requiem* w rysunku twarzy artysty widzimy unaoczniony fakt zespolenia dwóch niegdyś osobnych sfer. Rozpad został połączony z osobą i stał się z nią tożsamy, choć nadal jest niepogrzebany, nadal liminalny, wciąż zawieszony pomiędzy życiem a jego przeciwieństwem. Wyspiański obnaża siebie, już nie posługuje się młodopolską figurą chochoła, nie usiłuje też ukryć pod żadnym przebraniem rysów twarzy. Rysunek, choć nie przedstawia nagiego mężczyzny, to jest formą ukazania z ekshibicjonistyczną siłą dekompozycji własnego ciała. Dlatego zapewne artysta przedstawił siebie w wyraźnym oddzieleniu od całego bagażu stylizacji młodopolskich, symbolistycznych metafor. Jean-Luc Nancy i Federico Ferrari uznali, że autor stanowi ideę tworzenia, z której wynika dzieło. Nie ma zatem dzieła bez autora i nie ma autora bez dzieła.

Figura autora nie reprezentuje niczego innego aniżeli ideę tworzenia – autor posiada właśnie potencję i łaskę, które należy zakładać u źródeł dzieła. Autor jest zatem z dzieła dedukowany – jest jego wirtualnością zespoloną z energią urzeczywistnienia. W autorze nie ma więc niczego więcej niż w dziele, eksponuje on jednak potencję tego, czego dzieło jest aktem. Autor to środek do aktualizacji możliwości w stanie potencji<sup>88</sup>.

Dwaj filozofowie, związani z nurtem dekonstrukcji w dyskursie wokół zjawisk kultury, trafnie ujęli problem pozycji autora w dziele, który staje się często podstawą wszelkich interpretacji. Bez wątpienia młodopolski dramaturg traktował akt twórczy niezwykle osobiście. Był to dla niego nieustający dialog z sobą samym, a także ze swoją pozycją względem świata zewnętrznego, by na końcu dzieło Wyspiańskiego stało się monologiem skierowanym w stronę potomnych. Mozaika ukrytych sensów w kolejnych pracach, narracjach pełnych stylizacji językowych, kompozycjach plastycznych kreowana była jako magazyn możliwości gotowych do odkrycia przez przyszłe pokolenia historyków sztuki, literaturoznawców. Gdybyśmy spojrzeli zatem poprzez myśl Nancy'ego i Ferrariego na wszystkie autoportrety Wyspiańskiego, znaleźlibyśmy w nich niezwykle grę z maską i odbiorcą. Rozwikłanie reguł tej artystycznej szarady jest możliwe dzięki Hansowi Beltingowi, historykowi i teoretykowi sztuki. Przedstawiając, z punktu widzenia antropologii obrazu, historię twarzy w kulturze, między innymi poprzez analizę portretów, zwrócił on uwagę na ważne rozróżnienie dotyczące kwestii maski widoczne w malarstwie nowożytnym.

---

88 Federico Ferrari, Jean-Luc Nancy, *Ikonoграфия autora*, przeł. Paulina Tarasiewicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020, s. 13.

Paradoksalnie portret sprowadza twarz do jakiegoś jednego wyobrażenia jej samej dopiero przez to, że wytwarza jakąś jej maskę. Twarz bowiem ma formę otwartą, maska zaś zamkniętą, co oznacza, że tylko maska może na dłuższą metę reprezentować to, czym jest twarz, podczas gdy ta ostatnia nigdy się nie uspokaja i dlatego nie daje się zredukować do jednego wyobrażenia. Gdy portret zastępuje nieobecną twarz, jest przedstawieniem nie w sensie performatywnym, lecz mimetycznym, a więc w sensie odwzorowania. To przedstawienie udaje się jednak tylko wtedy, gdy określają je konwencje epoki i społeczeństwa. Może przy tym ulec wzmocnieniu charakter twarzy jako maski. W portrecie bowiem dokonuje się zmiana między maską ożywioną (twarzą) a nieożywioną, która koncentruje w sobie nie życie, lecz jego oznaki<sup>89</sup>.

Można uznać rację Beltinga, odnosząc powyższe rozróżnienie do strategii artystycznej Wyspiańskiego względem autoportretów. Te powstałe przed 1907 rokiem w większości przedstawiają nakładaną na twarz maskę: malarza, twórcy, mężczyzny, obywatela pewnego społeczeństwa. Jedyne ten ostatni, przedśmiertny rysunek przedstawia nie maskę, tylko twarz, w rzeczywistości jej zniszczenia. Było to odbicie w lustrze, z którego zapewne korzystał, tworząc z trudem i bólem szkic. Belting na poparcie swoich tez poddał analizie pewien renesansowy florencki portret namalowany przez Ridolfa del Ghirlandaio. Składa się on z dwóch części: pokrywy i obrazu. Pozornie nie ma w tym nic szczególnego – często w XV i XVI wieku posługiwano się jakimś elementem funkcjonującym w formie kurtyny, której zadaniem było przysłonić malarskie przedstawienie. W pracy Ghirlandaio jednakże Belting dopatrywał się metaforycznej gry z odbiorcą. Obraz jest portretem młodej kobiety zatytułowanym *Zakonnica*, ale znany jest też pod nazwą *Monaca*. Dzieło, datowane na rok 1510, do XIX wieku było uznawane za pracę Leonarda da Vinci. Przedstawiona kobieta patrzy melancholijnie w punkt poza obrazem, w jednej dłoni trzyma książkę, być może modlitewnik. Postać namalowano na tle krążganków, spoza ich obrysu architektonicznego wyłania się pejzaż. Pozornie nic nie wyróżnia dzieła spośród innych podobnych prac z epoki. Elementem, który zwrócił uwagę Beltinga, była nałożona na obraz pokrywa. Na niej Ghirlandaio namalował maskę z pustymi oczodołami, okoloną gryfami.

---

89 Hans Belting, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015, s. 120.

Zanim widz mógł zobaczyć samo malowidło, pokrywa przygotowała go na to, że będzie miał do czynienia z maską. Zastłaniała obraz niczym maska twarz jej nosiciela. Ale portret ze swej strony nie był twarzą, lecz jedynie twarz przedstawiał. Był tylko malowanym przedmiotem, tak jak maska była malowaną maską. Analogia między twarzą a maską posunięta jest tu jeszcze dalej, ponieważ pierwszej, mimo pustych oczodołów, nadano różową barwę ciała, właściwą drugiej. W ten sposób wymusza ona wrażenie podobieństwa między sobą a portretem. Tylko ona też była widoczna przy zamkniętej pokrywie. Gdy pokrywę otwierano, odsłaniała twarz, którą już z góry ogłosiła maską. Ale maską w jakim sensie? Odpowiedzi udzieliła łacińska inskrypcja umieszczona pod maską, oznajmiająca lapidarnie, że *każdemu przypada w udziale jego rola (sua cuique persona)*<sup>90</sup>.

Jeżeli powrócimy teraz do Wyspiańskiego i spojrzymy na serię jego autoportretów, ułożonych od najmłodszego do najstarszego, to dostrzeżemy podobną strategię. Kolejne obrazy powstałe przed 1907 rokiem pokazują następujące po sobie maski: postimpresjonisty, symbolisty, artysty, męża. Rysunek wykonany przed śmiercią stał się dla poprzednich pokrywą bądź kurtyną, bo pokazuje twarz artysty. Jeżeli użyjemy łacińskiej sentencji Ghirlandaio w odniesieniu do Wyspiańskiego, uznamy, że dokładnie odzwierciedla ona celowość malowania własnych portretów. Ostatnim aktem czy rolą była dla Wyspiańskiego nie tyle śmierć, ile owo wieczne trwanie na jej progu, co zostało ukazane w ostatnim szkicowym przedstawieniu. Ujawniona deformacja twarzy bez maski stała się znakiem trwania choroby i heroicznej walki o życie. Akt obnażenia dokonuje się również w celowo wymierzonym w odbiorcę spojrzeniu bohatera rysunku. Autoportrety Wyspiańskiego poprzez swoją dramaturgię stały się wyjątkowym gestem twórczym, ponieważ autor powiązał ściśle swoje na nich przedstawienie z własnym stanem psychicznym. Manipulował swoim portretem, zarówno tworząc wizerunek silnego, zdrowego, młodego mężczyzny, jak i dokonując jego celowej dekonstrukcji. Metaforyzacja i stylistyczne rozwarstwienie portretów nie zostało przez artystę użyte tylko w kontekście autowizji, w wielu bowiem dziełach prowadził grę z podwójnym przedstawieniem<sup>91</sup>. Fakt malowania własnej twarzy, ale też twarzy modela traktował zatem jak kreację świata osobnego względem rzeczywistości. Wyspiańskiego nie interesowały

---

90 Tamże, s. 121.

91 Por. Wojciech Bałus, *Do granic tożsamości. O portretach zdwojonych Stanisława Wyspiańskiego*, w: *Stanisław Wyspiański. W labiryncie świata, myśli i sztuki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 349–356.

realistyczne, fotograficzne portrety, mające rzeczywiste referencje do malowanej postaci, ani symbolistyczno-metaforyczne kompozycje, nakładające na przedstawianą twarz wiele możliwości interpretacyjnego tekstu pobocznego. Jego rozumienie portretu i autoportretu wydaje się wyrastać poza własną epokę. Widać to szczególnie w zestawieniu z innymi autoportretami z epoki, między innymi Jacka Malczewskiego czy odrębnych stylistyczne artystów, jak Teofil Axentowicz czy Józef Mehoffer. Ich prace przyjmują stylizacje artystyczne swoich czasów, są ich pasjonującą autorską emanacją. Wyspiański podążał inną drogą, kreował własną narrację poprzez autoportrety, a ostatni szkic ewidentnie kończy ten dyskurs, toczący się od wczesnych lat młodzieńczych. Jednocześnie rysunek z 1907 roku zamyka definitywnie fazę liminalną w odniesieniu do całościowego dzieła młodopolskiego poety.

## Postliminalność Wyspiańskiego

Zastosowane w niniejszym kontekście rozumienie obrzędów przejścia wyprowadza je z ogólnie ujętej sfery kultury jako działań społecznych i odnosi do jednostkowego artysty. Jednocześnie podjęta analiza utożsamia fazę liminalną z celowo obraną w pełni autorską strategią artystyczną. Przywołany w pierwszym rozdziale Mieczysław Porębski, uznał, że drogi myślowe XX wieku penetrują sytuacje graniczne z obsesyjną skwapliwością. Dostrzegął to w obszarach zainteresowania zarówno kultury wysokiej, jak również kultury masowej. Sądzę, że do kultury polskiej liminalność weszła dzięki Stanisławowi Wyspiańskiemu, była bowiem dla niego fizycznym doznaniem dramaturgii odchodzenia, ale rozumianej nieco przewrotnie. Poeta widział w tym swoistym teatrum umierania, rozpisanym na kilka aktów, istne przeżywanie zmiany jakościowej własnego bytu. Sądzę, że pokazana w sztuce Wyspiańskiego autoprzemiana jest pierwszym zapisem *performatywnej koncepcji artysty* wedle definicji Grzegorza Sztabińskiego. Poeta w sztuce dokonał opisu siebie, swojej psychiki oraz pokazał wszystkie uwarunkowania i naciski, którym podlegał jako człowiek, osoba, postać ze środowiska artystycznego Krakowa. Ta ekshibicjonistyczna autoprezentacja, choć ubrana w kostium modernistycznej metafory, dobrze współbrzmiała z nadchodzącym burzliwym wiekiem XX. Dlatego sztuka Wyspiańskiego wśród twórców ruchów awangardowych zyskała rzesze zwolenników<sup>92</sup>. Rozważanie problematyki liminalności w dziele Wyspiańskiego nie może

---

92 Pisałam szerzej na ten temat w: Dominika Łarionow, *Władysława Strzemińskiego i Szymona Syrkusa zmagania z Wyspiańskim*, w: *Stanisław Wyspiański w labiryncie świata...*, s. 333–345.

się zakończyć jedynie na analizie utworów literackich. Perypetie życiowe poety, rozwój jego choroby oraz przedwczesne odejście rozpisują rytuał przejścia na kilka aktów. Jego domknięciem stała się śmierć autora *Wesela* i uroczystości funeralne, które odbyły się pięć dni później.

Kraków przygotował dla Wyspiańskiego niezwykle efektowny pogrzeb. Można go zaliczyć, podobnie jak samo umieranie artysty, do wydarzeń w historii kultury o prekursorskim charakterze. Dotyczy to zarówno dość szybkiego opublikowania informacji o śmierci artysty, jak i dostępnych w obiegu prasowym oraz handlowym zdjęć jego ciała. Trzy elementy ostatniego etapu ziemskiej obecności poety: zgon, widok zwłok i pogrzeb stały się samodzielnymi faktami, które wyznaczyły drogę, jaką podążać miała nowoczesna komunikacja medialna. Arnold van Gennep wprowadził do swojego trójpodziału jeszcze jedną kategorię – zjawisk postliminalnych, które nadal są sytuowane w sferze obrzędu przejścia, choć występują już po jego domknięciu, są jego bezpośrednią konsekwencją. Dlatego termin *postliminalność* został tu użyty do przedstawienia zjawisk wokół postaci Wyspiańskiego zaraz po jego śmierci. Prasowe wizerunki ciała zmarłego wraz z dziennikarskim komentarzem oraz utrwalone obrazy konduktu zmierzającego z Rynku Głównego do kościoła św. Michała Archanioła i św. Stanisława Biskupa, popularnie zwanego Skalką, tworzą opowieść o odejściu i śmierci artysty.

Susan Sontag zauważyła, że aparat fotograficzny bywa porównywany do broni, chociaż nikogo nie zabija. Amerykanka pisze, że w samym fakcie naciśnięcia spustu migawki

jest coś drapieżnego. Robić ludziom zdjęcia to gwałcić ich – oglądać takimi, jakimi nigdy sami siebie nie widują, zyskać o nich wiedzę, jakiej sami nigdy nie będą mieli, i w ten sposób uczynić z nich przedmioty, którymi można symbolicznie zawładnąć. Podobnie jak aparat fotograficzny jest sublimacją broni, robienie komuś zdjęcia stanowi sublimację morderstwa [...] <sup>93</sup>.

Podążając za myślą Sontag, można zadać pytanie: czy wykonanie zdjęcia zwłok stanowi sublimację śmierci, skoro przedstawione ciało–przedmiot już zostało pozbawione życia? Ciało Wyspiańskiego zostało oddane na żer mediom i stało się częścią funeraliów poety, na takiej samej zasadzie jak trumna czy pogrzeb. Sublimacja z pewnością nie dotyczyła śmierci jako takiej, a skupiła się wokół budowania mitu poety – wieszczka narodowego.

---

93 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 22.



II. 2.9

Stanisław Wyspiański, zdjęcie pośmiertne, Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.

Sama dramaturgia mortualna wokół postaci artysty, w kontekście ówczesnej prasy, nabrała szczególnego charakteru, gdyż została rozpisana na kilka części: od agonii, przez śmierć, wyznania spowiednika, po pogrzeb i zdjęcie zwłok opublikowane pięć dni po złożeniu ciała do grobu.

Już następnego dnia po śmierci Wyspiańskiego w porannym wydaniu „Czasu”, krakowskiego konserwatywnego dziennika, ukazała się obszerna relacja o ostatnich chwilach życia poety. Rudolf Starzewski, ówczesny redaktor naczelny pisma, z dramaturgiczną dokładnością relacjonował przebieg ostatniej doby życia poety:

Choroba robiła szybkie postępy; z godziny na godzinę widać było przedwczoraj pogorszenie. Mimo ciężkich cierpień Wyspiański do ostatniej chwili był przytomny i w pełni władz umysłowych. Noc z środy na czwartek była bardzo niepokojąca. O godzinie 5 rano we czwartek przyszło omdlenie. Zastrzyknięto tlen, nieprzytomność nastąpiła po dłuższej chwili.

Wkrótce potem Wyspiański oświadczył, że pragnie się po chrześcijańsku przygotować na drogę wieczności. Spełniono natychmiast jego życzenie. Przybył ksiądz Pawelski T. J. i wyspowiadał dogasającego, a następnie opatrzył go św. Sakramentami. W południe zdawało się, że koniec już się zbliża. Około łoża zgromadziło się kilku najbliższych przyjaciół i ciotka chorego p. Stankiewiczowa. Ze wszystkimi Wyspiański żegnał się serdecznie, dziękując im za okazałą pamięć i troskliwość. Mówił, że czuje zbliżający się zgon i żałuje, że nie ma przy nim żony i dzieci. Po chwili namysłu dodał:

– Może lepiej, że żony nie ma. Nie przeżyłaby tej chwili. Widok dzieci byłby dla mnie straszny. Mam ich głęboko tu, w sercu...

Po tych słowach położył z trudem rękę na sercu i trzymał ją długo.

Po godzinie 1 po południu skarżył się na wielką duszność. Lekarze zastrzyknęli znowu tlen.

Po południu po dłuższej ciszy poprosił do siebie jednego z przyjaciół p. Chmiela, i udzielił mu wskazówek, jak należy ułożyć fragmenty i według jakich wzorów wprowadzić je na scenę... Już dawniej wyraził życzenie, aby do przedstawienia użyto wzorów Matejki.

O godzinie 4 przyszła zupełna bezwładność. Lekarze pragnęli jeszcze próbować zastrzyknięć. Chory prosił ich, aby tego nie robili, i dodał:

– Niech się skończy. Strasznie cierpię.

Za chwilę poprosił, aby jasno oświetlono pokój. Spełniono życzenie umierającego. Widać było, że potoki światła sprawiają mu przyjemność. Prosił dalej:

– Więcej światła, najwięcej światła...

Były to ostatnie słowa. O godzinie 5 minut 10 wydał lekko ostatnie tchnienie, że obecni nie zauważyli tego w pierwszych chwilach<sup>94</sup>.

W zamieszonym opisie z dzisiejszej perspektywy zaskakuje nie tylko stylistyka prowadzonej narracji, ale przede wszystkim sposób przedstawienia Wyspiańskiego, który w ostatnich chwilach życia zostaje zaprezentowany niczym tragiczny, umierający, ale wciąż przytomny bohater romantyczny. O śmierci Wyspiańskiego pisały także inne krakowskie dzienniki: „Nowa Reforma”, „Głos Narodu”, „Naprzód” oraz „Nowiny”, ale również „Kurier Warszawski” czy lwowskie „Słowo Polskie”. Była to wiadomość istotna dla całej prasy ukazującej się w języku polskim na terenie trzech zaborów.

W warszawskim tygodniku „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane”<sup>95</sup> pięć dni po pogrzebie wydrukowano zdjęcia zmarłego poety. Leżał na szpitalnym łóżku ubrany w garnitur, ręce miał skrzyżowane, przy jego bokach położono chryzantemy. W artykule skontrastowano fotografię martwego Wyspiańskiego z ostatnimi, które przedstawiały go żywego. Zdjęcia nieżywego ciała poety są jednym z najbardziej zaskakujących faktów z tamtego czasu. Istnieją one bowiem w dwóch wersjach, obie zostały wykonane w Domu Zdrowia doktora Jana Gwiazdomorskiego. Pomiędzy fotografiami nie ma różnic dotyczących ułożenia zmarłego, na obu leży na tym samym metalowym łóżku szpitalnym. Odmienność dotyczy usytuowania samego mebla ze zmarłym względem przestrzeni pokoju szpitalnego. Na jednym, zrobionym najprawdopodobniej przez Adama Wolskiego, za wezłowiem Wyspiańskiego widzimy dalszą część pomieszczenia, a nawet szafę, której fronty pokrywają lustra, odbijające ostre światło. Dzięki temu wokół zmarłego powstał rodzaj poświaty. W „Świecie” opublikowano też drugą wersję zdjęcia zwłok, mniej metaforyczną, a bardziej prozaiczną. Na tej fotografii ciało zmarłego znajduje się na innym tle, gdyż łóżko od strony głowy poety było dosunięte do ściany, na której wyraźnie widać sznur elektryczny zakończony gniazdkiem, nie ma okna, zniknęła też poświata nad głową zmarłego. Sontag uznała, że fotografia „atomizuje rzeczywistość, poddaje ją manipulacji i zniekształca. Ukazuje wizję świata, która przeczy wzajemnym związkom

---

94 „Czas” 29 XI 1907 (nr 275).

95 „Świat. Pismo tygodniowe ilustrowane” 7 XII 1907 (nr 49), Warszawa–Kraków.

i ciągłości, ale otacza każdą chwilę nimbem tajemniczości<sup>96</sup>. W wypadku ciała zmarłego poety zdjęcie niewątpliwie miało oddać faktyczną, namacalną rzeczywistość śmierci, zatomizować ją, jak chciała amerykańska autorka, by uczynić realną. Sama fotografia nie miała z założenia być dokumentalną, gdyż zawierała w sobie również część inscenizacji polegającą nie tylko na umieszczeniu łóżka względem pokoju, ale także dostrzeżoną w układzie ciała, chryzantem oraz w splecionych dłoniach zmarłego. Ujęcie ciała zmarłego w każdej z omawianych kompozycji fotograficznych było wykonane z perspektywy, z której widz nie mógł dostrzec deformacji twarzy poety. Można zatem wysnuć wniosek, że pośmiertne zdjęcia zwłok Wyspiańskiego wskazują na chęć wykreowania obrazu nie rzeczywistego, tylko intencjonalnego. Z perspektywy ponad stu lat fotografii z Domu Zdrowia z pewnością stanowią niepodważalny zapis samego faktu odejścia młodopolskiego twórcy. Dokumentują jego samotność, intymność, prywatność. Stały się *historycznym okiem* pozwalającym dostrzec świat pośmiertnej obecności poety w zapisie unikatowej chwili istnienia wciąż jeszcze poza zgiełkiem uroczystości pogrzebowej. Sontag pisała: „Posiadanie zdjęcia Szekspira byłoby czymś na kształt posiadania gwoźdźcia z prawdziwego Krzyża”<sup>97</sup>. Można zadać pytanie: czym jest zdjęcie żywego ciała poety, a czym ciała martwego? Czy jest dotknięciem śmierci? Czy raczej ukazaniem naturalnej konsekwencji życia? Dla mieszkańców Krakowa początków XX wieku fotografia zwłok Wyspiańskiego była z pewnością intratnym przedmiotem handlu, co widać w ogłoszeniu o tytule *Zdjęcia fotograficzne* zamieszczonym w „Nowej Reformie” dwa dni po śmierci poety:

Fotograf tutejszy p. Pierchalski dokonał wczoraj zdjęć fotograficznych pokoju domu zdrowia prof. Rutkowskiego, gdzie zmarł Wyspiański, oraz zwłok poety. Fotografie te są do nabycia w zakładzie p. Pierchalskiego przy ulicy Karmelickiej<sup>98</sup>.

Notatka niniejsza ukazała się na stronie pisma w większości poświęconej śmierci artysty, na której relacjonowano głównie odczucia współczesnych na wieść o jego odejściu. Louis-Vincent Thomas<sup>99</sup> wprowadził do doświadczenia śmierci termin *kanibalizm oka*, który wynika z chęci nowoczesnej cywilizacji do wyzyskania trupa jako towaru. Wizerunek martwego ciała

---

96 Susan Sontag, *O fotografii...*, s. 31.

97 Tamże, s. 163.

98 „Nowa Reforma”, numer popołudniowy, 30 XI 1907 (nr 553), Kraków, s. 2.

99 Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2001.

Wypiańskiego stał się towarem w transakcjach handlowych pomiędzy nabywcą a sprzedawcą<sup>100</sup>. I choć Thomas swoje spostrzeżenia odnosił do czasów bardziej współczesnych, szczególnie do wykorzystywania zdjęć ofiar wojennych w aspekcie medialnym, to znamiona takiego podejścia do fotografii mortualnej, która przestała być podmiotem sakralizacji kultu zmarłego, a stała się przedmiotem zarobku, odnajdziemy w traktowaniu zwłok Wypiańskiego. Inscenizowanie zdjęć oraz takie ustawienie aparatu, by odwrócić uwagę patrzącego od chorobowych zniekształceń ciała lub raczej uczynić je niewidocznymi dla oka profanów, ale też przyszłych odbiorców, było celową manipulacją przekazem. Fotografie z 1907 roku nie pokazują umarłego syfilityka, tylko poetę odchodzącego w glorii, otoczonego poświatą, wręcz aurą sławy. Thomas pisze, że analizując obecność pośmiertną trupa w kulturze, w rzeczywistości

antycypujemy [...] społeczne wykorzystanie zmarłego poprzez symbole, które się mu przypisuje. Proces jednak pozostaje taki sam; negacja znaczenia trupa lub pozbawienie go znaczenia jest zawsze sposobem przywłaszczenia go sobie<sup>101</sup>.

Można zatem uznać, że w kulturowym i społecznym procesie przywłaszczenia trupa czwartego wieszacza narodowego fotografie zwłok odegrały kluczową rolę, gdyż schorowanemu zdeformowanemu ciału przywróciły status nienaruszonego, kompletnego.

Perypetie wizerunku martwego ciała splatają historię Wypiańskiego z pośmiertną historią Adama Mickiewicza. Stanisław Rosiek we wnikliwym wywodzie na temat zwłok wieszacza romantycznego, omówił także zmiany kulturowe, jakie w XIX wieku zaszły w postrzeganiu roli ikonograficznego przedstawienia trupa, co z pewnością mogło mieć wpływ na wydarzenia, które rozegrały się w Krakowie w 1907 roku. Wtedy to upowszechnił się znany od starożytności zwyczaj utrwalania wizerunku zmarłej osoby za pomocą rysunków i masek pośmiertnych. A stało się tak, gdyż

---

100 Karol Beyer (1818–1877), który w Warszawie prowadził jeden z pierwszych zakładów fotograficznych, wykonał słynne zdjęcie portretowe *Pięciu poległych*, którzy zginęli w trakcie manifestacji patriotycznej na Krakowskim Przedmieściu w Warszawie 27 lutego 1861 roku. Tablica złożona z pięciu fotografii ukazuje ciała ofiar leżące na łózkach, twarze ukazane zostały z profilu, a trzy postacie mają widoczne rany. Wszystkie fotografie zostały zakomponowane w ozdobnej drewnianej ramce, na której wypisano nazwiska poległych i datę zgonu. Tak przygotowane *tableau* było sprzedawane w zakładzie Beyera w Warszawie. Pragnę podziękować prof. Tomaszowi Ferencowi za zwrócenie uwagi na niniejszy kontekst historyczny.

101 Louis-Vincent Thomas, *Trup. Od biologii do antropologii...*, s. 111.

inaczej zaczęto się ze szczątkami doczesnymi obchodzić. Powstające w XIX wieku wyobrażenia zmarłych nie były już, jak effigie w starożytnym Rzymie czy renesansowym Paryżu, przedmiotami rytualnymi, wokół których skupiali się żywi. W czasie tamtych obrzędów trup wyobrażony i otaczający go żałobnicy znajdowali się na jednym planie bytu. Ponad nimi dopiero otwierała się przestrzeń symboliczna. Dysocjacja zwłok wyobrażonych, która dokonuje się w wieku XIX, burzy ten porządek. Materialny fragment wyobrazający umarłego – jego zastyglą twarz, jego bezwładną dłoń – jest teraz raczej podniętą do działań wyobraźni tych, którzy go oplakują, wspominają i chcą na zawsze zachować w pamięci. Wyobrażenie – w znaczeniu dawnego effigie – staje się *wyobrażeniem wyobrażonym*, nie zaś rzeczywistym przedstawieniem zwłok. Mówiąc inaczej: z wolna staje się w coraz większym stopniu tworem wyobraźni. Jest to przygoda, która przytrafiła się zwłokom Mickiewicza<sup>102</sup>.

Fotograf w Stambule drugiego dnia po śmierci Mickiewicza (1855) zrobił dwa zdjęcia jego ciała: pierwsze z profilu, drugie *en trois quarts*. Oba przedstawiały zwłoki ułożone nie w trumnie, tylko w pościeli na łożu śmierci, podobnie jak pięćdziesiąt lat później ciało Wyspiańskiego. Rosiek zauważył, że fotograf musiał zmienić swoją pozycję względem leżącego ciała pomiędzy wykonaniem pierwszego a drugiego zdjęcia.

Przesunięcie w przestrzeni było zarazem przesunięciem w czasie. Pomiędzy jednym a drugim ujęciem zwłokom przydarzyło się wprawdzie niewiele, lecz różnica jest wyraźnie dostrzegalna. Ktoś spośród obecnych zauważył pewnie, że prześcieradło podwinęło się pod głowę zmarłego, i – nim fotograf przestawił aparat – rozprostował je, przemieniając nieco układ zwłok. Nie ma jednak wątpliwości, że umarłym na obu fotografiach jest Mickiewicz. Łatwo zauważalna różnica nie podważa tożsamości. Fotografie stanowią dwa utrwalone i uschematyzowane wyglądy<sup>103</sup>.

W tym wypadku badaczowi zdjęcie służy do identyfikacji, dla potomnych zaś jest dokumentem utrwalającym ostatni wizerunek wieszca,

---

102 Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1997, s. 209.

103 Tamże, s. 211.

potwierdzającym rzeczywisty akt zgonu. Szczególnym natomiast zapisem mentalnego odbioru fotografii zwłok poety przez współczesnych jest świadectwo Ludwiki Śniadeckiej, która w liście do Michała Czajkowskiego zauważyła, że fotografia ciała poety wywołała w niej smutek

[...] co to człowiek bez duszy – a on miał tyle, że i ciało powinno było nasiąknąć. – Stanął mi jeszcze w oczach mój stryj, którego śmierci byłam świadkiem – jaki on był piękny! Nie było tam wtenczas fotografa i kto mógł schwycić ten wyraz już nie ziemski, to światło z nieba rozlane na jego wzniosłym czole – ten spokój zawartych samych przez się oczu – i półuśmiech na ustach – żebym była niewierna, tobym się była w ten czas, patrząc na niego, nawróciła. Ale biedny, drogi Mickiewicz, jeżeli taki był jak na fotografii, to smutno – widno nicość człowieka. Został nam duch jego – ale stratę człowieka i przyjaciela ja co dzień więcej czuję – nie umiałam go dosyć ocenić, szanować i kochać<sup>104</sup>.

Cytowana wypowiedź oddaje w pełni zmianę, jaką w recepcji śmierci wprowadziła fotografia. Śniadecka dokładnie uchwyciła różnicę w postrzeganiu faktu śmierci poprzez zestawienie realnego obcowania ze zmarłym w kontraście do odbioru zmarłego poprzez jego wizerunek utrwalony na kliszy. Czym innym bowiem w postrzeganiu społecznym było odejście osoby bliskiej jako realnie doświadczalny akt śmierci, czyli jedynie subiektywnie zapamiętany moment wraz z towarzyszącymi mu emocjami, a czym innym było to samo doświadczenie zapisane na fotografii. Utrwalenie zwłok na zdjęciu, wedle cytowanych słów Śniadeckiej, pozbawiało śmierć wzniosłości, patosu utrwalonego w pamięci obecnych przy łożu zmarłego. Fotografia mortualna była niczym ciało bez duszy, bo nie mogła zapisać ulotnej *nieziemskiej*, tajemniczej, boskiej właściwości człowieka. Śniadecka zatem nie postrzega zdjęcia zwłok ani jako przedmiotu mającego walor obiektu przynależnego do sfery ludzkiej transcendencji, ani tym bardziej jako rzeczy służącej utrwaleniu wizerunku dla potomnych.

Z łatwością jednak zauważymy pewien fakt. Otóż fotograf, który w Stambule zrobił zdjęcia zwłok Mickiewicza, zdawał sobie sprawę z siły medialnej przekazu fotograficznego. Już w połowie XIX wieku wiedziano, że choć utrwalenie na kliszy dokumentuje realność, zapisuje akt śmierci, to fotografia dopuszcza manipulację wizerunkiem osoby zmarłej, a w efekcie wpływa zarówno na teraźniejszy, jak i przyszły odbiór zmarłego. Zwłoki

---

104 *Materiały do historii polskiej XIX wieku*, zebrał Franciszek Rawita-Gawroński, Kraków 1909, s. 267, cyt. za: Stanisław Rosiek, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety...*, s. 147.

Mickiewicza zostały poddane pewnej stylizacji – na głowę poety nałożono czapkę konfederatkę. Ten element kostiumu funeralnego miał przypisać jego postać do nurtów narodowych i patriotycznych, tworzących tożsamość narodową Polaków tamtych czasów. Fotografia poprzez ową stylizację utożsamiała poetę romantycznego z ważnym kontekstem politycznym tamtej doby, zgodnym z biografią Mickiewicza. Manipulacja była niewielka i wynikała zapewne z chęci utrwalenia wizerunku osoby wraz z charakterystycznym dla niej atrybutem. To działanie było bliskie gestom malarzy, którzy przedstawiali portretowane postacie świętych, ale i zwykłych ludzi wraz z symbolami określającymi ich funkcje społeczne, religijne, możnowładcze etc. W wypadku natomiast Wyspiańskiego fotograf posunął się nieco dalej. Zainscenizowane zdjęcie martwego ciała celowo nie przedstawiało degradacji chorobowej młodopolskiego artysty. Fotograf, tworząc zdjęcie funeralne w początkach XX wieku, uznał, że musi ono dokumentować tylko wyobrażenie o postaci, by utrwalić dla potomnych imaginacyjny obraz poety. Manipulacja, jaka dokonała się w Krakowie w 1907 roku, miała na celu reinterpretację postaci, zafałszowanie wręcz prawdziwych losów zmarłego.

Pogrzeb Wyspiańskiego, który się odbył 2 grudnia 1907 roku, zorganizowany został z niezwykłą starannością, a wszelkie związane z nim koszty poniosło miasto. Wcześniej ustalono szczegółowy porządek konduktu, który miał przejść z kościoła Mariackiego do Krypty Zasłużonych w kościele Na Skałce. Na mszę żałobną w prezbiterium kościoła Najświętszej Marii Panny wydawano bilety wstępu nawet członkom najbliższej rodziny. Wyspiańskiego żegnał cały Kraków, a plan pochodu liczył siedemdziesiąt trzy punkty, przy czym rydwan pogrzebowy ze zwłokami zmarłego poety zajmował daleką, sześćdziesiątą drugą pozycję. Przed trumną szli przedstawiciele: straży pożarnej, szkolnictwa, izb handlowych i rzemieślniczych, aptekarzy, drukarzy, lekarzy, adwokatów, dziennikarzy, artystów dramatycznych i duchowieństwa. Za trumną podążała rodzina, członkowie Akademii Sztuk Pięknych, posłowie na Sejm i do Rady Państwa, reprezentacje innych miast i Uniwersytetu Jagiellońskiego. Całość zamykała straż miejska i akcyza miejska.

W oczach badaczy pogrzeb Wyspiańskiego „stał się jedną z ostatnich w czasach autonomii galicyjskiej spontanicznych manifestacji obywatelskich Polaków, tłumnie przybyłych na tę uroczystość z trzech zaborów”<sup>105</sup>. Mieszkańcy Krakowa pochowali z honorami artystę chorego na wstydliwą chorobę, a pisma krakowskie wydrukowały obszerną wypowiedź księdza Jana Pawelskiego, który spowiadał Wyspiańskiego. Na łamach wspomnianego

---

105 Marta Romanowska, *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, w: *„Sami złożycie stos...” Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego...*, s. 25.

już wyżej „Czasu” na drugi dzień po śmierci poety duszpasterz relacjonował tragiczne fakty. Rozpoczął jednak od zastrzeżenia, że to redakcja pisma żąda od niego, naocznego świadka, opisu zdarzeń. Ksiądz opowiedział o ostatnim spotkaniu z umierającym artystą, ale najpierw uczynił wstęp zapewniający wszystkich o głębokiej religijności zmarłego. Potem przeszedł do szczegółów, które miały miejsce przy łożu zmarłego:

Kiedy przed godziną dziewiątą rano wszedłem do pokoju umierającego, poeta przechodził straszne fizyczne cierpienia. Przy łożu byli wierni przyjaciele i tak zasłużona w życiu poety pani Stankiewiczowa. Mowy nie było w tym stanie o skupieniu, potrzebnem do ostatniego rachunku życia. Dopiero koło południa, po użyciu łagodzącego środka, cierpienia się znacznie uciszyły i nastąpiła całkowita jasność i świeżość umysłu.

Zostałem z poetą w pokoju sam. Podtrzymywałem go podług jego woli, w pozycji siedzącej i w ten sposób odprawiliśmy spowiedź. Co było w spowiedzi należy do tajemnicy, ale już samo to, co było przed spowiedzią i po niej, było tak niezwykle, świadczyło o tak szlachetnej, niezwykle wierzącej duszy, że zostało na całe życie jako niezapomniana nigdy pamiętka. Jeden moment: po spowiedzi wspominałem mu między innymi, że w tak ciężkiej a decydującej chwili życia trzeba jak najczęściej uciekać się pod opiekę Najświętszej Panny, dla której poeta za życia cześć żywił. W tej chwili zażądał, abym mówił z nim razem pozdrowienie anielskie: *Zdrowaś Maria*. Zacząłem mówić, a wtedy poeta wbrew perswazjom, próbował gwałtem bardziej się podnieść, aby zająć pozycję odpowiednią modlitwie – i również z wysiłkiem usiłował każde słowo z jak największym przejęciem, głośno, wymówić. Kiedy doszło do słów: *w godzinę śmierci* podniósł głos, i słowo za słowem zwolna z pełną rezygnacją powtarzał. Była to prawdziwa modlitwa. Już potem często, aż prawie po samą chwilę śmierci, te słowa *Jezus, Maria* były na jego ustach<sup>106</sup>.

Niewątpliwie w całym przeprowadzonym wokół Wyspiańskiego procesie funeralnym zadziwiający dwie kwestie: drukowane w gazetach zdjęcie umarłego oraz wypowiedzi księdza, który choć nie ujawnił tajemnicy spowiedzi, to poczynił wiele istotnych sugestii. Z tego opisu poeta jawił się jako postać o niebywalej pobożności i przywiązaniu do Matki Boskiej.

---

106 „Czas” 29 XI 1907 (nr 275), fragment został przedrukowany również w „Głosie Narodu: dzienniku politycznym, założonym w roku 1893 przez Józefa Rogosza” z 30 XI i 1 XII 1907 (nr 546).

Andrzej Urbańczyk, analizując dramaturgię funeralną śmierci i pogrzebu Wyspiańskiego, stwierdził, że świadectwo księdza Pawelskiego

ucinało ewentualne spekulacje, jakie mogły pojawić się na tle stosunku Wyspiańskiego nie tyle do religii, ile do duchowieństwa. Jego twórczość nieraz była przedmiotem ostrej krytyki kół klerykalnych, a *Kłótwę* niemal wyklinano z ambon. Pełne powikłań życie osobiste zmarłego także nie mogło budzić entuzjazmu wśród gotowych do łatwego potępiania surowych stróżów moralności<sup>107</sup>.

Zatem konserwatywna gazeta, jaką był „Czas”, prosząc spowiednika o napisanie kilku słów o ostatnich chwilach życia Wyspiańskiego, „postąpiła mądrze i roztropnie, uniemożliwiając wszelkie rozważania nad formą ostatniej posługi, z jakiegokolwiek strony mogłyby się pojawić”<sup>108</sup>.

Pogrzeb Wyspiańskiego stał się faktem medialnym, zanim jeszcze się odbył – na łamach gazet spekulowano, jak powinna przebiegać ceremonia, a bliscy relacjonowali dyspozycje uczynione przez poetę przed śmiercią. Wszystkie ewentualne problemy postanowił rozwiązać Juliusz Leo, prezydent Krakowa. Dzień po śmierci Wyspiańskiego zwołano nadzwyczajne posiedzenie Rady Miasta, na którym podjęto uchwałę o sfinansowaniu całej uroczystości żałobnej. Włodarze miasta uznali ponadto wydarzenie za ważne i na tyle doniosłe, że postanowiono je sfilmować za pomocą kinematografu. Idei udokumentowania uroczystości na taśmie celuloidowej sprzeciwili się, między innymi, Antonina Domańska<sup>109</sup>, Włodzimierz Tetmajer<sup>110</sup> i Rudolf Starzewski<sup>111</sup>. „Pojawienie się na pogrzebie kinematografisty ze skrzynią ustawioną na trójnogu traktowano w najlepszym razie jako despekt, profanację, ogólną sromotę i narażenie zmarłego na niepokój pośmiertny”<sup>112</sup>.

---

107 Andrzej Urbańczyk, *Cisza i zgiełk nad trumną Wyspiańskiego*, „Zdanie. Miesięcznik społeczno-kulturalny” 1987, nr 9, s. 43. Por. także Andrzej Urbańczyk, Zbigniew Wyszyński, *Wyspiański w krainie filmu*, Centrum Sztuki Filmowej, Krakowski Dom Kultury, Kraków 1987.

108 Tamże, s. 43.

109 Antonina Domańska (1853–1917), pisarka, autorka m.in. *Historii żółtej cizemki* (1913) i *Paziów króla Zygmunta* (1910). Była pierwowzorem postaci Radczyni w *Weselu* Wyspiańskiego.

110 Włodzimierz Tetmajer (1861–1923), malarz, grafik. Był pierwowzorem postaci Gospodarza w *Weselu* Wyspiańskiego.

111 Rudolf Starzewski (1870–1920), dziennikarz, publicysta; od 1905 roku redaktor naczelny krakowskiego „Czasu”. Był pierwowzorem postaci Dziennikarza w *Weselu* Wyspiańskiego.

112 Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2015, s. 26.

Takiemu sposobowi myślenia przeciwstawił się jedynie Tadeusz Boy-Żeleński, który w emocjonalnym liście do Tetmajera pisał: „Leo ma rację, trzeba pogrzeb utrwalić, dokument obyczaju, zwyczaju etc. zostanie. Nie głupiejcie, później wykupicie, zaklauzujecie na sto lat i spokój będzie, a wnu-  
kom majątek”<sup>113</sup>. Ten pierwszy spór o obecność mediów na uroczystości pogrzebowej wygrał prezydent Krakowa. Kamerę ustawiono tak, że udało się zarejestrować kondukt od Rynku Głównego aż po Skałkę oraz moment złożenia trumny w kościele. Film pod tytułem *Pogrzeb Wyspiańskiego* pokazywano od końca grudnia 1907 roku w krakowskim kinie Cyrk Edison<sup>114</sup>, które należało do przedsiębiorcy Józefa Kleinbergera. Niestety, nie zachowała się żadna kopia tego jednego z pierwszych polskich dokumentów filmowych. Obrazy filmowe o tematyce funeralnej funkcjonowały jako newsy i w pewnym stopniu zapowiadały nadejście – w drugiej połowie XX wieku – tej formy dokumentacji rzeczywistości w postaci cotygodniowej Polskiej Kroniki Filmowej. W tym kontekście ciekawostką może być fakt nagrania filmu z pogrzebu Elizy Orzeszkowej w 1910 roku<sup>115</sup>, który z powodzeniem był wyświetlany w wielu miastach, a francuska firma Pathé zakupiła go do rozpowszechniania na terenie Europy. Potrzeba było tylko trzech lat, by zmianie uległ społeczny sposób patrzenia na kulturą obecność kinematografu. Na pogrzebie Orzeszkowej nikt już nie śmiał negować potrzeby ustawienia „skrzynki na trójnogu”, a operator filmowy przestał być utożsamiany z osobą dokonującą profanacji zwłok.

Choć nie zachował się film z pogrzebu Wyspiańskiego, to sama ceremonia była doniosłym wydarzeniem, które po stu latach stało się przedmiotem samodzielnej ekspozycji. W 2007 roku w ramach obchodów okrągłej rocznicy śmierci poety Muzeum Narodowe w Krakowie przygotowało wystawę: „*Sami złożycie stos...*” *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, której kuratorką i autorką scenariusza była Marta Romanowska. Na wystawie pokazano nie tylko zdjęcia z uroczystości krakowskich, ale również

- 
- 113 List Tadeusza Boya-Żeleńskiego do Włodzimierza Tetmajera, w zbiorach prywatnych. Cyt. za: Andrzej Urbańczyk, *Kinematograf na pogrzebie Wyspiańskiego*, w: Andrzej Urbańczyk, Zbigniew Wyszyński, *Wyspiański w krainie filmu...*, s. 39–40.
- 114 Kino Cyrk Edison było drewnianym budynkiem, mieszczącym się u zbiegu ulic: Józefa Dietla, Wielopole i Starowiślnej w Krakowie. Widownia liczyła około pół tysiąca miejsc.
- 115 Małgorzata Hendrykowska, badając dzieje polskiego filmu dokumentalnego, podaje, że w pierwszych dekadach XX wieku atrakcyjne dla miłośników nowego medium były pogrzeby. W latach 1907–1914, oprócz omówionego pochówku Wyspiańskiego i Orzeszkowej, sfilmowano także pogrzeb Zygmunta Noskowskiego (1909), malarza Franciszka Żmurki (1910), aktora Bolesława Ładnowskiego (1911), aktora Seweryna Nowickiego (1911), malarza i rysownika Franciszka Kostrzewskiego (1911), kardynała Jana Puzyny (1911), Bolesława Prusa (1912), arcybiskupa Wincentego Teofila Chościaka-Popiela (1912), nadrabina Eliasza Chaima Majzla (1912), Leopolda Méyeta (1912), historyka Aleksandra Jabłonowskiego (1913), lotnika Aleksandra Perłowskiego (1913); por. Małgorzata Hendrykowska, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*...

szarfy przypięte do wieńców, telegramy z kondolencjami, wycinki z gazet. Ekspozycja w sposób szczególny przyczyniła się do uznania obrzędu funeralnego odprawionego w Krakowie w 1907 roku za samoistny obiekt muzealny, związany z jednej strony z postacią zmarłego, a z drugiej odwołujący się do historii społecznej.

Zarówno pogrzeb Wyspiańskiego, jak i zdjęcie jego zwłok oraz wszystkie doniesienia medialne dotyczące ostatnich chwil życia poety układają się w mortualny seans dramatyczny. XIX wiek znacznie rozbudował obrzędy funeralne, i nie dotyczy to jedynie obszaru kultury polskiej. Jak podaje Michael Kerrigan w monografii zagadnienia<sup>116</sup>, z przepychem urządzone ceremonie żałobne były przynależne osobom wysoko postawionym lub dobrze urodzonym. W 1852 roku w Londynie narodowym wydarzeniem był pogrzeb Artura Wellesleya, księcia Wellingtona, zwycięskiego dowódcy bitwy pod Waterloo (1815). Na ceremonię żałobną wojskowego i polityka sprzedawano bilety, podobnie jak w Krakowie w roku 1907. Za życia Wyspiańskiego na Wawel sprowadzono prochy Mickiewicza. Ale tego pogrzebu, który stał się powodem do wystąpień narodowych, dramaturg doby Młodej Polski nie widział, ponieważ w tym czasie wyruszył w swoją pierwszą podróż do Paryża.



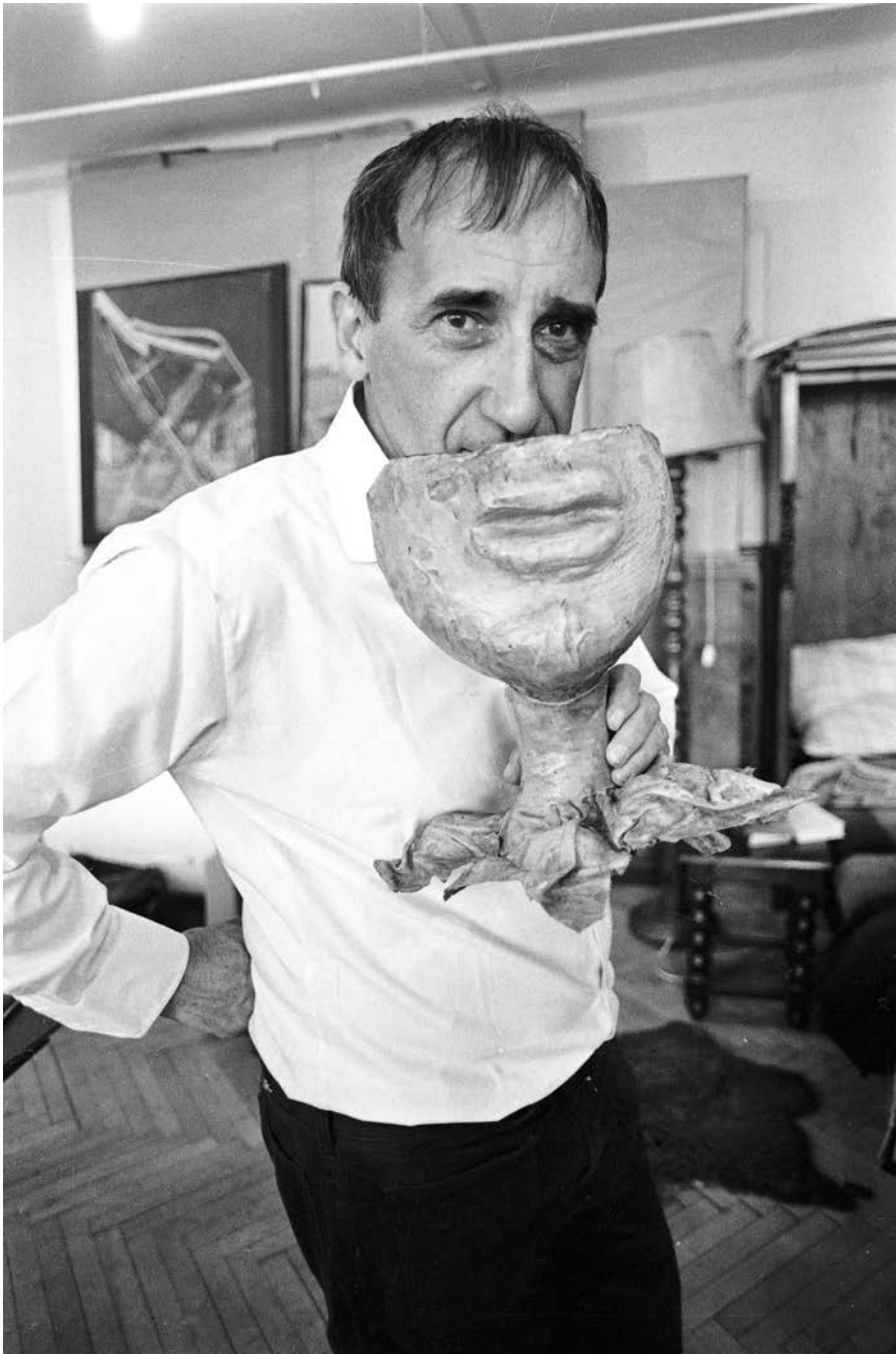
Zakończony dwie dekady temu wiek XX był szczególny – w stosunkowo krótkim czasie dokonały się w nim bowiem ważne zmiany w sferze społecznej. Przeobrażeniom uległ zasadniczy porządek świata z arystokratyczno-feudalnego, który jeszcze istniał za życia Wyspiańskiego, na robotniczo-mieszczański lat 20. i 30. By później w naszej części Europy zamienić się w totalitarny, choć w innych krajach Starego Kontynentu w tym samym czasie dominował system kapitalistyczny, oparty na ustroju demokratycznym. W sferze szeroko pojętych zjawisk kultury w ciągu minionych stu lat nastąpiło odejście od jednolitej wizji sztuki jako doświadczenia artystycznego w stronę rozedrganych awangard, często traktujących dzieło jako twór społecznie i politycznie zaangażowany. Dynamika XX stulecia dokonała też redefinicji pojęcia wojny, generując dwa konflikty o zasięgu globalnym i o niespotykanej wcześniej sile destrukcji i zagłady. Aby Warburg, tworząc, po doświadczeniu I wojny światowej, *Atlas obrazów Mnemosyne*, zdawał sobie sprawę, że sztuka musi być odbiciem progowości współczesności. Dlatego tak dokładnie chciał ją obudować ikonograficzną pamięcią o obrazach z różnych epok. Dla niego nowoczesność musiała być osadzona w doświadczeniach wcześniejszych, poprzez które powinna nabrać ponowoczesnego, zatem w jego rozumieniu sakralnego charakteru. Bez wątplenia

---

116 Michael Kerrigan, *Historia śmierci. Zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytnych do czasów współczesnych*, przeł. Sławomir Klimkiewicz, Bellona, Warszawa 2009.

odkrytą przez Porębskiego w latach 60. kulturową fascynację granicznością należy odczytać także jako konsekwencję doświadczenia wielkiego kryzysu humanizmu po II wojnie światowej. W Polsce po 1945 roku okazało się, że progowość jako kategoria wprowadzona do sztuki przez modernizm zyskała szczególnie miejsce dzięki precyzyjnemu dookreśleniu znaczenia czasu pomiędzy wojnami, ustrojami, w sensie chęci zdefiniowania jakości życia *przed i po*. Było to istotne dla okresu budowania socjalizmu, kiedy wszelkie bolączki dnia codziennego uzasadniano okresem przejściowym, po którym nastąpić miała utopijna szczęśliwość. Dla artystów żyjących po II wojnie światowej, czyli w tak zdefiniowanym nieustającym przejściu, liminalność jako progowość stała się pojęciem atrakcyjnym. Można uznać, że w jakimś stopniu formacyjnie określającym stan pokolenia. Zawieszenie i trwanie miało prowadzić do nowej jakości, dlatego liminalność Wyspiańskiego stała się tak popularna wśród twórców polskich w drugiej połowie XX wieku. Poeta młodopolski, choć przedstawił własne ciało jako martwe, to w tych funeralnych wizjach zawarł intencję „słupa ognia”, czyli metaforycznej siły pozytywnej, witalnej, twórczej. Tym samym utrzymany został balans semantyczny pomiędzy aspektem kresu życia a jego potencjalną witalnością, co z pewnością było nęcące dla następnych pokoleń twórców.





II. 3.1

Tadeusz Kantor, Cricoteka. Fot. Maciej Sochor/PAP.

# Rozdział III

## Tadeusz Kantor, czyli artysta stoi na progu

### Granica Kantora

Tadeusz Kantor urodził się w 1915 roku, czyli osiem lat po śmierci Stanisława Wyspiańskiego. Pozornie dwóch twórców nic nie łączy, a wszystko dzieli, bo dorastali w odmiennych rzeczywistościach historycznych. Wyspiański przyszedł na świat w okresie społecznej żałoby po klęsce powstania styczniowego. Dojrzał w czasie romantycznego umacniania się polskich mitów narodowych oraz postrzegania historii Polski poprzez wielkie płótna Jana Matejki. Kantor urodził się, gdy jego ojciec Marian Kantor-Mirski walczył na frontach I wojny światowej, a dorastał w czasach odbudowy Rzeczypospolitej po ponadstuletnim okresie rozbiorów. I choć aktywność zawodową rozpoczął w czasie II wojny światowej, to zasadnicza część jego twórczości powstawała w kraju komunistycznym, jakim stała się Polska Rzeczpospolita Ludowa po 1945 roku. Kantor zmarł w 1990 roku, czyli na początku transformacji ustrojowej w krajach Europy Wschodniej. Metaforycznie można powiedzieć, że gdy przyszedł twórca spektakli Teatru Cricot 2 się rodził, to kończył się dziewiętnastowieczny porządek świata, a gdy umierał, znikać zaczął układ dwudziestowieczny. Sztuka Kantora z jednej strony stała się artystycznym zapisem świata, który odchodzi, a z drugiej twórczym wykorzystaniem pamięci jako narzędzia do konstrukcji metaforycznych obrazów.

Enigmatyczna wspólnota Wyspiańskiego i Kantora dotyczy przede wszystkim umiejętności operowania różnymi gestami, w ich pracach malarstwo spleta się bowiem z teatrem i literaturą. Dla obu ten warsztatowo wielowątkowy dyskurs był autonomiczną formą ekspresji, którą rozbudowywali przez całe aktywne artystycznie życie. Istota powiązań pomiędzy nimi dotyczy także rozumienia progowości/liminalności jako stanu przynależnego jednostce twórczej. Kantor rozwinął kilka wątków zaczerpniętych z dzieł Wyspiańskiego, by dokonać świadomego transferu idei pomiędzy estetyką Młodej Polski a postawangardowym charakterem sztuki drugiej połowy XX wieku.

W zapisanych przed śmiercią notatkach do ostatniego spektaklu *Dziś są moje urodziny* Kantor ustanowił dla siebie – autora – miejsce szczególne, które określił mianem granicy. Była to hipotetyczna przestrzeń oddzielająca świat realny od iluzji. Progowość wyznaczonego terytorium została

przez artystę wybrana celowo, ponieważ z liminalności uczynił performatywną strategię własnej sztuki. Fascynacja granicą łączyła się z afirmacją awangardowego stanu buntu, inaczej mówiąc permanentnego *bycia przeciw*. Dynamikę własnych gestów i wypowiedzi Kantor traktował jako wyraz ekspresji artystycznej. Jego liczne awantury, które dla postronnych obserwatorów miały czasem przebieg wręcz komiczny, barwnie opisał Krzysztof Miklaszewski<sup>1</sup>, wieloletni aktor Cricot 2. Takie zachowania miały jeden cel: artysta chciał być postrzegany przez krytyków i publiczność jako ktoś inny, wyjątkowy, osobny względem każdej zmiany zachodzącej zarówno w rzeczywistości, jak i w toczących się dyskursach wokół współczesnej mu sztuki. Owa postawa zrodziła się po części być może z faktu osadzenia osobistej historii w konkretnym czasie czy, dokładniej, w epoce rozwoju nowoczesnej idei i misji sztuki. Mieczysław Porębski uznał, że Kantor w życie artystyczne wszedł

już po awangardach, w połowie lat trzydziestych, kiedy ich rola właściwie się kończyła, wchodził w to życie wciąż jeszcze jakby przed nimi, wśród wciąż żywych – zwłaszcza w naszej Europie Środka – ech akademizmu, symbolizmu, postimpresjonizmu, i wczesnego ekspresjonizmu, chleba naszego powszedniego, którym poprzez dom rodzinny, obyczaje, szkołę, wystawy, życie teatralne karmione były młode roczniki między jedną a drugą wojną światową. Awangarda nie była ich udziałem. Była wyzwaniem rzuconym temu wszystkiemu, w czym wyrastali (wyrastaliśmy) – całej tej przedwczorajszej dziewiętnastowiecznej nowoczesności, która dobiegała kresu w dekadentckim rozsmakowaniu się sama sobą, swym wyrafinowaniem, właściwą symbolizmowi aurą umownych niedopowiedzeń, ulotnych nastrojów, krzykiem nagiej – równie umowną nagością – duszy<sup>2</sup>.

Porębski w dalszej części eseju poświęconego Kantorowi dookreśla międzywojnie jako czas przesilenia, w którym kryzysowi uległa nie tylko sztuka, ale przede wszystkim towarzysząca jej iluzja. Wydaje się, że dla twórcy Cricot 2 fakt ten miał bardzo duże znaczenie. Pod koniec życia Kantor pisał:

---

1 Krzysztof Miklaszewski, *Kantor od kuchni*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2011.

2 Mieczysław Porębski, *Deska. Tadeusz Kantor: świadectwa, rozmowy, komentarze*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1996, s. 149.

Jestem przeciw iluzji.  
Ale nie mam ciasnego  
Umysłu ortodoksy.  
Wiem dobrze, że bez iluzji  
Teatr nie istnieje.  
Godzę się na iluzję,  
bo godząc się na jej istnienie,  
mogę ją niustannie  
niszczyć<sup>3</sup>.

Demonicznie brzmiąca chęć niszczenia iluzji została w tym wypadku paradoksalnie utożsamiona z kreacją tego pojęcia w nowym semantycznie rozumieniu, odmiennym od tradycyjnego. Patrice Pavis, teatrolog, definiując iluzję, skupił się głównie na relacji pomiędzy scenicznym przedstawieniem świata a rzeczywistością. Uznał, że z iluzją teatralną mamy do czynienia jedynie wtedy, gdy widz rozpoznaje oglądane obrazy jako własne, istniejące zatem zgodnie z logiką otaczającej go rzeczywistości<sup>4</sup>. Wydaje się, że Kantor chciał iść w poprzek wszelkim utartym schematom. Artysta pielęgnował w sobie to specyficznie polskie rozdarcie między XIX wiekiem a szybkością XX stulecia. Znajdziemy bowiem w tej sztuce z jednej strony uwielbienie dla symbolizmu, Młodej Polski, Wyspiańskiego, impresjonizmu razem z szacunkiem dla romantyzmu, a z drugiej strony fascynację konstruktywizmem, Bauhausem, surrealizmem, tasyzmem czy konceptualizmem. Poprzez sztukę Kantor chciał zbudować metaforyczne mosty łączące te odrębne dyskursy i strategie artystyczne. I udało mu się, gdyż pogodził sprzeczne estetycznie tendencje, pozornie odległe, których zetknięcie się powinno powodować zderzenia niemożliwe do akceptacji. Z tygła idei miała się wyłonić iluzja, która jako pojęcie zyskała nowe znaczenie, bliższe teoriom Stanisława Ignacego Witkiewicza, Witolda Gombrowicza czy Brunona Schulza. Miała się ona stać podstawą do dokonania w dziele manipulacji artystycznych bazujących na odkształceniu rzeczywistości, do czego powrócę w dalszej części wywodu. W tym tygłach idei Kantor jako twórca zajął miejsce centralne, pomiędzy światami, epokami, czyli pośrodku lub raczej na progu nowoczesności, a nawet ponowoczesności. I ten stan liminalny performował, czyniąc z niego oręż swojej sztuki. Jego strategia połączyła Matejkę i Wyspiańskiego z ambalazem, Bauhaus z Juliuszem Słowackim, przedmiot z obrazem, a malarstwo i rzeźbę z teatrem.

---

3 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 235.

4 Por. Patrice Pavis, *Iluzja*, w: *Słownik terminów teatralnych*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1998, s. 191.

## Autonomiczny perfumans

Sztuka Kantora pozostaje niewątpliwie gestem osobnym, niedającym się jasno i wyraziście zaklasyfikować do jakiegokolwiek prądu artystycznego istniejącego w sztuce w drugiej połowie XX wieku. Cytowany już Porębski, zadając retoryczne pytanie o źródła twórczości reżysera spektakli *Cricot 2*, definiował eklektyzm i zarazem progowość Kantorowskiego widzenia świata:

Polskie zaduszki. Stare okrzyki, resztki dawnych haseł, żywi i umarli, wizjonerzy i opętani, cienie i powracające do kraju swej młodości upiory, wszystko zmieszane na otwartej dla nich raz jeszcze, tamtej – romantycznej, czy tej – niedawnej, konstruktywistyczno-nadrealistycznej, awangardowej, czy już właściwie po-awangardowej scenie, czyż nie tam właściwie szukać należy nie tylko początków, ale i ostatecznego przesłania sztuki Kantora?<sup>5</sup>

Porębski rozpoznał całą konstelację wpływów, którymi żywiła się wyobraźnia Kantora, bo wszystkie te motywy, niczym w soczewce, skupiały się w jego sztuce. Należy zaznaczyć, że artysta ujawniał je w obecności widza nie w sposób prosty, czytelny, dosłowny. Uprawiana przez twórcę Teatru *Cricot 2* sztuka nie zakładała operowania łatwą do zdekodowania metaforą. W tej koncepcji autor traktuje odbiorcę po trosze jak detektywa, którego wrażliwość i wiedza pozwolą odkryć ukryte w dziełach treści. Jon McKenzie w teorii performatywności stworzył określenie *perfumansu*. Odnosiło się ono do badacza, który musi być wrażliwy na *perfumę* rozumianą jako strategia inteligibilnej drogi analizy. Amerykański naukowiec pisze:

PERFUMANS: aura odniesień każdego i wszystkich performansów. PERFUMANS: NIEUSTANNE (od/u)cieleśnienie-(prze/na)żywanie performansu. PERFUMANS: przejście przez liminautykę technoperformansu, performatywnego zarządzania i performatyki. PERFUMANS: (dez)integracja pokładu performatywnego. PERFUMANS: mutacja sił normatywnych, normatywność sił mutacji. PERFUMANS: woń słów i rzeczy, pot ciało, perfuma dyskursu. PERFUMANS: podstęp ogólnej teorii<sup>6</sup>.

---

5 Mieczysław Porębski, *Deska...*, s. 194.

6 Jon McKenzie, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011, s. 260.

Kantorowskie dzieło wydaje się żądać od swojego odbiorcy wyczulenia na autonomiczny *perfumans*, jaki wobec niego dokonywał autor. Artysta manipulował własnymi pracami poprzez ich antydatowanie oraz obudowywanie komentarzami, manifestami. Te teksty są dla badaczy niczym porozrzucane tropy, które czasami okazują się wręcz *taktycznie rozlokowanymi minami* pozostawionymi przez autora dla przyszłych potencjalnych interpretatorów. Współcześni naukowcy, by prowadzić rozbudowane dyskursy, chętnie sięgają po trzy tomy pism artysty, między innymi po jego partytury i inne zapiski. W wielu wypadkach droga, jaką nakreślił Kantor, choć ciekawa, może okazać się błędna. Artysta po latach bowiem niektóre dzieła poprawiał, reinterpretował, ustanawiał dla nich nowe semantyczne otoczenie, zmieniające ich wewnętrzną strukturę. Można powiedzieć, że dokonywał zmian o charakterze performatywnym we własnych pracach<sup>7</sup>. Dlatego tak ważne jest przy analizie spuścizny Kantora wycucie na *aurę odniesień każdego i wszystkich performansów* wedle określenia McKenziego. Pozwala to odkryć rzeczywistą *perfumę dyskursu*. Pośród roztoczonej *woni słów i rzeczy* twórca Cricot 2 ustanowił dla siebie miejsce uprzywilejowane. Stał bowiem w centrum swojego performansu, na progu zdarzeń, niczym *w przejściu liminautyki performatywnego zarządzania* własnym dziełem. Z tej pozycji obserwował możliwą *mutację sił normatywnych* sztuki. Należy pamiętać, że Kantor żył w XX wieku, a nie jak Wyspiański na styku epok. Oznacza to, że całe dzieło twórcy Cricot 2 było organicznie wręcz uwikłane w historię ubiegłego stulecia. Fakt ten bez wątpienia został przez twórcę dobrze wykorzystany, gdyż wiele Kantorowskich performansów odnosiło się do dynamicznych zmian społecznych, technologicznych i estetycznych wyraźnie widocznych w ubiegłym stuleciu. Porębski uznał, że krakowski artysta nie chciał być

ani bojownikiem, ani wieszczem. Owszem, po awangardach przejął sposób bycia artystą, który kazał mu iść przebojem, manifestować i pisać manifesty, rzucać inwektywy i anatemy, nie milczeć, ale przeciwnie – mówić, udzielać wywiadów, publikować, spierać się o daty, o pierwszeństwo, o pomysły. Zawsze w ataku, nawet jeśli atakować nie bardzo było po co. Jego słynne: *Dziś muszę zrobić awanturę* było mu niezbędne, żeby go podtrzymywać w stanie stałego napięcia, stałej gotowości. Coś jeszcze? Potrzeba przywództwa? Niekoniecznie. Raczej potrzeba bycia sobą i tylko sobą, wbrew wszystkiemu; zarówno temu, co mu w byciu sobą przeszkadzało, jak i temu, co

---

7 Wojciech Bałus, *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*, Universitas, Kraków 2021.

mogłoby mu być pomocne. Jeśli walczyć, to o siebie – również przeciwko sobie. I nie jakieś tam własne miejsce w historii zwanej powszechną, historii sztuki, teatru, historii politycznej w szczególności, ale o własną historię. Jedyną i niepowtarzalną, a przez to i tylko przez to uniwersalną<sup>8</sup>.

Istotnie, Kantorowska historia była własnością artysty, jedyną i niepowtarzalną, ale jednocześnie tylko w niewielkim jej aspekcie stała się opowieścią uniwersalną, której narrację prowadził autor, stojąc wyraźnie na pozycji obserwatora na progu kreowanych performansów. Wobec odbiorców Kantor ujawniał jedynie fragment swojego życia, emocji, przeżyć czy innych perypetii. Performans osobistej historii był aktem w pełni kontrolowanym przez artystę. To, co niezwykle go pociągało, to walka z zastanymi estetykami, tendencjami. Była w tym chęć pewnej drapieżności wobec dyskursów pojawiających się wokół ówczesnej sztuki. I w takim znaczeniu przyjmował postawę awangardowego sprzeciwu wobec zastanej estetyki. Tak było chociażby z *Pomnikami Niemożliwymi*, które Kantor zaprojektował w 1970 roku dla Krakowa i Wrocławia. Chciał wówczas zrealizować między innymi pomysł budowy dziesięciometrowego krzesła, które miało stanąć w stolicy Dolnego Śląska. W tym projekcie artysta celowo dokonał podwójnego przekroczenia. Po pierwsze pod względem pojęcia samej zasadności zaistnienia w przestrzeni miejskiej rzeźby, której forma wymykała się ideologizacji cechującej ówczesną polską rzeczywistość. Po drugie również względem pomnika jako idei, która wiązała obiekt z postaciami lub wydarzeniami historycznymi.

Krzesło w typie Savonaroli miało się stać manifestem ku chwale przedmiotu, a nie wybitnej osobowości. Utylitarność mebla została wyniesiona do rangi świętości, która została przez artystę natychmiast zdegradowana poprzez bezużyteczność betonowego, wielkiego siedziska<sup>9</sup>. Sądzę, że w tym, jak i wielu innych wypadkach imperatywem popychającym artystę do działania była chęć przekroczenia granic. Zarówno tych ustanowionych przez teorie estetyczne, jak i tych wynikających z uzusów społecznych. Kantor traktował sztukę niczym platformę do pokonywania kolejnych progów. Gdy sam natomiast zbliżył się do kresu życia i kresu własnej sztuki, zatrzymał się na granicy niczym na bezpiecznym terytorium. Jego postać można określić mianem: autora–obserwatora–narratora, bo w takiej pozycji stanął na progu i uważnie oglądał wszystkie roztaczające się przed nim obszary. Po raz pierwszy wahał się i nie wiedział, w którą stronę pójść.

---

8 Mieczysław Porębski, *Deska...*, s. 194.

9 Więcej na temat idei Pomników Niemożliwych oraz użycia krzesła w sztuce Tadeusza Kantora pisałam w: Dominika Earionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.



### II. 3.2

Krzesło w Hucisku, Cricoteka. Fot. Robert Urbański,

Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora

Sam dokonał podziału przestrzeni i wskazał możliwe ścieżki prowadzące do wyjścia, znajdujące się przed nim i za nim. W zachowanych notatkach do spektaklu *Dziś są moje urodziny* z 1990 roku reżyser dokładnie określił swoją niezdecydowaną progową pozycję.

I znowu jestem na scenie...  
Chyba nigdy tego zwyczaju jasno nie wytłumaczę –  
Ani Państwu, ani sobie.  
Ale właściwie to nie na scenie,  
A na granicy.  
Przede mną: widownia –  
Wy, Państwo, czyli  
(wedle mojego słownika) –  
Realność,  
Za mną – tak zwana scena,  
W moim słowniku zastąpiona  
Słówkami:  
Iluzja, Fikcja.  
Nie przechylałam się  
ani w jedną,  
ani w drugą stronę.  
Z niepokojem patrzę  
i zerkam  
raz w jedną,  
raz w drugą,  
raz ku wam  
i zaraz potem tam  
ku tej...<sup>10</sup>

Powstał wyraźnie zarysowany dualistyczny podział przestrzeni, który wyznaczały pojęcia Realności i Iluzji wraz z towarzyszącą im Fikcją. Należy zaznaczyć, że wszystkie nazwy były podkreślone przez użycie wielkich liter, podobnie jak personifikowane były niektóre stany w twórczości Wyspiańskiego. U Kantora wydzielenie dwóch jakościowo różnych obszarów wiązało się z ich postrzeganiem poprzez wręcz sensualną wrażliwość artysty, cały czas sytuującego siebie jedynie w funkcji obserwatora. Dla Kantora pierwszy obszar był najważniejszy, bo dotyczył realności, w której znajdują się widzowie. To była strefa rzeczywistości prawdziwej, fizycznie dotykalnej. Publiczność zawsze była istotna dla artysty, który głównie z myślą o niej budował wszystkie kolejne dzieła. Drugą równie ważną

---

10 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic...*, s. 251.

przestrzenią była iluzja, która przynależała po trosze do rzeczywistości, ale tożsamość była z magią sztuki. W obszarze działań scenicznych w Cricot 2 wszystko było dozwolone. Rozumienie fikcji teatralnej łączy się u Kantora z pojęciami pełnymi wewnętrznych sprzeczności, bo artysta myślał zarówno o *sztuczności* czy wręcz *obcości*, ale mówił też o chęci *zaanektowania* i *rozszerzenia* rzeczywistości. Wykreowany przez twórcę *Umarłej klasy* świat miał przede wszystkim wywoływać u odbiorcy silne emocje i dla tego poszukiwał takich środków wyrazu, by projektowane działanie sceniczne było uprawdopodobnione. Czasami ta poetyka bywa utożsamiana z surrealizmem. Chociaż sztuka francuskiego nurtu awangardowego była twórcy Cricot 2 bliska, to znaczenie iluzji, jaką się posługiwali artyści nadrealizmu, wiązało się między innymi z pojęciem *cudowności*, które było mu obce.

Mieczysław Porębski w jednym z wywiadów dopytywał artystę o określenie istniejących powiązań: rzeczywistości, sztuki i iluzji. Kantor zaznaczał wyraźnie, tłumacząc swoją niemożność rezygnacji z iluzji jako komponentu istotnego dla używanej rzeczywistości, że kreacja sztuki tylko wedle praw rzeczywistości to „byłaby nuda”<sup>11</sup>. Artysta dość jednoznacznie mówił: „Ja tą rzeczywistością manipuluję”<sup>12</sup>, co dalej definiował:

Od początku w moim *credo* sztuka nie była ani nie jest wizerunkiem czy odbiciem rzeczywistości – to prymitywna wiara i teoria naturalizmu. Sztuka jest odpowiedzią na rzeczywistość. Ta imperatywna potrzeba odpowiedzi jest chyba sednem twórczości, jej siły i energii. Im tragiczniejsza była to rzeczywistość, tym silniejszy wewnętrzny nakaz odpowiedzi – stworzenie rzeczywistości innej, wolnej, autonomicznej, zdolnej odnieść moralne zwycięstwo nad tamtą...<sup>13</sup>

Przywołana wypowiedź Kantora wyjaśnia konieczność współlistnienia dwóch obszarów rzeczywistości: scenicznej i przynależnej widzom. Warto zauważyć, że w tej koncepcji rzeczywistość sztuki miała odnieść moralne zwycięstwo nad otaczającą szarością egzystencji. Można uznać, że Kantor działaniu artystycznemu przydał walor misyjności. W tak nakreślonej idei sztuki i roli artysty pobrzmiewają echa wcześniejszych awangardowych teorii. W nurcie konstruktywizmu, którym Kantor się zachwycił, Kazimierz Malewicz stworzył ciekawą teorię suprematyzmu (1915). Wyjaśniała ona motywy sztuki geometrycznej, rosyjski malarz uznawał, że kreowana rzeczywistość dzieła ma być odpowiedzią na zastaną rzeczywistość rozumianą jako

---

11 Mieczysław Porębski, *Deska...*, s. 123.

12 Tamże.

13 Tamże, s. 130.

moc natury. Takie myślenie dalekie było, co prawda, od kwestii manipulowania rzeczywistością, a zakomponowany na płótnie świat nie miał w żadnym stopniu odwoływać się do zastanych przedmiotów, a jedynie do figur geometrycznych. Malewiczowi chodziło o stworzenie sztuki jako całkowitej alternatywy wobec rzeczywistości; Kantor podobnie rozumiał swoje działanie. Reżyser Cricot 2 chciał wytworzyć świat odrębny. Miał to być byt osobny, ale wolny przede wszystkim od koszmaru, traumy rzeczywistości realnie postrzegalnej. Dlatego Kantor, choć wyraźnie odcinał się od naturalizmu, to zachował przedmiot jako podstawowy element, narzędzie służące do manipulacji. To, co przybliżyło Kantora do Malewicza, to niezwykle silna wiara, że sztuka może wytworzyć przeciwwagę dla realnego życia. Suprematyzm miał kreować sztukę jako konkurencję dla świata stworzonego przez Boga. Kantor ewidentnie odseparował się od religijnych skojarzeń, traktując sztukę jako mur oddzielający uczestników jego przedstawień, happeningów i innych zdarzeń od rzeczywistości totalitarnego państwa. Obaj artyści, choć dzieli ich kilkanaście lat, działali pod presją systemu komunistycznego nadzoru i z pewnością chcieli dzięki wyobraźni zachować własną sferę wolności.

W uczynionym w notatkach do przedstawienia *Dziś są moje urodziny* wyznaniu dychotomia przedstawionego przez Kantora świata sytuacji liminalnej ma jeden niepokojący element. Autor, stojąc na progu i przechylając się w stronę publiczności lub w kierunku sceny, mówi, że zerka też *ku tej*... Pojawia się zatem jeszcze jedna droga, którą artysta może obrać. Trzecia przestrzeń została celowo ledwie zasugerowana – to strefa przynależna Tej Pani, czyli spersonalizowanej figurze śmierci, znanej ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). Postać kobiety–śmierci pojawiła się w *imaginarium* artysty w latach 70. i wiąże się z okresem Teatru Śmierci. W tym nurcie powstały widowiska Cricot 2, między innymi, *Umarła klasa* (1975), *Wielopole*, *Wielopole* (1980), które przyniosły teatrowi sławę o zasięgu globalnym. Artysta, konstruując emblematyczną figurę od strony ikonograficznej, nie odwoływał się do tradycyjnych przedstawień znanych z malarstwa, w którym dominują zakapturzone postacie lub kościotrupy z kosą. W Cricot 2 śmierć zawsze była grana przez aktorki: Teresę Wełmińską, Annę Halczak. Jeżeli w takiej roli występował mężczyzna, to jego kostiumem była damska sukienka (Stanisław Rychlicki). Wydaje się, że sam fakt pojawienia się postaci o nieco demonicznym rodowodzie, odwołującym się w stylizacji do modernizmu wiążącego grozę śmierci z aspektem seksualności kobiecej, łączył się bezpośrednio z samym Kantorem jako człowiekiem. W 1975 roku artysta skończył sześćdziesiąt lat. Naturalną kwestią osiągniętego wieku stał się problem niemożliwego powrotu do czasu młodości i rozpamiętywanie bytów minionych, dokonanych lub niedokonanych aktów twórczych. Było w tym geście wiele z chęci oswojenia lęku związanego z nadchodzącym kresem życia. Kantor z własnej sytuacji psychicznej uczynił dzieło sztuki, które dodatkowo, zupełnie niezamierzenie, przyniosło mu światowy rozgłos.

Z obecnej perspektywy z łatwością można dostrzec, że fakt użycia figury śmierci i posługiwania się jej szeroką metaforą stał się także pułapką recepcji twórczości. Wielu interpretatorów analizuje dorobek Kantora wyłącznie poprzez estetykę śmierci, antropologii pamięci, klisz wspomnień czy samego odczucia grozy związanego z nadchodzącym kresem życia, utożsamianym z pojęciem fatum w rozumieniu modernistycznym. Chętnie zapomina się, że śmierć jako postać teatralna zagościła *de facto* w Cricot 2 dopiero w ostatnim piętnastolecu działalności twórczej Kantora. Dorobek artysty obejmuje natomiast pięćdziesiąt lat aktywności zawodowej: od lat 30. XX wieku aż po 8 grudnia 1990 roku, datę śmierci twórcy. Zamykanie sensów działań Kantora tylko wokół problematyki śmierci czy pamięci, a co za tym idzie – pomijanie jego awangardowości oraz podejmowanych dyskursów z najważniejszymi osiągnięciami artystów ubiegłego stulecia, znacząco zubaża recepcję jego spuścizny. W ten sposób bowiem pracom jednego z ważniejszych twórców sztuki polskiej XX wieku narzuca się wiele krzywdzących ograniczeń interpretacyjnych.

Kantor z figurą śmierci obchodził się niewątpliwie prześmiewczo.



### II. 3.3

Umarła klasa, Stanisław Rychlicki, Cricoteka. Fot. Maciej Sochor/PAP.

W *Umarłej klasie* ubrał Rychlickiego w prostą, lnianą sukienkę, na głowę nałożył mu kapelusz przypominający hełm i powierzył mu rolę sprzątaczkę w szkole powszechnej pełnej uczniów–starsuszków. Był to celowy groteskowy sztafaż. Został on później poddany niezwyklej ewolucji w dziele Cricot 2. Śmierć bowiem stała się piękną młodą kobietą, graną najpierw przez Wełmińską w *Niech szczerą artyści* (1986), a potem przez Halczak w *Nigdy tu już nie powrócę* (1988). Jej kostium bywał wyzywający, nawiązywał do stylu kabaretowego (Wełmińska), ale też do wizerunku brytyjskiego dandysa z charakterystycznym cylindrem (Halczak). Ta Pani w *Nigdy tu już nie powrócę* przechadzała się dostojnie pośród bohaterów świata Kantorowskiego dzieła. Nic nie mówiła, jej gesty były oszczędne, wyrafinowane, eleganckie<sup>14</sup>. Ale w finale ta wysublimowana śmierć stawała się Panną Młodą, którą Kantor występujący jako postać „Ja – we własnej osobie” chce poślubić. Tym symbolicznym, gombrowiczowskim wręcz gestem twórcy dokonał sobie tylko znanej transgresji światów i czynów. Oto na scenie przynależnej do iluzji przed widzami mieszczącymi się w rzeczywistości chciał mieć nową pannę młodą, którą grała Halczak, czyli kobieta adorowana przez reżysera w realnej rzeczywistości.

Wszyscy, jak zwykle  
w zakończeniu,  
opuszczają scenę.  
Zostaję sam.  
Z moją Panną Młodą.  
To Ona kończy spektakl.  
Ja tylko służę Jej pomocą.  
Après vous!  
i:  
Nigdy tu już nie powrócę.  
Koniec<sup>15</sup>.

Zakończenie *Nigdy tu już nie powrócę* wiązało wszystkie światy: rzeczywistości, iluzji i Tej Pani. Kantor nie wahał się za nią podążać. Trzeba w tym miejscu zaznaczyć, że był to ostatni w pełni dopracowany przez reżysera spektakl Cricot 2. Stworzone dwa lata później widowisko *Dzisiaj są moje urodziny* zostało przerwane przez śmierć artysty dwa tygodnie przed premierą. Kluczowe dla niedokończonego przedstawienia zapiski autora zaczynają się od przywołanego już tekstu opisującego progową sytuację wahania się. Wyraźnie widać, że artysta–obserwator–narrator cofnął się do sceny z finału

---

14 Szerzej na ten temat pisałam w: Dominika Łarionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi...*

15 Tadeusz Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę*, w: tenże, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic...*, s. 124.

*Nigdy tu już nie powrócę.* Znowu stanął na progu niczym w stop-klatce pomiędzy sceną, widownią a Tą Panią. Tym razem jednak nie chciał pójść za nią tak śmiało jak poprzednio. Stoi, patrzy i myśli, zerka raz w jedną stronę, raz w drugą i na nią. Możemy nieco na wyrost uznać, że zabieg Kantora jest literacką wizją zatrzymania czasu wokół bohatera, przypominającym efekty filmowe dobrze znane z nurtu kina akcji. Artysta tych zabiegów technologicznych nigdy nie widział na ekranie – zmarł, zanim komputery na dobre zaczęły konstruować przestrzeń scenograficzną filmu. Wydaje się, że jego literacki efekt jest tak samo statyczny i zarazem ma tę samą dynamikę, jak wiele wizualnych zabiegów znanych między innymi z serii science fiction *Matrix* w reżyserii rodzeństwa Wachowskich. Zatrzymanie czasu i zawieszenie przestrzeni trzymają widza w napięciu oczekiwania na następny ruch. Wydaje się, że Kantor też stosuje wobec publiczności suspens, trzymając widza w niepewności, jaki będzie następny krok, kiedy go zrobi i w którym z wyznaczonych przez siebie kierunków.

## Liminalność

Pod koniec życia artysty próg nie oddzielał dwóch umownych przestrzeni: rzeczywistości i fikcji, które można by nazwać jakimś *tu* lub *tam*. Graniczna strefa obejmowała rozwidlenie trzech możliwych dróg. W tym dokładnym podziale semantycznym przestrzeni zadziwia postawa artysty–autora, który jest również bohaterem wspomnianych notatek. Kantor personalizował siebie jako bohatera wypowiedzi, który stał na tej fantasmagorycznej granicy. Jego intencjonalne wahanie/niewahanie nie było traktowane wyłącznie jako stan psychiczny. Artysta, choć nie wykonywał pozornie żadnego ruchu, nie był bierny. Zerkał, analizował, a jego ciało sygnalizowało chęć podjęcia jakiegoś działania. Sądzę, że Kantor nie postrzegał swojego miejsca w zdefiniowanej przynależności do którejś z opisanych przez siebie stref. On znalazł przestrzeń własnego istnienia, którą precyzyjnie nazwał granicą. Zgodnie z teorią Arnolda van Gennepa można przyjąć, że tym samym artysta umieścił się w sytuacji liminalnej, która wedle definicji obrzędów przejścia była określona poprzez brak przynależności do jakiegokolwiek przestrzeni.

W przywołanej wypowiedzi Kantora zastanawia fakt istnienia trójpodziału dostrzegalnej przestrzeni. Można uznać, że po trosze przypomina on religijną segmentację zaświatów na trzy strefy: niebo, piekło i wyodrębnione w średniowieczu *purgatorium*, czyli czyszciec<sup>16</sup>. Teologia katolicka

---

16 Por. Jacques Le Goff, *Narodziny czyszcica*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Aletheia, Warszawa 2021.

przyznawała każdemu z wymienionych obszarów inną jakość, związaną ze stygmatyzacją negatywną lub pozytywną. Kantorowski świat nie był tak waloryzowany. Artysta postrzegał przedstawione trzy przestrzenie jako strefy swobodnego wyboru, przed którymi stanął sam. Różnice pomiędzy nimi dotyczyły tylko sensualnej jakości istnienia. Życie inaczej wyglądało w jego realnej doczesności, inaczej, gdy podlegało manipulacji iluzji teatralnej, a jeszcze inaczej w obliczu śmierci. Należy przy tym zaznaczyć, że personifikacja Tej Pani w Cricot 2 wiązała się z jej obecnością tylko w obszarze bliskim iluzji przedstawienia, a nie z rozumowym postrzeganiem realnego, czyli możliwego faktu kresu życia. Podział topografii Kantorowskiego świata miał z pewnością kulturową referencję do chrześcijańskiego wyobrażenia obszarów pozaziemskich, ale nie został przez artystę jakościowo rozróżniony z taką semantyczną siłą, z jaką uczynił to Kościół katolicki, budując przekaz religijny. Kantor, stojąc na progu, nie wskazywał strefy lepszej czy gorszej. Natomiast często dla twórcy Cricot 2 religia katolicka była jedynie semantycznie użytkowa, bo dostarczająca jego sztuce motywów i znaków, wyraźnie nacechowanych emocjonalnie. Nigdy nie stała się zasadniczym komponentem rozumienia potrzeby kreowania dzieła.



#### II. 3.4

Tadeusz Kantor. Autor zdjęcia nieznany.

Kantor–bohater, kołysząc się pomiędzy realnością a fikcją, patrzy również *ku tej*... W przywołanej wypowiedzi śmierć jest obecna w niedopowiedzeniu, ponieważ jest przyczyną: główną, pierwszą i najważniejszą, dla której artysta pod koniec życia stał na progu. Granica w tym wypadku była zapewne rozumiana jako metafora konieczności podjęcia jakiejś decyzji. Artystyczne i prowokacyjne niby–wahanie się miało w sobie dużo z ukrytej chęci przejęcia funkcji sprawczej. Kantor jedynie zerka we wszystkie wskazane przez siebie strony. Ostatecznie to on, autor–obserwator–narrator, w kreowanym obrazie chciał osiąść moc, by podjąć najważniejszą decyzję: przekroczyć próg, a w konsekwencji wejść w którąś z przestrzeni. W cytowanym fragmencie na razie stał i zerkał *de facto* w kierunku iluzji lub deziluzji, oceniał możliwości, jakie mu daje każda z dróg. Trzecia przynależna śmierci także należy do strefy sceny. Ta Pani, choć różnie była nazywana: figurą, symbolem, mieszkanką Teatru Cricot 2, przez ostatnie piętnaście lat jego istnienia niewątpliwie dumnie kroczyła pośród scenografii teatralnej.

Liminalność była wszechobecna w dziele Kantora. Można nawet powiedzieć, że stała się artystyczną wartością, do której reżyser dochodził z mozołem. Nie dotyczy to jedynie przestrzeni Teatru Cricot 2. Małgorzata Paluch-Cybulska, omawiając malarstwo Kantora z ostatniego okresu życia artysty, pisała:

Późna twórczość Tadeusza Kantora jest sztuką sytuacji granicznych. [...] [W] obrazy i dzieła teatralne po 1986 roku wpisane jest balansowanie na granicy. Graniczność wpisana jest przez artystę w wielu konstrukcjach odnoszących się do jego biografii, gdzie nie jest możliwe zidentyfikowanie podmiotu, wymyka się definicji określenie rozdziału między iluzją a fikcją, rozpada się podział między tym, co jest, a czym nie jest, między wnętrzem a zewnętrzem, sztuką a życiem<sup>17</sup>.

Należy przyznać rację Paluch-Cybulskiej, ale wątpliwość badacza budzi postrzeżenie graniczności jedynie w odniesieniu do ostatniego okresu tej twórczości. W dziele Kantora stany liminalne narastały i były performowane przez całe życie artystyczne. W latach 80. artysta ewidentnie zaczął się gubić: wprowadzał wiele poprawek w pięćdziesięcioletnią spuściznę artystyczną, redefiniował gesty, a nawet uciekał się w antydatowanie niektórych prac. Można uznać, że twórca osiągnął pewien stopień maniakalnego, natarczywego rozliczania się z własnym dorobkiem. Widoczne to było chociażby w trzech realizacjach teatralnych: *Nigdy tu nie powrócę*,

---

17 Małgorzata Paluch-Cybulska, *Tadeusz Kantor. Autoportrety. Sztuka sytuacji granicznych*, w: *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam!*, katalog wystawy, Cricoteka, Kraków 2015, s. 69.

w cricotage'u *Maszyna miłości i śmierci* oraz w ostatnim przedstawieniu *Dziś są moje urodziny*. W treści każdego widowiska reżyser dokonywał własnych rozliczeń z pracami wcześniejszymi, często przeprowadzając metaforyczne, ale też semantyczne *operacje* na ich znaczeniu.

Szczególnym przykładem zastosowanej strategii artystycznej może być *Maszyna miłości i śmierci*. Widowisko, określone mianem cricotage'u, zostało przygotowane specjalnie na wystawę documenta 8 w Kassel w Niemczech. Premiera odbyła się 13 czerwca 1987 roku. W zachowanym scenariuszu Kantor podzielił przedstawienie na dwie części. Pierwsza miała tytuł „*Teatr Marionetek*” Tadeusza Kantora. Rok 1937 – „*Śmierć Tintagilesa*” Maurice'a Maeterlincka. *Tłumaczenie Giovanni Raboni*, a druga: *Przeminęło pół wieku. Rok 1987. Wiadomo jaka maszyna*. Reżyser odwołał się do jednoaktówki belgijskiego symbolisty, którą wyreżyserował pod koniec lat 30. XX wieku w zainicjowanym przez siebie Efemerycznym i Mechanicznym Teatryku Lalek. Dla Kantora, wtedy jeszcze studenta Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, był to okres twórczej fascynacji zarówno symbolizmem, jak i teoriami Bauhausu. W cricotage'u z lat 80. artysta chciał wykazać, że motywy podjęte na początku drogi twórczej rozwijał przez okres pięćdziesięciu lat. Do autorskiego zbioru elementów stałych własnej spuścizny zaliczył wówczas między innymi manekina. W Kassel powstała repetycja, która w założeniu miała zbudować półwieczną ciągłość tożsamości idei Kantorowskiej marionety. Założenie autora celowo wprowadzało manipulację względem semantyki podjętych wcześniej gestów. Z zachowanych informacji o pierwszym przedstawieniu w Efemerycznym i Mechanicznym Teatryku Lalek wiemy, że ówczesny *Tintagiles* estetycznie starał się bardziej nawiązać do eksperymentów konstruktywistycznych niż do jakkolwiek rozumianej dialektyki mortalnej<sup>18</sup>. I choć w dramacie Maeterlincka rzeczywistość pojawia się problematyka fatum i nieuchronnie nadchodzącej śmierci, to w zrealizowanym przez Kantora widowisku była ona postrzegana tylko w odniesieniu do stylizacji właściwej poetyce symbolizmu. Pierwotne pojawienie się lalek w twórczości krakowskiego artysty było zdecydowanie odrębne od znaczenia manekinów wprowadzonego w *Manifeście Teatru Śmierci* z 1975 roku w poetykę Teatru Cricot 2. W niemieckim cricotage'u Kantor takie wnioski odrzucał na korzyść proponowanej przez niego ciągłości. Chciał tym samym za pomocą *Maszyny miłości i śmierci* dokonać manipulacji znaczeniami gestów ważnych dla niego w kontekście całego dorobku

---

18 Por. Tadeusz Kantor, *Maszyna miłości i śmierci*, w: tenże, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic...*, s. 97–105; Anna Halczak, *Ostatnie cricotages Tadeusza Kantora*, „Didaskalia. Gazeta teatralna” 2000, nr 40, s. 42; Christoph Öhl, *Maszyna miłości i śmierci*, w: *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. Uta Schorlemmer, Cricoteka, Kraków 2007, s. 127. Pisałam także o szeroko rozumianej tradycji konstruktywistycznej w twórczości Tadeusza Kantora w: Dominika Łarionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi...*

artystycznego. Należy podkreślić, że każdy twórca ma prawo do autorskich przesunięć semantycznych względem całego swojego dzieła. Odmienność strategii Kantora polegała na chęci zawłaszczenia wyobraźni odbiorcy i narzucenia jej jedynie uznanej i tym samym jedynie możliwej interpretacji.

## Tworząc sztukę

Przywołane widowisko, po raz pierwszy odegrane w Kassel, bez wątplenia pokazuje także pewną prawidłowość charakterystyczną dla ostatniego etapu rozwoju tej sztuki. Wszystkie gesty Kantora, a szczególnie autoredefiniowanie w drugiej połowie lat 80., miały być może na celu wykazanie, że nie tylko artysta stoi na progu. Oprócz niego na granicy został umieszczony cały dorobek twórczy, w tym rozumieniu będący własnością autora nazwanego w Kantorowskiej wizji sztuki Sprawcą Wszystkiego<sup>19</sup>. Emocjonalny stosunek artysty do własnej twórczości wiązał jego osobę, postać sceniczną, życiorys z aktem twórczym. Można uznać, że działalność Kantora idealnie oddaje *performatywną koncepcję artysty* w ujęciu Grzegorza Sztabińskiego. Osobowość czy wręcz jednostkowość Kantora, została silnie powiązana z historią, różnie rozumianą: po pierwsze jako własny biogram rodzinny, towarzyski, po drugie, jako postawa wobec dominujących estetyk czy kierunków sztuki (zarówno dawnej, jak i współczesnej). Stylizacja Kantora obejmowała także jego wizerunek zewnętrzny. Twórca pieczęlowicie dobierał własną garderobę, czyniąc z niej kostium: spodnie na szelkach, koszulę, marynarkę, kapelusz, szal, trenecz, wszystko utrzymane w kolorystyce biało-beżowo-czarnej<sup>20</sup>. Sprawczość Kantora czyniła go jedynym bohaterem dzieła. Sztabiński w swojej *performatywnej koncepcji artysty* wprowadził ważne rozróżnienie imiesłowowych form wypowiedzi *ja*. Estetyk przeniósł nacisk ze sformułowania *artysta tworzy sztukę* w stronę twierdzenia *tworzący sztukę* lub *tworząc sztukę*.

Przy takim sposobie wypowiedzi znika tożsamość jako z góry określone miejsce działania twórczego. *Ja* artysty staje się wciąż nieoznaczonym, otwartym na możliwości zmian sposobem określania. Działalność artystyczna będzie owe możliwości stopniowo wypełniać<sup>21</sup>.

---

19 Tadeusz Kantor po raz pierwszy określił siebie mianem Sprawcy Wszystkiego w rewii *Niech szczerą artystę* (1985).

20 Por. Maria Stangret-Kantor, *Malując progi*, Cricoteka, Fundacja im. Tadeusza Kantora, Kraków 2016.

21 Grzegorz Sztabiński, *Performatywna koncepcja artysty w sztuce współczesnej*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013.

Przez całe życie Kantor mimowolnie wpisywał się w teorię zakreśloną przez Sztabińskiego, ponieważ był w ciągłym ruchu, jako ktoś nie do końca oznaczony, niedefiniowalny. Pod sam koniec życia artysta nagle zaniechał dalszej multiplikacji semantycznych znaczeń dzieł. Ten fakt może zadziwiać z dwóch powodów. Po pierwsze, ten, wydawałoby się, wieczny awangardzista zatrzymał się, *tworząc sztukę*, i choć niepokorny burzyciel konwenansów – to stanął na progu. A po drugie, Kantor w wyznaczonym dla siebie miejscu nie był sam. Razem z nim w świecie pomiędzy *tu* i *tam* został umieszczony cały jego dorobek. Spuścizna stała się wielkim tobołem – plecakiem, który wielokrotnie pojawiał się w tej twórczości. Bagaze, walizki należały do stałych rekwizytów artystycznych Kantorowskiego *imaginarium*. Pojawiły się w latach 60. XX wieku, by zawiądnąć wręcz wyobraźnią artysty. Początkowo były to papierowe i foliowe torby używane w assemblażach (między innymi *Torba sprasowana*, 1963; *Czarna torba*, 1963; *Torba przemysłowa*, 1964), później twórca przekroczył znaczenie przedmiotu, łącząc torbę z przedstawieniem Infantki według Diega Velázqueza (*Infantka Velázqueza*, 1966). Kantor wielokrotnie powracał do postaci Małgorzaty Teresy. Była dla niego wykwintną lalką, synonimem dworskiej kukły, ale też połączył ją w kolejnych przedstawieniach zarówno teatralnych, jak i malarskich z wizerunkiem śmierci. Plecak natomiast pojawił się w dziele Kantora jako rzecz połączona związkiem o wręcz frazeologicznej strukturze znaczeniowej z mitem podróży, tułaczki, odbywania drogi, która staje się inspiracją zmiany czy też metaforyzującą kolejnych etapów życia. To przedmiot monstrialny, przygniatający swoim rozmiarem i ciężarem, rozrastający się w obsesyjnej chęci zapakowania do środka całego życiowego dobytku. W 1966 roku Kantor połączył plecak, wykonany z gumy, z kołem rowerowym, tworząc obiekt przestrzenny o tytule *Emballage-Voyageur*. W 1973 roku w spektaklu *Nadobnie i koczokodany* pojawił się rekwizyt nazwany *Walizka Człowieka ze śmiercią*. Figura została rozwinięta w następnym przedstawieniu poprzez dodanie tornistrów do kostiumów postaci staruszków–uczniów, bohaterów *Umartej klasy*. Przypominały one realne przedmioty z tą różnicą, że rekwizyty na potrzeby widowiska Cricot 2 wykonano z tektury lakierowanej, tym samym nadając im lekkość. Walizki jako element podróży, przeprowadzki grały w *Wielopolu*, *Wielopolu*, a następnie, zmultiplikowane, stały się atrybutem niemal każdej postaci w przedstawieniu *Nigdy tu już nie powrócę*. W tym spektaklu pojawił się jeszcze jeden ważny rekwizyt – był to Plecak Wielkiego Wędrowca, wykonany z tkaniny, metalu (żelaza i aluminium), gąbki i styropianu, o wysokości 147 cm i obwodzie 240 cm. Monstrialny ekwipunek, przygniatający człowieka, należy wraz z pojęciem wędrowki do teorii liminalności w rozumieniu zaproponowanym przez Gennepa. Człowiek w drodze jest pomiędzy światem *tu* a rzeczywistością *tam*. Przestaje należeć do miejsca, z którego wychodzi, a jeszcze nie przynależy do miejsca, do którego dąży. Można również uznać, że człowiek w drodze jest *osobowością progu* – w intencji

nadanej temu terminowi przez Victora Turnera. Zamysł, z jakim Kantor zatrzymał się na progu i pisał o swoim wahaniu, wiązał się zapewne z wiedzą o nieuchronności ostatniego przekroczenia. Moment zatrzymania się na progu, pozornej bezczynności oznaczał być może chęć symbolicznego wydłużenia czasu przed wykonaniem tego ważnego, bo ostatniego kroku.

## Fascynacja Wyspiańskim

Progowość w dziele Kantora, wyraźnie dostrzegalna w latach 90., pojawiała się w tej twórczości już wcześniej. Można nawet uznać, że liminalność stała się dla Kantora pewną ideą rozumianą czasem niezwykle ortodoksyjnie i wielowątkowo. W swoich analizach łączę fascynację progowością widoczną w dorobku krakowskiego artysty z jego zadeklarowanym szacunkiem dla twórczości Wyspiańskiego. Postać młodopolskiego poety była dla Kantora ważna od samego początku jego najpierw młodzieńczych, licealnych prób interpretacji dzieł dramatycznych, by później stać się podstawą kreacji nowoczesnych widowisk. Nie chodzi mi w tym wypadku tylko o *Powrót Odysa*, wystawiony przez Kantora w 1944 roku w podziemnym Teatrze Niezależnym. Doświadczenie twórczości Wyspiańskiego było dla Kantora przede wszystkim katalizatorem idei i pomysłów, bo dobrze rozumiał proto-awangardowy charakter rewolucyjnych gestów młodopolskiego poety. Stefan Morawski, analizując przed laty rozwój nurtów awangardowych w XX wieku, zwrócił uwagę, że nie ma jasnej cezury, od której możemy mówić o awangardach. Estetyk dostrzegł załączki myślenia awangardowego już w romantyzmie, wybuch sztuki secesji był natomiast ewidentnym ruchem proto-awangardowym. Wówczas

miała miejsce ostra kontestacja artystyczna zwrócona przeciw regułom i normom akademizmu oraz dominującym kanonom, sprzężona z zakwestionowaniem społecznego *status quo* oraz sympatią dla określonej radykalnej ideologii (marksizm bądź anarchizm) czy nawet zaangażowaniem się po jednej stronie. Właściwości te spotęgowały się w epoce *fin de siècle'u* w łonie modernizmu, z którego w fazie następnej ukształtowała się właściwa awangarda<sup>22</sup>.

---

22 Stefan Morawski, *Awangarda i neoawangarda (o dwu formacjach XX wieku)*, w: tenże, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Piotr Jan Przybyśz, Anna Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007, s. 200.

Morawski uznał, że wielowątkowość dyskursów secesji oraz jej różnorodność, a nawet osobność dostrzegalna w każdym kraju Europy stworzyła tygiel idei przeciwstawnych dotychczasowym formom sztuki. Twórczość Wyspiańskiego została przez niego samego wpisana w sprzeciw wobec ugruntowanych sposobów wypowiedzi artystycznej. Młodopolskiemu artyście towarzyszyła chęć, by poprzez sztukę opowiedzieć o sobie – nie tylko dramaturgu, malarzu, poecie, czyli indywidualności o rodowodzie jeszcze romantycznym, ale również człowieku uwikłanym w twórczość pojmowaną jako celowa forma istnienia i być może trwania pomimo ostatecznego kresu życia.

Fascynacja Kantora dorobkiem Wyspiańskiego, zauważalna już we wczesnej fazie jego twórczości, wiązała się właśnie z widoczną w tej sztuce wielowątkowością ujęć progowych, a czasem wręcz afirmacją stanów liminalnych. Dla twórcy Teatru Cricot 2 ekscytacja młodopolskim artystą łączyła się też z wewnętrznym nakazem, by coraz chętniej zerkać w stronę Tej Pani, fantasmagorycznej figury śmierci. Kres życia, z którym Kantor – osoba nie chciał się pogodzić, w latach 80. zaczął też dla niego oznaczać obszar nowej formy egzystencji, którą łączył z przestrzenią przynależną pojęciu iluzji. Znamienity pozostaje fakt, że do spektaklu *Dzisiaj są moje urodziny* Kantor wykonał rysunek przedstawiający obraz siebie jako trupa wnoszonego w skrzyni na scenę. We wcześniejszym widowisku *Nigdy tu już nie powrócę* śmierć w postaci Panny Młodej wiązała się z wizją oblubienicy Wyspiańskiego, która mu się jawiła *jako ta upragniona*. Oczywiście, dla każdego z twórców odczucie śmierci było różne. Dla autora *Wesela* było to codzienne doświadczenie zniekształceń własnego ciała, dla Kantora dopiero w latach 80. wiązało się z problemami kardiologicznymi, które choć były uciążliwe, to nie powodowały dostrzegalnych fizycznych zmian. Silne niewątpliwie pragnienie śmierci u młodopolskiego poety wiązało się z fascynacją organicznością procesów rozkładu. W tej twórczości między innymi personalizacja postaci śmierci dokonuje się w rozpadzie tkanek, zniszczeniu chrząstki, degradacji materii. Wyspiański w omówionym w poprzedniej części utworze *Requiem* dokonał wręcz morfologicznego zespolenia własnego wizerunku, traktowanego jako przedstawienia osoby zmarłej, z procesami gnilnymi. Materia organiczna stała się aktywną bohaterką wypowiedzi artysty.

Wydawałoby się, że Kantor w swojej sztuce był daleki od młodopolskiej organiczności, zawsze pozostając w sferze realnej przedmiotowości konstrukcji. Interesowała go deska, ale niekoniecznie struktura drewna, z jakiej została wykonana, chociaż było dla niego ważne, by użyta materia nie była nowa, świeża, zdjęta wprost z maszyny stolarskiej. Miała być stara, spróchniała, zniszczona, zdegradowana działaniem człowieka i przez niego porzucona, wyjęta poza nawias koniecznej użyteczności jako przedmiot użytkowy<sup>23</sup>.

---

23 Szerzej o desce i jej historii rekwizytu artystycznego w sztuce Tadeusza Kantora pisałam w: Dominika Łarionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi...*

W przestrzeni sztuki twórcy Cricot 2 nigdy nie znalazła się natura z jakąś swoją oczywistością, witalnością, rozpadem rozumianym jako proces gnilnej degradacji materii dokonywanej przez bakterie, zatem bez działania ludzkiego. Wydaje się, że autora *Umarłej klasy* nie interesował stan graniczny przyrody w takim stopniu jak Wyspiańskiego.

Poddając analizie pięćdziesięcioletni dorobek Kantora, nigdy nie możemy być pewni, że nasze wnioski mają charakter ostateczny. Artysta bowiem posługiwał się gestami, które odwołują się do zaskakujących motywów, do takich z pewnością należy organiczność. W sztuce Kantora pojawiła się dwukrotnie, za każdym razem stając się materią graniczną, bo jej obecność łączyła się ze zwrotem estetycznym w tej twórczości. Pierwszy raz glina i błoto stały się komponentem scenografii do *Powrotu Odysa* w latach 40. Za drugim razem w glinie brodziła Balladyna w inscenizacji romantycznego dramatu Juliusza Słowackiego, którą Kantor realizował nie jako reżyser, tylko scenograf w Teatrze Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego w Krakowie w 1974 roku. Rozmiękczonej ziemi stawała się w przedstawieniu synonimem świata upadłego, stygmatyzującym negatywnie zarówno przestrzeń, rekwizyty, jak i bohaterów. Można uznać, że pojawiająca się organiczność łączona w dziele Kantora z odrzuceniem i zawsze była początkiem nowego etapu jego sztuki.

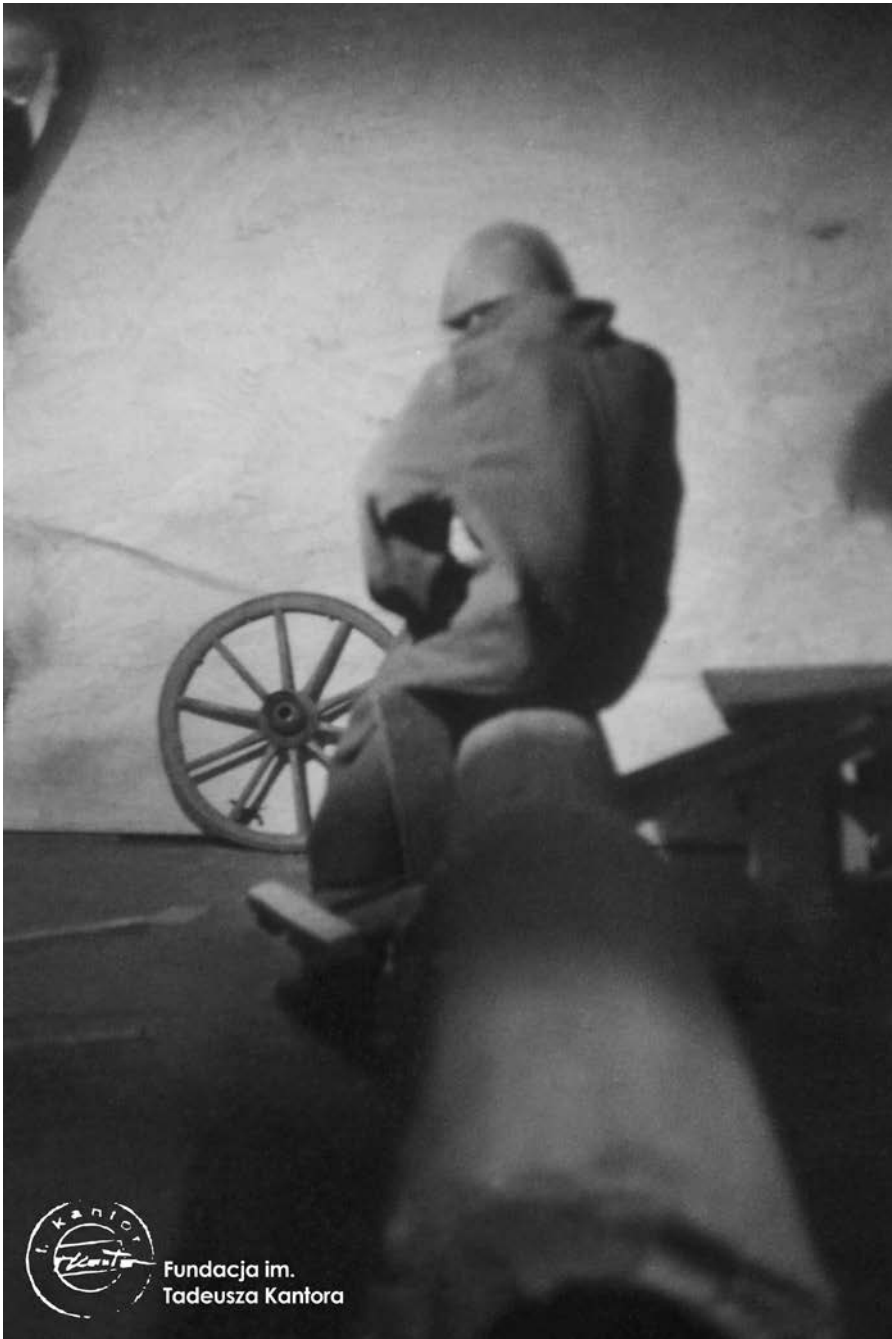
## **Powrót Odysa, 1944**

Kantor sięgnął po dramat Wyspiańskiego już w roku 1943, współtworzył wówczas konspiracyjny Teatr Niezależny z grupą przyjaciół, do których należeli między innymi: Ali Bunsch, Marta Stebnicka, Andrzej Cybulski, Anna Chwalibożanka, Marcin Wenzel, Tadeusz Brzozowski. Premiera odbyła się rok później, gdy do powszechnej wiadomości dotarły informacje o klęskach wojsk nazistowskich na froncie wschodnim. Kantor po latach komentował:

Aktualność *Powrotu Odysa* wzmagala się z dnia na dzień. Odwrót niemiecki był w pełnym toku. W dniu premiery dzienniki przynosiły pierwsze wieści o inwazji aliantów. Stawało się koniecznością odsunięcie na bok estetyzmu, ornamentalnego komponowania, abstrakcji<sup>24</sup>.

---

24 Tadeusz Kantor, *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne*, w: tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Cricoteka, Kraków 2000, s. 73.



### II.3.5

*Powrót Odysa, Cricoteka. Fot. Zbigniew Brzozowski,  
Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.*

Nawet jeżeli przyjmiemy, że spisanych po latach notatek Kantora nie można uważać za wierne odtworzenie intencji, jakie przyświecały ówczesnym młodym artystom, to zainteresowanie tekstem *Powrotu Odysa* pod koniec okupacji mogło być czymś naturalnym. Wyspiańskiego w micie greckim nie zafascynował bowiem moment zakończenia zwycięskiej bitwy, emocje związane z odniesionym triumfem i zapowiedzią przyszłej glorii. Dramaturg skupił się na pokazaniu psychiki sławionego w pieśniach Odysa, wracającego po dziesięciu latach z wojny trojańskiej do domu, do Itaki, swojskiej, rodzinnej i jednocześnie obcej. W tekście zwycięstwo stało się synonimem klęski. Przedstawiony przez autora obraz pokazuje zniszczenie, rozczłonkowanie, zderzenie bohaterstwa z rzeczywistością pełną bólu i cierpienia. Rozpad heroicznej postaci Odysa stał się współcześnie dla Doroty Sajewskiej<sup>25</sup> dostrzegalną pre-supozycją zagubienia żołnierza – wojownika frontów I wojny światowej. Niewątpliwie *Powrót Odysa* w biografii Wyspiańskiego ma miejsce szczególne, gdyż choć napisany w roku 1905, to został wydany dwa lata później, pół roku przed śmiercią dramaturga. Pisarz, dokonując unicestwienia idei bohaterstwa i tworząc niezwykle sensualny wizerunek degradacji ciała, odnosił się z pewnością do własnych doświadczeń chorobowych. Wyspiański nie mógł nawet przypuszczać, że rodzący się na jego oczach XX wiek przyniesie ludzkości dwie wielkie wojny, pełne aktów zagłady, oraz że zakończenie każdej z nich zostanie połączone ze zwycięstwem, ale nie zawsze szlachetnym, bo często okupionym kolejnymi zbrodniami. Tymon Terlecki, krytyk literacki i teatralny, analizując *Powrót Odysa*, zauważył istotną kwestię. Uznał, że tekst został napisany wbrew mitowi, ponieważ Odys powinien powracać do domu jako zwycięzca spod Troi. Tymczasem w wizji Wyspiańskiego był wyniszczonym żołnierzem, przeklętym przez bogów, na którym ciążyło piętno nałogowego mordercy.

*Powrót Odysa*, a zwłaszcza jego końcowy akt można określić jako rozciągającą się w nieskończoność katastrofę. Odysus zostaje wiecznie rozdarty: dośrodkowo, gdy powraca do domu, do ziemskiej Itaki, i równocześnie odśrodkowo, odchodząc do Itaki pozaziemskiej. To tragedia bezdomności, ale także tragedia samotności, próżnej pogoni i próżnej ucieczki. Dramat jest apoteozą mitycznego bohatera. Mimo swych grzechów i zbrodni Odys budzi najgłębsze współczucie. Posiada majestat istoty, która cierpi, a jednak cierpienie to znosi. Wyniesiony na wyżyny szeroko pojętego symbolu. Staje się kosmiczną figurą reprezentującą rodzaj ludzki i jego los. Ostatni

---

25 Por. Dorota Sajewska, *Nekroperformans*, Nowa Biblioteka Instytutu Teatralnego, Warszawa 2016.

dramat Wyspiańskiego można nazwać tak, jak Nietzsche określił *Tristana i Izoldę* – *opus metaphysicum*. Takie było ostatnie dzieło wielkiego dramaturga, napisane na łożu śmierci – jego gorzkie mistrzowskie *Requiem*<sup>26</sup>.

*Powrót Odysa* Wyspiańskiego wyznaczył pierwszą wyraźną estetyczną granicę w twórczości Kantora. Wcześniejsze widowiska, jak realizacja wspomnianej już Śmierci *Tintagilesa* Maeterlincka pod koniec lat 30. czy wystawiona również w Teatrze Niezależnym w 1942 roku *Balladyna* Słowackiego, były inspirowane w swojej formie scenograficznej i kostiumologicznej sztuką konstruktywistów oraz niemiecką szkołą Bauhausu, szczególnie dokonaniem Oskara Schlemmera. Spektakl okupacyjny na kanwie dramatu młodopolskiego oznaczał natomiast odejście od tendencji awangardowych i skierowanie się w stronę realności, co było początkiem nowej drogi twórczych poszukiwań. Artysta komentował po latach swoje gesty z okresu Teatru Niezależnego:

Utrwalić ten ciężar gatunkowy chwili przez niezacieranie przypadkowych realiów życia, włączenie fikcyjnej rzeczywistości i rzeczywistość życiową. [...] Dramat jest rzeczywistością. Wszystko, co się dzieje w dramacie, jest prawdziwe i na serio. [...] W przestrzeń wykreśloną idealnymi wymiarami sztuki wrzynał się brutalnie realny przedmiot napierającej zewsząd rzeczywistości. Doprowadzić twór teatralny do tego punktu napięcia, gdzie krok jeden dzieli dramat od życia, a aktora od widza<sup>27</sup>.

Sam Kantor w *Powrocie Odysa* będzie upatrywał początków własnej teorii Realności Najniższej Rangi. Do dekoracji w spektaklu reżyser użył między innymi spróchniałej deski wyjętej z ogrodowej toalety na terenie kamienicy należącej do rodziny Pugetów w Krakowie. Tadeusz Brzozowski, członek zespołu aktorskiego, przyniósł drewniane koło od wozu, całe ubrudzone ulicznym błotem. Kantor twierdził, że wówczas „[w] obręb dzieła sztuki zostały wrzucone kawałki rzeczywistości życiowej, odrażające i brutalne”<sup>28</sup>. Ciekawe wydaje się spostrzeżenie, że podkreślona przez artystę brutalizacja realności dokonywała się przez oblepione błotem koło wozu – urwane, czyli pozbawione funkcji, bezużyteczne jako przedmiot, ale przydatne jako

---

26 Tymon Terlecki, *Stanisław Wyspiański*, Twayne Publishers, Boston 1983, s. 128 [przeł. D.Ł.].

27 Tadeusz Kantor, *Teatr Niezależny...*, s. 65, 66, 73.

28 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 23.

metafora sceniczna. Co ważne, wilgoć ziemi, brud błota, czyli organiczność natury, która pojawiła się w przestrzeni teatralnej kreowanej przez Kantora, nie miała nic wspólnego z procesami gnilnymi zarysowanymi w *Requiem* Wyspiańskiego. Tożsamość gestów artystycznych obu twórców dotyczy odczuwalnej przestrzeni widowiska. Młodopolski dramaturg zamknął swoich bohaterów w jakimś postrzegalnym klaustrofobicznym obszarze. Tak samo Kantor stworzył dla widowiska przestrzeń odseparowaną od dostrzegalnej zewnętrzności, na potrzeby teatru anektując w konspiracji ciasny pokój w prywatnym mieszkaniu. W wojennym *Powrocie Odysa* zniknął podział na strefy widowni i sceny, a wyraźna ciasnota miała oddawać opresyjny charakter przedstawienia. Po latach Kantor mówił:

To był normalny pokój, stosunkowo niewielkich rozmiarów. Widzowie siedzieli na pakach lub stali pod ścianami. Na ścianie były częściowo odbite cegły, [...] zrobiliśmy sami tę surową fakturę, przez nałożenie tektury, dykty, na które zostało narzucone wapno. Odys, odwrócony tyłem, usadowiony na lufie armatniej, w autentycznym szynelu wojskowym, stanowił bezkształtną, nieruchomą bryłę, zlewającą się z innymi przedmiotami. Nie był wcale bohaterem; milczał, najwyżej coś tam bełkotał<sup>29</sup>.

Bohater dramatu Wyspiańskiego był wraz ze swoją widownią zamknięty w jednoznacznie zdegradowanej przestrzeni. W tym geście, uzasadnionym warunkami wojennymi, była jakaś okrutna, opresyjna chęć umiejscowienia wszystkich uczestników zdarzenia w przestrzeni poddanej erozji. Ciasność, niemożność wyjścia z obszaru gry odwoływała się do podobnego uczucia niezdolności do opuszczenia cmentarza w *Requiem* Wyspiańskiego.

Możemy również uznać, że w 1944 roku Kantor w sposób niezamierzony odwołał się do wyznaczników gatunkowych performansu jako sztuki widowiska. Jacek Wachowski, badacz performatyki, dokonując analizy jego głównych cech, uznał, że jedną z dominujących było zawłaszczanie publiczności na użytek podjętych działań artystycznych.

Charakterystyczną cechą wszystkich awangardowych performansów stanowiło to, że nie były one zwykłymi działaniami i nie chodziło w nich o tradycyjne – znane chociażby z teatru – reakcje widzów. Najczęściej przybierały postać prowokacji. Często traktowały publiczność jak zakładnika albo materiału performansu. Radykalnie zmieniały strukturę przekazu,

---

29 Tamże.

burzyły przyzwyczajenia i konwencje odbiorcze. Mogły też wywoływać u widzów poczucie zagubienia. Oto bowiem stawali oni w obliczu działania, które nawet jeśli nawiązywało do doświadczeń teatralnych, to tylko po to, aby je na ich oczach zdekonstruować<sup>30</sup>.

Wydaje się, że pierwszym prowokatorem w *Powrocie Odysa* był sam autor dramatu w celowym odwróceniu emocji skupionych wokół tytułowego bohatera – zwycięskiego żołnierza, który przedstawiony został jako ktoś pokonany. W latach 40. spektakl Kantora posługiwał się również zaskoczeniem, zamykając widzów w klaustrofobicznym pomieszczeniu w sytuacji zagrożenia. Okupant wprowadził w Krakowie zakaz spotkań oraz zabronił wystawiania polskich spektakli teatralnych. Przystępstwem był już akt przekroczenia progu teatru, co Kantor oddał w haśle, które ponoć zawisło nad drzwiami do pokoju, który stał się umowną salą teatralną: *Do teatru nie wchodzi się bezkarnie*. Dodatkowo widowisko było pełne obrazów i przedmiotów ze świata realnego, otaczającego publiczność poza przestrzenią gry. Na scenie, oprócz wymienionego koła od wozu, znalazła się także tak zwana szczekaczka, czyli głośnik, przez który władze okupacyjne podawały komunikaty dla ludności cywilnej, a tytułowy żołnierz miał na sobie niemiecki płaszcz wojskowy. Można w tym miejscu zadać zasadnicze pytanie: kim był Kantorowski Odys? Dla jednych interpretatorów był uosobieniem żołnierza niemieckiego po klęsce pod Stalingradem w hełmie i płaszczu Wehrmachtu<sup>31</sup>. Dla innych był po prostu żołnierzem nieznanym, wojownikiem każdej armii. „Istota mitu pozwala uaktualizować wszystko i wszystko uniwersalizować”<sup>32</sup>. Dla sztuki Kantora Odys stał się bohaterem progowym, oddzielającym fascynację artysty konstruktywizmem od dostrzeżenia artystycznego waloru w przetwarzaniu, manipulowaniu rzeczywistością.

## Balladyna, 1974

Trzydzieści lat później błoto, glina pojawią się ponownie i znowu stanowią wyznacznik następnego etapu progowego w dorobku Kantora. Spektakl *Balladyna* zrealizowany w Teatrze Bagatela w Krakowie w 1974 roku

---

30 Jacek Wachowski, *Performans*, słowo/obraz terytorium, Gdańsk 2011, s. 64.

31 Por. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań 1999.

32 Anna Baranowa, *Itaka roku 1944. „Powrót Odysa” według Tadeusza Kantora*, w: *Mit Odysa w Gdańsku. Antykizacja w sztuce polskiej*, red. Teresa Grzybkowska, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 190.

w reżyserii Mieczysława Górkiewicza stał się momentem zwrotu estetycznego dla twórcy Cricot 2. Kantor bowiem w latach 60. i na początku lat 70. wystawiał przedstawienia oparte na tekstach Stanisława Ignacego Witkiewicza i Kazimierza Mikulskiego, a od roku 1975 i premiery *Umarłej klasy* rozpoczął się etap teatru w pełni autorskiego.

Utwór romantycznego poety miał w dorobku Kantora status szczególny, można wręcz uznać, że był swoistym motywem, po który artysta sięgnął aż trzykrotnie w ciągu całej aktywności zawodowej. Pierwszy raz w latach okupacji, tworząc w 1943 roku spektakl osadzony w estetyce konstruktywistycznej, następnie w 1974 roku wykreował samą scenografię do realizacji Górkiewicza, by pod koniec lat 80. stworzyć fantasmagoryczną wizję – sen kolejnej realizacji *Balladyny*. Owa trzecia propozycja interpretacyjna dramatu Słowackiego była performatywnym i jedynie literackim przedstawieniem, które nigdy nie zostało urzeczywistnione w realnym teatrze. Pojawić się w nim miały duchy zmarłych aktorów, które w dramacie stawały wobec swoich żywych bohaterów<sup>33</sup>. W tym miejscu chcę się skupić na spektaklu zrealizowanym w krakowskim teatrze, gdyż znajdziemy w nim pewne nawiązanie scenograficzne i zarazem formalne do *Powrotu Odysa*.

Było to szczególne widowisko w historii Teatru Bagatela. Górkiewicz, dyrektor i reżyser teatru, zaprosił Kantora w roli scenografa. Przygotowana wizja plastyczna zdominowała przekaz interpretacyjny przedstawienia, czyniąc z twórcy Cricot 2 prawie że głównego autora widowiska. Marta Fik widziała spektakl w 1980 roku, sześć lat zatem po premierze i pięć lat po globalnym sukcesie *Umarłej klasy* Cricot 2. Krytyczka uznała, że akcja dzieje się

w świecie półumarłym, w którym – właśnie jak w pierwszym obrazie *Umarłej klasy* – trudno oddzielić żywych od ich sztucznych kopii. Żywym nałożono niby zakrzepłe maski, manekiny wykonano z naturalistyczną dokładnością – widać nawet włosy nieogolonego zarostu. Do końca nie jest się pewnym, czy nieruchomo tkwiąca postać nie zabierze nagle głosu. Wszystko objęte jest w dodatku przepięknym jednolitym kolorystem: jaśniego brązu i zagęszczonego złota, czasem szarości<sup>34</sup>.

Spektakl zapowiadał rozwiązania formalne, które Kantor później udoskonalił w *Umarłej klasie*. Fik zauważyła, że tytułowa bohaterka została ukazana, szczególnie w pierwszych scenach, jako zwykła wiejska kobieta.

---

33 Szerzej na ten temat pisałam w artykule: Dominika Łarionow, *Trzy Balladyny czyli Tadeusza Kantora gry z tradycją*, w: *Nowe czytanie tradycji. Z inspiracji Rokiem Kolbergowskim*, red. Ewa Nowina-Sroczyńska, Sebastian Latocha, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 299–317.

34 Marta Fik, *Odkrywanie „Balladyny”, „Twórczość” 1980, nr 2, s. 128.*



### II.3.6

*Balladyna*, Cricoteka. Autor zdjęcia nieznany,

Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.

Balladyna w chustce i podkasanej brązowawej kiecce mięsi gołymi stopami glinę: z mechaniczną zaciekłością i uporem. Wiadać jej odsłonięte uda, odsłonięte bez kokieterii, lecz z przezorności, tak jak to zwykły robić proste kobiety przy pracy grożącej ubrudzeniem sukni<sup>35</sup>.

Widowisko otwierała scena o niemal sensualnym charakterze. Kantor dotknął w niej problemu fizyczności ciała ludzkiego, jego plastyczności i banalności zarazem. W tej glinie odnajdujemy pewne odwołania do błota i degradacji z okupacyjnego *Powrotu Odysa*. Materia organiczna, która stawała się elementem scenografii, nabierała jakiegoś szczególnego znaczenia. Okupacyjne błoto na kole od wozu było znakiem zarówno poniżenia, jak i ubrudzenia, czyli zniszczenia dotychczasowych wartości etycznych, moralnych etc. Gлина na nogach Balladyny nawiązywała do wykroczenia bohaterki poza normy etyczne, co było uzasadnione dramaturgiczną perypetią. Spektakl w Bagateli był ostatnią pracą Kantora jako scenografa teatrów repertuarowych, ale też otwierał on okres działalności reżysera jako autora totalnego własnego dzieła teatralnego. Od *Umarłej klasy* partytury wszystkich spektakli Cricot 2 stały się w pełni autorskimi projektami artysty. *Balladyna* z 1974 roku jest widowiskiem granicznym, po którego realizacji twórca odwrócił się od dramaturgii jako takiej, stając się kreatorem teatru własnej wizji nie tylko plastycznej, ale też literackiej.

## Palais de la Découverte, 1947

W wywiadzie udzielonym Wiesławowi Borowskiemu pod koniec lat 70. Tadeusz Kantor nieco przewrotnie tłumaczył swoją fascynację organicznością. Wiązał ją bowiem z częstymi wizytami w Palais de la Découverte, muzeum nauki, podczas pobytu w Paryżu, który trwał od stycznia do czerwca 1947 roku. Wyjazd Kantora z ówczesną żoną Ewą z Jurkiewiczów Kantorową (secundo voto Krakowską) do stolicy Francji okazał się ważny z kilku względów. Przede wszystkim była to pierwsza podróż Kantora za granicę. Wiązała się zatem z jednej strony z doświadczeniem odmiennej przestrzeni, obcego języka, a z drugiej z zobaczeniem Paryża. Świat zaczął wtedy powstawać po destrukcyjnym okresie II wojny światowej, a stolica Francji stała się wręcz mekką nowych prądów literackich, odradzających się awangard. Podróż wyznaczyła punkt graniczny w artystycznym dojrzewaniu Kantora. On sam do tych sześciu miesięcy o inicjacyjnym niemal

---

35 Tamże, s. 125–131.

charakterze wracał wspomnieniami nie tylko w wywiadach, ale też w pozostawionych notatkach. Nad Sekwanę artysta przyjeżdżał wielokrotnie później w latach 60., 70., 80., prezentując swoje malarstwo i Teatr Cricot 2. Paryż był świadkiem wielkich triumfów Kantora–reżysera, malarza<sup>36</sup>. Pomimo tego ów pierwszy półroczny pobyt w 1947 roku był dla artysty najbardziej istotnym doświadczeniem nowoczesności, które później znalazło swoje odwzorowanie w jego sztuce<sup>37</sup>.

Kantor wspominał, że Palais de la Découverte odkrył przypadkiem i traktował go jak muzeum kuriozów. Podczas tego pierwszego pobytu w Paryżu z jakąś obsesyjną obowiązkowością odwiedzał je prawie codziennie. Zainteresowanie młodego wówczas artysty wzbudziło

nagromadzenie tego wszystkiego, czego oko, ów osławiony od czasów impresjonistów organ ludzki, uzurpujący sobie wyłączne prawo do terenów malarstwa (który przez swoją nietolerancję niezwykle zubożał), nie mogło dojrzeć<sup>38</sup>.

Idea zbudowania muzeum nauki narodziła się w Paryżu w latach 30., a jej inicjatorem był Jean Perrin, francuski noblista w dziedzinie fizyki z 1926 roku, który był także członkiem lewicowego rządu (Front Populaire) Léona Bluma. Celem otwarcia nowego obiektu była chęć stworzenia miejsca, które dałoby szeroki dostęp do wiedzy o współczesnym świecie. Muzeum nauki miało służyć wyrównaniu przepaści edukacyjnej pomiędzy różnymi grupami społecznymi. Ekspozycja została otwarta 24 maja 1937 roku przy okazji paryskiej Wystawy Światowej. Pierwszym dyrektorem Palais de la Découverte został André Léveillé, malarz z zamiłowania i wykształcenia, który z powodzeniem wystawiał swoje płótna w Paryżu. Perrin powierzył mu przygotowanie koncepcji wystawy. Swoją funkcję Léveillé sprawował aż do 1960 roku<sup>39</sup>. Dzięki jego zmysłowi menadżerskiemu możemy zobaczyć owe *kurioza*, którymi zafascynował się Kantor, ponieważ dyrektor muzeum sam wyreżyserował film dokumentalny *La France créatrice* (1947), który miał promować Palais de la Découverte. Pokazano w nim

---

36 O ważności Paryża w biografii Kantora może świadczyć fakt, że pod koniec życia artysta złożył w Galerie de France depozyt, w skład którego weszły między innymi obrazy z ostatniego okresu twórczości. W latach 90. XX wieku toczył się pewien spór o przewiezienie tych prac do Polski. Por. Dominika Łarionow, *W stulecie urodzin wybitnego artysty*, „Kronika Miasta Łodzi” 2015, nr 4, s. 139–145.

37 Por. Wojciech Bałus, *Tadeusz Kantor 1947. Nowoczesne doświadczenie z nauką, sztuką i Paryżem w tle*, Universitas, Kraków 2021.

38 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor...*, s. 31.

39 Andrée Bergeron, Charlotte Bigg, *D'ombres et de lumières. L'Exposition de 1937 et les premières années du Palais de la découverte au prisme du transnational*, „Revue germanique internationale” 2015, nr 21, s. 187–206.

układ ekspozycji, której przewodnią ideą było przedstawienie kluczowych dla współczesności odkryć z dziedziny chemii, fizyki, astronomii, optyki, biologii, matematyki, medycyny i elektryczności.

W całej dotychczasowej historii Palais de la Découverte lata 1947–1948 były szczególnie, gdyż zostały politycznie powiązane z promowaną strategią moralnej odbudowy społeczeństwa jako wspólnoty zniszczonej w okresie wojennym. Wtedy także muzeum wyraźnie otworzyło się na współpracę międzynarodową. W 1946 roku razem z UNESCO zorganizowało wystawę dotyczącą energii atomowej, genetyki, nowości w zakresie badań meteorologicznych oraz telewizji jako nowoczesnego medium, nieznanego wtedy jeszcze w Europie. Była też ekspozycja poświęcona Aleksandrowi Flemingowi, odkrywcy penicyliny, której pełne zastosowanie dopiero testowano na chorych. Rok 1948 przyniósł imponującą wystawę, zorganizowaną razem z Wielką Brytanią, poświęconą odkryciom dziewiętnastowiecznych naukowców: Hamphry'ego Davy'ego i Michaela Faradaya. Nie wszystko Kantor widział, ale to, co zobaczył, wywarło na nim ogromne wrażenie. Po latach swoje impresje z odwiedzin w Palais de la Découverte relacjonował nieco enigmatycznie, zauważając, że w latach 40. przykuły jego uwagę przede wszystkim

[p]rzekroje metali, komórki, geny, molekuly, struktury, kompletnie inna morfologia, pojęcie Natury obejmujące Nieskończoność i Niewyobrażalność. Istne mrowisko. Zagęszczenie materii możliwe do wyobrażenia jedynie w koszmarze snu. Jakież szaleństwo, gorączkowa ruchliwość życia. I jego okrucieństwo. Zburzone wszelkie normy antropomorficzne. [...] Po raz pierwszy zetknąłem się z obrazem świata – produktem wiedzy. Byłem zafascynowany, ale i przytłoczony świadomością, że dostęp do tego świata daje jedynie najwyższa i ścisła wiedza<sup>40</sup>.

W wypowiedzi Kantora dostrzegamy powstały wówczas dystans do wiedzy ścisłej rozumianej jako inna forma widzenia świata. Nie było w artyście fascynacji możliwością podglądania natury dzięki wynalazkom technicznym, znanym już w epoce secesji. Mieczysław Wallis, historyk sztuki, kodyfikując motywy nurtu przełomu XIX i XX wieku, zwrócił uwagę, że artyści tamtej doby, doceniając piękno form flory i fauny, zaczęli obsesyjnie wręcz podglądać naturę poprzez dostępne już wówczas mikroskopy. Odkryty świat komórek organicznych stał się inspiracją motywów dekoracyjnych między innymi na plafonie Bunttes Theater w Berlinie według projektu Augusta Endella w 1901 roku czy we wnętrzu jednej z sal Casa Batlló Antoniego Gaudiego, powstałej w latach 1905–1907 w Barcelonie. Artyści dokonywali

---

40 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor...*, s. 31–32.

nawet pewnych znaczących przekroczeń w stosunku do tradycyjnych przedstawień ikonograficznych, na przykład Edward Munch w 1895 roku wykonał litografię zatytułowaną *Madonna*, której centralnym motywem jest postać nagiej kobiety. Jej wizerunek został okolony przez artystę czerwoną ramą z pływającymi plemnikiemami. Prowadzi to do wniosku, że sztuka okresu secesji dokonała ważnej zmiany w postrzeganiu świata, gdyż wcześniej za piękne uznawano jedynie organizmy stojące wysoko „w hierarchii żywych”<sup>41</sup> – do tej kategorii należał człowiek. I tylko takie wizerunki mogły aspirować do miana estetycznie doskonałych, godnych miana sztuki, reszta była jedynie ich dopełnieniem. Rewolucyjne gesty artystów przełomu wieków dotyczyły nobilitowania do rangi sztuki dotychczas niedostrzegalnego gołym okiem świata mikroorganizmów. Dalszy rozwój wielu dyscyplin artystycznych mógł się wiązać z odkrywaniem tajemnic natury dzięki coraz doskonalszym urządzeniom konstruowanym już w XX wieku. Ku zaskoczeniu swoich przyszłych badaczy Kantor po obejrzeniu ekspozycji w Palais de la Découverte wyraźnie odszedł od tych fascynacji, które mogłyby się stać podstawą kreacji nowych artefaktów. Mówił:

Wtedy po jakimś czasie dokonałem odkrycia, które osobiście dla mnie posiada zasadnicze znaczenie. Zdałem sobie sprawę, że istnieje jednak inne wejście. Że będzie ono raczej boczne i biedne, niereprezentacyjne, może nawet śmieszne, przez które może wemknąć się sztuka. Zdałem sobie sprawę, że muszę pozostać laikiem, aby utrzymać konieczny stan imaginacji! [...] Robiłem setki rysunków. Ale równocześnie pisałem w moich notatkach z 1947 roku: Tego się nie da odrysować. Zresztą nie byłoby w tym najmniejszego sensu. Na razie niedostępne, ale fascynujące! Brak jakichkolwiek odniesień do ludzkich propozycji czyni niemożliwym dostęp znanymi racjonalnymi metodami. Później zrozumiałem, że ta natura nie wymaga, a nawet neguje wszelkie odtwarzanie, ponieważ nie może stać się modelem, że zaprzecza przestrzeni fizycznej, a jej odpowiednikiem w sztuce może być jedynie przestrzeń mentalna, wewnętrzna<sup>42</sup>.

Kluczowe w wypowiedzi Kantora było ostatnie zdanie, bo przedstawił naturę widzianą poprzez technologie jako świat, który *nie może stać się modelem* dla sztuki, ponieważ *zaprzecza przestrzeni fizycznej*. A formy, które są widoczne pod mikroskopem mogą być inspirujące, ale nie dla realnie istniejących dzieł tylko dla *przestrzeni mentalnej*, czyli wyobraźni artysty.

---

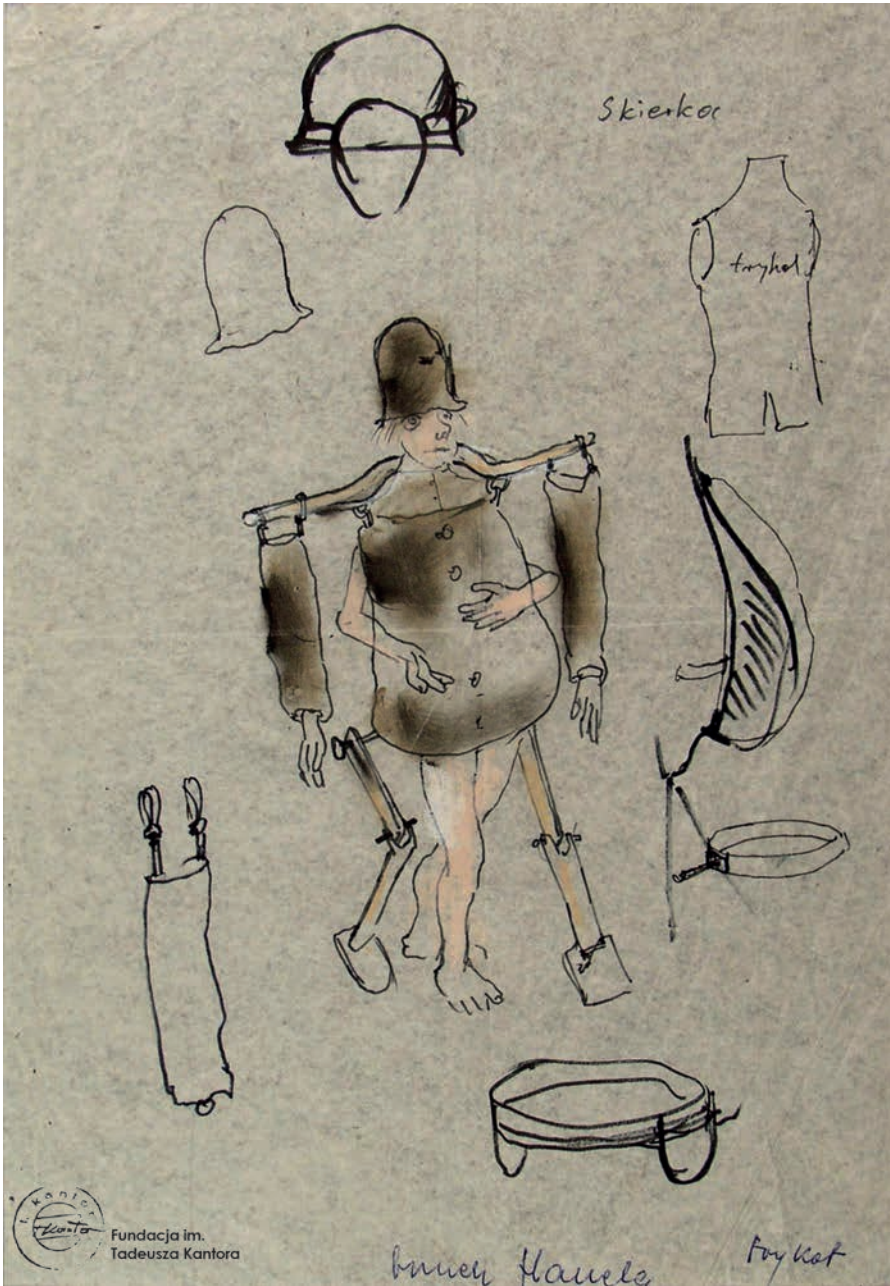
41 Mieczysław Wallis, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1967, s. 239.

42 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor...*, s. 32.

Kantor precyzyjnie dookreśla własną strategię, która wiązała się z manipulacją rzeczywistością. Nie można przekształcać świata niewidocznego dla odbiorców sztuki, do których kierowany jest przekaz. Dlatego artysta może odwrócić w swoim dziele tylko ten aspekt rzeczywistości, który postrzega bez pomocy urządzeń technicznych, czyli obcych, dodatkowych oczu. Wyraźne odseparowanie się Kantora od wizji natury oglądanej przez pryzmat nauki może ustawiać twórcę w wyraźniej intelektualnej opozycji do między innymi estetyki Wyspiańskiego. Takie wrażenie ma charakter jedynie pozorny. Niewątpliwie dramaturg Młodej Polski fascynował się przyrodą: bratkami, bławatami i innymi polnymi kwiatami, które odkrywał na łąkach wokół Krakowa. Intrygowały go również osiągnięcia medycyny i chemii pod koniec XIX i w pierwszych latach XX wieku. Naukowe zainteresowania Wyspiańskiego wiązały się z postępami kiły i niemożnością powstrzymania jej rozwoju ze względu na alergię artysty na dostępne ówczesnie leki. Natomiast chęć Kantora do odrzucenia postrzegania natury poprzez technologię paradoksalnie doprowadziła jego sztukę w latach 50. do taszizmu, informelu. Nurt ten cechowała pewna swoboda gestu, pozornie intuicyjnego, spontanicznego i nastawionego na improwizację. Afirmacja ekspresji twórczej była niczym hasło przewodnie dla malarzy, którzy wypełniali płótna plamami barw. Kompozycje abstrakcji niegeometrycznej, dalekiej od jakichkolwiek form figuracji były bliskie organiczności materii. Taszizm ewidentnie nie był przestrzenią wewnętrzną czy mentalną, jak widział to Kantor w swoich wypowiedziach, a raczej fascynacją ekspresją kształtów, którym bliżej było do niewidocznych gołym okiem form natury. Obrazy Kantora z tego okresu oraz filmy zrealizowane z jego udziałem w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej w Łodzi<sup>43</sup> przedstawiają kompozycje, które u podstaw mają uwielbienie dla materii. W 1961 roku powstała seria zdjęć, na których artysta pokazał stopy ludzkie brodzące w gęstej glinie, jakby zauroczył się tworzywem i możliwościami jego deformacji. W tym cyklu znalazły się fotografie próchna, gnoju i zwykłego błota. Tak pojawiająca się w dziele Kantora organiczność została połączona z procesem destrukcji, co w jakimś stopniu przybliżyła je do Wyspiańskiego. Zatem to, co Kantor pozornie odrzucił po obejrzeniu kolekcji Palais de la Découverte, wprowadził do swojej sztuki, choć nie zrobił tego bezpośrednio. Młodopolskie oczarowanie naturą i jej formami, tak bliskie Wyspiańskiemu, dwudziestowieczny artysta w sposób nieskrępowany nowoczesnością czy technologią zamienił na fascynację materią jako plastycznością rzeczywistości. Ta specyficzna rozprawa z naturą odkrytą w Palais de la Découverte pokazuje, że pisma Kantora należy czytać uważnie.

---

43 Tadeusz Kantor wraz ze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi zrealizował w 1957 roku etiudę filmową *Sommambulicy* oraz film eksperymentalny *Uwaga... Malarstwo!* na II Wystawę Sztuki Nowoczesnej w Warszawie. Oba w reżyserii Mieczysława Waśkowskiego i ze zdjęciami Antoniego Nurzyńskiego.



### II.3.7

Projekty kostiumów do *Balladyny*, Centrum Scenografii Polskiej,  
Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.

## Hybrydalność jako liminalność

Pamiętamy, że młodopolski dramaturg opisał progowość, czyli zawieszenie pomiędzy światem żywych a umarłych, między innymi poprzez metaforę siebie jako bohatera poematu, w którym widoczny jest biologiczny proces rozkładu. Wydaje się, że Kantor chciał stworzyć dzieło, którego drastyczność wyrazu byłaby podobna do idei *Requiem* Wyspiańskiego, mortalny charakter starał się, jednakże osiągnąć za pomocą innych środków. Zachowało się sto trzydzieści rysunków Kantora do spektaklu *Balladyna* wystawionego w Teatrze Bagatela w 1974 roku. Na szczególną uwagę zasługują projekty kostiumów, bo były proste i nie nawiązywały do żadnej konkretnej epoki. Sprawiały wrażenie zniszczonych, by opowiedzieć o degradacji oglądanego świata. Wszystkie utrzymane w gamie szarości, jedynie w ubiorach przeznaczonych do scen końcowych pojawiały się wyraźne akcenty kolorystyczne, wprowadzone na zasadzie opozycji czerni do czerwieni, co jak należy rozumieć, miało podkreślać tragiczny finał dramatu. Kantor–scenograf chciał uzyskać wrażenie uwikłania postaci w tryby opowieści, co między innymi dla Jolanty Kunowskiej<sup>44</sup>, redaktorki katalogu z krakowskiej wystawy tych rysunków, było widocznym odniesieniem do antycznej tragedii o uniwersalnej wymowie. Ponadto w przedstawieniu występowało trzydzieści kukieł i dwudziestu siedmiu aktorów. Użyte lalki dublowały postacie aktorskie, co podkreślało wizję świata przedstawionego funkcjonującego w jakimś zawieszeniu pomiędzy życiem a śmiercią. Maciej Szybist, krakowski krytyk, relacjonował, że

[k]ukły są podobne do ludzi, bo zostały odlane z plastiku na podstawie gipsowych odlewów. Ludzie są podobni do kukieł, bo ich twarze i ciała powleka materia, puder, szminka odczłowieczająca ich skórę, ciało, ruchy. Do żywych ludzi doczepione są drugie i trzecie sztuczne ręce, trzecie pary nóg; do kukieł prawdziwe brody, wylupiaсте oczka szklane itp.<sup>45</sup>

Kantor w koncepcji scenograficznej widowiska uzyskał złudzenie połączenia czy nawet zatarcia granicy między elementami żywymi a martwymi. Istotne znaczenie miały też specyficzne kostiumy trzech postaci: Skierki, Chochlika i Filona, które poprzez zespolenie aktorów z materialnymi elementami zaburzały motorykę aktora, czyniąc z bohaterów *bio-obiekty* Kantorowskiego świata. Do ubioru Skierki za pomocą pałąka umieszczonego na barkach aktora i sznurków doczepiono drewniane ręce, a na wysokości

---

44 Por. *Balladyna według Kantora*, red. Jolanta Kunowska, katalog wystawy, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków 2002.

45 Maciej Szybist, „Echo Krakowa” 31 X 1974, nr 256.

bioder dodatkowo nogi. Dzięki temu zabiegowi postać była niejako podwojona: fizycznie odtwarzana przez aktora, a poprzez doczepione elementy nawiązywała do marionetki. Każdy gest aktora uruchamiał drewniane części, dlatego jego ruch był ograniczony. Chochlik miał dziwne nogi: jedna była zabandażowana, a druga sztywna. Filon natomiast dźwigał na sobie całą kolekcję instrumentów: flety proste, flety drewniane i kołatki purimowe wisiały niczym dodatkowe ramiona. W ten sposób powstał *dźwięczny* kostium, nakładany na korpus aktora niczym dawna kolczuga na rycerza. Ubiory wszystkich postaci robiły wrażenie niebywale uciążliwych, wręcz opresyjnych wobec ciał ludzkich. Można też uznać, że scenograf uczynił aktora jednocześnie przedmiotem, a przedmiot aktorem. W owych kostiumach postacie wydawały się rozczłonkowane – drewniane elementy wizualnie rozbijały ich anatomię. Podobne zabiegi odnajdziemy zarówno we wcześniejszym spektaklu *Szewcy* według Stanisława Ignacego Witkiewicza, zrealizowanym w Teatrze Malakoff w Paryżu w 1972 roku. Występowała w nim postać zrosnięta z krzesłem. W późniejszej *Umarłej klasie* bohaterami są staruszkowie z własnym dzieciństwem na plecach. Reżyser chętnie kreował twory hybrydalne, zespalał z człowiekiem przedmiot. Victor Turner dopatrywał się bytów liminalnych we wszelkich przedstawieniach ludzi zrosniętych ze zwierzętami. Kantor swoją progowość zatrzymuje jednak na poziomie reifikacji, nie kusi go jakkolwiek rozumiana organiczność biologiczna owych hybrydalnych bytów scenicznych. W notatkach artysty z roku 1987 znajdziemy następujące odniesienie do spektaklu zrealizowanego w Teatrze Bagatela:

Manekiny, kreatury pozbawione własnej woli, są świetnym czynnikiem wyrażania nieubłaganej potęgi Losu, Fatum, które rządzi kolejami życia człowieka. Przypadek, zbiegi okoliczności przepełniają od wieków scenę i teatr. Pogańska z ducha Balladyna była tego klasycznym przykładem. Wszystkim rządzi w tej sztuce Los uosobiony w bóstwie Goplany i jej posługaczach<sup>46</sup>.

Wprowadzona mortalność lalki posłużyła Kantorowi do kreacji metafory nieuchronności śmierci, co łączy tę koncepcję z symbolizmem. Stygmatyzacja chorobą była czynnikiem kształtującym poetykę Wyspiańskiego, w której dominującą rolę odgrywał rozkład materii, śmierć, zniszczenie, kres bytu. Na tej płaszczyźnie znajdziemy pewne powinowactwo pomiędzy obu twórcami. Kantor już z samego odczucia nieuchronności śmierci uczynił własny oręż artystyczny. Niewątpliwie każdy z obu twórców dotykał doczesności nieco inaczej, co można powiązać z czysto fizycznymi schorzeniami, na które cierpieli jako ludzie.

---

46 Tadeusz Kantor, *Mój komentarz*, w: tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974...*, s. 531.



Fundacja im.  
Tadeusza Kantora



### II.3.8

Projekty kostiumów do *Ballady*, Centrum Scenografii Polskiej,  
Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.

## Liminalne doświadczenie choroby

Dla Kantora progowość wiąże się ściśle z doświadczeniem własnej starości, przemijalności oraz niemożności powrotu do czasu i ludzi, którzy odeszli. Pod koniec lat 80. ubiegłego wieku, mając siedemdziesiąt lat, był artystą spełnionym, osiągnął wielki światowy sukces, i w tym stwierdzeniu nie ma przesady. Kantora stosunek do śmierci nabrał innego charakteru, kiedy on sam zaczął chorować. Stało się to w trakcie pracy nad ostatnim, niedokończonym spektaklem Teatru Cricot 2 – *Dziś są moje urodziny*. W lipcu 1989 roku reżyser przebywał w niemieckim uzdrowisku Bad Steben, gdzie leczył kontuzję kolana. Podczas rehabilitacji zdiagnozowano u niego zaawansowaną chorobę krążenia. Niemiecki kardiolog doktor Gerhard Klein, który leczył artystę, poinformował go o groźącym niebezpieczeństwie nagłego zgonu z powodu dużego ryzyka zawału, do czego przyczyniał się prowadzony przez niego tryb życia. Marek Pieniążek, autor wnikliwej analizy ostatniego widowiska Cricot 2, stwierdził, że „Kantor był wyraźnie zaskoczony i niepokodzony z tak dramatyczną diagnozą. Z tego gwałtownego i bolesnego przeżycia powstał impuls do przełożenia owej sytuacji na zdarzenie sceniczne”<sup>47</sup>.



### II. 3.9

*Dziś są moje urodziny*, Mira Rychlicka, Cricoteka. Fot. Bruno Wagner, Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.

47 Marek Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2005, s. 205.

Dlatego zapewne w spektaklu *Dziś są moje urodziny* pojawiła się postać lekarza, Doktora Kleina, grana przez Mirę Rychlicką. Referencja do realnego kardiologa odbyła się ponoć za jego zgodą. Reżyser w niezwykłym skojarzeniu zestawiał postać medyka ze starotestamentowym Jehową. Rychlicka, ubrana w biały szpitalny kitel, z monstualnym stetoskopem na szyi i w dużych okularach, przeobraża się w widowisku w boga. Zanim Doktor Klein wyjdzie na scenę, pojawiają się na niej pielęgniarki, którzy przynoszą *stos ciał okrytych chustami*, tworząc ludzki ambalaż. Pojawienie się lekarza w zachowanej partyturze Kantor komentował:

Przypuszczalnie przybywa,  
aby nieść pomoc  
tym ludzkim kreaturom –  
ambalżom.  
Przemyka się koło stosu ciał,  
kieruje się ku środkowi sceny.  
Z przeciwległej strony  
wychodzi NOSIWODA  
z Wielopola, bosy, obdarty,  
z konewkami,  
nawiedzony prorok  
tańczy w takt skocznej i żalósnej,  
typowo żydowskiej piosenki.  
Pomimo swej powagi DOKTOR KLEIN ulega urokowi  
NOSIWODY z Wielopola,  
tańczy,  
zapominając kompletnie  
o swojej roli.  
Już nie jest lekarzem  
kliniki.  
Mógłby być, a może jest  
Jehową.  
Wzmaga się szal tańca,  
włączają się do niego  
głuche i groźne dźwięki –  
bicie serc.  
To już nie szpital  
z chorymi,  
z pielęgniarkami,  
z naczelnym być może  
lekarzem<sup>48</sup>.

---

48 Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic...*, s. 281.

Prawdziwy doktor Klein nie mógł z pewnością przypuszczać, że jako postać sceniczna stanie się egzemplifikacją choroby, którą sam nieco wcześniej zdiagnozował. Ten zabieg reżyserski był widoczny we wprowadzeniu odgłosów bicia serca jako dźwiękowego tła toczącej się akcji. Ciąg dramatycznych zdarzeń opisuje lęk przed ostatecznym werdyktem, który lekarz ma wygłosić wobec stosu okrytych ciał. W widowisku Klein miał wygłaszać formuły medyczne, których tekst został zaczerpnięty z faktycznych recept i wypisów szpitalnych Kantora<sup>49</sup>. Zygmunt Bauman wprowadził pojęcie *stanu wymagającego interwencji medycznej*. Filozof uważał za rzecz oczywistą konieczność wykonania badań, zażywania leków, otrzymania recept i stosowania się do zaleconej kuracji.

Być chorym oznacza teraz zwrócić się o pomoc do lekarza, a pomoc lekarza oznacza, że nasz stan jest stanem chorobowym...  
Co jest pierwsze: jajko czy kura? I co tu jest jajkiem, a co kurą?<sup>50</sup>

Kantor też zadawał podobne pytania, skoro Klein, postać z jego dramatu, porzucał zgromadzone chore ciała i zamieniał się w żydowskiego Nosiwodę. Wydaje się, że tym gestem autor chciał pokazać, jak bardzo marginalizuje potrzebę medycznej interwencji. A wprowadzony w warstwie dramatycznej ekshibicjonizm choroby artysty miał spełnić funkcję *magicznej różdżki*, bowiem to iluzja sceniczna ma odczarować rzeczywisty stan zdrowia twórcy Cricot 2, sztuka w tym rozumieniu stanowiła remedium na wszystkie przeszkody realnego życia.

W spektaklu Kantor w postaci Kleina zawarł cały swój lęk przed śmiercią. Bohater w białym kitlu stał się zarówno synonimem choroby, Boga, jak i umierania w znaczeniu przekroczenia progu w kierunku ostateczności. Paradoksalnie reżyser, posługując się manipulacją artystyczną, chciał ukryć wstyd związany z ułomnościami ciała. Krakowski twórca, mówiąc o Tej Pani przez ostatnich piętnaście lat swojej pracy, odmieniając jej imię przez wszystkie przypadki, a nawet biorąc z nią imaginacyjny ślub, pożył jednak innego realnego przebiegu swojej własnej śmierci. Kantor chciał być przez nią naznaczony, co pokazał wcześniej w rewii *Niech szczerzą artyści* (1985). Fascynowała go wówczas postać Zbigniewa Uniłowskiego (1909–1937), pisarza okresu międzywojnia, który w powieści *Wspólny pokój* (1932) opisał powolne umieranie głównego bohatera. Ta fabularna perypetia wkrótce stała się rzeczywistością autora, który zmarł w wieku dwudziestu ośmiu lat. W postępowaniu Kantora ze śmiercią jest wiele sprzeczności, sądzę, że

---

49 Por. Marek Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis...*

50 Zygmunt Bauman, *44 listy ze świata płynnej rzeczywistości*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011, s. 123.

traktował ją *de facto* fantasmagorycznie, jako figurę pojemną semantycznie, ale realnie dla niego – człowieka – nadal jednak odległą. Uważam również, że ważny jest rodzaj diagnozy – choroba układu krążenia, a nie nowotwór lub inne schorzenie, którego przebieg ku śmierci byłby bardziej dramatyczny. To powodowało zniecierpliwienie artysty i jego niezgodę na potencjonalną śmierć jako konsekwencję na przykład zawału. W tym postępowaniu twórca Cricot 2 zdaje się potwierdzać spostrzeżenia Susan Sontag, że choroby serca nie mają romantycznego rodowodu.

Atak serca stanowi wydarzenie, ale nie obdarza chorego nową tożsamością, czyniąc go jednym z nich. Jeśli prowadzi do jakiejś zmiany osobowości, zazwyczaj będzie to zmiana na lepsze: pod wpływem lęku sercowiec zaczyna uprawiać gimnastykę i dbać o dietę, okazuje więcej rozważli i prowadzi zdrowszy tryb życia. Często też uważa się, że zawał sprowadza łatwą śmierć, chociażby dlatego, że jest to śmierć natychmiastowa<sup>51</sup>.

Kantor chciał wyreżyserować swoją śmierć, bo w jego wyobrażeniu nie miała być nagła, a jej przebieg powinien być podzielony na etapy niczym teatralne akty. I w jakimś stopniu mu się to udało.

## Przekroczenie granicy obrazu

Powolność procesu umierania i jego dramaturgię wręcz fabularną Kantor namalował w obrazach z drugiej połowy lat 80. Przedstawiając rozczłonkowane ciała, swoiste rozbitcie chorych części, konstruuje ich karykaturalne wizerunki, artysta dokonuje własnego nieco makabrycznego aktu uśmiercania, co zauważyła Małgorzata Paluch-Cybulska.

Spójrzmy na serię obrazów *Cholernie spadam*, gdzie naga figura artysty spada w stronę pejzażu Wielopola Skrzyńskiego. Ciało jest zdeformowane, jego ułożenie nie jest naturalne, nie jest zgodne z naturą, widzimy nienaturalnie powyginane ręce, poszczególne segmenty ciała sprawiają wrażenie, jakby pozostawały bez związku ze sobą, jakby to były atrapy człowieka. To nie Kantor spada, obserwujemy jakiś proces, którego spадanie jest elementem. Kantor jest unieruchomiony. Jego postać

---

51 Susan Sontag, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2006, s. 119.

przypomina wypukły relief, wypływany przez czerń głębi na powierzchnię płótna, tym bardziej jest uwięziony tam, gdzie jest. Trwa w pułapce między dwoma rodzajami bytu<sup>52</sup>.

Malarstwo ostatniego cyklu Kantor ułożył w niezwykle ciąg narracyjny, który jest istotny w odniesieniu do jego sytuacji progowej zasygnalizowanej w cytowanych już notatkach do spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Rozbicie postaci ludzkiej dotyczy nie tylko przedstawienia figuratywnego na obrazie. Kantor wykracza nieco dalej, gdyż łączy płótno malarskie z elementami rzeźbiarskimi. Powstały dzieła z istoty użytych środków artystycznych zawieszane pomiędzy płaskością malarstwa a trójwymiarowością bryły rzeźbiarskiej. Techniczny zabieg artystyczny odwoływał się do wcześniejszej pracy nad kostiumami do *Balladyny* z inscenizacji przygotowanej dla Teatru Bagatela. Artysta do płócien doklejał to, czego mu brakowało w malarskim przedstawieniu, podobnie jak wcześniej doczepiał drewniane elementy do kostiumów postaci dramatu Słowackiego.



### II. 3.10

*Mam wam coś do powiedzenia.* Fot. G. Mart.

---

52 Małgorzata Paluch-Cybulska, *Tadeusz Kantor...*, s. 52.



**II. 3.11**

Dokumentacja wystawy: *Tadeusz Kantor. Cholernie spadam!*, Cricoteka, Kraków 2015–2016. Fot. G. Mart.



**II. 3.12**

Dokumentacja wystawy: *Tadeusz Kantor. Cholernie spadam!*, Cricoteka, Kraków 2015–2016. Fot. G. Mart.



### II. 3.13

Dokumentacja wystawy: *Tadeusz Kantor. Cholernie spadam!*, Cricoteka, Kraków 2015–2016. Fot. G. Mart.

Powstała niezwykła nić narracji przekazu malarskiego, która jest widoczna, gdy zestawimy tytuły prac w następującej kolejności: *Ścieram obraz, na którym jestem namalowany, jak ścieram obraz*, 1987; *Niosę obraz, na którym jestem namalowany, jak niosę obraz*, 1988; *Pewnego wieczoru weszła do mojego pokoju infantka Velázquez*, 1988; *Wychodzę z obrazu*, 1988; *Mam wam coś do powiedzenia*, 1988; *Cholernie spadam!*, cykl 1988–1990; *Z tego obrazu już nie wyjdę*, 1988. Większość przytoczonych prac pochodzi z cyklu *Dalej już nic...*, z wyjątkiem *Cholernie spadam!*, który jest samodzielnym zestawem kilku płócien. Zastanawia literackość znaczeniowa tytułów oraz przewaga form czasownikowych. Sądzę, że autor poprzez podkreślenie czynności, odnoszącej się do swojej aktywności, zapisał stan wahania się, podobny do tego widocznego w notatkach do ostatniego przedstawienia. I tak Kantor w tych autoportretach na początku stoi pomiędzy iluzją sztuki a realnością obrazu: *Ścieram obraz, na którym jestem namalowany, jak ścieram obraz* i *Niosę obraz, na którym jestem namalowany, jak niosę obraz*. Użyty w tytule czasownik poprzez zamierzoną w układzie zdania repetycję podkreśla czynność, do której się odnosi. Tym samym bohaterem obrazu nie jest namalowany człowiek, ale sama wykonywana czynność. Ścieranie i niesienie stają się aktywnościami zawieszonymi pomiędzy obrazem a domniemaną przestrzenią ekspozycji płócien. Artysta bowiem namalował autoportretowe kompozycje figuratywne, ale niektóre części anatomiczne artysty – bohatera dzieła zostały doklejone jako osobne formy rzeźbiarskie – tworząc z płótnem morfologiczną całość. Części te zostały wykonane z drewna, tkaniny, plastiku. Spodnie, nogi, stopy, dłonie są niczym atrapa ciała ludzkiego, ale też namiastka potencjalnej obecności człowieka. Ich pozorna realność sugerowała jakąś formę bytu pozamalarskiego przedstawionej postaci. Stan wahania widoczny jest w chęci wejścia/wyjścia Kantora w iluzję sztuki. Postać Infantki, która po części stała się bohaterką tej narracji, była jednocześnie jedną z metaforycznych figur śmierci. W dziełach artysty pojawiła się w latach 60. jako jawny cytat z płócien Velázquez. Na obrazach z lat 80. postać hiszpańskiej królowny patrzy wprost na widza i przeważnie ciągnie do siebie lub trzyma za rękę spadającego ku dołowi bohatera–autora<sup>53</sup>. Kantor–artysta sprawia wrażenie osoby zafascynowanej śmiercią, iluzją i samym faktem przekroczenia granicy. Twórca ponownie myli swoich interpretatorów, malując obraz, na którym dokonał niezwykle energicznego wyjścia z fantasmagorycznego i iluzyjnego obszaru: *Wychodzę z obrazu*. Podkreślona w tytule czynność wychodzenia została przez artystę wykonana w widocznym, dynamicznym pośpiechu, jedna doklejona do płótna noga zawisła bowiem w jakiejś przestrzeni poza podłożem. Było to jawne i celowe przeciwieństwo w porównaniu z wcześniejszymi anatomicznymi,

---

53 Szerzej na temat funkcji i obecności w twórczości Tadeusza Kantora cytatów z obrazów Infantki Velázquez pisałam w: Dominika Earionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi...*

realistycznymi formami, które były wyraźnie osadzone na podłodze pod obrazem. Dzięki temu miały swoją trwałą statyczność. Wisząca w powietrzu noga natomiast ponownie przywodzi na myśl stan wahania. Postać bohatera na płótnie podnosi ramiona do góry i usiłuje wyjść, ale to tylko pozór, bo głowa pozostała skierowana do wnętrza opuszczonego pomieszczenia. Dostrzegamy zarys podłogi, krzesła, czyli sugestię zwyczajnego życia. W tej iluzyjnej przestrzeni płótna druga noga postaci stąpa po twardym podłożu, w odróżnieniu od wiszącej luźno atrapy tego swoistego surogatu ciała. Ta różnica pomiędzy podłożem a jego brakiem sugeruje dualizm w postrzeganiu jakości bytu postaci *w* i *poza* obrazem.

Kiedy Kantor–malarz dokonuje magicznego i ostatecznego wejścia do iluzji sztuki w autoportrecie *Mam wam coś do powiedzenia*, to przedstawia siebie odważnie patrzącego na widza z wnętrza własnego świata. W tym obrazie twórca Cricot 2 wchodzi w wyraźny dialog z ostatnim, datowanym na 1907 rok, rysunkiem Wyspiańskiego, przedstawiającym zdeformowaną syfilisem twarz artysty. U Kantora obiektem była cała postać ujęta w tak zwanym planie amerykańskim. Bohater w pozycji stojącej patrzy na widza, choć faktycznie pewnie spoglądał w lustro. W dłoniach, silnie opartych o blat, tli się papieros. Kolorystyka ciała postaci utrzymana jest w szarych błękitach i wyraźnie odcina się od czarnego tła, dominującego nad całą kompozycją. Rama płótna została potraktowana przez autora jak obramowanie weneckiego lustra. Widz został odseparowany od przedstawionej sceny, usytuowany w pozycji *voyeura*, czyli podglądacza czyjegoś intymnego życia. Postać na obrazie została celowo zamknięta w przestrzeni przypominającej mentalny *black box* własnego świata. Wydaje się, że w całej sylwetce dostrzegamy napięcie, jakby namalowany mężczyzna oczekiwał reakcji publiczności. Pałuch-Cybulska pisała, że

[tego – D.Ł.] lustro u Kantora nie doświadcza się jako powierzchni. Lustro jest tu medium pośredniczącym w przeniesieniu rejestracji obrazu ciała do dzieła malarskiego. Pozorem jest to, że Kantor [...] patrzy na widza, patrzy bowiem na siebie samego. Pozorem jest także to, że widzimy w obrazie odbicie wizerunku artysty<sup>54</sup>.

Podjętą grę z publicznością Kantor zakończył wizerunkami siebie jako trupa w kompozycji zatytułowanej *W tym obrazie muszę już pozostać* [*Z tego obrazu już nie wyjdę*]. Płótno przedstawia martwe ciało na marach, ułożone wertykalnie, w splecione dłonie włożono zapaloną świeczkę. Kantorowski tragizm umierania był nagi, pozbawiony żywej gamy kolorystycznej.

---

54 Małgorzata Pałuch-Cybulska, *Tadeusz Kantor. Autoportrety...*, s. 71.

Intryguje wprowadzona przez autora w obrazach waloryzacja kostiumu, mająca znamiona celowo prowadzonej śmiercionośnej dramaturgii. Postać autora–bohatera w większości wypadków była naga. Doklejone do płócien elementy rzeźbiarskie, te martwe realistyczne anatomiczne części ciała ludzkiego, zawsze natomiast były ubrane, choć bez butów. Bose stopy miały sugerować ich niezwykajny, odmienny byt. Artysta, czyli bohater tego narracyjnego wielowątkowego autoportretu, był pozbawiony jakichkolwiek cech przynależnych codziennej obyczajowości. Świat wnętrza sztuki wymaga tylko czystej niewinności, bez krępujących rzeczy nadających jakiś status lub wytwarzających osobną narrację. Tło płótna, na którym, jak wynika z tytułu, bohater już pozostanie, jest czarne, a leżące ciało ma ziemistą, trupią barwę. Jedyne świeczka, którą trzyma w dłoniach, ma w sobie odrobinę ciepła żółcieni i czerwieni. Katarzyna Fazan, teatrolożka, w rozważaniach o intymnej sferze wyobrażenia śmierci u Kantora pisała:

[Artysta – D.Ł.] podejmował oryginalne sposoby *samostwarzania*, jako że autoekspresja na scenie i w heteronomicznych *Pismach* teatralnych to sytuacja komunikacji wyjątkowej: nigdy nie istnieje w sposób *czysty*, zawsze opiera się na skomplikowanym systemie ról, poziomów obecności i dialogu z odbiorcą. Tadeusz Kantor raz nazywał pisanie dystansowaniem się od *ja* i do swojej intymności. Kiedy indziej twierdził, że własna biografia i szczerość są jedyną formą artystycznej prawdy<sup>55</sup>.

Z pewnością Kantor–malarz skracał dystans pomiędzy nim a potencjalnym odbiorcą. Można uznać, że w zainicjowanym intymnym dialogu z widzem obnażał się w sposób przekraczający zwykłe konwencje autoobrazowania. Bogactwo warsztatowe twórczości Kantora może dawać badaczom złudzenie pełnej wiedzy o artyście i jego *imaginarium*. Autor *Umarłej klasy* przy całym pozornym uzewnętrznieniu dokonał jednak najważniejszej manipulacji: zdołał schować przed widzem realne przeżycia oraz nieraz drastyczne koleje życiowe swojej matki, dwóch żon, córki, kochanki, a nawet ojca. Badacze twórczości zostali przez autora odseparowani od pewnych problemów, z którymi zmagał się Kantor–człowiek. Przewrotnie określał on istotę własnych działań, porównując je do strategii widocznej w przedstawieniach teatru antycznego, twierdząc, że „pierwszy wywłókl na plac publiczny tajemnice królewskiego dworu [...] to było największe świętokradztwo, wyprowadzenie najsekretniejszych spraw życia domowego, rodzinnego

---

55 Katarzyna Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 228.

na plac publiczny”<sup>56</sup>. Pomimo głośnych deklaracji sam tak nie robił, a nawet poprzez pozorowany ekshibicjonizm psychiczny ukrywał pewne przeżycia w sztuce niczym za doskonałym parawanem. Niewątpliwie w tym autoperformansie liminalność była precyzyjnie używaną formą kreacji o statusie samodzielnej strategii artystycznej.

## Pogranicze sztuki i banalności

Ambalaż był autonomicznym działaniem Kantora, ułożonym niczym precyzyjna szarada, która bazowała na transgresji i liminalności znaczeń słów, gestów, przedmiotów. Artysta był ponoć zaskoczony, kiedy w 1978 roku otrzymał nagrodę Rembrandta. Prestiżowe wyróżnienie, nazywane „malar-skim Noblem”, przyznawała szwajcarska Fundacja im. Johanna Wolfganga von Goethego w Bazylei za rzeczywisty wkład w kształtowanie obrazu sztuki naszej epoki. Zdziwienie krakowskiego twórcy można łatwo zrozumieć. Koniec lat 70. ubiegłego wieku to dla niego przede wszystkim wielki triumf *Umarłej klasy* i idei Teatru Śmierci, czyli sukces formy teatru autorskiego Cricot 2. Malarstwo i inne przejawy jego działalności plastycznej nie należały chwilowo do strefy głównej. Grono wybitnych kuratorów europejskich doceniło natomiast dorobek Kantora z lat 50. i 60., wyróżniając szczególnie ambalaże<sup>57</sup>. Sama idea stała się obok spektakli Teatru Śmierci jednym z najbardziej uznanych obszarów aktywności zawodowej Kantora.

Ambalaż nie był malarstwem w pełni rozumienia pojęcia, choć w tej kategorii umieszczał go nawet sam twórca. Od strony technicznej w początkowej fazie był to przedmiot (głównie parasol) doczepiony do płótna malarzkiego. Później stał się aktem opakowania między innymi bohaterów happeningów. Kantor owijał postacie (Wiesława Dymnego, Marię Stangret) papierem toaletowym – chodziło o to, by poprzez zmianę człowieka w rzeźbę dokonać zespolenia osoby z ideą rozumianą w duchu Witkacego jako czysta forma. Powstały również ambalaże samych idei – w papierowych torbach umieszczano abstrakcyjne hasła odnoszące się do pojęć z zakresu historii kultury. Osobną kategorię stanowiły opakowania dzieł innych artystów oraz zapakowanie siebie samego i własnej matki. Istotna dla definicji pojęcia jest również idea podróży i figura wędrowca niosącego na swoich plecach dorobek całego życia. Pomimo usilnych starań twórcy ambalaż wymyka się jednoznacznej definicji, bo nie jest działaniem homogenicznym.

---

56 Mieczysław Porębski, *Deska...*, s. 121.

57 Za ambalaże Tadeusz Kantor otrzymał także nagrodę na Biennale w São Paulo w 1967 roku oraz europejską Premię Marzotto w 1968.

Dynamiczny charakter pojęcia wynika po części z postawy artysty, który wprowadzał je stopniowo w różne obszary aktywności twórczej. Pod koniec życia Kantor stwierdził: ambalaż jest „mi bardzo drogi. Nie chcę pozostawić go na pastwę wątpliwych interpretatorów”<sup>58</sup>.

Samą nazwę można potraktować jako dźwiękonaśladowczą grę ze słowem *kolaż* (*collage*), charakterystyczną dla twórców awangardy lat 20. i 30. XX wieku. Byłoby to nieco mylne, bo działania Kantora służą wytworzeniu bardziej zróżnicowanej przestrzeni znaczeniowej. Spolszczone słowo *ambalaż* pochodzi od francuskiego rzeczownika *emballage* oznaczającego opakowanie. Kantor używał wymiennie form językowych rodzimych i obcych. Wiesławowi Borowskiemu mówił, że w znaczeniu słowa uderzyła go trafność wobec sensu podjętych przez niego działań.

Od tego momentu zresztą – komentował – gdy słyszę to słowo [*emballage* – D.Ł.] używane w życiowych sytuacjach, wydaje mi się ono jakies obce i nie na miejscu. Zupełnie tak, jakby było w tej codziennej praktyce użyte metaforycznie, niemal poetycko. I odwrotnie określenie to, którego zdecydowałem się użyć w odniesieniu do dzieła sztuki, spotykało się nierzadko z zarzutem płaskości i trywialności. To wzajemne odrzucanie argumentów przez sztukę i życie zawsze budziło moją wyobraźnię<sup>59</sup>.

Kantora interesowało w istocie specyficzne pogranicze: sztuki i zwyczajności, która prowadzić może nawet do pozornej banalności. Ambalaż stał się przedmiotem/rzeczą wyjątkową dla całej spuścizny artysty, ponieważ miał byt podwójny: dotyczył zarówno martwych obiektów, jak i żywych ludzi. Przy czym osoby, aktorzy Kantorowskich działań poprzez opakowanie tracą ludzkie kształty na korzyść formy rzeźbiarskiej. Kantor komentował strategię artystyczną dość jednoznacznie, mówiąc, że szukał „układów, które byłyby sztuczne, to znaczy miały szansę autonomii”<sup>60</sup>.

Liminalne zawieszenie ambalażu pomiędzy jakąś mistyfikacją artystyczną a realnością powoduje, że gest staje się też bliski idei Wyspiańskiego i jego aktu wprowadzenia na scenę teatralną Chochola. Postać z *Wesela*, znajdująca się poza światem żywych, niebędąca jednocześnie do końca figurą martwą, była z pewnością obiektem biednym, zdegradowanym i zarazem na wskroś zwyczajnym. Pojawienie się słomianej figury w przestrzeni teatralnej

---

58 Cyt. za: Krzysztof Pleśniarowicz, *Tadeusz Kantor. Artysta XX wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, s. 164.

59 Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor...*, s. 65.

60 Tadeusz Kantor, *Pierwszy ambalaż, w: tenże, Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974...*, s. 323.

uruchamia dramaturgiczny ciąg niezwykle zdarzeń, które budują metaforyczną wymowę dzieła. W twórczości młodopolskiego artysty Chocholy i Martwice występują w innych tekstach literackich i obrazach. Owa dziwna postać przez ostatnich sto lat zyskała autonomię semantyczną. Próby dokładnego zdefiniowania ambalażu przez Kantora nakładają na pojęcie wiele skojarzeń powiązanych z figurą z *Wesela*. Morfologiczną wręcz zależność istniejącą ponad epokami i stylami widać szczególnie w końcowym fragmencie *Manifestu Ambalaży* datowanego na luty 1964 roku:

[...]

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<sup>61</sup>.

---

61 T. Kantor, *Manifest Ambalaży*, w: tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974...*, s. 333–334.

Ambalaż jako opakowanie ma izolować, chronić ideę przed jej strywializowaniem w procesie percepcji. To była chyba w celowym założeniu prosta referencja do młodopolskiej teatralnej róży Wyspiańskiego schowanej pod słomianym okryciem. Z jednym ważnym rozróżnieniem – należy bowiem pamiętać, że Chochoła zrodziła wyobraźnia symboliczna, modernistyczna, która zasadniczo bazowała na wytworzeniu iluzyjnej rzeczywistości. Działanie Kantora odbywało się już po przedmiotowych gestach wielkich awangard. Opakowanie w tym rozumieniu miało raczej pozbawiać przedmioty ich użyteczności czy iluzji. Andrzej Turowski określił ambalaż, traktując go jako metodę działania: „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”<sup>62</sup>. W takim znaczeniu ambalaż także stanowi twórcze rozwinięcie idei Wyspiańskiego. Dostrzeżoną przez historyka sztuki przygraniczność Kantorowskiego gestu oraz odwołanie się do życia można uznać za rozwinięcie *performatywnej koncepcji artysty* w rozumieniu Sztabińskiego. Ten estetyk, komentując przed laty wystawę Kantora *Emballages*, która odbyła się w Muzeum Sztuki w Łodzi w 1975 roku, zwrócił uwagę, że idea ambalażu wiąże się z samą pracą artysty traktowaną jako skomplikowany proces poznawczy, służący do odkształcenia rzeczywistości czy nadania jej innego charakteru<sup>63</sup>.

## Marmarosz Sziget, 1965

Znaczenie ambalażu *Marmarosz Sziget* z 1965 roku *opakowywało* historię relacji Kantora z jego ojcem Marianem Kantorem-Mirskim. Dzieło poprzez tytuł odwołuje się do mało znanego wydarzenia historycznego, które miało miejsce pod koniec I wojny światowej i tylko pośrednio było związane z ojcem artysty. Marmaros-Sziget to miejscowość, która dziś znajduje się na terenie Rumunii, ale sto lat temu przynależała do Cesarstwa Austro-Węgierskiego. Pomiędzy czerwcem a październikiem 1918 roku odbył się tam skomplikowany proces żołnierzy II Brygady Legionów Polskich, w której służył Marian Mirski. W rozwikłaniu zagadki ambalażu niezwykle pomocne okazały się jego wspomnienia wydane w 1934 roku pod tytułem *Od Rarańczy do Kaniorwa. Wspomnienia legionowe z roku 1918*. Autor we wstępie zamieścił emocjonalną dedykację:

---

62 Andrzej Turowski, *Ambalaże, atrapy i manekiny*, w: Tadeusz Kantor. *Interior imaginacji*, red. Jarosław Suchan, Marek Świca, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Warszawa-Kraków 2005, s. 110.

63 Grzegorz Sztabiński, „Ambalaże” Kantora, „Sztuka” 1975, nr 6/2, s. 30–34.

*J.W. Panu Generałowi Brygady Dr Romanowi Góreckiemu, który w pamiętny dzień 13 lutego 1918 roku swoim żołnierskim wystąpieniem uratował honor legionisty II Żelaznej Brygady Karpackiej, wspomnienia moje poświęcam*<sup>64</sup>.

Od pierwszych stron ojciec Kantora odwołuje się do szczególnego faktu historycznego, jakim był bunt żołnierzy po zawarciu traktatu brzeskiego przez rządy Cesarstwa Austro-Węgierskiego, Niemiec i Rosji, przy udziale obserwatorów z nowo powstałej Ukraińskiej Republiki Ludowej. Z obrad w Brześciu zostali wyłączeni przedstawiciele utworzonego w 1916 roku Królestwa Polskiego. W zamierzeniu przywódców państw pokój brzeski miał kończyć wojnę. Faktycznie wtedy jedynie Rosja formalnie zakończyła konflikt, podpisując zawarte postanowienia. To był powód jej późniejszego wyeliminowania z obrad paryskiej konferencji pokojowej w 1919 roku. Wspomnianego już 13 lutego 1918 roku generał Górecki miał wygłosić przemówienie do żołnierzy II Brygady Legionów, informujące ich o warunkach traktatu. Uznano je bowiem za zdradę względem świeżo zawiązanej państwowości polskiej. Mirski pisał:

Ziemia się pod nogami zachwiała – rozdarły się chmury na niebie, Polska skołatana wojną, ogniem, głodem – Polska drutem kolczastym obozów internowania zjeżona – Polska krwawa własnych legionów ofiarą została w Brześciu piekielną ręką hr. Czernina i z woli Austrii rzucona pod topór hajdamacki. Trudno opisać, co działo się w duszy żołnierza II Brygady, gdy doszła go wieść o haniebnym traktacie. Wszystkie serca były straszliwe larum, a tętniąc, rozpaczliwie wołały: czas skończyć za wszelką cenę, choćby z gołym bagnetem, trzeba rzucić nawet milionową armię przeniewierczej Austrii, wypruć jej wnętrzności – wytoczyć wszystką krew. Trzeba iść, nie zwlekając, szukać wolności gdzie indziej. Oto zapłata za nasze wytrwanie po czterech latach wojny. Trzeba iść w świat, szukać lepszej doli – trzeba wejść na drogę krwawego czynu, innego wyjścia nie mamy – sztandaru nie opuścimy – rozbroić się nie damy<sup>65</sup>.

---

64 Marian Kantor-Mirski, *Od Rarańczy do Kaniowa. Wspomnienia legionowe z roku 1918*, nakładem Drukarni i introligatorni „Praca”, Sosnowiec 1934, s. 9.

65 Tamże, s. 16–17.



### II. 3.14

Marmarosz Sziget, Muzeum Sztuki w Łodzi 1965. Fot. Janusz Podlecki,  
Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.

Emocjonalna w tonie relacja autora oddaje podniosłego ducha patriotycznego tamtych wydarzeń. Nerwowe nastroje doprowadziły wówczas do buntu w wojsku austriackim w nocy z 13 na 14 lutego 1918 roku. Następnego dnia, 15 lutego, rozpoczęły się krwawe zamieszki legionistów pod Rarańczą. Część została pojmana po trzech dniach walk. Żołnierze buntownicy usiłowali przedostać się przez linię frontu i dołączyć do I Brygady Legionów pod wodzą Józefa Piłsudskiego. Udało się tylko nielicznym, w tej grupie był Marian Kantor-Mirski. Reszta legionistów została pojmana. Po buncie władze Austro-Węgier rozwiązały Polski Korpus Posiłkowy. Internowanych osadzono w obozach w Marmaros-Sziget, Huszt oraz sześciu innych miejscowościach: Dulfalva, Talaborfalva, Bustyahaza, Szeklencze, Szaldobosz i Tarackös. Do obozów internowania przywieziono

łącznie stu siedemdziesięciu pięciu oficerów i około trzy i pół tysiąca podoficerów i szeregowców<sup>66</sup>. W Marmaros-Sziget odbywał się proces, a

[L]egioniści zostali obwinieni o zbrodnię przeciwko sile zbrojnej monarchii austro-węgierskiej dokonaną przez zorganizowanie spisku i buntu połączonego z zabiciem żołnierzy. Ponadto zarzucono im dezercję, kradzież mienia wojskowego i oszustwo na szkodę państwa austro-węgierskiego<sup>67</sup>.

Proces trwał od 8 czerwca do 2 października 1918 roku. Na salę sądową wpuszczono ośmiu dziennikarzy polskich, dzięki czemu przebieg obrad zyskał niespotykany wcześniej wymiar medialny. Historycy oceniają nawet, że przez kilka miesięcy cała ludność polska zamieszkująca tereny dawnej Galicji żyła codziennymi relacjami z procesu. 28 września 1918 roku sąd w Marmaros-Sziget został telegraficznie powiadomiony o abolicji, a miesiąc później Cesarstwo Austro-Węgierskie rozpadło się.

Bunt legionistów i ich proces sytuują się na granicy końca I wojny światowej i zarazem rozpadu prawnego i politycznego porządku ówczesnego świata. Nikt dziś nie potrafiłby powiedzieć, co by się mogło wydarzyć, gdyby to zdarzenie miało miejsce dwa lata wcześniej. Być może wówczas cesarz, licząc na silny medialny wydzźwięk, podjąłby decyzję o przykładowym ukaraniu nieposłusznych jego woli żołnierzy. Graniczność sytuacji politycznej niewątpliwie uratowała młodych polskich patriotów od kary śmierci z powodu buntu i dezercji.

Ambalaż Kantora nie odnosi się jednak do martyrologii internowanych legionistów, tylko do jego ojca, który był szczęśliwym uciekinierem, czyli dezercerem z cesarskiej armii. Na płótnie został sportretowany w charakterystycznej czapce legionisty na głowie. Jego twarz, duża względem całej kompozycji i namalowana dość schematycznie, pojawia się w prawym górnym rogu, co ma przypominać ujęcie postaci znane ze stylistyki charakterystycznej dla znaczków pocztowych. Tym bardziej, że wizerunek ojca został namalowany z profilu i na ambalażu znajduje się w osobnym oknie względem całej kompozycji. Takie umiejscowienie postaci może też sugerować czynność podglądania sytuacji przez bohatera znajdującego się pozornie na zewnątrz. W centralnym punkcie ambalażu na górze płótna napisano spolszczoną nazwę *Marmarosz Sziget*. Do obrazu została ponadto dołączona paczka płócienna obwiązana sznurkiem, za pomocą namalowanego

---

66 Por. Przemysław Stawarz, *Internowanie oraz proces żołnierzy legionowych w Marmaros-Sziget w roku 1918 – we wspomnieniach księdza pułkownika Józefa Panasia – kapelana II Brygady Legionów Polskich*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 2014, nr 92, s. 83–105.

67 Tamże, s. 92.

skórzanego paska połączona z przedmiotem o kształcie przypominającym albo drzwi, albo gilotynę, chociaż może to być kościelny klęcznik.

Ambalaż Kantora opakowuje całą skomplikowaną sytuację, której bohaterem był Marian Mirski.



**II. 3.15**

Marian Mirski w mundurze. Autor zdjęcia nieznan.

Legioniści, którzy w lutym 1918 roku nie zostali złapani i osadzeni, a zdołali przedostać się przez linię frontu, mieli status niezwyčajzonych bohaterów. Być może kompozycja była hołdem syna dla ojca, uczynionym ze zrozumieniem ówczesnych wydarzeń pomimo skomplikowanych relacji rodzinnych. Kantor oprócz *Wielopola, Wielopola* nigdzie w sposób drastyczny nie piętnuje Mariana, męża i ojca, który porzucił Helenę Kantor wraz z dwójką dzieci tuż po I wojnie światowej. W spektaklu z 1980 roku, którego fabuła osadzona została na wielu wątkach z historii rodziny, Marian pojawia się jako żołnierz. W tej roli wystąpił Andrzej Wełmiński. Sceniczne ruchy aktora były sztywne, chodził niczym marionetka, reżyser zmienił też jego głos. Ojciec–bohater teatralny był prawie niemy, bo wydobywał z siebie coś na kształt charczenia i mlasków. Postacie ciotek i wujów Kantora, pojawiające się w *Wielopolu, Wielopolu*, odnoszą się do Mirskiego z pogardą. Uprzedmiotowiona figura ojca miała pewne ukryte odniesienie do dziecięcej, wciąż odczuwanej niezgody na nieobecność, na brak rodzica. Bez wątpienia ambalaż *Marmarosz Sziget* dokumentuje inną relację, odwołuje się bowiem do bohaterstwa ojca, a był to ważny fakt dla Kantora–syna. Wielopoziomowy akt performatywny kompozycji dotyczy zarówno postaci Mariana Mirskiego, jak i odniesienia do wydarzeń z 1918 roku oraz ich ewidentnego liminalnego charakteru w kontekście końcowych miesięcy I wojny światowej. Należy zaznaczyć, że to postać ojca była tu czynnikiem pierwszym, dzięki któremu artysta dokonał całego znaczeniowego nadbudowania kompozycji w odniesieniu do słynnego medialnego procesu w Marmaros-Sziget. Być może sprawę procesu Kantor znał z opowiadań matki, która z pewnością czytała relacje z jego przebiegu publikowane w prasie. W 1918 roku Helena Kantor nie wiedziała, jak dalek potoczają się losy jej małżeństwa.

Ojciec stał się jeszcze raz postacią widowiska Teatru Crioc 2. W 1988 roku w spektaklu *Nigdy tu nie powrócę* pojawia się przywiązana do drewnianego kołka kukła Mariana. Manekin został nazwany *Widmo OJCA*. Kantor nigdy nie używa słowa: tata, zawsze mówi o ojcu i zapisuje wielkimi literami, celowo wyróżniając status postaci. W przedstawieniu pozornie nic ważnego się nie dzieje wokół tego bohatera, nie ma on żadnej funkcji sprawczej. Jest niemy, jest kukłą, której towarzyszy jeden tekst: lakoniczna informacja przekazana przez władze Auschwitz, że zmarł w obozie 24 stycznia 1944 roku. W koncepcji Kantora scena jest obszarem iluzji, która nawiązując do realności, ma swoją wolność. Tym razem reżyser skorzystał ze swojego absolutnego prawa do kreacji. Marian Mirski, więzień o numerze 22695, został rozstrzelany 1 kwietnia 1942 roku. Po dwóch latach od zatrzymania za prowadzoną działalność konspiracyjną i osadzenia najpierw w więzieniu w Tarnowie, a dopiero później w Auschwitz. Kantor w teatrze wydłużył jego życie o dwa lata. Dlaczego? Wszystkie daty były znane, bo reżyser miał dostęp do książki Zenona Kantora poświęconej

postaci Mirskiego<sup>68</sup>. Ukazała się ona *de facto* w roku 2004, ale jej autor we wstępie zaznacza, że w roku 1987 całość przekazał do przeczytania Kantorowi, który miał mu powiedzieć: „Dziękuję, wiesz, mam takie wrażenie, że przestałem być sam”<sup>69</sup>. Chęć powołania do życia postaci w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* oraz świadoma zmiana daty śmierci Mirskiego odwoływały się zatem nie do faktu realnego, ale do wiedzy Kantora, który być może dowiedział się o śmierci ojca dopiero 24 stycznia 1944 roku. Ojciec w widowisku był manekinem, czyli tworem liminalnym, bo zawieszonym pomiędzy życiem a śmiercią, odczytanie informacji z Auschwitz na scenie było aktem ostatecznego pogrzebania rodzica przez syna.

*Marmarosz Sziget* nie był oczywiście jedynym ambalażem, w którym Kantor kodował wiele ukrytych informacji, rozpoczynając w ten sposób specyficzną rozumianą grę z interpretatorem. Technika, która pozwoliła artyście ukrywać sensy, manipulować faktami i nadbudowywać znaczenia, została przez niego niebywale rozwinęta się w końcowych latach 60. i w latach 70. W 1975 roku powstał *Ambalaż „Hołdu pruskiego” według Jana Matejki*, o którym szczegółowo pisałam w innym miejscu<sup>70</sup>. Wielka kompozycja składa się z pięciu płócien. Dzieło zarówno w tytule, jak i w formie nawiązuje do dziewiętnastowiecznego przedstawienia faktu historycznego namalowanego przez Matejkę w latach 1879–1882. Realistyczny i narracyjny obraz został przez Kantora potraktowany nieco *à rebours*. To, co dziewiętnastowieczny artysta starał się kunsztownie namalować, dwudziestowieczny awangardzista pieczołowicie opakował. Widz Kantorowskiego dzieła dostrzegał zatem jedynie schowane pod przykryciem postacie – pod starannie oddaną fakturą płócienną materii spowijającej kompozycję rozpoznać można zarysy figur i kształtów dobrze znane ze słynnego obrazu. Publiczność na tym ambalżu widziała dwie twarze: pierwsza to Bartolomeo Berecci (lewa kraweść obrazu), który w oryginale miał rysy Matejki, a w przedstawieniu z lat 70. zyskał uchwyconą szkicowo twarz Kantora; druga to Stańczyk, błazen króla Zygmunta Starego. Postać słynnego trefniasia dworskiego jest dodatkowo uwypuklona poprzez wyrazistą linię rysunku oraz kolor purpury, co nadało jej dominujący charakter, gdyż reszta kompozycji została namalowana przez Kantora w odcieniach bieli z dodatkami różnych gam beżu. Od strony formy najważniejszą częścią ambalżu było jego podzielenie, choć można też mówić o chirurgicznym rozcięciu, na osobne obrazy. Pierwszy, większy, o wymiarach tożsamy z pracą Matejki, przedstawia zasadniczą część tematyczną dzieła, czyli *zapakowany Hołd pruski*. Składa się z czterech płócien, które zostały

---

68 Zenon Kantor, *Marian Kantor-Mirski (1884–1942)*, Teatr Mały Tychy, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Tychy–Kraków 2004.

69 Tamże, s. 3.

70 Por. Dominika Łarionow, *Ambalże Kantora*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2015, nr 1–2, s. 290–302.

rozpięte na osobnych blejtramach, ale je ze sobą połączono. Drugi obraz jest znacznie mniejszy, prezentuje tylko Stańczyka. Wizerunek błazna zawieszony w autorskiej kompozycji Kantora na tle pierwszego obrazu, w odległości około 20 cm od niego. Widz może dostrzec całość zamysłu autora, dopiero gdy znajdzie się w dość dużej odległości od dzieła. Malarz ewidentnie uwypuklił błazna, czyli postać graniczną, usytuowaną w historii kultury na progu między komedią i tragedią, realnością zatem i jej dopuszczalną karykaturą. Artysta podkreślił osobny status błazna, wyróżniając Stańczyka przez umieszczenie jego portretu poza zasadniczym obrazem. W ten sposób gra z wizerunkiem Zygmunta Kantora oraz z postacią samego Kantora, występującego tu zarówno w roli autora, jak i bohatera, pokazuje fascynację artysty tworzeniem nadbudowanych nad dziełem metafor oraz przekraczaniem granicy zarówno narracji dzieła, jak i formy reprezentacji.

*Ambalaż „Hołdu pruskiego”* w twórczości Kantora pełni też szczególną funkcję, jest to bowiem pierwsze dzieło, w którym artysta umieszcza siebie. Ten autoportret, który w pewnym stopniu być może został sprowokowany wcześniejszym gestem artystycznym Jana Matejki, z pewnością stał się początkiem wysublimowanej gry z własnym wizerunkiem.

## Fotograficzny proces performatywny

Zapis fotograficzny miał dla Kantora silny przekaz, wręcz metafizyczny. Mechaniczne utrwalenie własnego wizerunku oraz wykonanie płaskiego w sposobie obrazowania zdjęcia, które nie jest namalowanym autoportretem, było dla niego ważne, ale do pewnego momentu też niezwykle trudne. Samo użycie aparatu fotograficznego było działaniem granicznym, sytuującym się pomiędzy życiem a śmiercią. Problem osobistych zdjęć Kantora poruszyła Katarzyna Fazan, która w zachowanej dokumentacji zauważyła pewną prawidłowość. Najwięcej portretów fotograficznych artysty zrobiono po 1975 roku, czyli po globalnym triumfie Teatru Śmierci. Z wcześniejszego okresu zachowało się tylko kilka zdjęć. Spostrzeżenie badaczki jest niezwykle ciekawe, jeżeli przyjrzymy się kilku faktom z historii rozwoju sztuki Kantora. W okresie poprzedzającym Teatr Śmierci Kantor niewątpliwie był artystą obecnym wizerunkowo we własnym dziele, ideologicznie natomiast odseparowywał sztukę od siebie jako mężczyzny, człowieka. Niezwykle wyrazistymi przykładami są dwie etiudy nakręcone ze studentami Państwowej Wyższej Szkoły Filmowej w Łodzi w 1957 roku: *Uwaga...* i *Malarstwo* i *Somnambulicy*. Wyreżyserował je Mieczysław Waśkowski, przy współpracy operatorskiej Antoniego Nurzyńskiego. Kantor został wymieniony w czołówce pierwszej z nich, chociaż pracował przy obu. Obrazy przedstawiają filmowe uobecnienie takszycy, którym wówczas krakowski

artysta się fascynował. W żadnym z nich Kantor nie pojawia się osobiście, nie widać ani całej jego postaci, ani jego twarzy. Grają tylko plamy barwne, które Kantor *rzuca* w geście sztuki informel na płótno. Pokusa pokazania siebie w ujęciu kamery filmowej w końcu lat 50. XX wieku nie była jeszcze dla artysty nęcąca, jak w późniejszych filmach bezpośrednio jemu poświęconych. Fazan, skupiając się na ostatnim etapie twórczości Kantora, pisała:

Podaję, że autoportrety Kantora grają z jego różnymi wcieleniami, jednak najpełniej realizują temat twarzy-maski jako maski aktorskiej i jako maski pełniącej funkcję funeralnego desygnatu. Kantor pod koniec życia dialoguje malarsko ze swą omnipotencją sceniczną oraz ukrywa się w masce śmierci. Można by rzec, że irytująco gra konstruktami scenicznymi i strategią antycypacji ostateczności. Wchodzi w rolę romantyczno-modernistycznego artysty-proroka balansującego pomiędzy wizją śmierci, zakodowanej w symbolicznych i tradycyjnych reprezentacjach. Z drugiej strony jest otwarty na innowacyjne poszukiwania, na odważną penetrację własnej trwogi i lęku, czego efektem są przejmujące dotknięcia śmierci w obrazach ewokujących doświadczenia niepodlegające przewidywalnym tropom<sup>71</sup>.

W dziele Kantora gra z autoportretem sąsiaduje z początkiem wprowadzania do sztuki postaci śmierci. Wizyjna obecność własnej twarzy, ciała wpisuje się w postrzeganie wizerunku przedstawionego na płótnie lub na kliszy jako sposobu na nieśmiertelność. Być może Kantor tak atomizował rzeczywistość, jak widziała to Susan Sontag.

W 1980 roku artysta wykonał rzeźbę *Aparat fotograficzny / Wynalazek Pana Daguerre'a*, która w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, zrealizowanym w Teatrze Cricot 2, stała się maszyną śmierci. W przedstawieniu włączyła się demoniczna postać, określona w partyturze widowiska jako „Wdowa po miejscowym fotografie”, grana przez Mirę Rychlicką. Dziewięć sekwencji przedstawienia nosiła tytuł *Właściwa obsługa wynalazku Pana Daguerre'a: po wojskowemu*. Bohaterka wraz ze swoim rekwizytem stała naprzeciwko plutonu wojskowego, ubranego w mundury przypominające żołnierski strój Cesarstwa Austro-Węgierskiego z okresu I wojny światowej. W komentarzu odautorskim czytamy: „Fotograf ma dla Wojska specjalne urządzenie: Foto-aparat zmienia się w karabin maszynowy”<sup>72</sup>. Na scenie Rychlicka

---

71 Katarzyna Fazan, *Twarz Kantora. Między autoprojekcją a kliszami pamięci*, w: Tadeusz Kantor, *Cholernie spadam!...*, s. 83.

72 Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004, s. 219.

śmiała się i naciskała spust migawki. Publiczność słyszała nie dźwięk utożsamiany z technicznym mechanizmem puszczenia w ruch aparatu, tylko świst jednostajnie terkoczących strzałów z karabinu. Demoniczna Wdowa z *Wielopola*, *Wielopola* nie wykonała żadnego zdjęcia zwłok, ona je po prostu produkowała. Kantor, posługując się dostrzeżonymi przez Sontag znaczeniami kulturowymi metafory zbudowanej wokół aparatu fotograficznego, dokonał degradacji śmierci, by odrzec ją z wszelkiej wzniosłości i patosu.



### II. 3.16

*Wielopole, Wielopole, Cricoteka*. Fot. Leszek Dziedzic © Wiesław Dyląg.

Działanie artysty krakowskiego względem samego procesu wykonania zdjęcia było także prekursorskie wobec teorii estetycznej Richarda Shustermana, który wyodrębnił termin *sytuacji fotograficznej*. Składa się ona z kilku elementów: po pierwsze fotografa, po drugie człowieka służącego dobrowolnie za obiekt fotograficzny i po trzecie z kontekstu, czyli sceny, którą zdjęcie ma utrwalic. Wszystkie wymienione części sytuacji powodują zdaniem współczesnego estetyka *fotograficzny proces performatywny*, który „zasadniczo zachodzi w trakcie aranżowania, przygotowywania

i fotografowania ujęć podczas sesji fotograficznej”<sup>73</sup>. W wypadku wprowadzenia na scenę w *Wielopolu, Wielopolu* aparatu fotograficznego można uznać, że twórcy nie interesowała fotografia jako akt techniczny, tylko jako proces performatywny w rozumieniu Shustermana, co również wynika z odautorskiego komentarza do opisanego sekwencji. Kantor–reżyser stworzył praktycznie niemą scenę, składającą się z kilku mikroczęści: najpierw żołnierze ustawiają się w pozach do pamiątkowego zdjęcia grupowego, później pojawia się kobieta obsługująca urządzenie, zdecydowanym gestem wysuwa nie obiektyw, tylko lufę karabinu, po czym wszystkie postacie na scenie na chwilę zamierają w bezruchu. Dopiero po kilku sekundach, na znak dany przez Kantora, Rychlicka podnosi doczepioną do aparatu taśmę z nabojami, a publiczność słyszy niepokojący, śmiertelny dźwięk maszyny do zabijania. Reżyser wypełnił wszystkie komponenty składowe fotograficznego procesu performatywnego, wprowadzając kolejno: Wdowę, czyli fotografkę, żołnierzy, którzy dobrowolnie ustawiają się do zdjęcia, oraz całe widoczne dla publiczności kontekstowe otoczenie. Autor widowiska za pomocą aparatu fotograficznego zbudował metaforę, którą można interpretować nie tylko w odniesieniu do wydarzeń historycznych okresu I wojny światowej, ale również do mających wkrótce po niej nastąpić tragicznych wydarzeń II wojny światowej. W *fotograficznym procesie performatywnym* Kantor dokonał unicestwienia nie tylko zdjęcia przedstawionego anonimowego plutonu, ale przede wszystkim zdegradował sam fakt wykonania fotografii jako *sztucznie*, w znaczeniu *przymusowo*, zaaranżowanej sceny portretowej. W tym geście artysta odniósł się do kulturowego znaczenia tego typu zdjęć, które masowo powstawały na frontach wojennych w celu zachowania pamięci o tych, którzy mieli ewentualnie polec, przez tych, którzy mieli przeżyć koszmar okopów. Kantor pokazał, że mortalna była nie tylko fotografia frontowa, bo uśmiercający był już sam zamiar jej wykonania.

W sztuce artysty krakowskiego znajdziemy również zastosowanie fotografii w odmiennym znaczeniu, odbiegającym od finezyjnej konstrukcji metafory użycia aparatu fotograficznego. Zdjęcie jako przedmiot było interpretowane w koncepcji sztuki twórcy Cricot 2 również jako rzecz zachowująca istnienie ludzkie od śmierci. Takiego charakteru nabiera przywołana fotografia rodzinna matki i ojca artysty w spektaklu *Dziś są moje urodziny* (1990/1991), która została odtworzona, a raczej zagrana przez aktorów w układzie rzeczywistym na scenie teatralnej, niczym popularne w XIX wieku *tableau vivant*. W tym rozumieniu fotografia stała się znakiem śmierci, ale przede wszystkim poświadczeniem realnego istnienia osób oraz tworzonej przez nie relacji małżeńskiej. Wnioskowanie Kantora było

---

73 Richard Shusterman, *Myslenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska, Książka i Prasa, Warszawa 2016, s. 296.

zgodne z intencją Sontag, która zauważyła, że fotografia daje złudzenie pseudoobecności, będąc jednocześnie jawnym świadectwem nieobecności<sup>74</sup>. U progu własnej śmierci Kantor<sup>75</sup> odwołał się do ikony dzieciństwa, niczym do kliszy pamięci o świecie nieistniejącym, zachowanym jedynie poprzez zdjęcie–przedmiot. Działo ono jak część zabiegu mnemotechnicznego, który poprzez świadome przypomnienie miał mówić o doświadczeniu braku obecności fizycznej i śmierci, traktowanej jako jawna, odczuwalna i nieodwracalna nieobecność.

Już w latach 70. XX wieku Kantor posługiwał się fotografią, tworząc poprzez nią samodzielne instalacje artystyczne o charakterze mortualnym: *Portret matki* (1976) i *Autoportret* (1977). Obie prace wykorzystywały zdjęcia, które za każdym razem zostały wpasowane w wyraziście zainscenizowany kontekst śmierci: po pierwsze matki wraz z fotografią jej grobu na cmentarzu Rakowickim w Krakowie, po drugie imaginacyjne miejsce wiecznego spoczynku samego Kantora, które było zaaranżowanym na terenie muzealnym dołem o obrysie trumny, wypełnionym nie ziemią, tylko tekturowymi sześcianami z naklejonymi z każdej strony zdjęciami artysty z różnych okresów życia: od dziecka po dorosłego mężczyznę. Sontag twierdziła, że

[f]otografia to rejestr śmiertelności. Wystarczy jeden ruch palca, by napełnić zdjęcie śmiertelną ironią. Fotografie ukazują ludzi w bardzo konkretnym momencie, konkretnym wieku. Zestawiają osoby i rzeczy, które zaraz potem rozdzielają się, zmieniają, idą tropem własnych przeznaczeń. [...] Fotografie ukazują niewinność, kruchość istnień zmierzających ku zniszczeniu, a więź między fotografią a śmiercią naznacza wszystkie zdjęcia przedstawiające ludzi<sup>76</sup>.

Kantor wykorzystywał mortualne znaczenie fotografii do prowadzenia własnego dyskursu z nieuchronnością kresu życia. Można też uznać, że wykorzystał liminalny charakter samego aktu wykonania zdjęcia. Zapis na kliszy był dla niego niebywałym, namacalnym doświadczeniem odejścia. Może dlatego strategia fotograficznej autoprezentacji stała się możliwa w tej sztuce w momencie pojawienia się idei Teatru Śmierci. Sądzę, że problematyka fotografii zamyka Kantorowską progowość. Artysta wykorzystał zarówno modernizm, jak i awangardowość do stworzenia własnego dyskursu wokół rytuału przejścia, który sam odprawił w swojej sztuce.

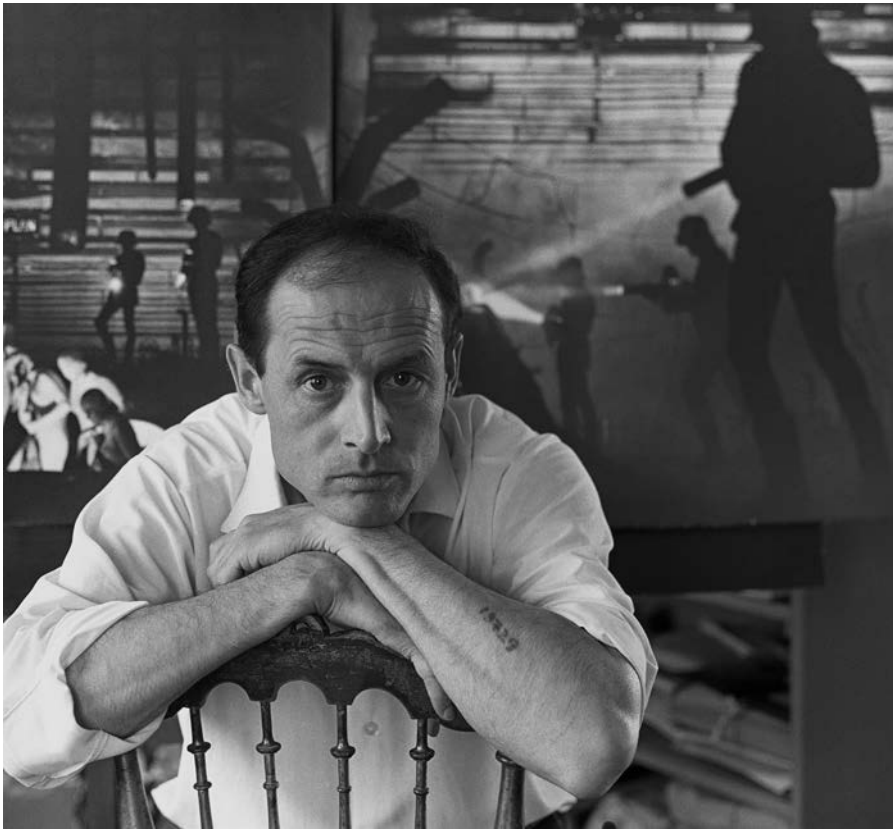
---

74 Susan Sontag, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009, s. 24.

75 Tadeusz Kantor zmarł w Krakowie 8 grudnia 1990 roku, na dwa tygodnie przed planowaną premierą spektaklu *Dziś są moje urodziny*.

76 Susan Sontag, *O fotografii...*, s. 80.





**II. 4.1**

Józef Szajna. Fot. Wojciech Plewiński.

## Rozdział IV

# Józef Szajna, czyli liminalność jako pamięć o ludobójstwie

### Wojna – rytuał przejścia

Wojna w historii społeczeństw była postrzegana jako rytuał przejścia, a dokładniej jego faza liminalna wedle trójpodziału Arnolda van Gennepa. Zastanawia fakt, że francuski folklorysta u progu XX stulecia uznał moment oficjalnego wypowiedzenia wojny za pierwszą fazę obrzędu przejścia, czyli akt wyłączenia z zastanej struktury politycznej, społecznej lub geograficznej. W swojej analizie badacz skupił się przede wszystkim na ukazaniu, że czas graniczny kończy się rytuałem pokoju, nazwanym przez niego włączeniem w nowo powstały porządek, który kładzie kres zbrojnemu starciu. W wielokrotnie już cytowanej książce *Obrzędy przejścia* nie znajdziemy, niestety, omówienia tego, co się dzieje na polach bitewnych w czasie krwawych starć, nie ma też analizy wpływu doświadczenia walki na jednostkę ludzką. Wojna jako działanie wspomniana została przez Gennepa tylko raz, niemal na marginesie badań. Autor, bazując na perspektywie poznawczej eklektycznego okresu secesji, przełomu XIX i XX wieku, zatem czasu ówczesnej fascynacji nowoczesnością, nowymi technologiami, rozwojem naukowym, teoretycznie był kimś, kto nie miał podstaw, by wnioskować, że historia rodzącego się na jego oczach nowego stulecia będzie opowiadać głównie o wojnie, w ogromnej mierze w kontekstach uznających konflikt zbrojny za przejaw sublimacji negatywnych i agresywnych cech drzemiących w naturze ludzkiej. Podobnie jak Gennep myślał jeszcze w 1938 roku Roger Caillois, zestawiając w jednym ze swoich esejów wojnę z czasem świątecznym, uważał że

[wojna – D.Ł.] reprezentuje więc cały zespół właściwości [...], dzięki którym można dopatrzeć się w niej poniekąd współczesnego ponurego odpowiednika święta. Nie zdziwimy się, z chwilą, gdy stała się ona sprawą państwa, w świadomości wytworzyło się mnóstwo wierzeń, które usiłują dopatrzeć się w niej – podobnie jak w święcie – swego rodzaju pierwiastka kosmicznego i zapładniającego. Bez względu na to, że istotne treści wojny i święta są z gruntu przeciwstawne, analogie formy

i skali narzucają się z taką siłą, że wyobraźnia mimowolnie dąży do ich utożsamienia<sup>1</sup>.

I kontynuował w nawiązaniu do teorii Gennepa, dochodząc do wniosków, które mogą budzić obecnie sprzeciw, twierdził bowiem, że

wojna przedziela życie narodów, za każdym razem inaugurując nową erę; wraz z jej początkiem pewien odcinek czasowy dobiega końca, a z jej końcem zaczyna się nowa epoka, w sposób oczywisty różniąca się od poprzedniej. Życie przed wojną i życie po wojnie to coś całkiem innego: zależnie, czy naród wraca do siebie po przebytej próbie, czy też dopiero się do niej sposobi – życie jest jednym wielkim odprężeniem lub jednym wielkim napięciem. Nic dziwnego, że bardzo starannie rozróżnia się okresy przed- i powojenne [...]. Pokój to czynnik upadku i degradacji; wojny są konieczne dla regenerowania społeczeństw i ocalenia ich przed śmiercią; one to chronią człowieka przed nieodwracalnym działaniem czasu. Tym krwawym łańcuchem przypisuje się zbawczą moc Wody Życia<sup>2</sup>.

Wybuch, trwającej ponad pięć lat, II wojny światowej w 1939 roku wykażał, że nie może być uzasadnione jakiegokolwiek myślenie afirmujące konieczność stracenia zbrojnego nowoczesnych społeczeństw. Inspirujące pozostaje to filozoficzne zestawienie Caillois pożogi wojennej ze świątecznym światem odwróconych wartości, stające się w tej koncepcji rytuałem przemiany. Historia wojen w XX wieku udowadnia, że faza liminalna wojennego rytuału przejścia według Gennepa posiada wyraźnie widoczne podziały: od pierwszego natarcia, stanowiącego datę początkową, przez apogeum, aż do okresu schyłku, kończącego się aktem kapitulacji jednej ze stron. Należy uczynić zastrzeżenie w odniesieniu do przebiegu II wojny światowej, podpisany bowiem w 1945 roku akt bezwarunkowej kapitulacji III Rzeszy stał się dla wielu narodów europejskich początkiem nowych opresji. Nie był zatem wyraźnym kresem wojny, a jedynie punktem wyznaczającym rytualny okres przejścia pomiędzy sytuacją sprzed wojny a ustanowieniem nowego geopolitycznego podziału Europy. Odradzający się świat, po ustaniu zasadniczych walk na frontach, był początkowo strefą chaosu, w swojej dynamice podobną do wojny, podczas której nie obowiązywał tradycyjny ład moralny, choć gdzieś tam tliły się załączki normalnego życia społecznego. Immanentna struktura stanu graniczności nie dotyczy zatem tylko faktycznego czasu

---

1 Roger Caillois, *Żywioł i ład*, wybór Andrzej Oseka, przeł. Anna Tatarkiewicz, przedmowa Mieczysław Porębski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 169.

2 Tamże, s. 170–171.

trwania wojny, ale ze względu na brak spokoju po jej zakończeniu może być rozciągnięta poza sam symboliczny akt podpisania porozumień, które tylko teoretycznie kończą działania zbrojne. Można uznać, że liminalność obejmuje również psychologiczne traumy, których ujawnienie dokonuje się w bliżej nieokreślonym czasie.

Ludwik Stomma, analizując z punktu widzenia antropologii kultury przyczyny zbrojnych starć zarówno mocarstw, jak i regionalnych władców w wymiarze historii cywilizacji ludzkiej, wyodrębnił specyficzną kategorię jednostkową, określoną mianem *ambitnego wojaka*, którą cechuje *marzenie o wojnie*. To oni

w obronie swoich interesów i elementarnej godności tworzą [...] lobby, czekają na okazję. Nie da się pójść na Wilno, to chodźmy przynajmniej do Kabulu albo Bagdadu. Wszystko da się jakoś uzasadnić i usprawiedliwić<sup>3</sup>.

Pod koniec prowadzonego wywodu badacz postawił śmiałą tezę,

że dzieje ludzkości (nie mówię oczywiście o rozpacziwym oporze napadniętych) nie dostarczyły nam ani jednego przykładu wojny, która miałaby sens, w której korzyści osiągnięte z niej przerosłyby cenę krwi, nienawiści, gwałtu i zniszczeń. Gorzej jeszcze – wojny, która nie okazałaby się absurdem i nie wymknęła się z rąk i planów ją rozpętujących. Mówiąc „wojna”, nie mówimy tylko o nieszczęściu i krzywdzie, ale przede wszystkim o totalnym, wymykającym się rozumowi absurdzie<sup>4</sup>.

Wnioskowanie antropologa jest słuszne, szczególnie jeżeli spojrzymy na przebieg dwóch wojen światowych, które stały się częścią dwudziestowiecznej historii ludzkości. Absurdalność konfliktów oraz wyniszczenie narodów zaangażowanych w podjęte działania militarne nie miały żadnych pozytywnych efektów. Stomma wykazał również, że dynamiczny i okrutny przebieg wojen często cechuje się rozumowaniem irracjonalnym wręcz schizofrenicznym. Badacz celowo wprowadził do dyskursu kategorię choroby psychicznej, bo chociażby towarzysząca II wojnie światowej nazistowska propaganda wytworzyła ambiwalentny obraz świata, któremu ulegli nie tylko *wojacy*, ale też cywile. Ideologia była w tym konflikcie zbrojnym czymś więcej niż tylko narzędziem manipulacji społecznej. Nazistowski świat stał się modelem, w którym jedna nacja przyjęła miano lepszej od innych.

---

3 Ludwik Stomma, *Antropologia wojny*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2014, s. 250.

4 Tamże, s. 250.

W przebieg wojny wpisano eksterminację nakierowaną przede wszystkim na naród żydowski. Stworzyła ona swoisty *przemysł śmierci* rozwijany w obozach koncentracyjnych, gettach i w postępowaniu okupanta wobec ludności podbitych państw. Mechanizm wyniszczenia nazwany został *ex post* Zagładą, Holocaustem, Szoa, wszystkie słowa pisane wielką literą. W 1944 roku Rafał Lemkin, polski prawnik, wprowadził termin ludobójstwo w wersji w języku angielskim: *genocide*, którego po raz pierwszy użyto w procesie norymberskim przeciwko przywódcom nazistowskich Niemiec. Przed laty Eleonora Jedlińska, historyczka sztuki, powróciła do zadanego wcześniej przez Theodora Adorno pytania o możliwość dalszej kreacji sztuki po doświadczeniu Zagłady. Badaczka odpowiedzi szukała, analizując teksty zarówno literackie (Samuela Becketta), jak i filozoficzne (między innymi wspomnianego Adorna, Hannah Arendt), ale też działania artystyczne (między innymi Magdaleny Abakanowicz, Mirosława Bałki, Christiana Boltanskiego, Anselma Kiefera). W toku prowadzonego wywodu Jedlińska stwierdziła, że istnieje nakaz twórczy o odniesieniu romantycznym, który można powiązać z artystami pracującymi po 1945 roku. Uznała bowiem, że

[s]ztuka, jak każda inna dziedzina ludzkich działań, po doświadczeniu Zagłady musi określić swoje istnienie poprzez odniesienie do problemu ludobójstwa; jest to imperatyw moralny każdego i każdy musi się doń ustosunkować. Sztuka, która stara się opisać bycie człowieka w świecie, stawia przed nami pewien wymóg etyczny, formułuje pytanie o moc słowa, o formy moralnego sądzenia i wyobrażania, o wartość, jaką w sobie zawierają w obliczu nieludzkości, która się dokonała. [...] Problem odniesień do Zagłady jest niezależny od przynależności narodowej ani od stopnia bezpośredniości przeżyć wydarzeń drugiej wojny światowej, ani od religii<sup>5</sup>.

Historyczka sztuki zauważa jednocześnie, że artyści, dla których obóz koncentracyjny był doświadczeniem osobistym, po wyzwoleniu mieli problem z ekspresją emocji. Doświadczenie Zagłady nie zyskało łatwego artystycznego przełożenia w dziełach sztuki. Jedlińska pisała:

po upadku III Rzeszy wolni fizycznie pozostali więźniami swych wspomnień [...]. Odtwarzali swe doświadczenia, obsesyjnie wracali do tych samych tematów, przekształcając je, przeobrażając, uciekając od obrazów i znów do nich powracając. Przedstawiali i opisywali warunki życia panujące w obozach

---

5 Eleonora Jedlińska, *Sztuka po Holocaustcie*, Biblioteka Tygla Kultury, Łódź 2001, s. 194.

i gettach; dawali świadectwo prawdzie swych przeżyć. Pragnienie ukazania prawdy było mocniejsze niż świadomość nieprzystawalności tradycyjnych znaków malarskich do wydarzeń, których nie umiano nazwać językiem sztuki<sup>6</sup>.

Imperatywem działań tych, którzy ocaleli, było pragnienie dania świadectwa. Historyczka sztuki dostrzegła pewną niemożność wyrażenia tragicznego przeżycia za pomocą języka sztuki, co dla niej wiązało się z brakiem dostępnych środków artystycznych, pojmowanych zarówno w wymiarze technicznym, jak i estetycznym. Grzegorz Niziołek, teatrolog, pisząc o historii postrzegania *Zagłady* poprzez doświadczenie reprezentacji teatralnej, zwrócił uwagę na jeszcze jeden ważny aspekt. Chodziło mu o postrzeganie wydarzeń z okresu wojny w wymiarze ich widzialności. Na początku lat 60. odbiorca przedstawień teatralnych, których twórcy nieśmiało wprowadzali na scenę obrazy wywiedzione z obozów koncentracyjnych, nie chciał dostrzec odniesienia do koszmaru wojennego, dokonując psychicznego wyparcia doświadczenia minionego okresu. Uderzającym tego przykładem, który przytacza Niziołek, jest felieton opublikowany po premierze *Akropolis* według Stanisława Wyspiańskiego w reżyserii Jerzego Grotowskiego i scenografii Józefa Szajny w Teatrze 13 Rzędów w Opolu w roku 1962. Był to pierwszy spektakl w historii teatru polskiego po 1945 roku, który dotykał traumy obozu koncentracyjnego w sposób niezwykle sensualny. Do opisu tego widowiska jeszcze w tym rozdziale powrócę. Otóż w „Trybunie Opolskiej” ukazała się recenzja *Deficytowy artykuł*<sup>7</sup>, autorstwa Zofii Senwtowej, kryjącej się pod pseudonimem Ciotka Agnieszka. Tekst, choć marginalny na tle licznych analiz tego spektaklu, bez wątpienia dobrze dokumentuje stan świadomości wielu ówczesnych widzów Teatru 13 Rzędów niebędących zawodowymi odbiorcami teatru. Niziołek, analizując gazetowy felieton, pisał, że przedstawienie

zostało prześmiewczo odczytane jako satyra na nieudolne ekipy remontowe i bumelujących pracowników instytucji o swojsko i dzisiaj brzmiącym skrócie MZBM (Miejski Zarząd Budynków Mieszkalnych). Historyczna trauma została tym samym sprowadzona do wymiaru dokuczliwych, aczkolwiek humorystycznie traktowanych niedogodności codziennego życia w realnym socjalizmie<sup>8</sup>.

---

6 Tamże, s. 195.

7 Ciotka Agnieszka [właściwie Zofia Senwtowa], *Deficytowy artykuł*, „Trybuna Opolska” 13–14 X 1962, s. 6.

8 Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013, s. 294–295.

Autorka recenzji od razu spotkała się z ripostą ze strony ówczesnej krytyki, zarzucającej jej nieświadomość historii współczesności. Senwtowa odpowiedziała na nią, że nie chce oglądać na scenie obrazów, które przytłaczają swoją drastycznością<sup>9</sup>. Strywializowanie czy wręcz wysmianie łączyło się zatem ze strategią pominięcia, niemal wyparcia opresyjnego obrazu rzeczywistości wojennej. Niziołek przywołuje jeszcze jeden przykład strategii niewidzialności, także z 1962 roku, to *Dziady* według Adama Mickiewicza wystawione w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w reżyserii Krystyny Skuszanki i Janusza Krassowskiego, również w scenografii Szajny. Jedna ze scen rozgrywała się na tle wiodących do nieba torów kolejowych. Krytyka, przez wiele lat analizując inscenizację, nie chciała w scenicznym obrazie dostrzec metaforycznego odniesienia do rampy Birkenau. Utrwalona na zdjęciu scena z przedstawienia pozwoliła po latach odtworzyć rzeczywistą intencję scenografa, ujawniając ją poprzez krytyczną analizę.

Niziołek pisał:

Albo mówimy o czymś, czego nie ma w obrazie, albo nie widzimy czegoś, co w nim jest. Wskazuje to na pęknięcie w samym akcie widzenia: pęknięcie między aktem percepcji a afektem. Czysty akt percepcji zakładałby zakorzenie, pełne zadowolenie ciała postrzegającego w świecie. Afekt podminowuje tego rodzaju stan zadowolenia, wskazuje na niepewność i konfliktowość naszej więzi ze światem, zakłóca niejako od środka akt percepcji. To pęknięcie zapisuje się w dyskursie, który próbuje zarejestrować akty percepcji. Tym samym niezgodności między obrazem utrwalonym w dyskursie a obrazem utrwalonym na innym nośniku (w tym wypadku na przykład fotografii) nie należy traktować jako pomyłki, lecz jako warte namysłu zdarzenie<sup>10</sup>.

Swoje spostrzeżenia badacz osadził dodatkowo w koncepcji *optycznej nieświadomości* autorstwa Rosalind Krauss, krytyczki sztuki, która twierdziła, że widzimy coś, czego nie potrafimy zidentyfikować, a co później zostaje ujawnione w procesie postrzegania analitycznego<sup>11</sup>. Teoria oparta na koncepcjach psychoanalitycznych Zygmunta Freuda, Jacques'a Lacana i Jeana-François Lyotarda rozszyfrowuje mechanizmy wyparcia metafor przeżytych tragedii, skupiając się również na przekazie podprogowym obrazów.

---

9 Por. Jerzy Falkowski, *List do ciotki Agnieszki*, oraz *Ciotka Agnieszka*, *List do p. Falkowskiego*, „Trybuna Opolska” 27–28 X 1962, s. 3.

10 Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady...*, s. 132.

11 Rosalind E. Krauss, *The Optical Unconscious*, MIT Press, Cambridge, MA 1993.

Do historii recepcji zagłady możemy natomiast odnieść swoisty dodatkowy poziom mechanizmu wyparcia związany z użytymi środkami do jej reprezentacji. Odbiorca drugiej połowy XX wieku chętniej bowiem podąża za sztuką, której cechą jest odniesienie dosłowne lub prawie dosłowne do obrazów wywiedzionych z obozów koncentracyjnych. Chodzi o dzieła, które posługują się na przykład szczątkami rzeczy, jak obozowy pasiak czy mundur nazistowski, dzięki którym referencja zostaje jasno wskazana. Trudniejsze w interpretacji są prace posługujące się metaforami oddającymi tylko emocje wywiedzione z psychicznego stanu opresji, charakterystycznego dla doświadczenia więźniów – ofiar nazistowskiego terroru. Wyparcie wiąże się z *optyczną nieświadomością* zagłady i zapewne zwyczajną niechęcią wobec konfrontacji z możliwościami ludzkiej agresji.

Doskonałym przykładem widzialności pamięci o traumie nazistowskiej opresji jest twórczość Józefa Szajny, artysty, reżysera, scenografa, ale także więźnia obozów koncentracyjnych podczas II wojny światowej. Jego dzieła teatralne i plastyczne pozostały niewidoczne dla Jedlińskiej, a Niziołek postrzegał je tylko w aspekcie balansu pomiędzy poetycką metaforą a upoetycznioną dosłownością. Badacz wymienia spektakle takie jak wspomniane już *Akropolis*, powstałe we współpracy z Grotowskim, oraz *Dziady*, czyli pracę również wykreowaną wraz z innymi reżyserami. Poddaje analizie *Puste pole*, spektakl, który powstał do tekstu Tadeusza Hołujy w reżyserii i scenografii Szajny (Teatr Ludowy w Nowej Hucie, 1965). I choć formalnie było to widowisko w pełni autorskie, to badacz polskiego teatru Zagłady w swoim wywodzie skupił się bardziej na osobie dramaturga niż na autorze wizyjnej obecności nazistowskiego obozu koncentracyjnego. Taka postawa Jedlińskiej i Niziołka względem twórczości Szajny może być tłumaczona zamknięciem prowadzonych przez nich analiz na dziełach mających referencję jedynie do Zagłady Żydów wedle interpretacji dostępnych definicji terminu. W piecach krematoryjnych obozów koncentracyjnych, jak Auschwitz czy Auschwitz Birkenau, ginęli też Polacy, Cyganie, Rumuni, Francuzi, Czesi, Słowacy, Rosjanie i również Niemcy. Usankcjonowany ideologicznie przemysł śmierci skierowany był przeciwko ludności cywilnej<sup>12</sup>. Wizje nazistowskiego systemu przedstawiane przez więźniów należących do innych narodów opisują maszynę zagłady, ale jako pojęcie pisanej małą literą. Różnicowanie terminologiczne doświadczeń wywiedzionych z obozów koncentracyjnych powiązane zostało z ideologią nazistowską, której głównym celem prowadzonej masowej eksterminacji była eliminacja narodu żydowskiego. Ukonstytuowanie się osobnych pojęć w odniesieniu do doświadczenia II wojny światowej było w pełni uzasadnione. Inne

---

12 Por. *Filozofia a Zagłada*, red. Delfina Jałowik, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAR, Kraków 2021.

nacje ucierpiały niejako przy okazji budowania świata według zasad nazi-stowskiej propagandy<sup>13</sup>. Uważam, że w dyskursie pamięci wszelkie relacje, podobnie jak sztuka wytworzona przez wszystkich więźniów, świadków ludobójstwa, są tak samo ważne jak wspomnienia czy dzieła artystyczne ofiar identyfikujących się jako Żydzi. Wyniszczenie, degradacja moralna i fizyczna były doświadczeniem ofiar uwięzionych w obozach. Założenie ideologiczne uczynione przez oprawców związane z podziałem ludzi na lepszych i gorszych nie ma nic wspólnego z zachowaniem pamięci o tych skrajnych wydarzeniach. Każda osobista relacja osoby, która doświadczyła tamtej rzeczywistości, powinna być tak samo istotna, bo stanowi świadectwo tragicznych dla historii ludzkości wydarzeń.

Od lat 70. do początków XXI wieku Szajna tworzył w pełni autorski teatr, a jednym z ważniejszych jego widowisk była *Replika*. Przedstawienie eksplorowało doświadczenie czasu postobozowego, miało aż siedem numerowanych osobno wersji powstałych w latach 1971–1986, które stały się swoiście postrzeganym *work in progress* tej twórczości. Niziołek nie nawiązuje do tego dzieła Szajny, traktuje je raczej zdawkowo zdaniem skupiającym się na widocznych nawet w tytule powtórzeniach tematu. Badacz postrzega *Repliki* w kategoriach „pełnego resentymetu gestu ofiary skarżącej się na doznaną przemoc”<sup>14</sup>. Tymczasem strategia sztuki Szajny nie była tak trywialna. Ciągłe powtarzanie było nieustannym powrotem do przeżytej sytuacji i jako gest artystyczny stanowiło referencję do uczuć, które opisała Rebecca Schneider, analizując rekonstrukcje wydarzeń z wojny secesyjnej w Stanach Zjednoczonych. Badaczka pisała:

Bywa jednak, że w środku najdziwniejszej nawet mieszanki powagi, frywolności, przebieranek, sztucznej krwi, prawdziwej solonej wieprzowiny, statystyk przypadków czerwonki, udawanych amputacji oraz koszarowego humoru i zamierzonej parodii kempowej narodzi się pozorne, choć przyprawiające o zawrót głowy wrażenie ześlizgnięcia się w inny czas. Od czasu do czasu w rozmaitych, przypadkowych momentach, wśród tysięcy najdziwniejszych anachronizmów poczuć można, *tak jakby* ktoś na wpół martwy spotkał się w pół drogi z kimś na wpół żywym<sup>15</sup>.

---

13 Por. *Wielogłos o Zagładzie*, red. Maria Anna Potocka, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAK, Kraków 2018.

14 Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady...*, s. 411.

15 Rebecca Schneider, *Pozostaje performans*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Wydawnictwo Księgarnia Akademicka, Kraków 2020, s. 38–39.

Szajna w swojej sztuce wątki obozowe wprowadzał stopniowo, jakby chciał skonstruować platformę spotkania siebie żywego ze swoim światem umarłym. Nie posługiwał się realizmem, choć używał przedmiotów zdegradowanych, podobnie jak zdegradowany był świat obozu. Powtórzenia nigdy nie stały się w tej sztuce lamentem ofiary, były raczej coraz dokładniej odtwarzaną wizją pewnej destrukcji, czyli inaczej ujmując – reprezentacji obozowego trwania świata niemożliwego. Wiązały się z chęcią znalezienia odpowiedniego środka wyrazu, właściwego gestu, esencji zdarzenia. Schneider w tych powtórzeniach walk secesyjnych odnajduje też uczucia określone przez Eugenia Barbę w teorii Antropologii Teatru jako doświadczenie czasu *poza-codziennego*. Koncepcja włoskiego reżysera i twórcy Odin Teatret bazowała na kilku metodologiach znanych antropologii, między innymi na stwierdzeniach Arnolda van Geneppa. Ale Schneider posuwa się dalej, bo stojąc w pozycji obserwatorki odtworzonych zdarzeń bitewnych, widzi w nich także pewną ambiwalencję w sytuacji bycia zarówno w środku wydarzeń, jak i pomiędzy nimi. W tej pozycji badaczka odnajduje *liminalność* Victora Turnera. Samo widowisko jako teatr staje się zatem nie tylko miejscem rytuału, ale też wehikułem, dzięki któremu odnajdujemy lub też spotykamy czas miniony, będąc jednocześnie *w nim* i *poza nim*. Bowiem

dosłowna podwójność odtworzenia dostarcza codziennemu powtarzaniu czegoś w rodzaju refleksyjnego super napędu, dzięki czemu doświadczenie sięga rejonów niesamowitego. Odczucie przeszłości jako przeszłości odgrywa tu kluczową rolę, nawet jeśli da się ją „po-nowić” czy raz kolejny odwiedzić<sup>16</sup>.

Szajna od swojego doświadczenia obozowego nie uciekał, można powiedzieć, że od lat 60. XX wieku narastała w nim – artyście – chęć epatowania zagładą jako sposobem opisu świata, także jako ostrzeżeniem przed możliwością ponownego powrotu do okrucieństwa wojennego. Co ciekawe, taka wizja artystyczna doświadczenia nazistowskiego systemu eksterminacji została pominięta także w książce Gene’a A. Plunki<sup>17</sup>, poświęconej reprezentacji Holocaustu we współczesnym teatrze. Badacz zasłaniał się brakiem dostępu zarówno do źródeł i materiałów dokumentujących twórczość Szajny, jak i odniesienia do Holocaustu w dziele Jerzego Grotowskiego, co może dziwić, gdy przeprowadzi się dość dokładną i wieloaspektową analizę zagadnienia.

---

16 Tamże, s. 39.

17 Por. Gene A. Plunka, *Holocaust Drama. The Theater of Atrocity*, Cambridge University Press, New York 2009.



#### II. 4.2

Fotografia obozowa Józefa Szajny, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu.

### Szajna–wojak–więzień

Powodem niechętnego kojarzenia dorobku Szajny z doświadczeniami wojennymi po części była jego wieloletnia postawa twórcza, gdyż zarówno w publikowanych tekstach, jak i w podejmowanych działaniach artystycznych ewokował przede wszystkim chęć kreacji awangardowych przestrzeni scenicznych, ustanawiając terminy: *teatr narracji plastycznej* i *teatr nowej figuracji*<sup>18</sup>. Szczególnie na początku kariery twórca nie epatował bezpośrednim mówieniem o sobie i o ludobójstwie, skupiał się na wprowadzeniu w obręb scenografii nowych materiałów technicznych, za pomocą których można było inaczej konstruować przestrzeń scenograficzną widowisk teatralnych, tworzyć nowe znaki plastyczne. Należy też podkreślić, że doświadczenie obozowe Szajny było szczególne, ponieważ nie był ani Żydem, ani przypadkowym cywilem z łapanki. Był dywersantem, zbiegiem, potencjalnym młodym *wojakiem*, jak powiedzielibyśmy, używając określenia Stommy. Życiorys Szajny, szczególnie okres młodzieńczy obejmujący lata okupacji, rozpada się na dwie części. Pierwsza to czas przed zesłaniem do obozu, kiedy pod pseudonimem Esjot 25 działał jako konspirator, sabotażysta, członek Związku Walki Zbrojnej; druga to okres w KL Auschwitz,

18 W ten sposób też analizę twórczości Józefa Szajny prowadzi Lilianna Dorak-Wojakowska w książce *Szajna teatr/te-art. W poszukiwaniu formuły teatru plastycznego*, Akademia Ignatianum w Krakowie, Wydawnictwo WAM, Kraków 2017. Doświadczenie obozowe stało się dla autorki jedną z inspiracji znalezionych w tej twórczości, która w jej interpretacji skupia się przede wszystkim na nowatorstwie formalnym i artystycznym sięgającym po wzorce zaczerpnięte z awangard XX wieku.

a potem KL Buchenwald, kiedy stał się numerem 18729. W nazistowskich obozach koncentracyjnych artysta spędził cztery lata pomiędzy rokiem 1941 a 1945, dziewiętnastolatek w chwili osadzenia, dwudziestotrzylatek w momencie wyzwolenia.

Szajna pracę scenografa rozpoczął w połowie XX wieku, debiutując w Państwowym Teatrze Ziemi Opolskiej realizacją dekoracji do przedstawienia *Sprawa rodzinna* według Jerzego Lutowskiego w reżyserii Ireneusza Erwana (1953). W początkowym okresie rozwoju kariery artystycznej nawet nie wspominał o swojej przeszłości. Wątki dotyczące zagłady, czasem nasycone drastycznym obrazem, zaczął wprowadzać do własnej twórczości od lat 60., by dalej je rozwijać w formach poetyckiej metafory w latach 70., natomiast w pełni spersonalizowane doświadczenie, posługujące się szczątkami pasiaka i własnym numerem obozowym, stało się meritum tej twórczości od lat 80. Dopiero po przejściu na emeryturę artysta całkiem otwarcie zaczął mówić o swoim losie więźnia, niewolnika w nazistowskiej przestrzeni opresyjnej. Wcześniejsze wypowiedzi, czasem ograniczające się do jednego lakonicznego zdania, tylko sygnalizowały pewne skojarzenia. Pokazane ludobójstwo czy ikonografia nawiązująca do obozu koncentracyjnego miały w tej twórczości wymiar uniwersalistyczny, a nie spersonalizowany do przeżyć indywidualnych autora. Towarzysząca Szajnie pewna chęć dezawuowania własnych przeżyć lub ich częściowego ukrycia wiązała się zapewne ze zdaniem, które powiedział po latach, by zdefiniować własny stan psychiczny w 1945 roku. W tekście autobiograficznym zamieszczonym w programie teatralnym do spektaklu *Ślady*, który jako reżyser i scenograf zrealizował w 1993 roku w Teatrze Rozrywki w Chorzowie, pisał, że „[p]ierwsze dni wolności to próżnia bez radości, ale to czas powstawania z kolan. Nikomu niepotrzebny, pełen kompleksów, szukam szansy w nauce. Wstydzę się swego *garbu* i nie przyznaję się do przeżyć”<sup>19</sup>.

Gene A. Plunka pisze, że dla ocalałych więźniów okres powrotu do normalnego stanu psychicznego trwał bardzo długo, ponieważ z jednej strony łączył się z wyraźnym odseparowaniem się od sytuacji obozowej, a z drugiej z koniecznością odbudowania pokaleczonej psychiki. Simone Veil, francuska działaczka społeczna, po wyzwoleniu z Auschwitz-Birkenau miała trudności z czytaniem i obawiała się, że nie wróci do normalnej sprawności intelektualnej. Wielu trauma utrudniała wykonywanie podstawowych czynności życiowych. Wyzwolenie nie było prostym odcięciem się od sytuacji opresyjnej i zwyczajnym początkiem nowej jakości. Wychodzenie z obozu stało się procesem, którego przebieg miał bardzo indywidualny charakter<sup>20</sup>. Istnieje dodatkowy

19 Józef Szajna, *Wybory i odniesienia*, program do spektaklu Józefa Szajny *Ślady*, Teatr Rozrywki w Chorzowie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1993, s. 3.

20 Por. Gene A. Plunka *The Survivor Syndrome and Effects of the Holocaust on Survivor Families*, w: *Holocaust Drama...*, s. 275–299.

element, który jest ważny dla historii Szajny. Grzegorz Sztabiński w *performatywnej koncepcji artysty* zauważa, że otaczająca sytuacja społeczna w jakimś stopniu wymusza na artyście wiele sposobów zachowań osobowościowych wobec innych. W wypadku Szajny jako człowieka wydaje się, że głównym źródłem nacisku, by nie ujawniać swojej wojennej przeszłości, była wciąż opresyjna rzeczywistość lat 1945–1956, w wielu ludziach wywołująca strach. Należy uznać, że sytuacja polityczna, czyli istniejący nadal stan graniczny, widoczny w dużym zamieszaniu administracyjnym wokół budowy państwa przez władze komunistyczne poprzez czasem siłowe ustanowienie, także opresyjnego, systemu dyktatorskiego, mogła być czynnikiem dodatkowo przyczyniającym się do konieczności ukrycia traumy wydarzeń obozowych<sup>21</sup>. Z psychologicznego punktu widzenia powodem milczenia o własnej historii w wypadku Szajny była chęć odreagowania opresji obozowej, dodatkowym czynnikiem była dość trudna atmosfera panująca w Polsce w latach 50. i 60. Spersonalizowana prawda o więźniu nazistowskiego obozu koncentracyjnego została w tej twórczości ujawniona, kiedy wstyd przymusowego niewolnika zamienił się lub raczej, mówiąc nieco kolokwialnie, został przekuty na światowy sukces i uznanie dla artysty, któremu ani żaden system polityczny, ani zwykła bezinteresowna ludzka nienawiść nie mogły zrobić nic złego. Sztabiński, analizując performatywne podejście do samej roli współczesnych twórców, zauważył, że

[n]ie przyjmują oni esencjonalistycznego ugruntowania, co prowadziłyby do chęci odkrycia wewnętrznej zasady czy prawdy twórczej, która byłaby stopniowo ujawniania. Ekspresyjne pojmowanie twórczości zanika na rzecz projektowania siebie jako artysty. Dawne napięcie między odczuciem twórczego *ja* a możliwymi do osiągnięcia sposobami jego wyrażania uległo przekształceniu w napięcie między *ja aktualnym* a *ja projektowanym*. [...] Dzisiejsze pojmowanie artysty jest tak swobodne i szerokie, że umożliwia przechodzenie od jednej z usankcjonowanych społecznie ról do innej<sup>22</sup>.

- 
- 21 W latach 1945–1958 działało na terenie PRL kilkanaście obozów, których celem była eksterminacja ludności stawiającej opór władzy komunistycznej. O historii tych miejsc opowiedział Marek Łuszczyna w obszernym reportażu, który choć nie miał statusu tekstu naukowego, wywołał wiele kontrowersji w 2017 roku, głównie za sprawą tytułu zrównującego obozy z lat powojennych z nazistowskimi obozami z czasu II wojny światowej. Bez wątplenia pozostaje fakt, że obozy istniały w powojennej Polsce i były to miejsca, które cechowało szczególne okrucieństwo katów względem ofiar. Należy również przyjąć, że wiedza o istnieniu nadal, czyli po 1945 roku, takich miejsc z pewnością wzmacniała w latach 50. w byłych więźniach obozów koncentracyjnych poczucie lęku i niechęć do ujawniania własnej przeszłości. Por. Marek Łuszczyna, *Mala zbrodnia. Polskie obozy koncentracyjne*, Znak Horyzont, Kraków 2017.
- 22 Grzegorz Sztabiński, *Performatywna koncepcja artysty w sztuce współczesnej*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s. 38.

Sztabiński precyzyjnie zdefiniował osobowość kreatywną poprzez wyodrębnienie *wewnętrznej zasady* czy wręcz *prawdy twórczej*; to nic innego jak usytuowanie artysty na scenie w centrum kreowanego spektaklu, w którym odtwarzane są różne rodzaje *ja* danego twórcy niczym kolejne role/postacie dramatu. Schemat jest oczywiście dobrze znany od lat 60. XX wieku, ale estetyk, przenosząc go na grunt rozwoju psychologicznego, odkrywa jeszcze jeden istotny aspekt. Mówi bowiem, że czym innym jest *ja aktualne*, a czym innym *ja projektowane*. O ile pierwsze jest związane z realnością, o tyle drugie dotyczy sfery wyobraźniowej. I może ona pozostać ukryta przed odbiorcą tak długo, jak długo będzie chciał artysta, a jej ujawnienie nastąpi zgodnie z wolą autora aktu twórczego. Podążając za myślą Sztabińskiego, z łatwością odkrywamy, że na przykład w twórczości Szajny możemy wyodrębnić indywidualną drogę, która wobec widzów stopniowo ujawniała *ja projektowane*, czyli to, które przechowywało indywidualną pamięć więźnia. Droga ewokowania w twórczości Szajny wspomnień wojennych wiązała się z przejściem od ustanowienia siebie jako *ja aktualnego* wobec sztuki drugiej połowy XX wieku, a co za tym idzie – wytworzenia własnej strategii estetycznej, do utożsamienia spersonalizowanych przeżyć z osobistym etosem artysty nie jako ofiary, ale przede wszystkim jako świadka doświadczenia opresji. Obóz koncentracyjny bez wątpienia był dla twórcy momentem granicznym, nie tylko w znaczeniu liminalności samego okresu wojny, jak widziałby to Gennep. Niewolnicze naznaczenie stało się rytuałem przejścia rozumianym w jakimś stopniu podwójnie. Będziemy go interpretować zarówno w odniesieniu do młodościowego wieku artysty, jak i do sytuacji wojennej, której doświadczył jako człowiek. Dla Szajny to był czas pomiędzy z jednej strony zakończeniem dzieciństwa i przejściem do dorosłości, z drugiej natomiast pomiędzy niewolnictwem, którego doznał w obozie, a ukształtowaną w nim wyraźną potrzebą wolności, która także została wywiedziona z nazistowskiej opresyjności. Liminalność wojny jako porządku społecznego wedle Gennepa łączy się w tej twórczości z liminalnością okresu życia artysty zgodną z rozumieniem teorii rytuałów przejścia.

Okres niewolnictwa ukształtował w Szajnie silną potrzebę wolności, która była trzonem jego dzieła, bo artysta nie ulegał modom i strategiom krytyków, opierał się presji ideologicznej właściwej epoce. Było w tej postawie coś z buntu awangardzisty, ale była też niebywała wręcz presja, by zostawić po sobie ślad, artystyczny znak, czytelny dla przyszłych pokoleń. Szajna sam zdefiniował pojęcie wolności, wiążąc je ze swobodą twórczej ekspresji, bez barier, granic narzucanych konwencjami estetycznymi czy uzusami społecznymi. W 1973 roku udzielił obszernego wywiadu Zbigniewowi Taraniance, mówił wówczas dość kategorycznie:

Trzeba ujawnić agresję, aby stać się wolnym. Tylko wolność jest rzeczywistym przeciw niej oporem, wolność, którą trzeba nosić

w sobie. To problemy ważne współcześnie; zastanawiałem się, czy ludzie chcą być wolni i czy nie są za bardzo pasywnie poddani życiu? Czy nie chcą tylko konsumować, stając się tego życia niewolnikami? Nienawidzę niewolnictwa, doświadczyłem go na sobie wraz z innymi i wiem, co można z człowiekiem zrobić. Byłem numerem<sup>23</sup>.

Dla Szajny ważny był status niezależny od żadnych form nakazowo-opresyjnych. W cytowanej wypowiedzi artysta paradoksalnie wiąże swój wywód z siłą, która powstaje z agresji wynikającej z braku zgody na fakt zniewolenia. Sam tłumaczy takie zachowanie nie tylko w kontekście wojennym, także w odniesieniu do systemu ekonomicznego prowadzącego do uzależnienia jednostki od konsumpcjonizmu. Wypowiedzi twórcy nie można rozpatrywać z pominięciem odniesienia do sytuacji politycznej. Rok 1973 to czas wzrostu gospodarki Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej. Kraj pod rządami Edwarda Gierka, I sekretarza KC PZPR, rozwijał się doskonale, dzięki uzyskanym z zagranicy pożyczkom. Szajna w swojej wypowiedzi, choć nie czynił wyraźnych odniesień do otaczającego go świata, to jednak pokazał jego zdaniem nowy wymiar niewolnictwa konsumpcyjnego, sygnalizując dość delikatnie ułudę czasów, w których żył. Swoje spostrzeżenia zamknął enigmatycznym stwierdzeniem dotyczącym stanu bycia tylko numerem. To jedno zdanie Szajny wszystkim czytelnikom w latach 70. XX wieku kojarzyło się jednoznacznie – artysta nie musiał dookreślać czy też odnieść się do jakiegokolwiek konkretnie nazwanej przestrzeni obozu nazistowskiego. W przywołanej wypowiedzi widać wyraźne zestawienie dwóch przestrzeni rzeczywistości: pierwszej kojarzącej się z kolokwialnym blichtrzem z drugą naznaczoną zagładą. Takie celowe metaforyczne zderzenie może wyjaśniać postawę artysty, który unikał jeszcze wówczas wypowiedzi wprost o własnych doświadczeniach.

## Akropolis, 1962

Pierwszym znaczącym momentem zwrotnym w konstruowaniu auto-refleksji wokół zagadnień zagłady było dla Szajny spotkanie z Jerzym Grotowskim. W 1962 roku w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów w Opolu powstał spektakl *Akropolis* według tekstu Stanisława Wyspiańskiego. Szajna był ważnym współtwórcą widowiska, zostało to nawet zaznaczone na plakacie z roku 1967, autorstwa Waldemara Krygiera, przygotowanym do jego piątej wersji. Twórca wymieniony jest na nim jako współrealizator

---

23 *Dialog drugi – czerwiec 1973*, w: Zbigniew Taranienko, *Przestrzenie Szajny*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2009, s. 40.

przedstawienia oraz autor kostiumów i rekwizytów. Pierwszą wyraźną wypowiedź Szajny nawiązującą bezpośrednio do doświadczeń wojennych odnajdziemy zarówno w przestrzeni scenicznej widowiska, jak i w wypukleniu pewnych jego treści. To Grotowski był zapewne katalizatorem trudnych wspomnień. Nikt bowiem tak jak on nie potrafił rozmawiać z artystami, szczególnie z tymi, z którymi współpracował. Równie ważną postacią był młodopolski autor dramatu – Wyspiański instynktownie zarysował w tekście wątki, które Grotowski i Szajna uwypuklą, by uczynić z przedstawienia obraz pełen współczesnych treści.

*Akropolis* zostało napisane na przełomie 1903 i 1904 roku, było wyrazem fascynacji poety Wawelem, ale też radości z odzyskania zamku, w którym wcześniej stacjonowało austriackie wojsko. Nieciągly dramaturgicznie tekst opisuje zdarzenia, które rozegrały się po zakończeniu nabożeństwa rezurekcyjnego w katedrze wawelskiej. Akcja toczy się w nocy i kończy się o świcie pierwszego dnia Wielkanocy. W akcie I ożywają posągi podtrzymujące lub zdobiące grobowce katedry. Akty II i III oparte zostały na motywach widocznych na gobelinach wawelskich: historii Parysa, Heleny i Hektora oraz opowieści Jakuba i Ezawa ze Starego Testamentu. Akt IV dzieje się ponownie na terenie katedry, którą wypełnia głośnie pieśń Harfiarza, wieszcząca nadejście wolności narodu. Przed laty Ewa Miodońska-Brookes, analizując *Akropolis*, pisała, że Wyspiański, tworząc dramat osadzony na Wawelu, okazał się „nieodrodnym synem swego czasu” – zarówno ze względu na popularność wątku widoczną w innych utworach literackich epoki, jak i w potraktowaniu Wawelu jako księgi dziejowej, swoistego mauzoleum, a nawet narodowego akropolu. Badaczka wskazuje na symbolikę ruin i cmentarza, przywołany przez Wyspiańskiego ważny krąg znaczeń przestrzeni wzgórz krakowskiego:

W obrębie tej symboliki wydobywa się niekiedy przekonanie, iż jest to ruina oczekująca zmartwychwstania, nowego życia. Dla współczesnych Wyspiańskiemu Wawel był przejmującym obrazem zniszczenia i spustoszenia, budzącym pesymizm i gorzyc; świadomość społeczna przekształcała w symbol stan faktyczny zrujnowania, w jakim znajdowało się wzgórze wawelskie pod brzemieniem władzy zaborczej. Księga dziejowa, grób i kolebka, ruina i cmentarzysko – tak rozumiany Wawel-symbol mógł zatem uwodzić czarem dawnych wspaniałości, budzić tęsknotę za tym tylko, co było; mógł też porażać melancholią aktualnej ruiny i opuszczenia, dawać lekcję historii bez wiary w teraźniejszość i przyszłość<sup>24</sup>.

---

24 Ewa Miodońska-Brookes, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, seria Biblioteka Narodowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. XIII.



### II. 4.3

*Akropolis, Instytut Grotowskiego we Wrocławiu.*

Sądzę, że to właśnie perspektywa semantyczna zarysowanych w dramacie ruin i cmentarzyska pozwoliła Szajnie i Grotowskiemu oderwać wątek Wyspiańskiego od przestrzeni Wawelu i przenieść w obszar obozu zagłady, traktowanego jako współczesne mauzoleum bólu i ludzkiego koszmaru. W zachowanej rejestracji filmowej spektaklu widać, jak tekst dramaturga dźwięczy i współgra z abstrakcyjno-agresywnym obrazem scenicznym. Widowisko uderza ostrymi scenami, w których sama przestrzeń ulega stłamszeniu w pojawiających się w kadrach postaciach aktorów oraz widocznej publiczności. Widownia okalała przestrzeń gry, dodatkowo odgraniczały ją od aktorów liny przypominające obozowe



#### II. 4.4

Akropolis, Instytut Grotowskiego we Wrocławiu.

druty kolczaste. Postacie wieszały się na nich w jakimś makabrycznym przypomnieniu ciał więźniów rzucających się w akcie samobójczym na ogrodzenie, które było podpięte do prądu. Środek tak określonej sceny zapewniały początkowo bezładnie leżące rury, referencje do szczątków komina. Motywem przewodnim widowiska stały się taczki, służące do wozenia aktorów po tej dziwnej przestrzeni. Byli oni na nich specyficznym ułożeni, niczym martwe korpusy ludzkie. Odbioców przytłaczał dźwięk stukotu drewnianych chodaków oraz muzyki wygrywanej przez grajka na skrzypcach. W spektaklu pojawiła się nawet melodyczna *Tanga milonga*, znanej przedwojennej kompozycji autorstwa Jerzego

Petersburskiego do tekstu Andrzeja Własta, którą grano w Auschwitz na rampie w czasie selekcji więźniów<sup>25</sup>.

Ludwik Flaszen, krytyk teatralny, opisał precyzyjnie przygotowaną przez Szajnę scenografię:

Pośrodku sali – wielka skrzynia. Porozkładane na niej stopy żelastwa: rury piecykowe różnej długości i kształtów, taczki, wanna, gwoździe, młotki. Wszystko porzewiałe, stare i dosłowne, jakby żywcem pościągane ze składów starzyzny. Oto w przedstawieniu rzeczywistość przedmiotów, cała z rdzy i metalu. Ze składników tych aktorzy – w miarę rozwoju akcji – wznosić będą dzieło niedorzecznej cywilizacji. Cywilizacji piecykowych rur, którymi stopniowo obudowuje się całą salę, wieszając je na rozciągniętych pod sufitem sznurach lub przybijając sztorcem do podłogi. Tak z dosłowności wkracza się w metaforę.

Kostiumy. Dziurawe wory na nagich ciałach. Dziury podszyte barwnymi warstwami i wycięte tak, jakby nie były tylko defektami odzieży, lecz postrzępioną materią organiczną, wziernikiem wprost w miążgę poszarpanego ciała. Na nogach – ciężkie drewniane chodaki, na głowach – ciemne berety. Poetycka wersja strojów obozowych. Stroje te, wszystkie takie same, pozbawiają ludzi cech jednostkowych; zacierają cechy przynależności społecznej, płci i wieku. Z aktorów czynią twory całkowicie do siebie podobne; udręczone twory organiczne<sup>26</sup>.

Spektakl kończyła scena wchodzenia wszystkich postaci w jakimś szalonym rytmie do skrzyni przypominającej metaforyczny obrys architektoniczny obozowego krematorium. Jerzy Panasewicz, łódzki krytyk, rok po premierze pisał, że kulminacyjny punkt widowiska łączył się z radośnie opętańczą muzyką, dźwiękami bachiczej niemal pieśni finału, „kiedy tłum więźniów dźwigających martwe ciało Chrystusa znika we wnętrzu krematoryjnego pieca – wstrząsająco wdziera się w skupioną ciszę. Nie jesteśmy ani w katedrze, ani w teatrze – jesteśmy tam. Przynajmniej ja byłem tam”<sup>27</sup>. Wrażenie to dookreślał kilka lat później w podobnym tonie Peter Brook, uwypuklając drastyczność wymowy przedstawienia Szajny–Grotowskiego.

---

25 Zwrócił na to szczególną uwagę Grzegorz Niziołek, analizując widowisko w kontekście nawiązań w polskim teatrze po 1945 roku do obrazów zagłady. Por. tenże, *Polski teatr Zagłady...*

26 Ludwik Flaszen, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów*, w: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Zbigniew Raszewski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 235.

27 Jerzy Panasewicz, *7 dni w teatrze*, „Ekspress Ilustrowany” 2–3 III 1963, s. 4.



#### II. 4.5

*Akropolis*, Instytut Grotowskiego we Wrocławiu.

Odniosłem wrażenie, że w *Akropolis* ujawniło się naprawdę coś wyjątkowo strasznego, horror tkwiący u korzeni samego pojęcia *obóz koncentracyjny*. Wydaje mi się, że w *Akropolis* poprzez tę właśnie szczerość i mistrzowskie opanowanie podskórnych, rytmicznych elementów rzeczywiście ujawnia się puls życia w obozie koncentracyjnym. Poczułem wtedy coś prawdziwie obrzydliwego, naprawdę odstręczającego, coś, co zatyka dech w piersiach<sup>28</sup>.

---

28 Peter Brook, *Wprowadzenie do filmu Akropolis*, przeł. Adela Karsznia, red. Grzegorz Ziółkowski, w: tenże, *Teatr jest tylko formą. Z Jerzym Grotowskim*, wybór Georges Banu,

Grzegorz Niziołek, rekonstruując obraz zagłady w teatrze polskim po 1945 roku, zwrócił uwagę, że Grotowski, tworząc *Akropolis*, odwołał się do figury więźnia–muzułmana, „istoty żyjącej najniżej obozowej hierarchii, wykluczonej już spośród żywych, będącej przedmiotem zbiorowej pogardy, zarówno ze strony współwięźniów, jak i obozowych funkcjonariuszy”<sup>29</sup>. Ta niezwykle trafna konstatacja paradoksalnie przenosi ciężar współrealizacji spektaklu z Grotowskiego na Szajnę, czego teatrolog nie czyni jednak w monumentalnej książce *Polski teatr Zagłady*. Podobnie jak od prawie sześćdziesięciu lat towarzysząca widowisku krytyka, która uważa, że głównym pomysłodawcą układu przedstawienia był reżyser Teatru Laboratorium 13 Rzędów, a Szajna jedynie współtworzył scenografie i kostiumy. Wszelkie próby dalszej dyskusji na ten temat zdecydowanie zamknął Dariusz Kosiński w swojej niezwykle dokładnej i bez wątpienia brawurowo napisanej analizie *Akropolis*. W przypisie badacz zamieścił stwierdzenie mające zakończyć bitewny spór:

Wbrew narzekaniom samego artysty [Szajny – D.Ł.], o których opowiadają jego dawni znajomi, Grotowski i Flaszen konsekwentnie podkreślali wagę jego współpracy, w tym także jako byłego więźnia Auschwitz. Mimo to *Akropolis* zostało wpisane do kanonu teatru światowego jako dzieło Grotowskiego. Przy całym szacunku dla Szajny i dla jego wkładu w kształt tego przedstawienia, uważam to za sprawiedliwe. To Grotowski podjął się z określonych powodów i w określony sposób stworzenia tej inscenizacji, to on także z określonych powodów – zaprosił Szajnę. To była – używając wojennej metaforyki – jego walka, dla zwycięstwa w której pozyskał potężnego sojusznika, który walnie przyczynił się do artystycznego sukcesu, ale bitwę wydał i wygrał Grotowski<sup>30</sup>.

Nie jest moim celem rozwikłanie historycznego i artystycznego sporu, który niechaj pozostanie nadal pociągający dla przyszłych badaczy, ale jest w tym plasowaniu Grotowskiego na centralnym miejscu pewien haczyk. Sugestywna wizyjność opresji obozowej, która stała się główną częścią widowiska, nie mogła być wykreowana przez osoby nieznające tamtej rzeczywistości. Grotowski sam stwierdził, że realność obozu poznał przez osoby trzecie, ponieważ nie było to jego doświadczenie życiowe. W wywiadzie

---

Grzegorz Ziółkowski, oprac. Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007, s. 16.

29 Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*..., s. 287.

30 Dariusz Kosiński, *Grotowski. Profanacje*, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2015, s. 225.

udzielonym Richardowi Schechnerowi i Theodore Hoffman reżyser mówił: „Nie zrobiłem *Akropolis* Wyspiańskiego, spotkałem się z *Akropolis*. Nie pokazałem Oświęcimia z zewnątrz – to jest ta rzecz we mnie, która jest czymś, czego nie poznałem bezpośrednio, ale znałem pośrednio”<sup>31</sup>.

Przełożenie na obraz sceniczny codzienności obozu, bólu i strachu towarzyszącego więźniom nie mogło się odbyć na zasadzie kreacji na podstawie przypuszczeń czy domniemań lub analizy zapisanych wspomnień ujętych w literackiej narracji. Bez wątpienia badania twórców *Akropolis* na temat Auschwitz były rzetelne i głębokie, bo poznali nie tylko szczegóły życia obozowego, które toczyło się w pędzie ku śmierci, ale także zyskali wiedzę o okrutnej przebiegłości katów, zlecających budowę pieców krematoryjnych ofiarom. To ten motyw stanowił oś konstrukcyjną całego widowiska. Józef Szajna był jedyną osobą w zespole pracującą nad *Akropolis* w Teatrze Laboratorium 13 Rzędów, która miała dogłębną znajomość mechanizmu opresyjności obozowej. Był po pierwsze więźniem z wytatuowanym na przedramieniu numerem, a po drugie znał stan muzułmana, ponieważ sam był wycieńczonym więźniem obozu. O swoich doświadczeniach z okresu Auschwitz Szajna po raz pierwszy opowiedział publicznie w wywiadzie udzielonym Krystynie Tarasiewicz dla miesięcznika „Radar” w 1970 roku. Dopiero w latach 90. na łamach „Teatru” opublikował autorski esej autobiograficzny o znaczącym a w niniejszym kontekście tytule *Dno*<sup>32</sup>, w którym znajdziemy szczegółowe, drastyczne obrazy z życia obozowego. Tekst był kilkakrotnie przedrukowywany, a w katalogu z wystawy w Muzeum Śląskim w Katowicach przy eseju pojawiła się data: 1985 rok. Oznacza to, że praca nad zapisem własnego wspomnienia przez wiele lat była *work in progress*, co cechowało całe dzieło Szajny.

- 
- 31 *Wywiad z Jerzym Grotowskim [rozmawiali Richard Schechner i Theodore Hoffman]*, przeł. Agata Zawrzykraj, w: *Jerzy Grotowski. Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Mario Biagini, Dariusz Kosiński, Carla Pollastrelli, Thomas Richards, Igor Stokfiszewski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2012, s. 344.
- 32 Por. *Historii – własne słowo, mówi Józef Szajna, zapis notuje Krystyna Tarasiewicz*, „Radar. Miesięcznik Pracy Twórczej” 1970, nr 2, s. 7–11; nr 3, s. 8–11; nr 4, s. 8–11; Józef Szajna, *Dno*, „Teatr” 1992, nr 3, s. 22–25; nr 4/5, s. 42–44; nr 6, s. 42–45; także *Świat Józefa Szajny*, red. Krystyna Oleksy, Państwowe Muzeum Oświęcim-Brzezinka, Oświęcim 1995; Bożena Kowalska, *Józef Szajna i jego świat*, Wydawnictwo Hotel Sztuki: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 247–259; Jolanta Niedoba, Łukasz Szajna, *Józef Szajna. Kanon i remix przestrzeni polskiego teatru XX i XXI wieku*, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 2016, s. 54–70. W niniejszym tekście będę się odwoływać do: Józef Szajna, *Dno*, w: Bożena Kowalska, *Józef Szajna i jego świat*..., ostatniego pełnego wydania, które ukazało się za życia artysty.

Szajna trafił do obozu w marcu 1941 roku. Najpierw w styczniu tegoż roku został złapany na próbie ucieczki z kraju w kierunku Węgier. Wraz z kolegą chciał przedostać się przez granicę, ponieważ jako młodzi działacze Związku Walki Zbrojnej bali się, że zostanie wykryty ich wcześniejszy sabotaż w przedwojennym oddziale poznańskich zakładów H. Cegielskiego w Rzeszowie, gdzie produkowano między innymi reflektory przeciwlotnicze. Szajna pracował w fabryce na stanowisku brakarza i cały czas prowadził tam działalność wywrotową. Po zatrzymaniu został osadzony w więzieniu bez jedzenia i prawie bez picia. Schudł wówczas z 76 do 46 kilogramów. W momencie przewiezienia do obozu w Auschwitz tak określił swój stan:

Chora skóra obwisa, wydłużyły się dłonie i stopy, zgrubiały kolana. Jedynie w twarzach współwięźniów, bez lustra odnajdujemy własny obraz. Tyle się w nas zmieniło, że nie pamiętamy swoich twarzy. Kim się stajemy? Chorzy, czy jeszcze normalni jesteśmy? Ukłucie nie boli, reakcje są opóźnione, a świat jest poza nami. Jednostajny szum w uszach i apatyczny wzrok płacze, a słabość powala chude ciała<sup>33</sup>.

Nie powinno dziwić, że w krótkim czasie Szajna zaczął chorować. Wychudzenie, niedożywienie i ciężkie warunki życia spowodowały drastyczny spadek odporności. Szajna utracił wtedy własną indywidualność, stał się rzeczą w maszynie obozowej – odpersonalizowanym więźniem o numerze 18729. Pierwszy wyraźny kryzys zdrowotny udaje mu się opanować dzięki pomocy kolegów z Rzeszowa, więźniów, którzy do Auschwitz przyjechali pierwszymi transportami w 1940 roku i należeli do tej grupy, która w ramach przymusowej pracy budowała obóz. Wszyscy zostali aresztowani w łapance zorganizowanej na młodych mężczyzn, ówczesnych gimnazjalistów, potencjalnych późniejszych żołnierzy oporu, wedle przewidywań okupanta. Szajnie dzięki przypadkowemu zbiegowi okoliczności udało się wtedy uniknąć wywiezienia z miasta i represji nazistowskich. W swoich wspomnieniach artysta ukazał przejście pomiędzy rodzajem doznań człowieka upodlonego w wyniku osadzenia w więzieniu a więźnia obozu, pisał:

Ze statycznego umierania w celi wchodzę w jakąś okrutną maszynę niszczenia ludzi, gdzie trzeba przetrwać, będąc w sytuacji bezbronnej. Długie apele stają się mordownią, a my przypominamy martwe rzeźby uformowane w bryły architektoniczne.

---

33 Józef Szajna, *Dno...*, s. 249.

Ta unifikacja w pasiakach ludzi różnych ras i klas, przekonani religijnych i politycznych, młodych i starych, równa prostych z wykształconymi. Świat niepodzielnej wspólnoty opiera się na bezinteresownej, wzajemnej pomocy więźniarskiej<sup>34</sup>.

We wspomnieniach spisanych pół wieku po wyzwoleniu odnajdziemy intensywność obrazów ukazanych w *Akropolis* w 1962 roku. Rekwizytem przewodnim przedstawienia była taczka. Flaszen pisał, że taczki w przedstawieniu stały się przedmiotami o wielorakiej funkcji, bo były zarówno narzędziem pracy dla postaci zamkniętych w przestrzeni sceny, ale także „szczególnym karawanem, którym zwozi się trupy”<sup>35</sup>. Początkowo Szajna pracował przy rozbudowie obozu. Woził w taczkach cement, biegając po wąskich drewnianych ścieżkach. Pewnego dnia miał wypadek.

Taczka obsunęła się, a cement wylewa się obok na ziemię. Stoję bezsilny, bezradny. Boję się spojrzeć za siebie i nagle dostaję pałą w plecy. To koniec – pomyślałem. Ktoś mi pomógł, wstałem, zebrałem siły i taczki potoczyły się dalej. Tym razem miałem szczęście – nie zabili<sup>36</sup>.

W spektaklu Grotowskiego i Szajny taczka staje się przedmiotem opresyjnym, zarówno gdy służy do podniesienia jednej postaci przez drugą, jak i gdy układają się na niej mieszkańcy tej ograniczonej przestrzeni, jeden na drugim, niczym martwe ciała w drodze do jakiejś makabrycznej utylizacji. Stukot drewniaków wyznacza rytm obrazów. W opisie Szajny te nieforemne chodaki ciężą, obdzierają skórę ze stóp, stają się narzędziem uciemnienia, jednym z elementów owego schizofrenicznego wedle Stommy systemu wyniszczania człowieka. Więźniom od obuwia puchną nogi, tworzą się na nich rany, których nie ma czym opatrzyć, dochodzi do zakażeń.

## Szajna-muzułman

W połowie lutego 1943 roku Szajna zaczyna poważnie chorować. Wtedy staje się muzulmanem, czyli człowiekiem w stanie liminalnego zawieszenia pomiędzy życiem a śmiercią. Okres ten opisał, wyraziście oddając niuanse letargów gorączkowych.

---

34 Tamże, s. 250.

35 Ludwik Flaszen, „*Akropolis*” w *Teatrze 13 Rzędów...*, s. 237.

36 Józef Szajna, *Dno...*, s. 250.

Któregoś dnia padam przy pracy i leżę na marznącym błocie. Łopata wypada mi z rąk. Albo mnie tu dobiją, albo dociągną na blok. W majakach tracę kontakt z tym, co się dzieje. Więźniowie odsuwają mnie za nogi poza teren robót. Kapo i esesmani nie zbliżają się. Są przesądni, i Bogu dzięki. W obozie panuje epidemia tyfusu plamiastego, często też gnębi dur brzuszny. Wieczorem przekazują mnie na rewir. Jestem pogodny i dziwnie lekki. Rozebranych do naga pędzi się w gorączce z baraku do baraku. To jest dezynfekcja, która u wielu kończy się zapaleniem płuc. Leżę w baraku z innymi chorymi, głowa – nogi, nogi – głowa, tak aby się nas więcej zmieściło. [...]. Nie wiem, co się ze mną dzieje przez następne dwa tygodnie. Majaczę? Umieram? Nisko nad głową wisi sufit, który kręci się wraz ze mną. Powtarzam duży napis na płycie to Heraklit, który dręczy jak uchylone wieko trumny. Czy długo trwają halucynacje? Czy wieko spadnie? Towarzysze niedoli zmieniają się, umierają bez skargi i słów. Zostają po nich niedojezione pajdki chleba<sup>37</sup>.

Ewa Domańska, historyczka, analizując postać muzułmana w historii obozów koncentracyjnych, zwróciła uwagę, że jest on kimś innym z perspektywy realiów historycznych niż w obszarze filozoficznych dociekań. We wspomnieniach więźniów badaczka znalazła jednoznaczne określenia na ten charakterystyczny status obozowy: żywy trup, *istota na pół martwa* oraz *pólludzka* czy wręcz *niełudzka*, choć bywa nazywany drastycznej – *bezużytecznym odpadem*. Dla filozofów, jak Giorgio Agamben<sup>38</sup>, to „liminalna figura wyznaczająca nie-ludzki obszar człowieczeństwa, stanowi ważny aspekt rozważań na temat ludzkiej kondycji w kontekście technologii władzy [...]”<sup>39</sup>. Włoski filozof, na którego między innymi powołuje się Domańska, status muzułmana określa ekstremalnie, uznając go za przejaw skuteczności biowładzy, która redukuje człowieka do poziomu biologicznego, czyniąc z niego niemal substancję użyteczną jedynie biopolitycznie. We wnioskowaniu Agambena znajdziemy stwierdzenia uznające ten stan niełudzko graniczny za paradygmat. Polska badaczka uznaje ważność takiego sposobu prowadzenia dyskursu wokół bytu zawieszzonego między życiem a śmiercią, gdyż jak sama uzasadnia:

---

37 Tamże, s. 251.

38 Por. Giorgio Agamben, *Co zostaje z Auschwitz: archiwum i świadek*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008; por. tenże, *Homo sacer. Surwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.

39 Ewa Domańska, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017, s. 81.

[w]aga tych studiów polega zatem przede wszystkim na wskazaniu, że mimo sprowadzenia muzułmana do poziomu nagiego, wegetatywnego życia mógł on pozostać człowiekiem, i że biologiczna przynależność gatunkowa (jego chęć bycia człowiekiem oraz rozpoznanie w muzułmanie człowieka przez innych więźniów) była ważniejsza od człowieczeństwa w sensie kulturowym (dehumanizacja polegająca na depersonalizacji i upodleniu, odarciu z godności, sprowadzeniu do kategorii podczłowieka czy półczłowieka). W takich przypadkach muzułman jawi się jako figura oporu wobec biowładzy<sup>40</sup>.

Wnioskowanie Domańskiej jest uzasadnione, szczególnie w odniesieniu do Szajny. Status muzułmana zrodził w nim opór, a także silną potrzebę wolności, które już w nim pozostały do końca życia.

Adolf Gawalewicz, który był więźniem K1 Auschwitz, Buchenwaldu, Mittelbau-Dora, Ellrich i Bergen-Belsen, we wspomnieniach zatytułowanych *Refleksje z poczekalni do gazu. Ze wspomnień muzułmana*<sup>41</sup> wprowadził pewną kategoryzację tego pojęcia, opierającą się na dualistycznym podziale na jednostki aktywne i pasywne. Ten ostatni typ muzułmana zmierzał już tylko ku śmierci. Autor tych trudnych wspomnień sam przeszedł przez wszystkie kategorie. Co ważne, podkreśla, że choć muzułmani balansowali między życiem a śmiercią, to cały czas mieli widoczną iskrę życia w oczach. Gawalewicz określa siebie mianem *zahartowanego muzułmana* i podaje względnie zwięzłą definicję. To więzień cierpiący głód w stanie skrajnego wyczerpania, chorujący na tyfus, biegunkę, mający świerzb, wszy i wiele ropiejących ran powstałych w wyniku ukąszeń pasożytów. Szajna z pewnością był muzułmanem aktywnym, który się nie poddał, mimo wycieńczenia zawsze walczył o życie. Możemy nawet powiedzieć, że *miał cały czas iskrę w oczach* wedle sformułowań Gawalewicza. Wspomnienia artysty ze stanu wegetatywnego, który przeżył w Auschwitz w 1943 roku, były niewątpliwie przerażające, szczególnie kiedy pisał o powolnym konaniu: „Nie mamy apetytów, leków ani płynów. Są tylko muchy. Natarczywie łażą po nas i brudnych kocach. Nie mamy dość siły, aby je odganiać. Zaglądają do szklanych oczu, spijają łzy ludzkiej agonii bezkarnie”<sup>42</sup>.

Szajna obudził się z letargu, uniknął selekcji do gazu, przeżył, choć nie wyzdrowiał. Intryguje, że w literacko opracowanych wspomnieniach artysty nigdy nie pada termin muzułman, mimo że zawarł w nich niezwykle

---

40 Tamże, s. 82.

41 Adolf Gawalewicz, *Refleksje z poczekalni do gazu. Ze wspomnień muzułmana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.

42 Józef Szajna, *Dno...*, s. 251.

sugestywne obrazy tego bytu granicznego. Zastanawia również zestawienie sytuacji imaginacyjnych. Po opisie much w oczach konających ludzi autor płynnie przechodzi do momentu częściowego wyzdrowienia. Wraz z kolegami zagląda do baraku–kostnicy, jakby to była cześć jego niedzielnej rozrywki.

Tu panuje okropny zaduch, także porządek. Ciała ludzkie ułożone są w przyzmy. Już zielenieją. Czekają na wywóz do pieca. Nikogo z bliskich nie rozpoznaje. Leżą pomieszani Żydzi, Cyganie, Polacy, Grecy, Czesi, Rosjanie. W kącie plecami do nas siedzi pilnujący więzień. Coś pichci na okrągłym żelaznym piecyku. Nie widzi nas. Fetor rozkładających się ciał miesza się z zapachem smażonego tłuszczu. Nie zaglądamy mu do garnka i nie modląc się, wychodzimy prędko. Potem zastanawiamy się, kogo i czego właściwie pilnuje więzień. Umarli nie zmartwychwstaną [...]”<sup>43</sup>.

Słowa Szajny zwracają uwagę na kilka aspektów widocznych w tych wspomnieniach. O stosie trupów artysta mówi, używając pojęcia *ciała ludzkiego*. Zauważa też, że w *zieleniejącej przyzmy* nie rozpoznał nikogo ze swoich towarzyszy. W domyśle pozostaje odwołanie do stanu agonalnego i stanu mużułmana. Artysta mówi dalej, że wyszedł z tej przestrzeni śmierci bez modlitwy. Być może Szajna, rekonstruując wspomnienia, doszedł do wniosku, że umarłych należało wtedy uhonorować? Opis ten potwierdza jednocześnie tezę Domańskiej, że dla byłego mużułmana człowiek zawsze jednak pozostanie człowiekiem, mimo całej obozowej maszyny uprzedmiotowienia i odpersonalizowania<sup>44</sup>.

Dla Szajny opisane doświadczenie stanu chorobowego letargu, zawieszenia między życiem a śmiercią nie było jednostkowym wydarzeniem, w ciągu czterech lat pobytu w obozie podobne doświadczenie, niestety, się powtarzało. Krótco po pierwszej chorobie artysta zaraził się durem brzuszny, potem miał zapalenie oskrzeli. Zawsze leczony był przez współwięźniów, między innymi łyżką wapna. Podczas pobytu w obozie powracał do stanu mużułmana, ale w spisanej po latach relacji to określenie nie zostało użyte. Szajna pisał: „Dobijany przeróżnymi komplikacjami poruszam się nadal wśród ciał tych, co nie przeżyli. Specyficzny odór rozciąga się wśród skażonych dezynterią i dezynfekcją”<sup>45</sup>.

---

43 Tamże, s. 251.

44 Por. Ewa Domańska, *Nekros...*

45 Józef Szajna, *Dno...*, s. 251.

O niebywalej sile witalnej Szajny może świadczyć fakt samodzielnego wydobywania się ze stanu chorobowego. Wydaje się, że to właśnie wtedy wśród gorączkowych majaków zrodziła się w nim silna potrzeba oporu, połączona z młodzieńczą chęcią pokazania oprawcy swojej siły. Pomimo złego stanu zdrowia Szajna wraz z kolegami usiłował uciec z obozu, ta próba zakończyła się jednak niepowodzeniem. Z perspektywy historycznej należy uznać za czyn heroiczny już sam pomysł przechytrzenia nazistów i samowolnego opuszczenia miejsca zagłady.

Po złapaniu Szajna i jego dwóch kolegów trafili do cel w Bunkrze Śmierci. O pobycie w pomieszczeniu bez okien, o powierzchni 90 na 90 cm pisał:

Osuwam się na podłogę. Jest zimna i z cementu, a ja bosy. Chłodu nie czuję i zasypiam. Brak świadomości uspakaja, ale nie trwa długo. Tutaj można tylko stać, a nie siedzieć. Tylko w spodniach i cienkiej bluzie, drzemię w kucki bez możliwości wyprostowania nóg. [...] Nogi drętwieją, kolana bołą i odmawiają posłuszeństwa. Nie mogę się dźwignąć ani stanąć. Nie mam o co się wesprzeć. Mam oddech krótki. W krzyku i bólu przewracam się na plecy. Przy pomocy rąk podnoszę nogi do góry, wyprostowuję je i jest mi lżej. Zaczepiając pazurami o chropowate ściany wstaję... i stoję. Nareszcie krew krąży normalnie. Nie czuję bólu. Mój *dom* znam z dotyku palców. Chłodzę policzki o mur, czasem drepczę w kółko. Nikt mnie nie odwiedza, nie myję się, a brudu na sobie nie widzę. Brak wentylacji nie dusi, a smrodu nie czuję. Oczy mam zamknięte, bo ciężą powieki. [...] Głodu też nie czuję. Jestem gdzieś daleko i polubiłem to miejsce. Tylko od czasu do czasu uchylają się małe drzwiczki i but wsuwa miskę z zupą. W zamian oddają pustą. Drzwi zamykają się, nie pada słowo i znów zapada ciemność. Zupę wyjadam palcami i przysyłaniami miską kubek. Nie czuję zapachów, nie otwieram oczu. Tutaj jestem bezpieczny i niewidzialny<sup>46</sup>.

Po dwóch tygodniach Szajna został przeniesiony do celi oczekujących na egzekucję w Bloku Śmierci. W jednym ciasnym pomieszczeniu było siedmiu lub ośmiu więźniów.

Śpimy na zmianę: nogi – głowa, głowa – nogi, bez kocy, na cemencie, bosy. Nie narzekamy, bo tu rozstrzygają się sprawy ostateczne. Nikt nikomu z niczego się nie zwierza, można

---

46 Tamże, s. 255.

trafić na konfidenta. Żyjemy jak w przedsionku do wieczności. Przez małe okienko patrzę w niebo, a wiem, że jestem coraz bliżej ziemi. [...] Rozważki odbywają się tu we wtorki i w piątki. Wielu dostaje wtedy rozstroju żołądka, inni lepią się ze strachu do ścian. Atmosfera niepokoju narasta. Kto przetrwa i zostanie, a kogo wywołają? Robi się duszno, okna zaciemniają się kocami, w celi zapada zmrok. Wpatrzeni w drzwi czekamy. Kiedy? Kiedy wreszcie przekręci się klucz i zobaczymy naszych bogów, oprawców, sędziów!<sup>47</sup>

Przytoczony cytat oddaje kondensację czasu i przestrzeni, w jakiej znalazł się wówczas artysta. Jego przejmujący opis jest nadzwyczaj realny, używa w nim czasu teraźniejszego, co może świadczyć o wciąż aktywnej traumie z pobytu w obozie koncentracyjnym. Należy pamiętać, że tekst został wydrukowany ponad pięćdziesiąt lat po opisanych wydarzeniach. Możemy uczynić presupozycję, uznając, że w autobiograficznym eseju Szajny pojawiają się referencje do wielu aspektów widocznych w inscenizacji *Akropolis* oraz wielu późniejszych autorskich realizacji widowiskowych i plastycznych. W spektaklu Teatru Laboratorium 13 Rzędów została precyzyjnie wydzielona przestrzeń gry z ustawionym centralnie bunkrem–stołem, czyli symbolem krematorium. W kadrach zachowanej rejestracji widać kondensację dostrzegalnego obszaru, gdzie stłamszone postacie ledwo się poruszają w ograniczonym sznurami polu. Aktorzy mówią tekst z przymkniętymi powiekami, które zdają się im ciążyć. Poruszają się w sposób ułomny, są niernaturalnie wygięci, co daje wręcz sensualne odczucie bólu. Uderza też obraz układania ciał aktorów na taczce–rekwizycie zgodnie z opisaną przez Szajnę zasadą: nogi – głowa, głowa – nogi. Widowisko Szajny i Grotowskiego do tej pory poraża dosłownością obrazu zbudowanego metaforycznie, którego makabra jest wciąż niezwykle drażniąca. Odczucie to jest wynikiem nie jego poetyckiego charakteru, ale odniesienia do rzeczywistości.

## KZ-Syndrom

Szajna podawał 15 kwietnia 1945 roku jako datę swojego oficjalnego wyjścia z KL Buchenwald. Nie został, jednakże z obozu rytualnie wyzwolony przez wojska amerykańskie. Już wcześniej zdołał uciec z tak zwanego marszu śmierci. Był to ostatni akt nazistowskiej opresji – pędzenie więźniów w nieodgadzionym celu w ramach ewakuacji przed zbliżającym się frontem.

---

47 Tamże.

Wycieńczeni ludzie ginęli w trakcie morderczego marszobiegu, ci, którzy upadli, byli natychmiast zabijani.

Pierwsza noc tak zwanej wolności mija bez słów w szopie [...] Ubrany w cudze ciuchy bawię innych swoim wyglądem. Za duże kalessony, a za małe koszule. Jest w nas coś z Chaplina. [...] Pierwszego dnia wolności nie było<sup>48</sup>.

Antoni Kępiński, lekarz psychiatra i były więzień frankistowskiego obozu koncentracyjnego Miranda de Ebro w Hiszpanii, badał KZ-syndrom, diagnozowany u byłych więźniów obozów zagłady. Uznał, że w sytuacji obozowej, po pierwsze, działało prawo biologiczne narzucające człowiekowi zachowania chroniące życie za wszelką cenę, ale po drugie, by przetrwać sytuację opresyjną, należało działać dokładnie przeciwnie do pierwszego. Zachowania muzułmanów Kępiński określa mianem automatyzmu, który prowadził do śmierci. Do grupy automatów obozowych Kępiński zaliczył również oprawców, którzy działali bezwolnie, wykonując rozkazy bez zastanowienia się nad celowością podjętych działań. Lekarz zaznacza jednocześnie, że prawdziwymi ludźmi w obozie byli wszyscy ci, którzy cały czas balansowali na granicy życia i śmierci. Domańska, analizując wspomnienia Gawalewicz i oceny medyczne Kępińskiego, uznała, że „[o]baj piszą, że więźniowie poznali, *czym jest człowiek*, zarówno w swym potencjale stania się bestią, jak i istotą godną i szlachetną. Wydają się zgodnie twierdzić, że człowiek przestaje być człowiekiem, kiedy inni ludzie przestają w nim człowieka widzieć”<sup>49</sup>. Stwierdzenie, chociaż nie zostało odniesione do przypadku Szajny, może wyjaśniać, dlaczego artysta, po pierwsze, nie mówił i nie pisał o sobie czy o swoich kolegach, używając kategoryzacji muzułmana, a po drugie, dlaczego przez szereg lat po wojnie nie personalizował własnych przeżyć. W swoich pracach zawsze posługiwał się metaforami budującymi uogólniony przekaz. Należy też w tym miejscu zaznaczyć, że zetknięcie się Grotowskiego z Szajną stało się istotnym doświadczeniem dla obu twórców. Wtedy zaczęła się konkretyzować w obrębie Teatru Laboratorium 13 Rzędów idea teatru ubogiego, po raz pierwszy sformułowana przez Ludwika Flaszena w recenzji *Akropolis*. Od realizacji opolskiej Szajna zaczął myśleć o sztuce jako formie zapisu własnego stanu niezgody na rozpadający się system wartości, spowodowany przez destrukcyjne wojny XX wieku.

---

48 Tamże, s. 259.

49 Ewa Domańska, *Nekros...*



#### II. 4.6

*Dziady*, reż. Krystyna Skuszanka, scenografia Józef Szajna, Teatr Ludowy w Nowej Hucie 1962. Fot. Wojciech Plewiński.

### **Dziady, 1962 i Puste pole, 1965**

W roku 1962, zatem roku wystawienia *Akropolis*, Szajna realizuje scenografię do przedstawienia *Dziady* w inscenizacji Krystyny Skuszanki i Jerzego Krasowskiego. W scenie Wielkiej Improwizacji artysta-scenograf wprowadził dość dużą drabinę przypominającą swoim rozmiarem tory kolejowe. Pięła się w górę niczym do fantasmagorycznego nieba, a Gustaw-Konrad siedział na niej, recytując swój tekst. Krytyka opisywała wertykalny układ tego potężnego stałego elementu przestrzeni scenicznej w kontekście misteryjnej przestrzeni polskiego teatru monumentalnego oraz w odniesieniu do trzech krzyży ze scenografii Andrzeja Pronaszki do *Dziadów* w inscenizacji Leona Schillera (Teatry Miejskie we Lwowie, 1932). Grzegorz Niziołek, tłumacząc wybory scenografa w 1962 roku, komentował:

W scenografii do *Dziadów* zapamiętane przez Szajnę obrazy z Auschwitz nadal są widzialne: ślepy tor kolejowy, ogień krematoriów, porzucone zwłoki. Wystarczy wyobrazić sobie, że rzekoma drabina jest kolejowym torem widzianym z perspektywy leżącego człowieka. Ale ślady pamięciowe zostają wchłonięte przez potężną symbolikę schodów, nieba, metafizycznej pustki<sup>50</sup>.

Sugestywne obrazy doczekały się oświecimskiej interpretacji dopiero po wielu latach. Niziołek znajduje pewne wytłumaczenie dla tej strategii krytyków, bo ich wzrokowa nieświadomość wynikała być może z braku wyrazistego strzępu charakterystycznego pasiaka:

Akty widzenia powstają dzięki temu, co nie jest widzialne, co uległo wyparciu, a w polu świadomości pojawia się jako zaprzeczenie. Ten proces wyparcia potrzebuje jakiegoś materialnego szczytunku, który zostanie umieszczony w polu widzialności, a równocześnie może zostać przeoczony<sup>51</sup>.

Nie wydaje się, żeby strategia Szajny bazowała tylko na chęci wytworzenia widzenia podprogowego. Ówczesne widzenie zagłady przez artystę i byłego więźnia bliskie było konstrukcji unistycznych powidoków zdarzeń wedle sensu, który nadał terminowi Władysław Strzemiński. Ten artysta-konstruktywista mówił, że powidoki oddają właściwą materię rzeczy. Obraz zachowany pod powiekami przechowuje wrażenie, które *de facto* jest istotą widzialności, jego sensem czy wręcz materią pierwszą. Idąc za myślą Strzemińskiego, możemy uznać, że Szajna konstruował obrazy, instalacje, rzeźby, które były metaforą, *powidokiem* przeszłych zdarzeń wywiedzionych z doświadczeń więźnia opresyjnej przestrzeni, ofiary, zawieszzonego pomiędzy życiem a śmiercią muzułmana, bytu liminalnego. Sądzę, że odczuwalny w większej części twórczości Szajny brak personalizacji doświadczenia Auschwitz powodowany był traumatycznym strachem, z którym on-więzień walczył całe życie.

Ucieczkę Szajny w uogólnienia widać było również w jego własnej realizacji dramatu Tadeusza Hołujy *Puste pole* w Teatrze Ludowym w Nowej Hucie w 1965 roku. Tekst dramatyczny opowiada historię obozu koncentracyjnego parę lat po wojnie: dawni więźniowie chcą przekształcić miejsce, które w ich psychice spowodowało katastrofalne skutki, w atrakcję turystyczną. W tle pojawia się motyw kręcenia filmu na terenie obozu. Niziołek,

---

50 Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady...*, s. 131.

51 Tamże, s. 133.

poszukując w kulturze polskiej obrazów zagłady, nie wypowiedział się o nowohuckiej inscenizacji współczesnego dramatu w pochlebnym tonie:

Szajna zostawił z tekstu Hołuja niemal strzępy, uruchamiając i nawarstwiając wokół nich żywioł obrazów, natrętnych i zmysłowych, przerażających i komicznych. Niewielu recenzentów chciało przy tym zauważyć, do jakiego stopnia przedstawiona przez Szajnę materia pamięci miała charakter groteskowy i obsceniczny. Kilka obrazów odnotowują wszyscy recenzenci. Krąg biegnących więźniów, którzy toczą przed sobą z przeraźliwym hukiem żelazne taczki. Kobiety w łysych czerepach i trykotach wyobrażających ich nagie ciała, schodzące do komory gazowej. Esesman pojawiający się na scenie w najmniej oczekiwanych momentach, wywołujący tym samym efekt niemal humorystyczny. Polityczny horyzont sztuki Hołuja był bardzo ograniczony, natomiast fantazmatyczny eksces przedstawienia Szajny wydawał się nie podlegać żadnym restrykcjom. Szajna stworzył obrazy, nad którymi już nie panuje – o wyjaskrawionej materialności i wożonej afektywności<sup>52</sup>.

Spostrzeżenia teatrologa dokładnie opisują zmagania Szajny z obrazem zagłady i jego widzialnością. Wydaje się, że artysta w *Pustym polu* chciał opowiedzieć historię inaczej niż w *Akropolis*, może mniej drastycznie. Być może poszukiwał języka estetycznego do wyrażenia doświadczenia obywatelskiego, który byłby czytelny dla postronnych widzów. Eleonora Jedlińska pisała o braku środków wyrazu artystycznego w wypowiedziach artystów, których doświadczeniem życiowym była zagłada. Ludobójstwo, zniszczenie nie może być pokazane w sztuce poprzez piękno, ale nie może być także groteskowe, obśmiane, zdegradowane czy tylko brzydkie, ponure, tragiczne, bo obraz musi czymś przyciągnąć odbiorcę, nie może go tylko odpychać.

*Puste pole* w opinii ówczesnej krytyki było przedstawieniem dobrym, porywającym. Bronisław Mamoń pisał:

Szajna tekst Hołuja wzbogaca scenami pantomimicznymi, skomponowanymi w oparciu o grę światła i koloru kostiumu, i rekwizytu teatralnego, gestu i mimiki aktora, np. pochód wdów z zapalonymi świeczkami w rękach, mający w sobie coś z rytuału zaduszkowego obrzędu. Trudno wyliczyć wszystkie walory inscenizacji Szajny. Nie można jej przekazać w opisie,

---

52 Tamże, s. 274.

trzeba ją zobaczyć, by ulec fascynacji. To jedyne w tej chwili przedstawienie w Krakowie, którego nie wolno sobie darować, które trzeba zobaczyć, bo pomaga w odzyskaniu zaufania do teatru, o które dziś coraz trudniej<sup>53</sup>.

Roman Szydłowski dookreślał spektakl:

Tekst Hołuja stał się dla niego [Szajny – D.Ł.] pretekstem dla stworzenia własnej wizji obozu, jak powraca ona w jego snach czy rojeniach. To, co raziło nas w wielu innych przedstawieniach Szajny, w jego pracach scenograficznych czy reżyserskich, teraz zagrało na jego korzyść<sup>54</sup>.

Spektakl według dramatu Hołuja w dorobku Szajny z pewnością stanowi ważny punkt, bo już wtedy artysta zaczynał wyraźnie konkretyzować własną wizję teatru i w szczególności scenografii jako istotnego komponentu kształtującego obraz sceniczny. Po *Akropolis* i *Pustym polu* tematyka związana ze zmaganiem się z doświadczeniem zagłady zaczyna w jego pracach zajmować istotne miejsce. Szajna rozumiał teatr jako sztukę dającą możliwość przygotowania samodzielnej, autorskiej wypowiedzi. Szczególnie że postrzegał swoją rolę jako scenografa i zarazem reżysera całego widowiska. Sądzę, że w usamodzielnieniu się artystycznym Szajny doświadczenie oświecimskie odegrało ważną rolę. Po okresie milczenia artysta zdecydował się, by opowiedzieć widzom historię, która jemu początkowo wydawała się niemożliwa do zwerbalizowania.

W 1965, roku premiery *Pustego pola*, Szajna napisał do miesięcznika „Teatr” artykuł, który ze współczesnej perspektywy możemy potraktować niczym manifest, określił w nim bowiem swoją pozycję zarówno w sztuce, jak i wobec tradycji oraz historii teatru i scenografii.

Funkcją teatru nie jest ilustrowanie tekstu. Przekaz taki wiązałyby się tylko z przekazem wątku fabularnego, czasem z jego interpretacją, często z zawężającą lub deformującą myśl autora czy idee utworu. Oznacza bierną postawę teatru [...] jest programem minimum [...]. Środki wyrazu określają czas twórcy i na odwrót. Przestrzeń sceniczna zmienia i poszerza swą funkcję, nie służy już tylko jako teren akcji: mieszkanie lub plener, ale może być przestrzenią opustoszałą typu otwartego lub

---

53 Bronisław Mamoń, *Puste pole*, „Tygodnik Powszechny” 1965, nr 838.

54 Roman Szydłowski, *Obozowa Apokalipsa*, „Trybuna Ludu” 1965, nr 92, <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/208284/obozowa-apokalipsa> (dostęp: 22.07.23).

zamkniętego, aktywną lub pasywną wartością – jedną z wielu form plastycznych – tworzącą ciągle zmienną aurę towarzyszącą spektaklowi. Może ingerować w akcję lub istnieć na zasadzie obcości. Tak pojęta scenografia nie ma już cech dekoracji architektoniczno-fragmentarycznej, ale staje się materią procesu teatralnego. Zamiana rzeczywistości czysto zewnętrznej na pojęciową, wewnętrzną stwarza często aurę pewnej tajemniczości, niedopowiedzeń, *dziwności*. Tak pojęta scenografia posługuje się środkami wyrazu niezależnie od podanych przez autora didaskaliów, nie w nich bowiem upatruje najwłaściwszą formę przekazu idei utworu. Poznanie przedmiotu scenicznego nie wiąże się tu z jego nazwaniem czy określeniem jego formy zewnętrznej. Poznanie przedmiotu plastycznego wiąże się z jego materialnym urzeczywistnieniem, określeniem przez aktora na scenie. Stanowi to obiektywną prawdę przedmiotu scenicznego. Jego znaczenia są wartością poetycką, język – sposób wypowiedzania się, łączenia elementów obcych wzajemnie uzupełniających się – jest metodą. W takim ukształtowaniu słowo, rekwizyt, światło i dźwięk podlegają konsekwencji założeń. Rekwizyt lub dźwięk dają znaczenia, poprzez które można czasem wyrazić więcej, niż wypowiedzieć<sup>55</sup>.

Pod koniec lat 60. Szajna-artysta znalazł w końcu język, by wypowiedzieć historię Szajny-więźnia. Przestrzeń sceniczna przedstawień została zaanektowana przez różne rzeczy, których wygląd, znaczenie, degradacja konstruowały autonomiczną estetykę widowisk, nazwaną przez krytykę *szajnizmem*. Do rekwizytorni teatru Szajny weszły na stałe między innymi: taczki, rury, drabiny, przaśne chodaki, zardzewiałe porzucone koła od rowerów, manekiny, lalki, kukły, papier pakowy, czarna folia, rzeczy zniszczone i pozornie bezużyteczne, jak połamane grzebienie. Krystyna Wilkoszewska, estetka, określiła świat Szajny jako szmacizm oraz estetykę śmietnika. Badaczka zwróciła uwagę, że

[s]zajnizm to nie tylko swoistość formy, ale i treść przesłania. Przeżył Oświęcim i całe piekło wojny. Cała jego twórczość mówi o tym, ale mówi w języku uniwersalnym. To kolejne zwycięstwo Szajny: mówić o apokalipsie przez całe dziesiątki lat i być słuchanym. Kalekie postaci, siatki, druty, drabiny, niejednokrotnie pokazywane w ciszy, krzyczą o samotności człowieka, o jego izolacji i zamknięciu, o jego cierpieniu i udręce.

---

55 Józef Szajna, *Problemy teatru*, „Teatr” 1965, nr 11.

To jest właśnie wedle słów samego autora terazniejszość przeszłości; apokaliptyczne zagrożenie człowieka nie zakończyło się wraz z wojną. Myślę, że jest w tym jeszcze coś więcej, gdyż Szajna – zawierając uniwersalne sprawy egzystencjonalne w formach awangardowych – nie waha się wkraczać w wymiar metafizyczny, czego świadectwem stałe i uporczywe zmaganie się twórcy z potrzebą porządkowania chaosu<sup>56</sup>.

Wilkoszewska dotknęła w tym opisie istoty twórczości Szajny, bo bez wątpienia nie chodziło tylko o historię ofiary, a o uczynienie z tej historii opowieści uniwersalnej. Koszmar nie miał być lamentem czy jednostkowym doświadczeniem, miał opisać tragedię ludzkości, jaką było cywilizacyjne odkrycie możliwości bezinteresownej agresji człowieka względem człowieka. Należy jednak zaznaczyć, że szajнизм bazujący na estetyce śmietnika był poszukiwaniem języka do opisu świata zawieszzonego pomiędzy życiem a śmiercią, a użyte w nim przedmioty – zniszczone, porzucone, zardzewiałe – były tak samo zawieszane pomiędzy swoją użytecznością a wyrzuceniem i degradacją. Szajna rozumiał, że liminalność kondycji ludzkiej można opisać poprzez liminalność rzeczy.

### **„Fotografia atomizuje rzeczywistość”**

Progowość stała się częścią strategii artystycznej Szajny, jej zmiennym przykładem jest fotografia. Nie chodzi tu o zdjęcie jako dokumentację na przykład przestrzeni przedstawienia; tworzywem dla artysty były zdjęcia szczególne – obozowe wizerunki więźniów. We wspomnieniach Wilhelm Brasse, więzień o numerze 3444, który na polecenie nazistów fotografował współtowarzyszy, pisał:

Robiłem zdjęcia policyjne w trzech pozach. Pierwsze zdjęcie było w czapce półprofilem, drugie bez czapki i całkiem z przodu, a trzecie z profilu. Więzień siedział na obrotowym krześle połączonym z podium, do którego przymocowany był statyw. Obok statywu, tuż pod ręką fotografa, była specjalna dźwignia, za której pomocą obracałem to krzesło po każdym zdjęciu. Po zakończeniu zdjęć podnosiłem tę dźwignię i krzesło wracało do pozycji wyjściowej. To było tak skonstruowane, że po

---

56 Krystyna Wilkoszewska, *Szajнизм. „Sztuka to odcisnięcie własnego śladu”*, w: *Józef Szajna. Doctor honoris causa Universitas Silesiensis*, Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego, Katowice 2003, s. 27.

każdym obróceniu krzesła więźni był w tej samej odległości od obiektywu i nie trzeba było za każdym razem ustawiać ostrości. To urządzenie zbudowano do zdjęć policyjnych<sup>57</sup>.

W tym fragmencie uwagę zwraca element, który został przez autora dwa razy powtórzony. Brasse pisze, że wykonywane przez niego fotografie oraz aranżacja przestrzeni były właściwe dla zdjęć policyjnych. Zdajemy sobie sprawę, że więźniowie obozów koncentracyjnych byli niewinni, a ich osadzenie nie miało żadnych podstaw moralnych czy etycznych, nie mówiąc o przesłankach prawnych. Przygotowane z niezwykłą precyzją kartoteki więźniów Auschwitz były częścią maszyny opresji. W latach 1941–1943 zdjęcia robiono wszystkim więźniom, później zaprzestano fotografowania nowo osadzonych Żydów, a następnie Polaków. Fotografia obozowa przedstawiała więźnia w pasiaku, z numerem oraz dodatkowym oznaczeniem wskazującym na pochodzenie etniczne i przynależność do specjalnej grupy. Ten ostatni katalog zawierał niezwykle bogactwo różnych kategorii. Teresa Wontor-Cichy, omawiając fotografie obozowe<sup>58</sup>, wyjaśnia znaczenie naszytych na ubraniu więźniów Auschwitz trójkątów, których kolor oznaczał powód osadzenia: czerwony dla więźniów politycznych, zielony dla pospolitych przestępców, także recydywistów, czarny dla przestępców społecznych, notorycznie uchylających się od pracy, fioletowy dla badaczy Pisma Świętego oraz Świadków Jehowy. W tym rejestrze figur i kolorów było jedno odstępstwo: litera E umieszczona obok numeru oznaczała więźniów osadzonych w obozie prewencyjnie za naruszenie dyscypliny pracy. Pomijam w tym miejscu szczególne oznaczenia etniczności, które dodatkowo piętnowały i polaryzowały więźniów. System maszyny śmierci był niezwykle dokładnie przemyślanym aparatem psychicznego nacisku. Więźniowie, pozbawieni swojej tożsamości, nazwiska, narodowości, stawali się numerem z trójkątem wskazującym ich wymaginowaną winę. Fotografia w tym systemie odgrywała szczególną rolę, już samo jej wykonanie było pierwszym wyraźnym aktem degradacji. W trakcie przygotowania do zdjęcia więźniowie byli szykanowani przez pilnujących ich esesmanów. Pod fotelem, którego mechanizm opisał Brasse, znajdowała się zapadka używana do zrzucania fotografowanych. Przewracające się wychudzone kobiety, upadający wymęczeni mężczyźni wśród oprawców wywoływali salwy śmiechu. Fotograf obozowy opisał jeszcze jedną zasadę:

Szef na samym początku pracy osobiście ze mną rozmawiał i dał mi pewne wytyczne. Dokładnie poinformował mnie,

---

57 Wilhelm Brasse, *Fotograf 3444 Auschwitz 1940–1945*, Muzeum Sztuki Współczesnej w Krakowie MOCAR, Kraków 2011, s. 34.

58 Teresa Wontor-Cichy, *Erkennungsdienst – Służba Rozpoznawcza w obozie Auschwitz*, w: Wilhelm Brasse, *Fotograf 3444...*, s. 11–17.

jakiego rodzaju zdjęcia będą robił i jak więzień powinien wyglądać. Miał być porządnie ogolony, bez żadnych śladów pobicia na twarzy, na przykład w postaci podbitego oka, bez plam po uderzeniach, krwiaków czy ropiejących ran. W takich wypadkach więźnia nie wolno było fotografować, tylko należało odesłać do wyzdrowienia i wyleczenia, i dopiero wtedy mógł przyjść do zdjęcia. W dziewięćdziesięciu procentach ci więźniowie nie wracali, bo w międzyczasie zostali zamordowani. [...] Ponieważ wiedziałem o tym, odsyłałem tylko w wypadkach, kiedy więzień miał twarz wyraźnie uszkodzoną. Dlatego w niektórych przypadkach widać na zdjęciach, że twarz jest uderzona, wymęczona. Widać, że jest lekko poplamiona albo niezdrowo wygląda. Na takie rzeczy już nie reagowałem, bo wiedziałem, że ten więzień i tak drugi raz nie przyjdzie. Jak oglądałem te zdjęcia dzisiaj na terenie obozu w muzeum, widzę w wyrazie twarzy, w oczach tych więźniów umęczenie, przerażenie. Wtedy w obozie też patrzyłem, też to widziałem, przecież byłem ich kolegą<sup>59</sup>.

Sytuacja wykonania zdjęcia obozowego była zaprzeczeniem *fotograficznego procesu performatywnego* wedle Richarda Shustermana. Estetyk zakładał w nim wolność wszystkich uczestników – w Auschwitz zdjęcie stało się wymuszonym elementem opresji, który dla każdego uczestnika tego wydarzenia znaczył co innego. Dla esesmanów był pozycją katalogową, numerem statystycznym określającym procent wykonanej normy, czyli wyniszczenia osadzonych. Dla więźniów – dowodem ich upodlenia, dlatego już po wyzwoleniu wielu poszukiwało tych fotografii, by zabrać z obozu wszelkie dowody własnego niewolniczego poddania się degradacji w wymiarze społecznym i ludzkim. Tylko niektórzy z nich zdecydowali się na status świadków zbrodni; zeznawali później w procesach, zapisywali wspomnienia. Dla tej grupy byłych więźniów, jak i dla badaczy zagłady zdjęcia Brassego miały szczególną wartość, ponieważ zachowały nie tylko twarze osadzonych, ale też ich strach; portrety te stały się śladem, szczątkiem obecności.

Szajna, były więzień Auschwitz, w swojej sztuce rozbudował metaforę fotografii, ponieważ zaczął nie od samego zdjęcia, tylko od obrysu sylwetowego. Plansze z namalowanymi pasiakami pojawiły się w scenografii do spektaklu *Rzecz listopadowa* Ernsta Brylla, zrealizowanego w Teatrze Śląskim im. Stanisława Wyspiańskiego w 1969 roku; sylwety z instalacji *Reminiscencje* (1969) oraz *Sylwety i cienie* (1973) stały się scenografią do spektaklu *Replika*. Początkowo były traktowane jako swoiste zastępstwo

---

59 Wilhelm Brasse, *Fotograf 3444...*, s. 51, 54.

– zajęły miejsce zdjęć wedle zasady *pars pro toto*, wielkie plansze niosły w sobie bowiem metaforyczną intencję fotografii przedstawiającej człowieka w ujęciu *en face*. Obrys był pozornie pusty, pomalowany na czarno lub jasną szarość stawał się cieniem, widmem, znakiem nieobecności, pozostałością po człowieku. Bywał też dosłowny – pomalowany w pionowe pasy, niczym obozowy ubiór. Do tych sylwet Szajna doczepiał też przedmioty, jak koła rowerowe bez dętek czy buty, które odnosiły się do braku ludzkiego życia. Zofia Tomczyk-Watrak, krytyczka sztuki, nazwała obrysy sylwetowe makietami i porównała je do tarcz strzelniczych. Uznała, że Szajna wytworzył wyrazisty znak, który stał się symbolem uprzedmiotowienia więźnia w maszynie obozowej<sup>60</sup>. W kilku pracach artysta poszedł o krok dalej, bo wykleił sylwety zdjęciami więźniów. Tym samym straciły one bezmienność, wraz z wizerunkami ofiar zyskały indywidualność.

W jednej z wersji instalacji *Drang nach Osten – Drang nach Westen* (Biennale Sztuki Współczesnej w Wenecji, 1990) zdjęciami obozowymi Szajna pokrył rozłożone na podłodze plansze, a na nich ustawił wielkie, zdeformowane, zużyte żołnierskie kamasze. Tej metaforze miażdżenia ludzkich istnień dodatkowej grozy przydawała kompozycja, zdjęcia na podłodze układały się bowiem w finezyjny wzór. W 1995 roku na terenie obozu w Buchenwaldzie Szajna zrealizował instalację *Apel*, w której ustawił kilkanaście obrysów sylwetowych z wizerunkami więźniów. O ile w odniesieniu do życia w twórczości Tadeusza Kantora metaforyki aparatu fotograficznego pisałam o intencji artysty, by pozbawić śmierć wzniosłości, o tyle Szajna wykorzystuje zdjęcia, by nadać śmierci status wyjątkowy, by przywrócić unicestwionym ludziom godność. Otwarte pozostaje pytanie, czy Szajna kiedykolwiek posłużył się własnym zdjęciem? Wydaje się, że odpowiedź jest przecząca, bo fotografie używane przez artystę w licznych powtórzonych instalacjach miały pokazywać przede wszystkim tych, których nie ma. To był ostatni akt ich widzialności w tym patrzeniu w obiektyw, za którym stał Wilhelm Brasse. W instalacji Szajny postaci w pasiakach z numerami obozowymi kierowały swoje spojrzenia także na współczesnych widzów, w ten sposób metaforycznie przenosząc swoje istnienie w czasie. Fotografia miała atomizować rzeczywistość wedle określenia Sontag. Wydaje się, że Szajna traktował zdjęcia obozowe jako ostatnie znaki pamięci o ofiarach. Multiplikacja zdjęć na obrazie za każdym razem zaskakiwała masowością, budując z tysięcy niemo patrzących w obiektyw ludzi świat ofiar. Zostali unicestwieni, więc nie są świadomi, że wciąż na nich patrzymy, jakby doświadczały innej jakości pamięci, a może nawet i życia. Szajna pokazał twarze więźniów, co nie jest bez znaczenia, bo twarz to najważniejsza część ciała

---

60 Por. Zofia Tomczyk-Watrak, *Józef Szajna i jego teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1985.

ludzkiego determinująca tożsamość osoby. Doświadczenie fotograficznej obecności obozowych ofiar odwołuje się do stanu egzystencjalnego zawieszenia w liminalności między życiem a śmiercią. Twórczość Szajny stała się stanem przejściowym – pograniczem dziejów – który nieprzerwalnie trwa wraz z kolejnymi muzealnymi ekspozycjami jego prac.

W dziele Szajny intryguje koncepcja obecności i zarazem nieobecności autora i jednocześnie bohatera własnej sztuki. Uniwersalizm, który w tej twórczości wydaje się najważniejszym punktem odniesienia w konstruowaniu kolejnych obrazów pełnych metafor, wymagał od artysty określenia własnego miejsca. Zarówno Grotowski, jak i późniejsi krytycy na przykład *Pustego pola*, wiedzieli o jego wytatuowanym numerze na przedramieniu. Fakt ten uczynił z Szajny kogoś uprawnionego do mówienia o Auschwitz; on sam początkowo przyznał sobie tylko status świadka ludobójstwa, dopiero później zaczął mówić o sobie – tyle że nie ofierze, a ocalonym.



## II. 4.7

Numer z albumu *Józef Szajna i jego świat*.

Nigdy nie był żadnym z bohaterów swoich przedstawień albo wyrazistym głównym protagonistą dzieła. Tak prowadzona strategia artystyczna nieobecności czy raczej niewidoczności losów Szajny w dziele Szajny została przerwana w 1991 roku, kiedy powstał collage *Numer*.

Artysta wykorzystał w pracy własny pasiak oświęcimski ze swoim obozowym numerem 18729. Groza sytuacji obozowej została zamknięta w bardzo osobistym obrazie, który wraz z historią artysty–bohatera stał się autoportretem – stworzonym z rzeczy i znaków, ale bez ciała. Postać na obrazie, bez rysów twarzy, bez sylwetki, stała się jedynie znakiem człowieka zaklętym w numerze, odnoszącym się do opresyjności. Pasiak w tej historii pełni funkcję kostiumu, poza-codziennego ubioru, ponieważ ciąg naszytych na nim cyfr okazał się szczęśliwy dla właściciela. Same zaś strzępy materii stały się śladem nieistniejącego świata. Podobnie na wielkich instalacjach z cyklu *Sylwety i cienie* artysta pokazywał obrysy sylwetowe wypełnione zdjęciami bezimiennych więźniów. Fotografie Brassego pełniły funkcję śladu, strzępu, cienia, ale były też znakiem ocalenia jakiejś części istnienia.

Z wyjątkiem eseju *Dno* i collage’u *Numer* Szajna rzadko w swojej sztuce ujawniał własne doświadczenia, częściej wchodził w sferę uogólnień, w których pokazana zagłada miała wymiar uniwersalny. Wciąż czerpał z doświadczenia obozowego, by pozostawić ślad, będący odniesieniem nie tylko do Auschwitz, ale także komentarzem do rzeczywistości świata drugiej połowy XX wieku. W jego sztuce niemal samoistnie dokonało się przebudowanie znaczeń. Artysta przeszedł wyraźną drogę od zamknięcia swojej twórczości w doświadczeniu pokolenia, które niosło w sobie traumę obozów koncentracyjnych, do uogólnienia ludobójstwa jako doświadczenia granicznego ludzkości w XX wieku. Widać to wyraźnie w różnicach, jakie zarysowały się pomiędzy instalacją *Reminiscencje* (1969) a *Repliką* (1971) zaprezentowaną w następnym roku na Festiwalu w Edynburgu.

## Reminiscencje / Replika

Environment *Reminiscencje* powstał w 1969 roku na zamówienie Akademii Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie z okazji obchodów 150-lecia jej istnienia. Władze uczelni poprosiły Józefa Szajnę o wykonanie dzieła upamiętniającego lata niemieckiej okupacji, kiedy Akademia była zamknięta, a większość pedagogów została wymordowana. Głównym elementem pracy był wycięty z płyty pilśniowej nadnaturalnej wielkości obrys sylwetowy z naklejonym powiększonym zdjęciem obozowym profesora Ludwika Pugeta. Element tworzył bramę/przejsięcie, przez które wchodził widzowie do właściwego pomieszczenia ekspozycyjnego. Tam do gęsto rozstawionych sztalug przypięto wyrwane z albumów kartki ze zdjęciami i nazwiskami

pomordowanych. Bożenie Kowalskiej, krytyczce i teoretyczce sztuki, ich układ, także dzięki wytworzonemu nastrojowi, kojarzył się z krzyżami. Przy niektórych sztalugach samotnie leżała paleta albo wisiał na nich zostawiony fartuch. Rzeczy osobiste były niczym drobne znaki ludzkiej obecności, poukładane na stołach, podłodze, przyklejone do ścian. Kowalska komentowała: „Był to pierwszy z taką siłą przywołany przez Szajnę krzyk martwych przedmiotów”<sup>61</sup>.



#### II. 4.8

Replika, reż. Józef Szajna, Teatr Studio. Fot. Wojciech Plewiński.

---

61 Bożena Kowalska, *O plastyce Szajny*, w: *taż, Józef Szajna i jego świat...*, s. 32.

Artysta wielokrotnie rozbudowywał *Reminiscencje*. Kolejne pokazy environmentu były jego nowymi transpozycjami. Kakofonia zmian i powtórzeń nawarstwiała się, wydawało się, że Szajna za każdym razem dookreśla poprzednią odsłonę pracy. Najważniejszą z pewnością była aranżacja, która powstała w ramach Pawilonu Polskiego na XXXV Biennale Sztuki w Wenecji w 1970 roku. *Reminiscencje* Szajny zostały zestawione z dziełami Władysława Hasiora<sup>62</sup>. Kowalska wymienia trzy przyczyny zmian układu przestrzennego pracy Szajny w kolejnych odsłonach:

Głównym powodem, na który artysta kładzie nacisk, była uniwersalizacja dzieła, które w Krakowie z racji roli, jaką miało spełniać [...] ograniczone było w wymowie do strat poniesionych w czasie okupacji hitlerowskiej przez akademickie środowisko artystyczne. Następne już ekspozycje *Reminiscencji*, zwłaszcza zaś biennialowska, obejmowały wspomnieniem i oddawały hołd wszystkim więźniom zamordowanym we wszystkich niemieckich obozach zagłady. Drugą przyczyną rozrastania się *Reminiscencji* była – znacznie zwiększona w stosunku do krakowskiej – przestrzeń wystawowa oddana do dyspozycji artysty; zwłaszcza rozległa w polskim pawilonie w Wenecji. Trzeci wreszcie powód łączy się z osobowością twórczą Szajny, którego temperament wiecznego eksperymentatora i poszukiwacza nowych rozwiązań, którego wewnętrzna dynamika i niepokój nigdy nie pozwalały na monotonię powtórzeń<sup>63</sup>.

Ciągła praca nad *Reminiscencjami* wiązała się z dążeniem Szajny z jednej strony do doskonałości artystycznej, z drugiej do precyzji gestu, która zakładała maksymalną uniwersalizację przesłania dzieła. Kowalska zauważyła u Szajny dążność do uogólnienia przekazu także poprzez wprowadzenie do aranżacji przestrzennej obozowego zdjęcia Pugeta w formie wielkiej sylwety, która była stałym elementem wszystkich wersji environmentu. Wydawało się, że tak wyraźne personalne odniesienie do konkretnej osoby może zaburzyć pożądaną przez artystę recepcję pracy. Tak się nie stało.

Przy całym dramatyzmie i ekspresyjności *Reminiscencji* są one głównym tworem – wbrew pozorom – nie emocji, lecz kreującego intelektu. Nie ma tu spontaniczności działania ani subiektywizmu osobistej wypowiedzi. Nie odnosi się też to dzieło

---

62 Por. Joanna Sosnowska, *Polacy na Biennale Sztuki w Wenecji 1895–1999*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1999.

63 Bożena Kowalska, *O plastyce Szajny...*, s. 32–33.

do skonkretyzowanych i osadzonych w historii zdarzeń czy przeżyć twórcy. Kartka z obozowego rejestru i zdjęcia wymordowanych mają znaczenie egzemplifikacji-symbolu. W *Reminiscencjach* nawet Ludwik Puget, choć rozpoznawalny z rysów twarzy, dzięki monumentalizacji i osadzeniu w przestrzeni znaków-zdarzeń całości environmentu, traci swą jednostkową odrębność, nabierając cech bezimiennego symbolu, uogólnienia<sup>64</sup>.

*Reminiscencje* jako environment były dziełem zawieszonym pomiędzy obiektem para-scenograficznym, czyli też w jakimś stopniu para-teatralnym, a właściwym przedstawieniem rozumianym jako działanie aktora wykonywane w obecności widzów. Dla Kowalskiej naturalną konsekwencją *Reminiscencji* było zatem widowisko *Replika*. Nieco przeciwnego zdania był Zbigniew Taranienko. Dokumentując ten spektakl, zauważył, że *Replika* ideowo wyrosła z wcześniejszych realizacji teatralnych Szajny, między innymi z *Akropolis* i *Pustego pola*<sup>65</sup>. Tak zarysowanego sporu badawczego nie można jednoznacznie rozstrzygnąć. Tematyka obozowa była obecna we wcześniejszych przedstawieniach teatralnych, ale w *Reminiscencjach* pojawiło się ważne myślenie artysty o dziele jako o performatywnym przekazie obrazu zagłady w jej wymiarze społecznego braku konkretnych ludzi, doświadczenia nieobecności ofiar. Obie formy, *Replika* i environment *Reminiscencje*, miały strukturę otwartą, były to dzieła nieustannie i celowo znajdujące się w progresie, w zmianie. Szajna zawiesił je w sytuacji liminalnej, pomiędzy ideą a realizacją. Kolejne transpozycje, niczym mutacje tematu, nie przyczyniły się do definitywnego zakończenia pracy przez ich reżysera, twórcę. Taranienko wyliczył w porządku chronologicznym kolejne wersje przedstawienia:

*Replikę* [...] poprzedziło w 1971 roku powstanie w Göteborgu environmentu o tym samym tytule, ale już w roku następnym *Replika II*, zmieniona w przedstawienie, została zagrana w Edynburgu na festiwalu teatralnym w Galerii Richarda Demarco. W 1973 roku powstała *Replika III*, znacznie rozbudowana w stosunku do poprzedniej wersji – na równie znanym festiwalu w Nancy. Przedstawiona później w licznych krajach świata *Replika IV* miała swoją premierę w tym samym roku w Warszawie w Teatrze Studio. W 1980 roku została przygotowana *Replika V* w związku z wyjazdem Teatru do Francji, w 1984 roku powstała polsko-turecka *Replika VI*, a także

---

64 Tamże, s. 33.

65 Por. Zbigniew Taranienko, *Przestrzenie Szajny...*

wzbogacony o prolog jej wariant polski. Następnie pojawiły się jeszcze osobne przedstawienia: izraelskie – w 1986 roku, zatytułowane *Replika VII*, a w końcu kanadyjskie i amerykańskie<sup>66</sup>.

Kolejne transpozycje *Repliki* nie były powiązane z radykalną zmianą przekazu czy przekomponowaniem fabuły, chodziło raczej o zaznaczenie, że wprowadzono zmiany konieczne ze względu na inne miejsce prezentacji, czasem związane z licznymi wyjazdami Szajny poza granice Polski. Taranienko uznał, że akcja widowiska była niezwykle prosta, wręcz schematyczna. Na scenę wchodzili

okaleczeni ludzie, wygrzebani ze sterty odpadów po nieokreślonym kataklizmie i próbowali odnaleźć się w nowej sytuacji. W pewnym momencie pojawiał się wśród nich żądny władzy uzurpator, który potrafił ich zniewolić, zapędzić do nieprzydatnej nikomu pracy i zniszczyć. Poza prowokatorem przetrwali wszyscy mimo wielokrotnego ocierania się o granicę życia. Szajna, wychodząc osobiście pod koniec spektaklu na scenę, tak konstruował jego finał, że tragedia przekształcała się w epitafium dla wszystkich zamęczonych i zmarłych<sup>67</sup>.

Sedno *Repliki* tkwiło nie tylko w ludobójstwie i w doświadczeniu Auschwitz. Wykreowany obraz nie miał pokazywać ofiar – był ostrzeżeniem przed degradacją, dekonstrukcją porządku, bo pokazywał świat na granicy, na progu, czyli w momencie zawieszenia pomiędzy zniszczeniem jednej cywilizacji a konstruowaniem drugiej. Uzurpator miał być kimś, kto w chaosie zaprowadzi ład, ale tego nie uczynił, tylko budował nowy aparat opresji. Wprowadzeni przez Szajnę do przestrzeni dzieła aktorzy współpracowali z przedmiotami, tworząc sensualną relację z rurami, butami, szprychami z kół rowerów, manekinami, grzebieniami. Cały świat widowiska pokazywał zgliszcza, ślady ludzkiej egzystencji w znaczeniu zniszczenia pewnego porządku życia. Symbioza człowieka i przedmiotu nadawała *Replike* ten szczególny charakter, który przyczynił się do uniwersalizacji przekazu. Kowalska pisała:

W tej martwej ruinie-śmietniku, owianej dymem jakby ze zgliszcz po ostatecznej zagładzie świata, budzi się życie. Głódna i ślepa ręka wyciąga się z chaosu i katastrofy w poszukiwaniu kawałka chleba. Kopiec wibruje zmartwychwstałymi. Jednakże

---

66 Tamże, s. 231.

67 Tamże, s. 234.

z Apokalipsy powstają resztki po ludziach: okaleczone, bez rąk, nóg, oczu – ludzkie destrukty. To ożywają na równi aktorzy jak kukły, wydobyte ze zgliszcz. Wbrew dojściu do samego dna ludzkiego czy już nieludzkiego upadku, degradacji i cierpienia, przeżywają w człowieku ślady miłości, współczucia, odruchu dobroci. Ożywa też żądza władania, przemoc i okrucieństwo. Dwie strony ludzkiej natury. Zabawkę dziecięcą – bąka wprawionego w ruch w ostatniej sekwencji spektaklu – można interpretować jako gorzki symbol odwiecznego zaczynania przez ludzkość tej samej drogi, od nowa, niezmiennie [...]<sup>68</sup>.

Pomimo wielkiej chęci Szajny, by oderwać *Replikę* od recepcji tylko w duchu zagłady i nadać jej charakter moralitetu, przedstawienie przez większość krytyki było postrzegane jako głos w dyskusji o latach wojny. Artysta bronił się przed takim uproszczeniem. W programie do przedstawienia odpowiadał na prozaiczne pytanie, zadane samemu sobie: o czym jest to widowisko? „O agonii naszego świata i naszym wielkim optymizmem – pisał – szachujemy, paraliżujemy bez kokieterii. Z elementów naturalistycznych sztuki konkretnie budujemy zmysł abstrakcyjny, bunt przeciw bezsensowi życia i niepotrzebnej śmierci”. Po międzynarodowym sukcesie spektaklu Szajna mówił już bardzo dobitnie:

Myślę, że moja sztuka jest zrozumiała dla wszystkich, a zawężenie jej problematyki do obsesji poobozowych jest dużym uproszczeniem. Meksykanom np. kojarzyła się z trzęsieniem ziemi, Wenezuelczycy zaś traktowali ją jako misterium<sup>69</sup>.

Można nawet odnaleźć pewną obsesyjność w zachowaniu Szajny, który w wywiadach i wypowiedziach publicznych niejednokrotnie sygnalizował, że jego sztukę należy postrzegać w nieco inny sposób. W połowie lat 70. słynne było zdanie wypowiedziane przez artystę:

Ja do swego szajnizmu doszedłem drogą przez mękę, więc pytam, co to jest sztuka: kolekcjonowanie pomysłów czy kreowanie świata? Bo jeżeli jesteśmy bezradni w tworzeniu nowych wartości – to co nam zostało? Muzea zamienić na hodowlę pieczarek<sup>70</sup>.

---

68 Tamże, s. 33.

69 Anna Kobylińska, *Kulturalna gala w MSZ*, „Kurier Polski” 1988, nr 51.

70 Maria Czanerle, *Szajna*, Gdańsk 1974, s. 14.

Estetyka Szajny została wpisana w stylistykę polskiego teatru autorskiego końca XX wieku, co wiązało się z silną pozycją reżysera, występującego także w roli scenografa i dramaturga. Wydawałoby się, że unikatowe widowiska nacechowane osobowością twórcy nie podlegają repetycji w wykonaniu innych inscenizatorów i zespołów. Inaczej stało się w wypadku Szajny, miał on bowiem okazję zobaczyć *Replikę* w wykonaniu kanadyjskiego teatru alternatywnego. Dla grupy młodych ludzi scenariusz polskiego reżysera okazał się doskonały do przedstawienia świata po katastrofie, czyli zamachu z 11 września 2001 roku i zburzeniu dwóch wież World Trade Center w Nowym Jorku<sup>71</sup>. Dzięki temu doświadczeniu Szajna przekonał się, że jego dzieło zyskało uniwersalizm i istnieje w silnym kontekście ważnego zapisu współczesności, ważnego dla nowych pokoleń twórców. Tadeusz Kornaś, teatrolog, odnalazł w *Replike* optymizm, o który także zabiegał Szajna. Badacz obejrzał filmowy zapis spektaklu w maju 2020 roku, czyli po pierwszych miesiącach pandemii COVID-19:

Łatwo sobie jednak dzisiaj wyobrazić, że ten koronawirus, albo następny, mógłby być zagładą całej cywilizacji, jaką znamy. [...] Możemy być jednak pewni, że jak w spektaklu Szajny, ktoś, gdzieś, kiedyś puści wirującego bączka na zgliszczach minionej cywilizacji i zacznie budować na nowo. [...] Spektakl Szajny bowiem, obok doraźnej, miał także ponadczasową wymowę i ona wybija się dzisiaj ponad wszystko<sup>72</sup>.

Można uznać, że chęć do uniwersalizmu, która tak ważna była dla Szajny, odniosła po latach zwycięstwo. *Replika* opisuje coś nieuchwytnego, czym jest ludzki strach, właściwy dla momentu dziejowego przejścia pomiędzy jednym porządkiem świata a drugim. Celem kulturowym rytuałów przejścia według Gennepa było oswojenie i okiełznanie lęku, który pojawia się w okresie zmiany. Fascynację laminalnością reżyser nie ograniczył w swojej twórczości tylko do autorskich widowisk, pewne idee odnaleźć można w innych przedstawieniach, które powstały równoległe z *Repliką*.

---

71 *Replika 8* w reżyserii Małgorzaty Kozubowskiej-Houston została wystawiona w Teatrze Korzenie w Vancouver w 2002 roku, por Dominika Łarionow, *Szajna, szajinizm i spadkobiercy, czyli rozmowa, której nie było*, „Opcje” 2003, nr 4–5, s. 70–74.

72 Tadeusz Kornaś, *Pustynia*, „Teatr” 2020, nr 7–8, <https://teatr-pismo.pl/7791-pustynia/> (dostęp: 15.08.2022).

## Bohaterowie progu

W jednym z wywiadów udzielonych Zbigniewowi Taraniencie w 1981 roku Józef Szajna powiedział: „[...] zawsze wzbudzał moje zaciekawienie ginący świat z załączkami nowego, a więc okres styku dwóch epok – stąd Faust, Dante, Cervantes, a także Majakowski i Witkacy”<sup>73</sup>. Enigmatyczne stwierdzenie uczynione na marginesie głównego toku rozmowy paradoksalnie odnosiło się do sedna twórczości Szajny. Spektakle – opowieści o innych artystach i o Fauście – powstawały w latach 70. w następującym porządku chronologicznym: *Faust* (1971), *Witkacy* (1972), *Dante* (realizacja włoska 1971, realizacja polska 1974), *Cervantes* (1976), *Majakowski* (1978). Widowiska te powstały między innymi dla sceny Teatru Studio w Warszawie, którym Szajna kierował w latach 1971–1982; wyjątkiem był *Faust*, który miał premierę w Teatrze Polskim w Warszawie. W rozmowie z Taranienką Szajna nie wyjaśnia, dlaczego interesował go świat powstający pomiędzy upadkiem jednej cywilizacji a przed ukonstytuowaniem się następnej. Przy czym nie interesowała go jakoś świata po destrukcji, w swoich pracach skupiał się tylko na jednym momencie – co się dzieje w czasie pomiędzy starym a nowym. Za Victorem Turnerem, a pośrednio za Arnoldem van Gennepem można stwierdzić, że artysta chciał pokazać tylko stan progowy kultury. Szajny ewokowanie liminalnością w ogromnej części wynika z osobistego doświadczenia momentu przejścia. I zapewne w takim znaczeniu możemy mówić, że Szajna używał sztuki jako formy autoterapeutycznej. Andrzej Turowski uznał, że pamięć zagłady stała się paradygmatem, „który w sztukę wpisuje się jako projekt krytyczny własnej kultury. Gdy piszemy o zagładzie, między ostrością krytycznej percepcji zapomniania a melancholią utraconego spojrzenia na nieistnienie tworzy się artystyczne napięcie”<sup>74</sup>. I choć Szajna ewidentnie przenosi znaczenia pamięci z doświadczenia zagłady na eksterminację w obozie koncentracyjnym, to uznać należy, że wykorzystuje wspomniane przez Turowskiego napięcie. Artysta powiązał je nawet z rytuałem przejścia, który stał się ważną ideą autorskiego teatru, wręcz jego *materia prima*. Na liminalności zostały osnute wątki fabularne wszystkich przedstawień, które stały się opowieściami o twórcach. Nieprzypadkowy był już sam dobór prezentowanych na scenie Teatru Studio artystów, którzy stali się bohaterami dzieł Szajny: Witkacy, Dante, Cervantes i Majakowski. Wybrano ich zgodnie z intencją Turnera, który uważał, że artyści mogą być *ludźmi liminalnymi*. W koncepcji Szajny były to postacie marginalne, żyjące na krawędzi, których dzieła noszą znamiona wyjątkowych aktów, wyrastających poza schematy swojej epoki.

---

73 *Intuicja, idea, czas. Rozmowa z Józefem Szajną*, w: Zbigniew Taranienco, *Dialogi o sztuce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2004, s. 31.

74 Andrzej Turowski, *Pamięć Zagłady to monstrialny paradygmat*, w: *Wielogłos o Zagładzie...*, s. 313.

Rozmowa Taranienki z Szajną, jak wspomniano, odbyła się w 1981 roku. To data szczególna w najnowszej historii Polski, ale też ważny moment w życiu artysty. Niespełna rok później postanowił przejść na emeryturę, oddając Jerzemu Grzegorzewskiemu stanowisko dyrektora Teatru Studio. Wywiad podsumowuje pewien etap w życiu Szajny, porządkuje jego artystyczne wizje.

Jak powiedziano, wyjątkiem na tle wymienionych spektakli, których bohaterami są artyści żyjący na granicy epok, którzy swoją sztuką wyprzedzali czas, był *Faust* (Teatr Polski w Warszawie, 1971). Spektakl powstał na podstawie dramatu Johanna Wolfganga Goethego. Była to pierwsza w pełni autorska realizacja Szajny. W założeniach inscenizacji reżyser pisał:

Ma to być Faust – człowiek współczesny. Nie szukanie przyczyn, ale stwierdzenie skutków. Faust wyrasta z buntu współczesnego człowieka przeciwko światu, który go przerósł. Faust będzie tu bohaterem antyromantycznym [...] Tekst jest materiałem, obok którego trzeba robić przedstawienie; tekst nakłada pewne ograniczenia. To przedstawienie nie ma być egzemplifikacją kłopotów, buntów, wahań bohatera nie-romantycznego. Istnieje pewna zbiorowość, w której prawa wkomponowane jest życie Fausta – Faust jest człowiekiem, który chce się przebić poza ograniczenia, przeciwności, chce zburzyć jej kryteria, zastane mity, przestarzałe stagnacje. Przebić się przez te mity i uporządkować chaos<sup>75</sup>.

Realizacja artysty wpisywała romantyczną opowieść w mit buntownika, który idzie na przekór swoim czasom, stając się bohaterem granicznym. W latach 70. przedstawienie nie zostało dobrze przyjęte przez krytykę, a problem dotyczył głównie użytych przez Szajnę środków. Uważano, że reżyser posłużył się Goethem jako „[surowcem – D.Ł.] dla własnej kreacji, przeciwstawnej w stosunku do oryginału”<sup>76</sup>, ponieważ jego „teatr plastyka [...] usuwa w cień słowo”, a widzowie czują się [...] pokrzywdzeni poprzez bezwzględną, okrutną siekaninę tragedii”<sup>77</sup>. Oceniano, że przedstawienie nie miało „po prostu reżyserii [a były tylko – D.Ł.] scenograficzne ilustracje”<sup>78</sup>, ponieważ Szajnę cechuje „niezachwiana wiara w plastyczny big beat”<sup>79</sup>. W całym sporze krytyków o prymat tekstu literackiego nad

---

75 Józef Szajna o teatrze i o swoim „Fauście” w programie do spektaklu „Faust”, Teatr Polski w Warszawie 1971, s. 3–4; także w *Kalendarium życia i twórczości*, oprac. Bożena Kowalska, w: Bożena Kowalska, *Józef Szajna i jego świat...*, s. 207.

76 Anna Tatariewicz, *Anty-Faust*, „Tygodnik Kulturalny” 1971, nr 45.

77 Zofia Jasińska, *Zrywając*, „Tygodnik Powszechny” 1971, nr 39.

78 Konstanty Puzyna, *Gluglutiera*, „Polityka” 1971, nr 37.

79 Tamże.

scenografią Marta Fik jednoznacznie stwierdziła, że „żądać od Szajny posłuszeństwa autorowi to urągać jego sztuce”<sup>80</sup>. Krytyczka przeprowadziła brawurową analizę widowiska, odnajdując w nim powiązania z wcześniejszymi *Reminiscencjami*.

Sformułowanie *artysta-plastyk* nie oznacza w tym kontekście tyle co *scenograf*, czyli autor dekoracji i kostiumów czy nawet organizator przestrzeni scenicznej. Tak jak *Reminiscencje* dowiodły ostatecznie, jak wiele w malarstwie Szajny jest teatru, *Faust* – dobitniej może niż dzieła wcześniejsze, bardziej nawet udane – potwierdził jego prawo do tytułu plastycznego inscenizatora. To, co w *Fauście* atakuje nasz wzrok, a przez wzrok nie tylko emocje, ale i intelekt, nie ogranicza się do zabudowania sceny mniej czy bardziej znaczącym rekwizytem. Także aktor jest tu niezbędny, aktor lub po prostu człowiek. Ten, którego działania i istnienie określają osaczające go przedmioty, i który nawzajem, samą swą obecnością, nadaje życie przedmiotom. Szary bohater z obandażowaną głową, człapiący przez scenę w więziennych sabotach; breughłowskie ożywione stwory; naga Małgorzata, ni to Wenus, ni wyidealizowana niewinność (po raz pierwszy tak popularna ostatnio na scenach nagość czy półnagość tłumaczy się w sposób logiczny); Małgorzata dusząca się pośród ogromnych worów, Faust w obliczu śmierci. Zrodzone z zaskakującej wyobraźni Szajny obrazy łatwo opisać, trudniej w sposób jednoznaczny określić ich metaforyczny sens. Nie ma w tym zarzutu, raczej pochwała i wyznanie własnej słabości. By oddać słowami w sposób jako tako adekwatny dzieło sztuki (może się ono podobać lub nie, nie umniejsza to jego wartości), trzeba być poetą. Może nawet Goethem<sup>81</sup>.

Poetyka Szajny wyraźnie się w *Fauście* rozwijała, artysta budował przestrzeń gry za pomocą rekwizytów, które stały się już znakami twórczości reżysera. Nawet w obliczu dość jasno pokazanych przez krytyka skojarzeń potrafił wykazać idee uniwersalizacji kreowanego przekazu, mówił:

Faust wygląda jak stary Rembrandt z kawałkiem ręcznika na głowie. Człowieka nie trzeba poprawiać, ze słabości, ułomności, brzydoty robię piękność. Faust ma opuszczone portki, bo

---

80 Marta Fik, *Mate i duże cele Fausta*, „Teatr” 1971, nr 18.

81 Tamże.

nie ma tu nic z Mody Polskiej ani z Adama [Hanuszkiewicza – D.Ł.]. Wyrzucam wszystko, co między komisem a komiksem<sup>82</sup>.

Turban na głowie był pozorną trywializacją bohatera, bo reżyser chciał go wizualnie odseparować od blichtru rzeczywistości PRL-u początku lat 70. W założeniu Szajny Faust miał nie być modny jak ubiór z Mody Polskiej, miał nie być postacią ze spektakli Adama Hanuszkiewicza i miał nie przynależć do kolorowej kultury kapitalistycznej widocznej w produktach, które można było kupić w nie do końca legalnych komisach. W tej propagandowej niszy postrzegania Zachodu mieścił się także komiks. Bohater miał być osobny, ale nim nie był, bo Fik pisała:

Jest więc bohater tytułowy. Antyromantyczny. Typowy. Ma charakterystyczną dla naszej szerokości geograficznej przeszłość – prawdopodobnie hitlerowski obóz. Jest intelektualistą; trochę naukowcem, trochę filozofem, trochę artystą. Wojna zachwiała prawdami, które uważał za niepodważalne. Popadł w sceptycyzm, w melancholię. Nawiedzają go straszne wspomnienia, stara się je uogólnić w jakieś prawidłowości światopoglądowe. Nie rezygnuje z głębokich refleksji i pisania wierszy. Uważa zapewne, że także pod względem naukowej i artystycznej kariery los go pokrzywdził<sup>83</sup>.

Faust Szajny był dla krytyczki postacią depresyjną, liminalną w znaczeniu zawieszenia pomiędzy traumą wojenną a codziennością i ambicją. I choć Fik tego wyraźnie nie napisała, to w swojej intencji utożsamiała głównego bohatera z reżyserem. Można uznać, że Szajna-artysta stoi na progu nowych i starych idei, rozwija świat i wytycza drogi. Z pewnością praca nad *Faustem* stała się ważnym impulsem dla reżysera do późniejszego budowania autorskich spektakli, w których opowiadał historie bazujące na swobodnie traktowanych informacjach biograficznych o życiu innych artystów. Dobór bohaterów przedstawień Szajny dla Teatru Studio potwierdza też tezę Victora Turnera o twórcach jako ludziach progu, ponieważ każdy z nich był nowatorem i w jakimś stopniu outsiderem swojej epoki.

Szajna zainauguował dyrekcję Teatru Klasycznego<sup>84</sup>, przemianowanego na Teatr Studio w Warszawie, autorskim widowiskiem *Witkacy* (premiera

---

82 Wypowiedź Józefa Szajny dla Marii Czernerle w: *Szajna i Faust*, „Teatr” 1971, nr 18.

83 Marta Fik, *Male i duże cele Fausta...*

84 Teatr Klasyczny w Warszawie mieścił się w północnym narożniku Pałacu Kultury i Nauki. W 1971 roku Józef Szajna objął stanowisko dyrektora teatru, a od 1 lutego 1972 roku scena zmieniła nazwę na Teatr Studio. Od 1985 roku patronem teatru jest Stanisław Ignacy Witkiewicz.

14 kwietnia 1972), którego scenariusz był oparty na dramatach *Oni*, *Gyubal*, *Wabazar*, *Nowe Wyzwolenie* i *Szewcy*. Nie była to jego pierwsza realizacja utworów dramaturga okresu międzywojnia. Wcześniej Szajna współpracował bądź sam reżyserował przedstawienia według dramatów *W małym dwor-ku* i *Wariat i zakonnica* (reżyseria Wanda Laskowska, Teatr Dramatyczny w Warszawie, 1959), *Oni* (reżyseria i scenografia Szajna, Stary Teatr im. Heleny Modrzejewskiej w Krakowie, 1967). Wybór dzieła, poprzez które dokonał się swoisty *ingres* Szajny na warszawskie stanowisko dyrektorskie, nie był przypadkowy, co wyraźnie pokazuje zachowany program do przedstawienia. Opublikowano w nim test–manifest Szajny *Tylko teatr otwarty*:

Kiedy o losach człowieka decydowali bogowie, za obraz świata nikt nie odpowiadał, nie było współwinnych. Budowany przez stulecia kościec moralny zawiódł, od kiedy ludy śmierć szykują ludom. Żadne prawo nie jest w stanie wytłumaczyć ludobójstwa XX wieku. W miarę uzmysławiania sobie tego problemu – ogarnia mnie uczucie rosnącej pustki, potrzeby milczenia, przerastającego możliwości formułowania. [...] Sztuka [...] rodzi się na przecięciu NIGDY, NIGDZIE, NIC. [...] Teatr otwarty to poetyckie wizje obszaru, na którym ma się rozegrać dramat istot ludzkich, to rzeczywiste miejsce spiętrzeń i wyobrażeń artystycznych<sup>85</sup>.

Teatr w tej koncepcji stał się miejscem pomiędzy realnością a iluzją, w którym niczym na progu rozgrywać się mają poetyckie wizje. Deklarowana przez reżysera otwartość ma ścisły związek z wolnością artystyczną i uniwersalnością przekazu. Program do widowiska zawiera także ciekawy tekst *Witkacy i – oni*, który dopełniał manifest Szajny. Przeplatały się w nim cytaty z wypowiedzi dramaturga z uwagami bądź spostrzeżeniami krytycznymi na temat samego Witkacego lub jego dzieł, których autorami byli między innymi: Karol Irzykowski, Bolesław Miciński, Tadeusz Peiper, Tadeusz Boy-Żeleński, Mieczysław Wallis, Roman Ingarden, Tadeusz Kotarbiński, także Jan Błoński, Jan Kłossowicz, Konstanty Puzyna, Lech Sokół. Wypowiedzi znawców i komentatorów pochodziły z różnych lat i stylistyk, reprezentowały też odmienne światopoglądy. Powstał tekst ukazujący niezwykle melanz idei Witkacego i towarzyszących mu krytyk, z których nie wszystkie były afirmatywne, a wiele wypowiedzi nie stroniło od chęci ośmieszenia dramaturga. Wymowa tak ułożonych opinii na temat twórczości pisarza nabrała charakteru manewru interpretacyjnego, bowiem prześmiewcze lub

---

85 Józef Szajna, *Tylko teatr otwarty*, program do przedstawienia *Witkacy*, Teatr Studio, Warszawa 1972, s. 2–7.

sztydercze uwagi o Witkacym w prezentowanym zestawieniu paradoksalnie uderzały celnie w ich autorów. Test *Witkacy i – oni* ukazywał tym samym problem osobowości filozofa i jego dzieła wobec epok międzywojnia oraz lat 60. W konstrukcji treści programu teatralnego wnikliwy czytelnik dopiero po zapoznaniu się z tą kakofonią pochwał i zjadliwych stwierdzeń przechodził do noty biograficznej Witkacego. Szajna świadomie przeniósł akcenty z dramatu, czyli tekstu literackiego, na artystę–bohatera, którego życie tworzy tragiczny obraz niezrozumienia i zarazem uwikłania w historię ubiegłego wieku. Marta Fik po obejrzeniu spektaklu podobnie odebrała intencję reżysera, ponieważ uznała, że szukał „w pisarzu przede wszystkim patrzącego tak samo jak on na życie przyjaciela. Przyjaciela, który pojmując jednakowo z nim pewne sprawy, może też przemawiać właściwym Szajnie językiem”<sup>86</sup>.

Krytyka towarzysząca *Witkacemu* skupiła się w większości na dociekaniu zgodności wizji reżysera z intencją dramaturga. Pojawiały się oskarżenia o tautologię chwytów plastycznych, którymi posługiwał się Szajna, przy jednoczesnym docenieniu jakości kreacji scenograficznej. Pisano:

Znajdujemy tu wiele motywów znanych z opracowań scenograficzno-reżyserskich jego poprzednich przedstawień: makie-ty strzeleckie ludzkich sylwetek, reflektory markujące pistolety maszynowe, monstrialne biusty, maski gazowe jako szczegóły kostiumu, ogromne lalki bujające się na sznurach, lufy i rury wyrastające ze ścian i kulisów itp. Mniej tu rekwizytów z arsenału średniowiecznych danse macabre, do których tak chętnie sięga Szajna. Ciekawe, że Szajna ujawnia się nie tyle jako scenograf operujący trójwymiarową bryłą, ile jako malarz zainteresowany płasko położoną plamą barwną. Nawet sceny składające się przecież z osób i rekwizytów trójwymiarowych oddziałują jak obraz malarski. Mamy więc do czynienia z nowoczesnymi i pięknymi kompozycjami malarskimi. Szajna wspaniale czuje kolor, chętnie posługuje się zszarzałą czernią lub przybrudzoną bielą, ale na tym nieefektywnym, zdawałoby się, tle ciekawie występują kładzione z ogromnym wyczuciem koloru plamy barwne: kostiumów lub rekwizytów. Doskonale też rozumie Szajna znaczenie zwykle nie docenianych w akcji scenicznej świateł<sup>87</sup>.

---

86 Marta Fik, *Witkacy, Szajna i krytycy*, „Życie Literackie” 1972, nr 29.

87 Józef Szczawiński, *Witkacy u Szajny*, „Kierunki” 1972, nr 22.

Krytykom doceniającym estetykę teatru Szajny widowisko w Teatrze Studio w 1972 roku jawiło się jako wirujące pasmo obrazów, w którym reżyser do perfekcji doprowadził Witkacowski proces nieustannego powstawania i rozpadu form<sup>88</sup>. W programie teatralnym znalazła się wypowiedź Lecha Sokół, która tłumaczy powód kreacji takiego mechanizmu w twórczości Witkacego, swego rodzaju ideowego *perpetuum mobile* – destrukcji i konstrukcji.

Witkiewicz bronił bezkompromisowo CZYSTO FORMALNEGO SPOJRZENIA NA SZTUKĘ, ale podkreślał, że zajęcie takiego punktu widzenia jest możliwe tylko *w granicy*, że rysuje się on jako pewien ideał. Domagał się *zapomnienia o życiu*, ale widział, że zapomnieć o nim się nie da<sup>89</sup>.

Istotą tożsamości formalnej Szajny i Witkacego była z pewnością chęć ukazania rozpadu wartości za pomocą dostępnych środków ekspresji. Natomiast każdy z nich inaczej je definiował, choć obaj uważali, że są niezbędne jako narzędzia stylistyczne służące do kształtowania formy dzieła. Witkacy w jakimś stopniu pozostał artystą zawieszonym pomiędzy narracją absurdu, rodzącą się poetyką surrealizmu a utylarnością konstruktywizmu. Szajna był artystą, który już swobodnie korzystał z dorobku wszystkich awangard pierwszej połowy XX wieku, kreując światy pozornie zbudowane z ubogich elementów. W tym turpizmie rdzy i przedmiotów zdegradowanych powstał świat Szajny, jego ewidentnie postawangardowa estetyka. Witkacy był dla niego ważny jeszcze z innego względu: opisana przez dramaturga w utworach z lat 20. i 30. destrukcja realności w wymiarze moralnym, ale i społecznym, która była podstawą konstrukcji większości fabuł jego dzieł, wynikała z autoterapeutycznej analizy własnych przeżyć autora. Witkacy–żołnierz widział rozpad struktur społecznych w okresie I wojny światowej w Rosji, doświadczył tam pożogi rewolucji 1917 roku. W swoich dramatach pokazywał szczególnie moment przejścia od buntu robotników do ukształtowania się nowego ładu. Pesymistycznie nie dawał jednak nadziei na szczególną jakość nowego świata rodzącego się na upadku starych systemów, władza robotników w jego rozumieniu niosła w sobie tylko pustkę. Dramaturgicznie fabuły sztuk Witkacego zostały zawieszony na granicy, w przejściu, w chaosie. Szajna czynił podobnie. Należy pamiętać, że autor międzywojnia wprowadził do estetyki polskiego teatru surrealistyczną wizję przedmiotu, kostiumu oraz pewnej umowności akcji, bo na przykład tytułową Kurkę Wodną z jednego z dramatów można zastrzelić wielokrotnie,

---

88 Por. Witold Filler, *Metrum potrzebne od zaraz*, „Kultura” 1972, nr 19.

89 Lech Sokół, w: *Witkacy i – oni*, program teatralny do spektaklu *Witkacy*, Teatr Studio, Warszawa 1972, s. 14.

a powracający duch matki *W małym dworku* może rządzić światem scenicznym. Iluzja teatru staje się obszarem kreacji rzeczywistości, która manipulując realnym przedmiotem, konstruuje prawa niemające nic wspólnego ze światem codziennym jej widzów. Te paradoksy dzieł Witkacego Szajna wykorzystał; po premierze tłumaczył:

Rzecz dzieje się na deskach scenicznych i na desce do prasowania, która jak język wychodzi ze sceny ponad głowami widzów. Żelazko do prasowania wymyślone przez Henryka Tomaszewskiego [...] oczywiście żelazko do prasowania mózgow [...] By lepiej zrozumieć przedstawienie porozmieszczałem nad widownią słuchawki dla tych, którzy nie rozumieją języka plastycznego – będą to mieli przetłumaczone na języki obce [...] Zamiast lornetek podawane są w garderobach różowe i ciemne okulary w zależności od tego, kto co chce w tym dzianiu się zobaczyć [...] Zaczynamy zapalkami. Mętniactwa nie należy oświetlać reflektorami. Przyświecają sobie aktorzy ideą i świeczkami<sup>90</sup>.

W tym prześmiewczym odautorskim komentarzu widać, że Szajna był pewny swoich gestów i rozumiał ich celowość. Być może dlatego skierował się w stronę snucia opowieści o artystach dawnych, żyjących w innych epokach. W następnych latach powstały widowiska poświęcone Dantemu Alighieri (1265–1321) i Miguelowi de Cervantesowi (1547–1616).

W 1974 roku krytyka entuzjastycznie przyjęła widowisko *Dante*, które miało prapremierę we Florencji, a następnie wystawiono je w Polsce. Scenariusz opierał się na fabule *Boskiej Komedii*, dzieła, nad którym Dante pracował od 1308 roku aż do śmierci w 1321. Swój wybór Szajna komentował:

Głównym celem artystycznym widowiska jest pokazanie dwi-istości zjawisk, ich ewolucji i zarazem ich trwałej powtarzalności. Dante – poeta trecenta, łącząc średniowieczną metodę alegorii z elementami prerenesansowymi, okazuje się [...] bardzo bliski niespokojnym fenomenom naszego wieku. Konstrukcja mostów, które pozwalają przejść z kolorytu epoki, w jakiej została stworzona *Boska Komedia*, do krzyków i szeptów naszego czasu, jest przedsięwzięciem artystycznie ryzykownym. Ale jest to jedyny sposób, aby struktury zamknięte mogły stać się fundamentem teatru otwartego<sup>91</sup>.

---

90 *Szajna i Oni. Artysta i krytyk o tym samym czyli o Witkacym*, rozmowa Marii Czannerle z Józefem Szajną, „Teatr” 1972, nr 11, s. 5.

91 *Liczą się precedensy, zwołują fakty...*, rozmowa Teresy Krzemień z Józefem Szajną, „Kultura” 1974, nr 44.



#### II. 4.9

Dante, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1974.  
Fot. Stefan Okołowicz.

Reżyser wpisał dzieło w kontekst estetyki XX wieku, posługując się popularnymi wówczas ideami teatru otwartego, nie tylko w sensie intelektualnym, ale i estetycznym. Wydaje się, że dla Szajny najbardziej istotny był fakt, że twórczość Włocha powstała w momencie zmiany światopoglądowej, pomiędzy schyłkiem średniowiecza a początkiem renesansu. W tym rozumieniu Dante stał się artystą, który dostrzegł rodzącą się zmianę i zapisał w dziele moment graniczny kultury, ponieważ stanął na progu budzącego się powoli czasu humanizmu. Zbigniew Taranienko uważał, że Dantego z *Boską komedią* łączyła jeszcze idea wędrówki jako

способу rozpoznawania osnowy moralnej świata. Stąd podróż bohatera do miejsc ekstremalnych, w których – z natury rzeczy – musiały się odsłonić w czystej postaci kryteria dobra i zła. Ich zastosowania tworzyły podstawową hierarchię wartości, stawały się żywym kształtem Piekła i Nieba. Spektakl Szajny nie powtarzał pełnej struktury poematu, pomijał odniesienia do historycznych postaci. Nie było to potrzebne. Dante stał się obrazem egzystencjonalnej pielgrzymki człowieka wraz z jego wątpliwościami, pasjami i zagubieniem w poszukiwaniu prawdy o sobie<sup>92</sup>.

92 Zbigniew Taranienko, *Przestrzenie Szajny...*, s. 100–101.



**II. 4.10**

*Dante*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1974.  
Fot. Stefan Okołowicz.

Spektakl przekraczał także granice sceny pudełkowej, anektując *foyer* – widz, przekraczając próg teatru, wchodził niejako do wnętrza spektaklu. Zabieg, dobrze znany z teatru alternatywnego, był wówczas nowością w teatrach repertuarowych. Sukces *Danteo* z pewnością utwierdził Szajnę w słuszności obranej drogi repertuarowej.

Następnym bohaterem w Teatrze Studio był Cervantes, pisarz żyjący w czasach kolejnej istotnej zmiany dziejowej, na przełomie wieków XVI i XVII. O spektaklu Szajny z 1976 roku krytyka pisała:

Obrazy są chwilami porywające. [...] Mają siłę wielkiej metafory i piękno urzekającej kompozycji plastycznej, poczynając od płonących książek, zza których wyziera ponury cień Świętej Inkwizycji, poprzez sieć, jaka oplątuje Cervantesa i jego bohatera w jednej osobie, z której Rycerz usiłuje daremnie się wypłatać, poprzez wspaniałą scenę obracających się skrzydeł wiatraka, których czepiają się ludzie, to unoszeni w górę przez koło historii, to znów zrzucani na dno życia – aż po scenę z wyspy szczęścia, z jej urokami i pułapkami. Za obrazami idzie myśl. Jest to opowieść o człowieku na drodze, o wielkiej drodze życia, na której znalazł się pisarz usiłujący samotnie walczyć ze złem świata<sup>93</sup>.

Dzieło Cervantesa wyrastało z epoki baroku, ale swoim rozmachem, konstrukcją tytułowej postaci zapowiadało nadejście bohaterów romantycznych. Szajna ponownie sięgnął do dorobku artysty granicznego. Samo widowisko zaś ugruntowało pozycję reżysera, ale przede wszystkim przekonało oponentów do jego autorskiej narracji plastycznej. Twórca przedstawienia mógł ze spokojem powiedzieć: „Możliwości teatru leżą w rękach artystów. Sztuka jest ryzykiem artysty”<sup>94</sup>. Cykl widowisk będących portretami innych twórców zamknęło przedstawienie o Włodzimierzu Majakowskim (1893–1930).

Rosyjski poeta i dramaturg był specyficznym bohaterem sztuki XX wieku. Jego graniczność dotyczy dwóch sfer. Z jednej strony to twórca, który wszedł do awangardy literackiej swoich czasów, zmieniając stylistykę narracji literatury XX wieku. Z drugiej był ofiarą represji rodzącego się systemu dyktatury stalinowskiej. Paradoks jego losu polegał na tym, że choć Majakowski wierzył w idee komunizmu, to rodzące się państwo robotnicze nie spełniło jego nadziei, budziło tylko rozczarowanie. Przedstawienie o losach awangardowego poety zamknęło kłamrą cykl parabiograficznych widowisk Szajny. Reżyser sięgnął po losy artysty, którego biografia zarówno

---

93 Roman Szydłowski, „Trybuna Ludu” 28 stycznia 1977.

94 Józef Szajna, *Teatr Organiczny*, w: *Józef Szajna*, katalog, Salon BWA, Toruń 1977, s. 5.

pisarska, jak i osobista odzwierciedla uwikłanie w historię charakterystyczne dla wielu twórców kultury XX wieku wywodzących się z Europy Wschodniej. Można jeszcze tylko dodać, że historia rosyjskiego poety uzupełniała obraz buntownika zarysowany w *Fauście* i pieczołowicie pielęgnowany w następnych opowieściach. Z tą różnicą, że Majakowski zmarł pod presją czynników politycznych, a nie w atmosferze niezrozumienia lub niedoceny jego sztuki, niemieszczącej się w obowiązujących prądach estetycznych epoki. To ważna zmiana, którą Szajna dostrzega w życiu jednostek uwikłanych w historię burzliwego stulecia. Samobójstwo lub tak zwany zgon w niewyjaśnionych okolicznościach ma w tym wypadku inny



#### II. 4.11

*Cervantes*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1976.  
Fot. Stefan Okołowicz.

wymiar niż gest Witkacego. Ten ostatni tworzył w kraju wolnym. Jego idee mogły być niezrozumiałe, bo wyrastały intelektualnie poza swój czas, ale nikt go nie ograniczał ani nie prześladował. Jego skrajny gest samobójczy miał zatem wymiar osobistego sprzeciwu, buntu wobec zaistniałych okoliczności. Majakowski został wplątany w konflikt z władzą poprzez własne dzieło i nieprzystawalność czy niezgodność z rządowymi, czyli zgodnymi z głoszonymi hasłami politycznymi wizjami możliwych narracji literackich. Domniemane samobójstwo Majakowskiego nie było podyktowane chęcią wpisania własnego życia w kontekst historii, było raczej spowodowane przez presję zewnętrzną, która zniszczyła psychicznie poetę.



#### II. 4.12

*Cervantes*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1976.  
Fot. Stefan Okołowicz.



#### II. 4.13

Majakowski, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1978. Fot. Stefan Okołowicz.

Spektakl *Majakowski* miał premierę 16 lutego 1978 roku. Taranienko zwraca uwagę, że Szajna wystawił autorskie widowisko rok po obchodzonej uroczystości sześćdziesiątej rocznicy rewolucji październikowej.

Większość krytyków przyjmowała go z dużą rezerwą – pisał estetyk. – [...] Klarownie poprowadzone teatralne obrazy męki i nędzy codziennego życia, pracy ponad siłę, grozy umierania, połączone zostały z przymusem ich gloryfikacji. Celebrowano więc bezsensowne budowanie i pogrzeb idola kościotrupa. Wielkie obrazy Majakowskiego punktowane odgłosami strzałów, wiązane słowem poety, utopione w czerwieniach, były osądem komunizmu – wyraźnie odnosiły się do bieżącej sytuacji, mimo płacht z dwugłowymi, carskimi orłami. Szajna ukazywał w nim wewnętrzny rozpad panującego w Polsce systemu. Przewidywał jego upadek<sup>95</sup>.

---

95 Zbigniew Taranienko, *O teatrze Szajny*, w: Bożena Kowalska, *Józef Szajna i jego świat...*, s. 63.

Nie był to spektakl *stricte* biograficzny. Bohaterowie utworów Majakowskiego na równi z nim stali się postaciami widowiska. Uwypuklenie przez Taranienkę politycznego kontekstu przedstawienia ma znaczenie, gdyż charakterystycznym gestem Szajny, rozwijanym szczególnie w ostatnim etapie twórczości, stało się pokazywanie determinującej siły epoki, która wikła jednostkę w swoje tryby bez względu na jej wolę. To przesłanie odnajdziemy we wszystkich *Replikach*, jak i w późniejszych przedstawieniach: *Ślady* (Teatr Rozrywki w Chorzowie, 1993) czy *Déballage* (Teatr im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie, 1997). Wiązało się to z osobistym doświadczeniem Szajny i jego mimowolnym uwikłaniem w tryby II wojny światowej, bo stał się najpierw *wojakiem*, wedle określenia Ludwika Stommy, potem więźniem, ofiarą nazizmu, a dopiero później artystą.



#### II. 4.14

Majakowski, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1978. Fot. Stefan Okołowicz.

Szajna pojmował sztukę jako kreowanie świata, ale też tworzenie nowych narracji. Jego prace nie miały charakteru jednowymiarowego, istniała możliwość dowolnego rozszerzenia pola interpretacyjnego, a czasem wręcz balansowania na znaczeniach. Dla przyszłych komentatorów zagadką do rozwiązania pozostanie fakt osadzenia twórczości artysty w obrzędzie przejścia, pomiędzy końcem jakiegoś *tam* i nie do końca określonym nowym *tu*. Wszyscy bohaterowie przedstawień Szajny żyli w czasach progowych, dotyczy to zarówno postaci artystów, jak i bohaterów rodzących się na gruzach w *Replie*. Może scenograf–reżyser chciał nam powiedzieć, że wszyscy urodziliśmy się w wieku granicznym? Kiedy ze zgliszcz powstaje nowa jakość, ale jej wartości społecznej, moralnej, politycznej, religijnej czy kulturowej jeszcze nie znamy? Należy pamiętać, że nie chodziło mu tylko o kres jednej estetyki i narodziny nowej. W szajnizmie, operującym odpadkami cywilizacji, rdzą czy szmatami, jak widziała to Krystyna Wilkoszewska, była z pewnością przestroga. Twórca chciał pozostawić ślad, w którym zapisał swoje osobiste doświadczenie. Jego częścią była wiedza o tym, że historia, którą przeżył, nie zamyka się tylko w latach II wojny światowej. Zagłada, pisana wielką czy małą literą, nazwana też ludobójstwem, zawsze może się powtórzyć. Nigdy nie byliśmy i z pewnością nie będziemy wolni od agresji, wojen i bezpodstawnego wyniszczania jednych ludzi przez innych. Sądzę, że Szajna wierzył, że sztuka może pełnić funkcję edukacyjną. Miał nadzieję, że jak długo jako ludzkość nie zapomnimy o zbrodni, tak długo nie popełnimy następnych. Mieczysław Porębski mówił o obsesyjnej skwapliwości artystów pchającej ich do penetracji stanów granicznych. Twórczość Szajny dowodzi, że liminalność może być nie tylko gestem artystycznym, osobistym, ale też może się stać strategią pamięci.

## Podsumowanie

W 1995 roku w londyńskiej Tate Gallery odbyła się wystawa *Rites of passage*, której podtytuł *Art of the end of Century*, sytuował ją jako wydarzenie podsumowujące rozwój sztuki pod koniec XX wieku<sup>96</sup>. Na ekspozycji pokazano prace: Mirosława Bałki, Josepha Beuysa, Louise Bourgeois, Hamada Butta, Johna Coplansa, Pepe Espaliú, Roberta Gobera, Mony Hatoum, Susan Hiller, Jany Sterbak, Billa Violi. Różnorodne dzieła zostały zjednoczone pod wspólnym tytułem, który nawiązywał do książki Arnolda van Gennepa. Kurator wystawy Stuart Morgan nieprzypadkowo odniósł się do teorii naukowej z początku ubiegłego stulecia. Uznał, że sztuka ostatnich dekad XX wieku znajdowała się w momencie przejścia lub inaczej zwrotu związanego nie tyle z tematyką, ile z artystą i jego miejscem w dziele. W wywiadzie zamieszczonym w katalogu Julia Kristeva zwracała uwagę na dostrzegalną zmianę geopolityczną, a zatem także społeczną, której przyczynę upatrywała w upadku muru berlińskiego jesienią 1989 roku. Jej wniosek był przenikliwy, uznała bowiem, że

nikdy nie byliśmy w takim stanie kryzysu i rozdrobnienia, zarówno w odniesieniu do jednostki – artysty, jak i przedmiotu estetycznego. Nie tylko mamy trudności z dziełem sztuki, ale sama kwestia piękna wydaje się nie do zniesienia, podobnie jak duchowe przeznaczenie tych dziwnych i szokujących obiektów. [...] Oczywiście mówi się, że obecnie istnieje rodzaj odrodzenia teologicznego, powrót religii. Ale bardzo często religie przybierają formę fundamentalistyczną, dogmatyczną, nacjonalistyczną i odmawiają uznania dostrzegalnego kryzysu. Natomiast język, którym posługują się dzieła na tej wystawie stara się jak najbardziej zbliżyć, niemal towarzyszyć temu stanowi upodlenia, tej permanentnej oscylacji między podmiotem i przedmiotem<sup>97</sup>.

Dla Morgana temat wystawy wynikał nie tylko z postrzegania stanu kryzysu zasugerowanego przez psychoanalityczkę i teoretyczkę literatury, ale i z chęci dokonania właściwej dla historii sztuki klasyfikacji dzieł względem

---

96 *Rites of passage. Art of the End of Century*, Tate Gallery, Londyn 15 czerwca – 3 września 1995.

97 *Of Word and Flesh. An Interview with Julia Kristeva by Charles Penwarden*, w: Stuart Morgan, Frances Morris, *Rites of passage. Art of the End of Century*, Tate Gallery Publication, London 1995, s. 21–23.

widocznej migracji tematyki i estetyki w stronę religijności pojętej jako opresyjność, co ukazywały prace Mirosława Bałki, ale także ekshibicjonizmu i drastyczności wobec własnego ciała, znamiennej dla twórczości Johna Coplansa. Kurator wystawy zastanawiał się również nad sztuką Josepha Beuysa, którą usytuował pomiędzy politycznością a jakąś ukrytą duchowością o charakterze sakralnym. Na tym tle wyeksponowane multimedialne dzieła Billa Viola pokazywały połączenie spirytualnego dyskursu sztuki z technologią. Stephen Greenblatt, krytyk i teoretyk literatury, komentował londyńską wystawę w odniesieniu do Gennepa:

Praktycznie wszystkie dzieła sztuki na tej wystawie są nawiedzane przez śmierć i nie bez powodu: rytuały przejścia są rytuałami umierania. W rytuale przejścia coś gaśnie, coś zanika: jeśli nie ty sam w swoim banalnym bycie, to coś, czym jesteś, status lub pozycja, w której zostałeś utwierdzony, z której czerpałeś swoją tożsamość, do której się odnosiłeś w swoich przeżyciach, by nadać im pewną spójność i znaczenie. A potem albo z wyboru, albo z powodu czegoś, nad czym nie masz kontroli, wszystko się rozpada, pozycja znika, a dotychczasowa tożsamość nie jest już twoja. Tak weszliście w słynną koncepcję Arnolda van Gennepa, *czas graniczny*, z którego wyjdziecie odmienieni<sup>98</sup>.

Dla Morgana teoria z początków XX wieku była tylko słowem wytrychem, wokół którego zjednoczył szereg zarysowujących się ówczesnie w sztuce problemów. Czym innym był bowiem dyskurs dotyczący zagadnień religii, a czym innym coraz bardziej ujawniana dominacja technologiczna, widoczna w samej konstrukcji dzieł sztuki – wraz z obecnością kamery do zapisu wideo oraz aparatu fotograficznego używanego jako narzędzie kreacyjne równe pędzłom czy dłutom. Kryzys dostrzeżony przez Kristewą stał się niewątpliwie początkiem nowego nurtu, który był bardziej nastawiony na krytykę zarówno społeczeństw, jak i ustanowionych norm poznawczych, ale też względem zastanych dyskursów związanych z polityką historyczną. Ewidentny pozostaje fakt, że pomimo dużego wsparcia naukowo-teoretycznego kurator londyński nie dostrzegł w teorii Gennepa potencjału do uznania jej za formę strategii, w której liminalność stałaby się podstawą metodologiczną w konstrukcji intelektualnego przekazu dzieła artystycznego. Morgan nie próbował użyć teorii w funkcji służącej nie tylko do opisu działalności grupy, w tym wypadku rozumianej jako artyści końca XX wieku,

---

98 Stephen Greenblatt, *Liminal States and Transformations*, w: Stuart Morgan, Frances Morris, *Rites of passage...*, s. 28.

ale też nie chciał skierować analizy w stronę człowieka, czyli indywidualnej osobowości twórczej.

Książka *Limen znaczy próg* w zamyśle autorki miała na celu wykazać, że performowanie liminalności stało się obecnie jedną z ważniejszych form komunikacji twórcy z odbiorcą. Sytuacja progowa, opisana i zdefiniowana na podstawie odkryć performatyki, traktowanej jako paradygmat współczesnej humanistyki, pozwoliła dokonać analizy dzieł artystów, którzy swoje gesty definiowali, opierając się na barierze progu traktowanego jako przejście pomiędzy ciałem żywym a martwym, iluzją a realnością, wojną a pokojem, również pomiędzy estetykami rodzących się awangard i postawangard. Genneep w swoich rozważaniach zwracał uwagę przede wszystkim na uwikłanie jednostki w system kultury, dlatego jego interpretacja liminalności stała się w kontekstach sztuki bardziej użyteczna niż następująca później reinterpretacja terminu dokonana przez Victora Turnera, skierowana bardziej na opis zachowań grup społecznych. Humanistyka drugiej połowy XX wieku wraz z umiejętnością szerokiego metodologicznego zastosowania dorobku antropologii kulturowej, szczególnie w znaczeniu antropologii genetywu, stała się nauką bardziej otwartą i w jakimś stopniu z większą łatwością dostosowującą język analizy do dynamiki zmian, jakich byliśmy świadkami w ubiegłym stuleciu.

Przedstawione w książce eseje miały wykazać umiejętność performowania stanu liminalnego w sztuce trzech artystów: Stanisława Wyspiańskiego, Tadeusza Kantora, Józefa Szajny. Byli oni autorami odmiennych dzieł, których nie charakteryzowała wspólnota estetyczna, bo każdy zarówno wyrażał z innej epoki, jak i kreował dzieła, posługując się odmiennymi gestami. Wszystkich łączył teatr i zamiłowanie do przedstawienia jako formy ekspresji czynionej wobec odbiorcy. Każdy z nich również wykorzystał sztukę jako sposób snucia opowieści o sobie, swoim stanie chorobowym, psychicznym, artystycznym. Ich narracje są różne, ale progowość stała się w nich osią główną, służącą do toczenia dyskursów jawnych, choć czasem także ukrytych.

Czy spojrzenie przez pryzmat liminalności zmieni podejście do sztuki Wyspiańskiego, Kantora czy Szajny? Mam nadzieję, że tak. Przeprowadzony wywód miał również udowodnić, że nie można badać sztuki, odrywając ją od życia codziennego artysty, od jego prozaicznego bytu. Choroba Wyspiańskiego miała wpływ na jego twórczość, a jego stan psychiczny stał się podstawą do kreowania dzieł o strukturze liminalnej, bo zawieszona pomiędzy życiem a śmiercią, destrukcją, dekompozycją, zniszczeniem a potencjalną nadzieją późniejszego odrodzenia. Kantor pod koniec życia stał na progu i się wahał, gdzie powinien się znaleźć: czy wewnątrz swojego dzieła, czy w środku rzeczywistości jego widzów. Dla niego sztuka była ciągiem zdarzeń zawieszonych pomiędzy teatrem a malarstwem, płaskością płótna a trójwymiarowością rzeźby. Jednocześnie prowadził w sztuce nieustającą

grę z odbiorcą, obudowując dzieła komentarzami, manifestami, partyturami. Jego teksty są autokomentarzami niemożliwymi do pominięcia, choć znajdziemy w nich mnóstwo stwierdzeń, wręcz się nawzajem wykluczających, i manipulacji istotnie związanych z biografią artysty. Natomiast Szajna to artysta szczególnie, którego biografia wiąże się z opowieścią o nazistowskich obozach koncentracyjnych czasu II wojny światowej. Jego liminalność przejawia się zarówno w osobistym doświadczeniu wyniesionym z przestrzeni zagłady, jak i zobowiązaniu, które powodowało chęć osadzenia sztuki w dyskursie wobec tragicznych wydarzeń. A stan zawieszenia między życiem a śmiercią łączy się w jego twórczości z silnym strachem.

Mieczysław Porębski mówił, że *historia jest złudzeniem*, bo nie można opowiedzieć, opisać czy dokonać analizy dzieł należących do sztuki ubiegłego wieku bez wiedzy na temat sytuacji politycznej, perypetii historycznej, biografii ludzi uwikłanych w obowiązujące systemy. Teoria Gennepa, choć skupiona na kulturze ludowej, dała badaczom narzędzie, dzięki któremu można zrozumieć sytuację graniczną, w jakiej znalazł się świat wobec postępującej dynamicznie od XIX wieku rewolucji technologicznej. Dzięki niej dokonała się ewolucja widoczna w wielu obszarach, jak postrzegał to Porębski, a za nim Zbigniew Benedyktowicz, ponieważ dotyczyła nie tylko postępu w zakresie wyrobu dóbr i ich jakości. Za sprawą pojawienia się fotografii i kina dokonała się ważna zmiana w sferze obrazowania rzeczywistości, jej trwania pomimo upływu czasu. Obraz utrwalony na kliszy i papierze stał się dokładnym odzwierciedleniem obrzędu przejścia, bo migawka zatrzymywała ukazaną scenę w momencie naciśnięcia spustu aparatu. Była to chwila, która już minęła, ale wciąż trwa, nie jest więc ani przeszłością, ani przyszłością. Tym samym fotografia stała się realnym pseudouwięzieniem wizerunku martwego ciała Wyspiańskiego, dokumentującym nie tylko śmierć, ale także poprzez swoistą manipulację zachowującym pamięć o toczących się wokół jego dzieła dyskusjach. Czym innym była istota *fotograficznego procesu performatywnego*, co wykorzystał Kantor, przywołując wspomnienie zdjęć żołnierzy wykonanych w okopach I wojny światowej. Szajna traktował sztukę fotografii jako misję pamięci; wykorzystane przez niego zdjęcia więźniów Auschwitz były nie tylko intencją ukazania ich twarzy, ale także poprzez działanie sztuki przywrócenia im bezpowrotnie utraconej obecności.

Stuart Morgan, przygotowując londyńską wystawę, myślał o kończącym się wieku; uznał zapewne, że pewne dyskursy zanikną wraz z datą 31 grudnia 1999 roku, oznaczającą przejście pomiędzy stuleciami i tysiącletnicami. Nowe milenium nie zakończyło narracji rozpoczętych w XX wieku. Liminalność nie oznacza kategorii ograniczonej tylko do artystów z poprzedniego stulecia. Szajna miał niewątpliwie rację, odnosząc Turnerowskie pojęcie *ludzi progu* do twórców wywodzących się z różnych epok, od Cervantesa po Majakowskiego. Ich los, ich sztuka stały się podstawą do

zmiany estetycznej. Postacie wyrastające ponad epokę zdarzają się zawsze, a ich dzieła czekają na swoich odbiorców. Niewątpliwym faktem jest narastająca od XIX wieku potrzeba wyraźnego zaangażowania wypowiedzi artystycznych w dyskursy społeczne i polityczne. To powoduje, że twórcy chętniej czynią swoje dzieła granicznymi, bo odwołującymi się do aktualnych wydarzeń, sytuującymi się wobec jakiegoś *przedtem* i nawiązującymi do czegoś, co nastąpi *potem*. Doświadczenie kryzysu Aby'ego Warburga oraz jego późniejszej kreacji *Atlasu obrazów Mnemosyne* pokazało, że obraz może być nośnikiem różnych aspektów wiedzy, oznaczającej zarówno odkrywanie nowych lądów, jak też pokazującej potencjalne zagrożenia. W tym wypadku I wojna światowa stała się czasem granicznym, wyznaczającym początek przemiany. Dla artystów tworzących po 1945 roku obraz stał się narzędziem do odzyskania pamięci tragicznych wydarzeń lat II wojny światowej. W tym znaczeniu pracuje między innymi Zofia Lipecka, polsko-francuska artystka, która w instalacji *Po Jedwabnem* (2008) dokonywała rozrachunku z traumą Zagłady Żydów w małym miasteczku. Jej wizja nie pokazywała ludzi zaganianych do stodoły czy drastyczniego faktu podpalenia budynku. Lipecka skupiła się na ukazaniu reakcji współczesnych odbiorców na świadectwo tej tragedii. Niemożność wizualizacji pogromu była dla artystki granicznym punktem oznaczającym ucieczkę od płaskiego płótna, figuracji, nawet koloru. Przedstawiony w instalacji wideo świat był trudnym doświadczeniem poznania, swoiście pojętym przejściem od braku wiedzy do konfrontacji z trudnymi faktami.

Liminalność nie jest właściwa wyłącznie artystom polskim, choć badacz może łatwiej odnajduje przykłady wśród twórców rodzimych, w jakimś stopniu zatem zrozumiałych, bo osadzonych w tym samym środowisku kulturowym. Nie można pominąć sensualności przeżyć granicznych widocznych chociażby w twórczości Christiana Boltanskiego, francuskiego artysty sztuki współczesnej. Obsesyjność w ukazywaniu rzeczy porzuconych, pustki, braku była główną osią konstrukcji wielu jego prac. Wydaje się, że tym gestem chciał udokumentować moment szczególny po zagładzie, w którym pozostawione w wielkiej ilości ubrania świadczą o zniknięciu dużej grupy ludzi. To graniczny, czyli liminalny punkt, który jest niczym świadectwo unicestwienia. Czas w rozumieniu Boltanskiego to część procesu zapominania, ponieważ pokazywanej w dziełach garderoby stopniowo zacznie ubywać, znajdzie ona bowiem nowych właścicieli.

Inaczej do pojęcia granicy podszedł Christo, tworząc jedną ze swoich pierwszych realizacji w przestrzeni miejskiej w 1962 roku w Paryżu. Zbudował wtedy na dość uczęszczanej rue Visconti, znajdującej się w Dzielnicy Łacińskiej, mur z metalowych beczek. Zamknięcie przejazdu wyznaczyło obszary *za i przed* nim. Akcja była protestem artysty-emigranta przeciwko budowie muru berlińskiego. Niestety, krytyka odczytała ją inaczej, sytuując bliżej problemów ekonomicznych tamtej doby.

Współcześnie Miriam Cahn, szwajcarska malarka, wydaje się odwoływać do spostrzeżeń Porębskiego, który mówił o obsesyjnej wręcz chęci eksplorowania stanów granicznych. Jej odważnie namalowane obrazy pełne drastycznych scen przemocy, których przekaz uderza w widza, mają za zadanie uleczyć nas poprzez świadomie wywołany szok. Uciekamy od scen gwałtu, bicia, wielkich okrętów wojennych, ale też do nich wracamy. Cahn znalazła język, za pomocą którego daje przestrożę, ukazując granice ludzkich zachowań, ale też dokonuje w nas zmiany. Performowanie liminalności zaczęło mieć na przykładzie szwajcarskiej artystki głęboki wymiar społeczny i być może także sprawczy. I z pewnością to jest nowy progres w sztuce, odmienny od gestów twórców XX wieku, choć nadal bazujący na traktacie Gennepa.

## Podziękowania

*Limen znaczy próg. Wyspiański, Kantor, Szajna* to książka graniczna. Jej tworzenie zbiegło się w czasie z pandemią COVID-19, wyjazdem do Francji i długą przymusową izolacją. W tym miejscu chcę podziękować przyjaciołom, którzy przez cały ten czas dawali mi wsparcie, życzliwość i serdeczność. Dzięki naszym rozmowom, dyskusjom, czasem intensywnym sporom mogłam rozwijać pomysły interpretacyjne i teorie, które stały się osią prowadzonych w publikacji analiz. Książka nie powstałaby bez pomocy moich kolegów z Instytutu Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, na których zawsze mogłam liczyć. Prof. dr hab. Maciej Kokoszko, Dziekan Wydziału Filozoficzno-Historycznego Uniwersytetu Łódzkiego, dopingował moje prace oraz życzliwie dotował wydanie książki.

Wiele zawdzięczam wykładom prof. dr hab. Ewy Nowiny-Sroczyńskiej, która zainteresowała mnie dziełem i postacią Arnolda van Gennepa. Dziękuję Pani Profesor za życzliwą uwagę poświęconą książce na różnych etapach jej powstawania – wszelkie spostrzeżenia, sugestie, uzupełnienia były dla mnie niezwykle ważne i cenne.

Za okazaną życzliwość dziękuję Recenzentom: prof. dr hab. Lechosławowi Lameńskiemu i prof. UAM dr. hab. Juliuszowi Tyszce, których uwagi i komentarze były istotne w końcowym opracowaniu maszynopisu.

Ostateczny kształt publikacji jest dziełem redaktorek Wydawnictwa Uniwersytetu Łódzkiego – Moniki Borowczyk i Nataszy Koźbiał, którym dziękuję za cierpliwość. Szczególne podziękowania kieruję dla Magdaleny Granosik za jej precyzyjną redakcję.

Dziękuję też Mariuszowi Prycowi, mojemu mężowi, i Maksymilianowi Prycowi, mojemu synowi, dajecie mi największe wsparcie.

Książkę chciałabym zadedykować pamięci Andrzeja Jarocińskiego (1943–2023) i Jerzego Neuhorna (1943–2018), moim nieocenionym wujkom, którzy nie będą już mogli zobaczyć publikacji w jej ostatecznym kształcie. W ciągu wielu lat mi pomagali i wspierali, będą im za to zawsze wdzięczna.



## Nota bibliograficzna

Pierwodruki wykorzystanych fragmentarycznie tekstów autorki – opublikowanych w czasopismach i tomach zbiorowych – dla potrzeb monografii gruntownie przeredagowanych i uzupełnionych:

*Józef Szajna – obrazy ze świata upadłego*, w: *Portrety teatralne. Piórkiem–węgłem–pędzlem. Prace dedykowane profesor Annie Kuligowskiej–Korzeniewskiej*, Katedra Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2011, s. 137–144.

*Gdy lekarz wraca na scenę... czyli chorzy artyści*, w: *Oblicza choroby w czasach płynnej nowoczesności*, red. Ewa Nowina-Sroczyńska, Sebastian Latocha, Tomasz Siemiński, Muzeum Zachodniokaszubskie, Bytów–Łódź 2016, s. 330–360.

*Trzy Balladyny czyli Tadeusza Kantora gry z tradycją*, w: *Nowe czytanie tradycji. Z inspiracji Rokiem Kolbergowskim*, red. Ewa Nowina-Sroczyńska, Sebastian Latocha, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 299–317

*Antropolog – interpretator wobec sztuki*, w: *Kręgi i płomienie. Szkice o teatrze i socjologii*, red. Magdalena Hasiuk, Elżbieta Kołdrzak, Wydawnictwo Primum Verbum, Łódź 2017, s. 131–142.

*Liminalność na przykładzie twórczości Stanisława Wyspiańskiego i Tadeusza Kantora. Obraz idei komplementarnych*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2017, nr 1–2, s. 277–288.

*Kontekst medialny fotografii mortualnej na przykładzie zdjęć pośmiertnych Stanisława Wyspiańskiego i Adama Mickiewicza*, „Zeszyty Naukowe KUL” 2018, t. 61, nr 1, s. 265–282.

*Chochoł czyli perypetie przedmiotu teatralnego w XXI wieku*, w: *Światła na wszystkie strony. Prace ofiarowane Profesor Lidii Kuchtównie*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2019, s. 205–214.

*Wędrujące pojęcia. Liminalność, czyli pomiędzy antropologią kultury, performatyką a sztuką*, „Zeszyty wiejskie. Numer specjalny” 2024, s.143–58.



## Bibliografia – wybór

- Agamben Giorgio, *Co zostaje z Auschwitz: archiwum i świadek*, przeł. Sławomir Królak, Wydawnictwo Sic!, Warszawa 2008.
- Agamben Giorgio, *Homo sacer. Suwerenna władza i nagie życie*, przeł. Mateusz Salwa, Prószyński i S-ka, Warszawa 2008.
- Antropologia widowisk. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. Agata Chałupnik, Wojciech Dudzik, Mateusz Kanabrodzki, Leszek Kolankiewicz, wstęp i red. Leszek Kolankiewicz, Warszawa 2005.
- Balladyna według Kantora*, red. Jolanta Kunowska, katalog wystawy, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Teatr Bagatela im. Tadeusza Boya-Żeleńskiego, Kraków 2002.
- Bałus Wojciech, *Dlaczego Warburg?*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2010, nr 2 (8), s. 27–46.
- Bałus Wojciech, *Poza metaforą i sophrosyne. Kataklizmy według Aby’ego Warburga*, w: *Powodzie, plagi i inne kataklizmy*, Wydawnictwo Uniwersytetu Wrocławskiego, Wrocław 2012, s. 391–403.
- Bałus Wojciech, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX. Część II: Matejko i Wyspiański*, Universitas, Kraków 2007.
- Baranowa Anna, *Itaka roku 1944. „Powrót Odysa” według Tadeusza Kantora*, w: *Mit Odysa w Gdańsku. Antykizacja w sztuce polskiej*, red. Teresa Grzybkowska, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000, s. 190.
- Barański Janusz, *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2007.
- Bauman Zygmunt, *44 listy ze świata płynnej rzeczywistości*, przeł. Tomasz Kunz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2011.
- Belting Hans, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. Mariusz Bryl, Universitas, Kraków 2007.
- Belting Hans, *Faces. Historia twarzy*, przeł. Tadeusz Zatorski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2015.
- Benedyktowicz Zbigniew, *Elementarz tożsamości. Antropologia współczesności – antropologia kontekstowa*, Wydawnictwo Czarne, Wołowiec 2016.
- Białostocki Jan, *Historia sztuki czy historia kultury? Posłanie Aby M. Warburga*, „Twórczość” 1982, nr 2, s. 98–111.
- Białostocki. *Materiały Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki. „Jan Białostocki” – między tradycją a innowacją. Nieborów 23–25 X 2008*, red. Magdalena Wróblewska, SHS, Warszawa 2009.
- Borowski Wiesław, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.

- Brook Peter, *Teatr jest tylko formą. O Jerzym Grotowskim*, wybór Georges Banu, Grzegorz Ziółkowski, oprac. Grzegorz Ziółkowski, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, Wrocław 2007.
- Brzozowski Stanisław, *Współczesna powieść i krytyka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984.
- Brzozowski Stanisław, *Legenda Młodej Polski. Studia o strukturze duszy kulturalnej*, Lwów 1910.
- Caillois Roger, *Żywioł i ład*, wybór Andrzej Osęka, przeł. Anna Tatarkiewicz, przedmowa Mieczysław Porębski, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1973, s. 169.
- Cestelli Guidi Benedetta, *Aby Warburg i Franz Boas: dwa listy z Archiwum Warburga. Korespondencja między Franzem Boasem a Abyem Warburgiem (1924–1925)*, przeł. Mikołaj Gliński, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 84.
- Ciechowicz Jan, *Po Weselu. Parodie, pastisze, kontynuacje*, w: Stanisław Wyspiański. *Studium artysty*, Universitas, Kraków 1996, s. 229.
- Clifford James, *Kłopoty z kulturą. Dwudziestowieczna etnografia, literatura i sztuka*, przeł. Ewa Dżurak, Joanna Iracka, Ewa Klekot, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000.
- Cocchiara Giuseppe, *Dzieje folklorystyki w Europie*, przeł. Wojciech Jenkiel, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1971.
- Czabanowska-Wróbel Anna, *Dzieci, pajace i lalki (o młodopolskich dziejach motywu)*, „Teksty Drugie” 1998, nr 1–2, s. 223–244.
- Czaja Dariusz, *Sygnatura i fragment. Narracje antropologiczne*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2004.
- Czaja Dariusz, *Życie czyli nieprzejrzystość. Poza antropologię – kultury*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2002, nr 3–4 (58–59), s. 6–21.
- Czannerle Maria, *Szajna*, Gdańsk 1974.
- Didi-Huberman Georges, *Atlas albo radosna wiedza podszyta niepokojem*, przeł. Tomasz Stróżyński, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.
- Didi-Huberman Georges, *Atlas Mnemosyne jako montaż*, przeł. Tomasz Swoboda, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 145.
- Domańska Ewa, *Nekros. Wprowadzenie do ontologii martwego ciała*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2017.
- Damásio António R., *Tajemnica świadomości: ciało i emocje współtworzą świadomość*, przeł. Maciej Karpiński, Dom Wydawniczy Rebis, Warszawa 2000.
- Dramat polski. Interpretacje*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002.

- Dziewańska Marta, *Ćwiczenie z wyobraźni*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 196.
- Eco Umberto, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. Tomasz Kwiecień, Rebis, Poznań 2009.
- Fazan Katarzyna, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009.
- Ferenc Tomasz, *Odrzucony język fotografii mortualnej*, w: *Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. Tomasz Ferenc, Krzysztof Malowski, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Małgorzata Sugiera, Mateusz Borowski, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.
- Fijałkowska Grażyna, *Samotnik z Krakowa. Rzecz o Stanisławie Wyspiańskim*, Urząd Miasta. Kancelaria Rady Miasta i Dzielnicy Krakowa, Kraków 2007.
- Fik Marta, *Odkrywanie „Balladyny”*, „Twórczość” 1980, nr 2, s. 128.
- Flaszen Ludwik, *„Akropolis” w Teatrze 13 Rzędów*, w: *Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Zbigniew Raszewski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 235.
- Gawalewicz Adolf, *Refleksje z poczekalni do gazu. Ze wspomnień muzułmana*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973.
- Gawel Łukasz, *Stanisław Wyspiański. Życie i twórczość*, Wydawnictwo Ryszard Kluszczyński, Kraków 2007.
- Gawlikowska-Sroka Aleksandra, Edyta Dzieciołowska-Baran, *Kiła dawniej i dziś*, „Annales Academiae Medicae Stetinensis. Roczniki Pomorskiej Akademii Medycznej w Szczecinie” 2013, nr 52/2, s. 162–165.
- van Gennep Arnold, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006.
- Gombrich Ernst H., *Aby Warburg: An Intellectual Biography*, Warburg Institute, London 1970.
- Gostomski Walery, *Arcytwór dramatyczny Wyspiańskiego „Wesele”*, „Pamiętnik Literacki” 1908, R.VII, z. 4; osobne odbicie: tenże, *Arcytwór dramatu polskiego*, Nakładem Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza, Lwów 1908.
- Grzymała-Siedlecki Adam, *Na orbicie Melpomeny*, Warszawa 1966.
- Hendrykowska Małgorzata, *Historia polskiego filmu dokumentalnego (1896–1944)*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań, 2015.
- Jak meteor... Stanisław Wyspiański (1869–1907). Artyście w setną rocznicę śmierci*, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2007.
- Janion Maria, *Niesamowita Słowiańszczyzna: fantazmaty literatury*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2007.

- Jasiewicz Zbigniew, *Etnologia polska. Między etnografią a antropologią kulturową*, „Nauka” 2006, nr 2, s. 65–67.
- Jasiewicz Zbigniew, *Początki polskiej etnologii i antropologii kulturowej od końca XVIII wieku do roku 1918*, Instytut im. Oskara Kolberga, Poznań 2011.
- Jedlińska Eleonora, *Sztuka po Holocauście*, Biblioteka Tygła Kultury, Łódź 2001.
- Jurkowski Henryk, *Lalki i inne simulacra w dziele Stanisława Wyspiańskiego*, „Pamiętnik Teatralny” 2007, z. 3–4, s. 102–144.
- Kantor Tadeusz, *Manifest Ambalaży*, w: tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Cricoteka, Kraków 2000, s. 333–334.
- Kantor Tadeusz, *Maszyna miłości i śmierci*, w: tenże, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 97–105.
- Kantor Tadeusz, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Cricoteka, Kraków 2000.
- Kantor Tadeusz, *Mój komentarz*, w: tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Cricoteka, Kraków 2000, s. 531.
- Kantor Tadeusz, *Nigdy tu już nie powrócę*, w: tenże, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 124.
- Kantor Tadeusz, *Pierwszy ambalaż*, w: tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Cricoteka, Kraków 2000, s. 323.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Teatr Niezależny. Eseje teoretyczne*, w: tenże, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Cricoteka, Kraków 2000, s. 73.
- Kantor-Mirski Marian, *Od Rarańczy do Kaniowa. Wspomnienia legionowe z roku 1918*, nakładem Drukarni i introligatorni „Praca”, Sosnowiec 1934.
- Kasperowicz Ryszard, *Obraz w koncepcji Aby'ego Warburga*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 37.

- Kerrigan Michael, *Historia śmierci. Zwyczaje i rytuały pogrzebowe od starożytnych do czasów współczesnych*, przeł. Sławomir Klimkiewicz, Bellona, Warszawa 2009.
- Kirshenblatt-Gimblett Barbara, *Performatyka jest czymś więcej niż sumą swoich składowych*, przeł. Tomasz Kubikowski, 1999, wyciąg z raportu dla Fundacji Rockefellera Performance Studies, cyt. za: Richard Schechner, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006, s. 17.
- Klekot Ewa, *Narracje o pewnej podróży*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 60–65.
- Koerner Joseph Leo, *Wykład jako rytuał przejścia*, przeł. Tadeusz Swoboda, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 107–109.
- Kolankiewicz Leszek, *Dziady*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1999.
- Konwicky Tadeusz, *Salto*, „Dialog” 1964, nr 7.
- Kosiński Dariusz, *Performantyka. W(y)prowadzenia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2016.
- Kotarbińska Lucyna, *Wokoło teatru. Moje wspomnienia*, nakładem Księgarni F. Hoesicka, Warszawa 1930.
- Kotowicz Stanisław, *Synteza i analiza „Wesela” St. Wyspiańskiego*, Księgarnia Polska Bernarda Połonieckiego, Lwów 1912.
- Kowalska Bożena, *Józef Szajna i jego świat*, Wydawnictwo Hotel Sztuki: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000.
- Kowalska Bożena, *O plastyce Józefa Szajny*, w: *Józef Szajna i jego świat*, Wydawnictwo Hotel Sztuki: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000.
- Kubikowski Tomasz, *Amerykańska eksplozja*, „Didaskalia” 2001, nr 46.
- Kubikowski Tomasz, *Reguła Nibelunga. Teatr w świetle nowych badań świadomości*, Akademia Teatralna im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie, Warszawa 2004.
- Kucharski Eugeniusz, *Wernyhora i złoty róg. Interpretacja symbolów „Wesela”*, „Przegląd Współczesny” 1932, t. 43, nr 128.
- Lack Stanisław, *Studia o Stanisławie Wyspiańskim*, Księgarnia A. Gmachowskiego, Częstochowa 1924.
- Leśniak Andrzej, *Obraz płynny. Georges Didi-Huberman i dyskurs historii sztuki*, Universitas, Kraków 2010.
- Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, t. II, oprac. Leon Płoszewski, Maria Rydłowa, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979.
- Łarionow Dominika, *Ambaláže Kantora*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2015, nr 1–2, s. 290–302.

- Łarionow Dominika, *Antropologia Teatru Eugenia Barby – próba omówienia*, „Dialog” 1996, nr 10, s. 163–171.
- Łarionow Dominika, *Trzy Balladyny czyli Tadeusza Kantora gry z tradycją, w: Nowe czytanie tradycji. Z inspiracji Rokiem Kolbergowskim*, red. Ewa Nowina-Sroczyńska, Sebastian Latocha, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016, s. 299–317.
- Łarionow Dominika, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Magia „Wesela”*, red. Jan Michalik, Anna Stafiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003.
- Majchrowski Zbigniew, *Chochół, czyli zaprzepaszczony skandal artystyczny*, „Dialog” 2004, nr 9, s. 74–83.
- McKenzie Jon, *Performuj albo... Od dyscypliny do performansu*, przeł. Tomasz Kubikowski, Universitas, Kraków 2011.
- Michaud Philippe-Alain, *Przekraczanie granic: Mnemosyne – pomiędzy historią sztuki a kinem*, przeł. Łukasz Zaremba, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 149.
- Miłkowski Tomasz, *Zadara historii wesole a ogromnie przez to smutne*, „Przegląd” 20 IV 2008.
- Miodońska-Brookes Ewa, „...a cóż to za śmieć?” Czy tylko śmieć?, w: *Dramat polski. Interpretacje*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2002, s. 321.
- Miodońska-Brookes Ewa, *Stanisława Wyspiańskiego ćwiczenia ze śmierci*, w: „Sami złożycie stos...” *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, katalog, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007, s. 14.
- Miodońska-Brookes Ewa, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Akropolis*, seria Biblioteka Narodowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985, s. XIII.
- Mit Odysa w Gdańsku. Antykizacja w sztuce polskiej*, red. Teresa Grzybewska, Nadbałtyckie Centrum Kultury, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2000.
- Mitchell William John Thomas, *Czego chcą obrazy?*, przeł. Łukasz Zaremba, Narodowe Centrum Kultury Warszawa 2013.
- Morawski Stefan, *Wybór pism estetycznych*, wprowadzenie, wybór i oprac. Piotr J. Przybysz, Anna Zeidler-Janiszewska, Universitas, Kraków 2007.
- Niziołek Grzegorz, *Polski teatr Zagłady*, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszewskiego, Wydawnictwo Krytyki Politycznej, Warszawa 2013.
- Nowe czytanie tradycji. Z inspiracji Rokiem Kolbergowskim*, red. Ewa Nowina-Sroczyńska, Sebastian Latocha, Instytut Etnologii i Antropologii Kulturowej Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2016.

- Nowina-Sroczyńska Ewa, *Przezroczyście ramiona ojca. Studium etnologiczne o magicznych dzieciach*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1997.
- Oblicza Narcyza: *obecność autora w dziele*, red. Maria Cieśla-Korytkowska, Iwona Puchalska, Magdalena Siwiec, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2008.
- Paluch-Cybulska Małgorzata, *Tadeusz Kantor. Autoportrety. Sztuka sytuacji granicznych*, w: *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam!*, katalog wystawy, Cricoteka, Kraków 2015.
- Pawłowski Roman, *Wesele XXI wieku*, „Gazeta Wyborcza” 20 VI 2005.
- Pawłowski Roman, „*Wesele*”, czyli kosa zawieszona w toalecie, „Gazeta Wyborcza” 5 II 2006.
- Pieniążek Marek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dzisiaj są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 2005.
- Piotrowski Piotr, *Znaczenia modernizmu. W stronę historii sztuki polskiej po 1945 roku*, Poznań, 1999.
- Plęśniarowicz Krzysztof, *Tadeusz Kantor. Artysta XX wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- Popiel Magdalena, *Mitologia nowoczesnego artysty*, Universitas, Kraków 2007.
- Porębski Mieczysław, *Deska. Tadeusz Kantor: świadectwa, rozmowy, komentarze*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1996.
- Porębski Mieczysław, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych w XX wieku*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
- Porębski Mieczysław, *Nauki humanistyczne a etnologia (tezy)*, „Polska Sztuka Ludowa” 1981, nr 2, s. 80–81.
- Prus Bolesław, *Pisma*, t. XXIX: *Studia literackie, artystyczne, polemiki*, red. Zygmunt Szweykowski, Warszawa 1950, s. 268.
- Prussak Maria, *Wstęp*, w: Stanisław Wyspiański, *Noc Listopadowa*, Universitas, Kraków 2007, s. 13.
- Prussak Maria, *Wyspiański w labiryncie teatru*, Instytut Badań Literackich PAN, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2005.
- Przestrzenie fotografii. Antologia tekstów*, red. Tomasz Ferenc, Krzysztof Malowski, Fundacja Edukacji Wizualnej, Łódź 2005.
- Puzyna Konstancy, *Zagadnienia „Wesela”*, „Przegląd Kulturalny” 1955, nr 29.
- Raulff Ulrich, *Siedem skór węża. Orabi, Kreuzlingen i z powrotem: stacje w drodze ku światłu*, przeł. Tomasz Szerszeń, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 65.
- Robotycki Czesław, *Obrzęd weselny jako stan zawieszenia w rytuale przejścia. „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego z perspektywy antropologii kultury*, w: *Magia „Wesela”*, red. Jan Michalik, Anna Stafiej, Księgarnia Akademicka, Kraków 2003, s. 125.

- Rosiek Stanisław, *Zwłoki Mickiewicza. Próba nekrografii poety*, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 1997.
- Rutkowski Krzysztof, *Warburg i wąż*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 17.
- Sajewska Dorota, *Nekroperformans*, Nowa Biblioteka Instytutu Teatralnego, Warszawa 2016.
- „Sami złożycie stos...” *Pogrzeb Stanisława Wyspiańskiego*, katalog, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2007.
- Schechner Richard, *Performatyka. Wstęp*, przeł. Tomasz Kubikowski, Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych, Wrocław 2006.
- Shusterman Richard, *Myslenie ciała. Eseje z zakresu somaestetyki*, przeł. Patrycja Poniatowska, Książka i Prasa, Warszawa 2016.
- Sinko Tadeusz, *Tajemnica Chochola*, „Kurier Literacko-Naukowy” 1932, nr 48.
- Skwarczyńska Stefania, *Chocholi taniec jako obraz-symbol w języku późniejszej sztuki polskiej*, „Dialog” 1969, nr 8, s. 99.
- Sontag Susan, *Choroba jako metafora. AIDS i jego metafory*, przeł. Jarosław Anders, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2016.
- Sontag Susan, *O fotografii*, przeł. Sławomir Magala, Wydawnictwo Karakter, Kraków 2009.
- Sosnowski Jerzy, *Śmierć czarownicy! Szkice o literaturze i wątpleniu*, Semper, Warszawa 1993.
- Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, Universitas, Kraków 1996.
- Stawarz Przemysław, *Internowanie oraz proces żołnierzy legionowych w Marmaros-Sziget w roku 1918 – we wspomnieniach księdza pułkownika Józefa Panasia – kapelana II Brygady Legionów Polskich*, „Acta Universitatis Lodziensis. Folia Historica” 2014, nr 92, s. 83–105.
- Stimilli Davide, *Tynktura Warburga*, przeł. Mateusz Salwa, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2001, nr 2–3, s. 94–103.
- Sto przedstawień w opisach polskich autorów*, oprac. Zbigniew Raszewski, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993.
- Stomma Ludwik, *Antropologia wojny*, Wydawnictwo Iskry, Warszawa 2014.
- Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. Jan Błoński, Jacek Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1994.
- Szajna Józef, *Dno*, „Teatr” 1992, nr 3, s. 22–25; nr 4/5, s. 42–44; nr 6, s. 42–45.
- Szajna Józef, *Dno*, w: Bożena Kowalska, *Józef Szajna i jego świat*, Wydawnictwo Hotel Sztuki: Galeria Sztuki Współczesnej Zachęta, Warszawa 2000, s. 247–259.
- Szajna Józef, *Problemy teatru*, „Teatr” 1965, nr 11.

- Szajna Józef, *Teatr Organiczny*, w: *Józef Szajna*, katalog, Salon BWA, Toruń 1977, s. 5.
- Szajna Józef, *Tylko teatr otwarty*, program do przedstawienia *Witkacy*, Teatr Studio, Warszawa 1972, s. 2–7.
- Szajna Józef, *Wybory i odniesienia*, program do spektaklu Józefa Szajny *Ślady*, Teatr Rozrywki w Chorzowie, Muzeum Śląskie w Katowicach, Katowice 1993.
- Szostak Wit (właśc. Dobrosław Kot), *Trylogia krakowska: Chochoty*, 2010; *Dumanowski*, 2011; *Fuga*, 2012.
- Sztabiński Grzegorz, „Ambaláže” *Kantora*, „Sztuka” 1975, nr 6/2, s. 30–34.
- Sztabiński Grzegorz, *Performatywna koncepcja artysty w sztuce współczesnej*, w: *Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013, s. 36.
- Śliwińska Monika, *Wyspiański. Dopóki starczy życia*, Iskry, Warszawa 2017.
- Tadeusz Kantor, *Cholernie spadam!*, katalog wystawy, Cricoteka, Kraków 2015.
- Tadeusz Kantor. *Interior imaginacji*, red. Jarosław Suchan, Marek Świca, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki i Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Warszawa–Kraków 2005.
- Taranienko Zbigniew, *Dialogi o sztuce*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Akademia Sztuk Pięknych, Warszawa 2004.
- Taranienko Zbigniew, *Przestrzenie Szajny*, Podkarpacki Instytut Książki i Marketingu, Rzeszów 2009.
- Targoń Joanna, *Trzy razy o „Weselu”*, „Gazeta Wyborcza – Kraków” 21 XII 2007.
- Terlecki Tymon, *Stanisław Wyspiański*, Twayne Publishers, Boston 1983.
- Thomas Louis-Vincent, *Trup. Od biologii do antropologii*, przeł. Krzysztof Kocjan, Wydawnictwo Łódzkie, Łódź 2001.
- Tokarska-Bakir Joanna, *Przemiany*, w: Arnold van Gennep, *Obrzędy przejścia. Systematyczne studium ceremonii*, przeł. Beata Biały, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2006, s. 9.
- Tokarska-Bakir Joanna, *W winnicy rytuału*, w: Victor Turner, *Proces rytualny*, przeł. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.
- Tomczyk-Maryon Marta, *Wyspiański*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2009.
- Tomkowski Jan, *Klan Wyspiańskich*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 2020.
- Tomkowski Jan, *Stanisław Wyspiański: samotnik i gospodarz*, „Nauka” 2019, nr 2, s. 89–106.
- Turner Victor, *Proces rytualny*, przeł. Ewa Dżurak, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 2010.

- Turowski Andrzej, *Ambalaże, atrapy i manekiny*, w: *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. Jarosław Suchan, Marek Świca, Zacheęta Narodowa Galeria Sztuki i Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Warszawa–Kraków 2005, s. 110.
- Turowski Andrzej, *Historia sztuki w dobie szaleństwa*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3 (293–294), s. 11–12.
- Urbańczyk Andrzej, Wyszyński Zbigniew, *Wyspiański w krainie filmu*, Centrum Sztuki Filmowej, Krakowski Dom Kultury, Kraków 1987.
- Wachowski Jacek, *Performans, słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 2011.
- Walaszek Joanna, „Wesele” Stanisława Wyspiańskiego w dwóch interpretacjach Andrzeja Wajdy (1973–1991), w: *Studia o dramacie i teatrze Stanisława Wyspiańskiego*, red. Jan Błoński, Jacek Popiel, Wydawnictwo Baran i Suszyński, Kraków 1994, s. 247–248.
- Wallis Mieczysław, *Secesja*, Arkady, Warszawa 1967.
- Warburg Aby, *Atlas obrazów Mnemosyne*, red. Martin Warnke, Claudia Brink, przeł. Paweł Brożyński, Małgorzata Jędrzejczak, Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015.
- Warburg Aby, *Narodziny Wenus i inne szkice renesansowe*, przeł. i wstęp Ryszard Kasperowicz, słowo/obraz terytoria, Gdańsk, 2010.
- Warburg Aby, *Obrazy z terytorium Indian Pueblo w Ameryce Północnej*, przeł. Paulina Sosnowska, red. nauk. Ewa Klekot, Krzysztof Pijarski, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 41.
- Warburg Aby, *Sejsmografie*, przeł. Józef Bury, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury – Etnografia – Sztuka” 2011, nr 2–3, s. 27.
- Warburg Aby. *Panorama recepcji*, wstęp Ryszard Kasperowicz, przeł. Jolanta Dygul, Jacek Jaźwierski, Tomasz Ososiński, Ryszard Kasperowicz, Mateusz Salwa, słowo/obraz terytoria, Gdańsk 2020.
- Węgrzyniak Rafał, *Encyklopedia „Wesela” Stanisława Wyspiańskiego*, Teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie, Kraków 2001.
- Wyspiański. Poza kanonem*, red. Agata Adamiecka-Sitek, Dariusz Kosiński, Instytut Teatralny im. Zbigniewa Raszeńskiego, Warszawa 2018.
- Wyspiański Stanisław, *Ach, którzyż jestem żywy... (Wesoły jestem, wesoły...)*, „Czas” 29 XI 1907 (nr 275).
- Wyspiański Stanisław, *Akropolis*, seria Biblioteka Narodowa, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1985.
- Wyspiański Stanisław, *Dzieła zebrane*, t. 1–16, oprac. Maria Stokowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1958–1968.
- Wyspiański Stanisław, *Legenda I*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. I, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964, s. 111.

- Wyspiański Stanisław, *Legenda II*, w: tenże, *Dzieła zebrane*, t. VI, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1962, s. 206–207.
- Wyspiański Stanisław, *Listy do Stanisława Lacka*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1957.
- Wyspiański Stanisław, *Noc Listopadowa*, Universitas, Kraków 2007, s. 13.
- Wyspiański Stanisław, *Requiem*, w: *Dzieła zebrane*, t. 14: *Pisma prozą. Juwenilia*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1966, s. 43–47.
- Wyspiański Stanisław, „*Wesele*”. *Tekst i inscenizacja z roku 1901*, oprac. Jerzy Got, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1977.
- Wyspiański w oczach współczesnych*, t. II, zebrał i oprac. Leon Płoszewski, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1971.
- Ziejka Franciszek, „*Wesele*” w *kręgu mitów polskich*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1997.
- Zwrot performatywny w estetyce*, red. Lilianna Bieszczad, Wydawnictwo Libron, Kraków 2013.
- Żeleński-Boy Tadeusz, *Flirt z Melpomeną*, Instytut Wydawniczy „Biblioteka Polska”, Warszawa 1924; przedruk w: tenże, *Pisma*, t. III, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1956.



# Indeks osób

W indeksie uwzględniono tekst główny oraz przypisy.

- Abakanowicz, Magdalena 73, 220  
d'Abancourt de Franqueville,  
Helena 92, 116, 117  
Adamiczka-Sitek, Agata 86, 237,  
298  
Adorno, Theodor 220  
Agamben, Giorgio 240, 289  
Alighieri, Dante 270  
Anders, Jarosław 76, 193, 296  
Angelico, Fra 43  
d'Arc, Joanna 89  
Arendt, Hannah 220  
Arp, Jean 47  
Artaud, Antonin 52, 53  
Axentowicz, Teofil 136
- B**ałka, Mirosław 220, 279, 280  
Bałus, Wojciech 53, 80, 81, 83,  
132, 135, 157, 182, 289  
Banu, Georges 235, 290  
Baranowa, Anna 178, 289  
Barański, Janusz 23, 289  
Barba, Eugenio 53, 225, 294  
Bareja, Stanisław 94, 95  
Bataille, Georges 18  
Bauman, Zygmunt 192, 289  
de Beauvoir, Simone 124  
Beckett, Samuel 47, 220  
Belting, Hans 33, 51, 53, 133,  
134, 289  
Bem, Ewa 94  
Benedyktowicz, Zbigniew 13-15,  
20, 21, 37, 39, 282, 289  
Benjamin, Walter 30, 47  
Berecci, Bartolomeo 209  
Berent, Waclaw 93
- Bergeron, Andrée 182  
Bergman, Ingmar 51  
Bernini, Giovanni Lorenzo 45  
Beuys, Joseph 279, 280  
Beyer, Karol 142  
Biagini, Mario 237  
Białostocki, Jan 30, 43, 46, 48, 55,  
56, 118, 289  
Biały, Beata 16, 60, 291, 297  
Bielowski, August 122, 123  
Bieszczad, Lilianna 25, 169, 228,  
297, 299  
Bigg, Charlotte 182  
Binswanger, Ludwig 32, 33, 37  
Bloom, Harold 120  
Blum, Léon 182  
Błoński, Jan 120, 267, 296, 298  
Boas, Franz 40, 41, 48, 290  
Bobrownicka, Maria 128  
Boltanski, Christian 46, 220, 283  
Borowski, Mateusz 65, 224, 291  
Borowski, Wiesław 176, 181-184,  
201, 289  
Botticelli, Sandro 31, 43, 45, 52  
Bourgeois, Louise 279  
Brandis, Matthäus 45  
Brassä (właśc. Gyula Halász) 47  
Brasse, Wilhelm 251-254, 256  
Breton, André 50  
Breughel, Pieter 18  
Brillat-Savarin, Anthelme 98  
Brink, Claudia 45, 53, 298  
Brook, Peter 53, 234, 235, 290  
Broszkiewicz, Jerzy 93  
Brożyński, Paweł 45, 53, 298  
Bryll, Ernest 253

- Brzozowski, Stanisław 75, 76, 290  
 Brzozowski, Tadeusz 173, 176  
 Buber, Martin 65  
 Bunsch, Ali 173  
 Burne-Jones, Edward (Bern-  
 -Džons) 107  
 Bury, Józef 34, 298  
 Butler, Judith 27  
 Butt, Hamad 279
- Cahn, Miriam 284  
 Caillois, Roger 18, 217, 218, 290  
 Carroll, Lewis 47  
 de Cervantes, Miguel 124  
 Cestelli Guidi, Benedetta 40, 290  
 Cezar (Gajusz Juliusz Cezar) 89  
 Chałasiński, Józef 17  
 Chałupnik, Agata 289  
 Chaplin, Charles 245  
 Charazińska, Elżbieta 119  
 Chmiel, Adam 79, 139  
 Chodakowski, Zorian Dołęga  
 15, 127  
 Chopin, Fryderyk 76  
 Chościak-Popiel, Wincenty Teofil  
 148  
 Christo (właśc. Christo  
 Dżawaczew) 283  
 Chwalibożanka, Anna 173  
 Ciechowicz, Jan 102, 118, 290, 294  
 Cieplak, Piotr 98, 99  
 Cieśla-Korytkowska, Maria 80,  
 295  
 Cioran, Emil 78, 86  
 Clifford, James 28, 29, 290  
 Cocchiara, Giuseppe 16, 290  
 Coplans, John 279, 280  
 del Cossa, Francesco 55  
 Craig, Edward Gordon 91  
 Cybulski, Andrzej 173  
 Cybulski, Zbigniew 94  
 Czabanowska-Wróbel, Anna 127,  
 290
- Czaja, Dariusz 11, 23-25, 66, 290  
 Czajkowski, Michał 144  
 Czanerle, Maria 261, 266, 270,  
 290  
 Czarnowski, Stefan 17, 18  
 Czechow, Antoni 90, 91  
 Czernin, Ottokar 204  
 Czerwiński, Ignacy Lubicz 15
- Daguerre, Louis-Jacques-Mandé  
 211  
 Dalí, Salvador 47, 50  
 Damásio, António 67-71, 290  
 Dante (Dante Alighieri) 36, 263,  
 270-273, 310  
 Davy, Humphry 183  
 Dąbrowska, Maria 93  
 Dennett, Daniel 67  
 Didi-Huberman, Georges 33, 47,  
 48, 53, 290, 293  
 Domańska, Antonina 147  
 Domańska, Ewa 240-242, 245,  
 290  
 Dorak-Wojakowska, Lilianna 226  
 Doyle, Arthur Conan 57  
 Duchamp, Marcel 92, 93  
 Dudzik, Wojciech 289  
 Dygat, Stanisław 93  
 Dygul, Jolanta 53, 298  
 Dymny, Wiesław 200  
 Dziewańska, Marta 47, 291  
 Dzięciołowska-Baran, Edyta 84,  
 291  
 Dżurak, Ewa 28, 61, 290, 297
- Eco, Umberto 23, 46, 47, 291  
 Edelman, Gerald 67  
 Edison, Thomas Alva 37, 148  
 Ehrlich, Paul 78  
 Eliade, Mircea 8, 53  
 Endell, August 183  
 Erwan, Ireneusz 227  
 Espaliú, Pepe 279

- Falkowski, Jerzy 222  
 Faraday, Michael 183  
 Fazan, Katarzyna 86, 199, 210, 211, 291  
 Ferenc, Tomasz 142, 291, 295  
 Ferrari, Federico 133  
 Fijałkowska, Grażyna 76, 291  
 Fik, Marta 179, 265, 266, 268, 291  
 Filler, Witold 269  
 Fischer-Lichte, Erika 64-66, 291  
 Flaszyn, Ludwik 234, 236, 239, 245, 291  
 Fleming, Aleksander 183  
 Franklin, Benjamin 39  
 Freud, Zygmunt 28, 33, 222  
 Frycz, Karol 115
- G**  
 Gaignebet, Claude 18  
 Gaudí, Antonio 183  
 Gawalewicz, Adolf 241, 245, 291  
 Gaweł, Łukasz 291  
 Gawlikowska-Sroka, Aleksandra 84, 291  
 van Gennep, Arnold 7-9, 11, 12, 16, 18, 22, 53, 58, 59-62, 65, 70, 79, 103, 104, 137, 165, 170, 217, 218, 229, 262, 263, 279-282, 284, 291, 297  
 del Ghirlandaio, Ridolfo 134, 135  
 Gierek, Edward 94, 230  
 Giotto di Bondone 45  
 Gliński, Mikołaj 40, 290  
 Gober, Robert 279  
 Godard, Jean-Luc 47  
 von Goethe, Johann Wolfgang 200, 264, 265  
 Le Goff, Jacques 72, 165  
 van Gogh, Vincent 119  
 Gombrich, Ernst H. 30, 53, 291, 309  
 Gombrowicz, Witold 155  
 Gostomski, Walery 89, 291  
 Got, Jerzy 88, 114, 116, 299
- Górecki, Roman 204  
 Górkiewicz, Mieczysław 179  
 Greenblatt, Stephen 280  
 Grimm, bracia: Wilhelm Karl i Jacob Ludwig Karl 8  
 Grosz, George 47  
 Grotowski, Jerzy 53, 54, 221, 223, 225, 230-237, 239, 244, 245, 255, 290, 293, 296, 310  
 Grzegorzewski, Jerzy 96, 97, 102, 116, 264, 309  
 Grzybkowska, Teresa 178, 289, 294  
 Grzymała-Siedlecki, Adam 116, 124, 291  
 Gwiazdomorski, Jan 78, 140
- H**  
 Halczak, Anna 162, 164, 168  
 Handke, Peter 98  
 Hanuszkiewicz, Adam 266  
 Hasior, Władysław 73, 258  
 Hatoum, Mona 279  
 Hendrykowska, Małgorzata 147, 148, 291  
 Herbert, Zbigniew 98  
 Hill, Gary 7  
 Hiller, Susan 279  
 Hitler, Adolf 29  
 Hoffman, Theodore 237  
 Holoubek, Gustaw 94  
 Hołuj, Tadeusz 223, 247-249  
 Homer 46, 105  
 Hrabal, Bohumil 8
- I**  
 Ingarden, Roman 267  
 Irzykowski, Karol 267
- J**  
 Jabłonowski, Aleksander 148  
 Jałowik, Delfina 223  
 Janikowska, Bronisława 115  
 Janion, Maria 15, 127, 291  
 Jasiewicz, Zbigniew 14, 15, 292  
 Jasińska, Zofia 264  
 Jasiński, Feliks 122

- Jązwierski, Jacek 53, 298  
 Jedlińska, Eleonora 220, 248, 292  
 Jenkiel, Wojciech 16, 290  
 Jędrzejczak, Małgorzata 45, 53, 298  
 Jurkowski, Henryk 126, 128, 292
- K**  
 Kahlo, Frida 22, 29  
 Kanabrodzki, Mateusz 289  
 Kantor, Tadeusz 9, 11, 12, 73, 86,  
 152-158, 160-173, 175-179,  
 181-185, 187, 188, 190-204,  
 206-214, 254, 281, 282, 285,  
 287, 289, 291-295, 297, 298, 309  
 Kantor, Zenon 208, 209  
 Kantor z Bergerów, Helena 208  
 Kantor-Mirski, Marian 153,  
 203-205, 207-209, 292  
 Kantorowa z Jurkiewiczów, Ewa  
 181  
 Karłowicz, Jan 123  
 Karpiński, Maciej 67, 290  
 Karsznia, Adela 235  
 Kasperowicz, Ryszard 31, 32, 46,  
 53, 293, 298  
 Kazimierz Wielki, król 79, 81-84,  
 108  
 Kerrigan, Michael 149, 293  
 Kępiński, Antoni 245  
 Kiefer, Anselm 220  
 Kilar, Wojciech 94  
 Kirshenblatt-Gimblett, Barbara  
 54, 293  
 Klata, Jan 100, 102  
 Klein, Gerhard 190-192  
 Kleinberger, Józef 148  
 Klekot, Ewa 28, 35, 43, 290, 293,  
 298  
 Klimkiewicz, Sławomir 149, 293  
 Kłossowicz, Jan 267  
 Kobylińska, Anna 261  
 Kocjan, Krzysztof 141, 165, 297  
 Koerner, Joseph Leo 33, 36, 293  
 Kolankiewicz, Leszek 15, 289, 293
- Kolberg, Oskar 15, 16, 292  
 Kołłątaj, Hugo 15  
 Komorowska, Maja 105  
 Koneczny, Feliks 114, 123  
 Konwicky, Tadeusz 73, 94, 293  
 Kornaś, Tadeusz 262  
 Kosiński, Dariusz 58, 86, 236,  
 237, 293, 298  
 Kostrzewski, Franciszek 148  
 Kotarbińska, Lucyna 76, 77, 267,  
 293  
 Kotarbiński, Józef 76  
 Kotarbiński, Tadeusz 267  
 Kotowicz, Stanisław 89, 293  
 Kowalska, Bożena 237, 257, 258,  
 260, 264, 276, 292, 293, 296  
 Krasowski, Jerzy 246  
 Krassowski, Janusz 222  
 Krauss, Rosalind E. 222  
 Krechowicki, Adam 116  
 Kristeva, Julia 279, 280  
 Królak, Sławomir 240, 289  
 Krygier, Waldemar 230  
 Kryński, Adam 123  
 Krzemień, Teresa 270  
 Kubikowski, Tomasz 12, 54, 56, 57,  
 67, 69-71, 156, 293, 294, 296  
 Kucharski, Eugeniusz 89, 293  
 Kunowska, Jolanta 187, 289  
 Kunz, Tomasz 192, 289  
 Kwiecień, Tomasz 46, 291
- L**  
 Lacan, Jacques-Marie-Émile 222  
 Lack, Stanisław 84, 85, 115, 116,  
 127, 293, 299  
 Laskowska, Irena 94  
 Laskowska, Wanda 267  
 Latocha, Sebastian 179, 287, 294  
 Leiris, Michel 18, 47  
 Leo, Juliusz 34, 36, 147, 148, 293  
 Leonidas 89  
 Leśmian, Bolesław 199, 291  
 Leśniak, Andrzej 53, 293

- Léveillé, André 182  
 Lévi-Strauss, Claude 23  
 Linde, Samuel Bogumił 122, 123  
 Lipecka, Zofia 283  
 Lipińska, Marta 94  
 Loeb, Nina 32  
 Loeb, Solomon 32  
 Lumière, bracia: August Marie  
     Louis i Louis Jean 14  
 Lutowski, Jerzy 227  
 Lyotard, Jean-François 222
- Ładnowski, Bolesław 148  
 Łarionow, Dominika 53, 136,  
     158, 164, 168, 172, 179, 182,  
     197, 209, 262, 293, 294  
 Łempicka, Aniela 114  
 Łuszczyna, Marek 228
- Maeterlinck, Maurice 168, 176  
 Magala, Sławomir 137, 214, 296  
 Mahomet 89  
 Maj, Jan 15  
 Majakowski, Włodzimierz 263,  
     273-277, 282, 310  
 Majchrowski, Zbigniew 10, 90,  
     118, 290, 294  
 Majzel, Elias Chaim 148  
 Malczewski, Jacek 120-122, 136  
 Malewicz, Kazimierz 161, 162  
 Malinowski, Bronisław 17  
 Mälksoo, Maria 9, 10  
 Malowski, Krzysztof 291, 295  
 Małgorzata Teresa, infantka  
     z obrazu Velázquez 170  
 Mamoń, Bronisław 248, 249  
 Mann, Tomasz 8  
 Marazia, Chantal 33  
 Marks, Karol 18  
 Masłowski, Ludwik 114  
 Maślanka, Julian 15, 127  
 Matejko, Jan 81, 120, 139, 153,  
     155, 209, 210, 256, 289
- Mauss, Marcel 53  
 McKenzie, Jon 8, 9, 12, 56-58, 65,  
     156, 157, 294  
 Medyceusze (De' Medici),  
     rodzina florencka 43, 45  
 Mehoffer, Józef 136  
 Memling, Hans 43  
 Menzel, Jiří 8  
 Méyet, Leopold 148  
 Michalik, Jan 103, 294, 295  
 Michał Anioł (właśc.  
     Michelangelo) 46  
 Michaud, Philippe-Alain 42, 294  
 Michaux, Henri 47  
 Michnik, Adam 98  
 Miciński, Bolesław 267  
 Mickiewicz, Adam 89, 142-145,  
     149, 222, 287, 291, 296  
 Mikłaszewski, Krzysztof 154  
 Mikołajczykówna (Rydłowa),  
     Jadwiga 10  
 Mikulski, Kazimierz 179  
 Miłkowski, Tomasz 100, 294  
 Miłosz, Czesław 98  
 Miodońska-Brookes, Ewa 81, 86,  
     87, 118, 122, 128, 231, 294  
 Mitchell, William John Thomas  
     40, 294  
 Moholy-Nagy, László 47  
 Mojżesz 89  
 Montgomery (Flagg), James 40  
 Morawińska, Agnieszka 118, 119  
 Morawski, Stefan 171, 172, 294  
 Morgan, Stuart 279, 280, 282  
 Morris, Frances 279, 280  
 Mrożek, Sławomir 93  
 Munch, Edward 121, 184  
 Mussolini, Benito 45
- Nancy, Jean-Luc 133, 259  
 Napoleon I (Napoleon  
     Bonaparte) 89  
 Niedoba, Jolanta 237

- Niedźwiecki, Władysław 123  
 Niemen, Czesław 104  
 Niemirowicz-Danczenko,  
 Władimir 90  
 Nietzsche, Fryderyk 5, 52, 176  
 Niziołek, Grzegorz 221-224, 234,  
 236, 246, 247, 294  
 Noskowski, Zygmunt 148  
 Nowicki, Seweryn 148  
 Nowina-Sroczyńska, Ewa 8, 10,  
 11, 111, 179, 287, 294, 295  
 Nurzyński, Antoni 185, 210
- Öhl, Christoph 168  
 Oleksy, Krystyna 237  
 Orzeszkowa, Eliza 148  
 Osęka, Andrzej 218, 290  
 Ososiński, Tomasz 53, 298  
 Ozenfant, Amédée 47
- Pałuch-Cybulska, Małgorzata  
 167, 193, 194, 198, 295  
 Panasewicz, Jerzy 234  
 Panaś, Józef 206, 296  
 Panofsky, Erwin 30  
 Pavis, Patrice 155  
 Pawelski, Jan T. 139, 145, 147  
 Pawłowski, Roman 97-99, 295  
 Peiper, Tadeusz 267  
 Peirce, Charles Sanders 23  
 Penwarden, Charles 279  
 Pełowski, Aleksander 148  
 Perrin, Jean 182  
 Perykles 89  
 Petersburski, Jerzy 234  
 Picasso, Pablo 50, 72  
 Pieniążek, Marek 190, 192, 295  
 Pierzchalski (fotograf w Domu  
 Zdrowia doktora Jana  
 Gwiazdomorskiego) 141  
 Pijarski, Krzysztof 35, 298  
 Piłsudski, Józef 205  
 Piotrowski, Piotr 178, 295
- Pius XI, papież 45  
 Pleśniarowicz, Krzysztof 155,  
 173, 201, 211, 292, 295  
 Plunka, Gene A. 225, 227  
 Płoszewski, Leon 80, 117, 293,  
 299  
 Pol, Wincenty 15, 20  
 Pollastrelli, Carla 237  
 Połomski, Jerzy 99  
 Połoniecki, Bernard 76, 89, 293  
 Poniatowska, Patrycja 213, 296  
 Popiel, Jacek 296, 298  
 Popiel, Magdalena 120, 295  
 Popławski, Józef 123  
 Poprzęcka, Maria 118  
 Porębski, Mieczysław 7, 12-14,  
 17-21, 48, 54, 71, 72, 136, 150,  
 154, 156-158, 161, 200, 218,  
 278, 282, 284, 290, 295, 309  
 Potocka, Maria Anna 224  
 Preidl, Bronisław 120  
 Pronaszko, Andrzej 246  
 Prus, Bolesław 89, 90, 148, 295  
 Prussak, Maria 97, 108, 295  
 Przybysz, Piotr Jan 171, 294  
 Przybyszewski, Stanisław 121  
 Pszoniak, Wojciech 105  
 Ptaszyńska, Alicja 94  
 Puchalska, Iwona 80, 295  
 Puget, Ludwik 117, 256, 258, 259  
 Puzyna, Jan 148  
 Puzyna, Konstanty 116, 264, 267,  
 295
- Quasha, Georges 7
- Rabelais, François 18  
 Raboni, Giovanni 168  
 Rafael (właśc. Raffaello Santi)  
 43, 45  
 Raszewski, Zbigniew 86, 221,  
 234, 237, 291, 294, 296, 298  
 Raulff, Ulrich 40, 295

Rawita-Gawroński, Franciszek  
 144  
 Ray, Man 47  
 Rembrandt Harmenszoon van  
 Rijn 51, 200, 265  
 Richards, Thomas 237  
 Riegl, Alois 31  
 Robotycki, Czesław 103, 104, 295  
 Rogosz, Józef 146  
 Romanowska, Marta 145, 148  
 Rosiek, Stanisław 142-144, 296  
 Różewicz, Tadeusz 73, 93  
 Różycki, Andrzej 8  
 Rutkowski (lekarz w Domu  
 Zdrowia doktora Jana  
 Gwiazdomorskiego) 141  
 Rutkowski, Krzysztof 33, 52, 296  
 Rychlicka, Mira 162, 163, 190,  
 191, 211, 213, 309  
 Rychlicki, Stanisław 162-164, 309  
 Rydel, Lucjan 10, 117, 293  
 Rydlowa, Maria 117, 293  
 Rymarkiewicz, Jan 15, 16  
 Rymkiewicz, Władysław 116  
  
 Sajewska, Dorota 175, 296  
 Salwa, Mateusz 33, 37, 53, 240,  
 289, 296, 298  
 Savonarola, Girolamo 158  
 Saxl, Fritz 34  
 Schechner, Richard 9, 10, 54-56,  
 58, 64-66, 237, 293, 296  
 Schiller, Leon 246  
 Schlemmer, Oskar 176  
 Schneider, Rebecca 224, 225  
 Schorlemmer, Uta 168  
 Schulz, Brunon 155  
 Schwitters, Kurt 47  
 Senwtowa, Zofia, ps. Ciotka  
 Agnieszka 221, 222  
 Shusterman, Richard 12, 212,  
 213, 253, 296  
 Siemion, Wojciech 94  
  
 Sinko, Tadeusz 89, 121, 296  
 Siwiec, Magdalena 80, 295  
 Skuszanka, Krystyna 222, 246,  
 310  
 Skwarczyńska, Stefania 93, 121,  
 122, 296  
 Słowacki, Juliusz 89, 115, 155,  
 173, 176, 179, 194, 298  
 Sokół, Lech 267, 269  
 Sokrates 89  
 Sontag, Susan 12, 76, 78, 92, 137,  
 140, 141, 193, 211, 212, 214,  
 254, 296  
 Sosnowska, Joanna 258  
 Sosnowska, Paulina 35, 298  
 Sosnowski, Jerzy 92, 127, 296  
 Spinoza, Baruch (Benedictus  
 Despinoza) 67  
 Staff, Leopold 123  
 Stafiej, Anna 103, 294, 295  
 Stangret-Kantor, Maria 8, 9, 169  
 Staniewski, Włodzimierz 15  
 Stanisławski, Konstanty 90, 91  
 Stankiewiczowa z Rogowskich,  
 Joanna 76, 139, 146  
 Stańczyk, błazen nadworny 116,  
 120, 209, 210  
 Starzewski, Rudolf 120, 139,  
 147  
 Stawarz, Przemysław 206, 296  
 Stebnicka, Marta 173  
 Stein, Charles 7  
 Sterbak, Jana 279  
 Stimilli, Davide 33, 37, 296  
 Stokfiszewski, Igor 237  
 Stokowska, Maria 85, 298  
 Stomma, Ludwik 219, 226, 239,  
 277, 296  
 Stresemann, Gustav 45  
 Stróżyński, Tomasz 33, 290  
 Strzemiński, Władysław 47, 136,  
 247  
 Suchan, Jarosław 203, 297, 298

- Sugiera, Małgorzata 65, 224, 291  
 Swoboda, Tomasz 33, 36, 48,  
 290, 293  
 Syrkus, Szymon 136  
 Szajna, Józef 11, 12, 73, 216,  
 217, 221–232, 234, 236–239,  
 241–251, 253–278, 281, 282,  
 285, 287, 290, 292, 293, 296,  
 297, 310  
 Szajna, Łukasz 237,  
 Szczawiński, Józef 268  
 Szekspir (Shakespeare), William  
 141  
 Szerszeń, Tomasz 40, 295  
 Szostak, Wit (właśc. Dobrosław  
 Kot) 73, 95, 96, 297  
 Sztabiński, Grzegorz 12, 25–27,  
 41, 49, 66, 69, 136, 169, 170,  
 203, 228, 229, 297, 309  
 Szwejkowski, Zygmunt 89, 295  
 Szybist, Maciej 187  
 Szydłowski, Roman 249, 273
- Śliwińska, Monika 75, 297  
 Śniadecka, Ludwika 144  
 Świca, Marek 203, 297, 298  
 Świetlicki, Marcin 98  
 Świtek, Gabriela 30  
 Świtoniak, Jarosław 94
- Tanagli, Caterina 43  
 Tani, Angelo 43  
 Tąpies, Antoni 47  
 Taranienko, Zbigniew 229, 230,  
 259, 260, 263, 264, 271, 276,  
 277, 297  
 Tarasiewicz, Krystyna 237  
 Tarasiewicz, Paulina 133  
 Targoń, Joanna 99, 297  
 Tatkiewicz, Anna 218, 264, 290  
 Terlecki, Tymon 175, 176, 297  
 Tetmajer, Włodzimierz 147, 148  
 Themerson, Stefan 47
- Thomas, Louis-Vincent 40, 141,  
 142, 237, 294, 297  
 Tokarska-Bakir, Joanna 16, 60,  
 61, 297  
 Tomaszewski, Henryk 270  
 Tomczyk-Maryon, Marta 76, 297  
 Tomczyk-Watrak, Zofia 254  
 Tomkowski, Jan 76, 297  
 Tornabuoni, rodzina florencka 45  
 Tura, Cosimo 55  
 Turner, Victor 7, 9, 11, 12, 58,  
 61–66, 71, 171, 188, 225, 263,  
 266, 281, 297  
 Turowski, Andrzej 29, 50, 203,  
 263, 298
- Ulanowski, Bolesław 116  
 Uniłowski, Zbigniew 192  
 Urbańczyk, Andrzej 147, 148, 298
- Veil, Simone 227  
 Velázquez, Diego 170, 197  
 da Vinci, Leonardo 29, 134  
 Viola, Bill 279, 280  
 Voth, Heinrich (Henry) 32
- Wachowscy, rodzeństwo 165  
 Wachowski, Jacek 177, 178, 298  
 Wajda, Andrzej 94, 104, 105, 107,  
 119, 298  
 Walaszek, Joanna 119, 298  
 Walewski, Adolf 114  
 Waligórski, Andrzej 17  
 Wallis, Mieczysław 183, 184, 267,  
 298  
 Warburg, Aby (Abraham Moritz  
 Warburg) 12, 29–56, 63, 72,  
 149, 283, 289–291, 293, 296,  
 298, 309  
 Warburg, Feliks 41  
 Warburg, Maks 41  
 Warburg, Paul Moritz 32  
 Warnke, Martin 45, 53, 298

- Waškowski, Mieczysław 185, 210  
 Weber, Kurt 94  
 Wellesley, Arthur, ksiąęę  
     Wellington 149  
 Wełmińska, Teresa 162, 164, 208  
 Wełmiński, Andrzej 208  
 Wenzel, Marcin 173  
 Węgrzyniak, Rafał 89, 298  
 Wiecek, Maria 96, 97, 309  
 Wilkoszewska, Krystyna 250,  
     251, 278  
 Witkiewicz, Stanisław Ignacy,  
     ps. Witkacy 73, 93, 155, 179,  
     188, 266, 269  
 Włast, Andrzej 234  
 Wodecki, Zbigniew 99  
 Wölflin, Heinrich 31, 32  
 Wolski, Adam 140  
 Wontor-Cichy, Teresa 252  
 Wright, bracia: Orville i Wilbur  
     39  
 Wróblewska, Magdalena 30, 289  
 Wypiańska z Pytków, Teodora  
     Teofila 75, 111  
 Wypiański, Stanisław 10-12,  
     28, 73-81, 83-95, 97-100,  
     102-105, 107-109, 111,  
     113-130, 132-143, 145-150,  
     153, 155, 157, 160, 171-173,  
     175-177, 185, 187, 188, 198,  
     199, 201, 203, 221, 230-232,  
     237, 253, 281, 282, 285, 287,  
     289-299, 309  
 Wyszyński, Zbigniew 97, 147,  
     148, 295, 298  
 Zadara, Michał 98-100, 294  
 Zaremba, Łukasz 40, 42, 294  
 Zatorski, Tadeusz 33, 51, 134, 289  
 Zawodziński, Karol Wiktor 128  
 Zawrzykraj, Agata 237  
 Zedong, Mao 51  
 Zeidler-Janiszewska, Anna 171,  
     294  
 Ziejka, Franciszek 127, 299  
 Ziolo, Rudolf 98, 99  
 Ziolkowski, Grzegorz 235, 236,  
     290  
 Zygmunt Stary, król 28, 33, 89,  
     139, 147, 148, 192, 209, 222,  
     289, 295  
 Żeleński, Tadeusz, ps. Boy 116,  
     148, 173, 187, 267, 289, 299  
 Żeromski, Stefan 80, 93  
 Żmurko, Franciszek 148  
 Żuławski, Karol 78



# Spis ilustracji

- 17 II. 1.1. Odczyt prof. Mieczysława Porębskiego, Muzeum Sztuki w Łodzi 1974 r.  
Autor zdjęcia nieznanymi.
- 26 II. 1.2. Prof. Grzegorz Sztabiński. Fot. Tadeusz Gustaw Wiktor.
- 30 II. 1.3. Aby Warburg w Rzymie, zima 1928–29. Za E.A. Gombrich, *Aby Warburg. An Intellectual Biography*, Chicago–Oxford 1986.
- 38 II. 1.4. Aby Warburg, fotografia „Wuja Sama”. San Francisco, luty 1896.
- 44 II. 1.5. *Atlas Mnemosyne*, tablica 79 (fragment). Za: Aby Warburg, *Bilderatlas MNEMOSYNE*, Berlin 2000.
- 59 II. 1.6. Arnold van Gennep. Autor zdjęcia nieznanymi, domena publiczna.
- 74 II. 2.1. Stanisław Wyspiański – zdjęcie młodego Stasia, Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.
- 82 II. 2.2. *Kazimierz Wielki* – szkic do witraża, Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.
- 96 II. 2.3. Chochół, w tej roli Maria Wieczorek, *Wesele* w reżyserii Jerzego Grzegorzewskiego, Teatr Narodowy, Warszawa 2000 r. Fot. Wojciech Plewiński.
- 101 II. 2.4. Chochół i Isia – pocztówka z prapremiery *Wesela* z 1901 r.
- 118 II. 2.5. Stanisław Wyspiański *Chochóły*, Muzeum Narodowe w Warszawie.  
Fot. Marek Dytkowski.
- 129 II. 2.6. *Autoportret* Wyspiańskiego z 1907 r., Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.
- 130 II. 2.7. *Autoportret* z 1902 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Jakub Płoszaj.
- 131 II. 2.8. *Autoportret* z 1894 r., Muzeum Narodowe w Warszawie. Fot. Małgorzata Kwiatkowska.
- 138 II. 2.9. Stanisław Wyspiański, zdjęcie pośmiertne, Archiwum fotograficzne Muzeum Narodowego w Krakowie.
- 152 II. 3.1. Tadeusz Kantor, Cricoteka. Fot. Maciej Sochor/PAP
- 159 II. 3.2. *Krzeseło w Hucisku*, Cricoteka. Fot. Robert Urbański, Tadeusz Kantor  
© Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.
- 163 II. 3.3. *Umarła klasa*, Stanisław Rychlicki, Cricoteka. Fot. Maciej Sochor/PAP.
- 166 II. 3.4. Tadeusz Kantor. Autor zdjęcia nieznanymi.
- 174 II. 3.5. *Powrót Odysa*, Cricoteka. Fot. Zbigniew Brzozowski, Tadeusz Kantor  
© Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.
- 180 II. 3.6. *Balladyna*, Cricoteka. Autor zdjęcia nieznanymi, Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.
- 186 II. 3.7. Projekty kostiumów do *Balladyny*, Centrum Scenografii Polskiej,  
Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.

- 189 II. 3.8. Projekty kostiumów do *Balladyny*, Centrum Scenografii Polskiej, Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.
- 190 II. 3.9. *Dziś są moje urodziny*, Mira Rychlicka, Cricoteka. Fot. Bruno Wagner, Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.
- 194 II. 3.10. *Mam wam coś do powiedzenia*. Fot. G. Mart.
- 195 II. 3.11. Dokumentacja wystawy: *Cholernie spadam*, Cricoteka. Fot. G. Mart.
- 195 II. 3.12. Dokumentacja wystawy: *Tadeusz Kantor. Cholernie spadam!*, Cricoteka, Kraków 2015–2016. Fot. G. Mart.
- 196 II. 3.13. Dokumentacja wystawy: *Tadeusz Kantor. Cholernie spadam!*, Cricoteka, Kraków 2015–2016. Fot. G. Mart.
- 205 II. 3.14. *Marmarosz Sziiget*, Muzeum Sztuki w Łodzi 1965. Fot. Janusz Podlecki, Tadeusz Kantor © Dorota Krakowska & Lech Stangret / Fundacja im. Tadeusza Kantora.
- 207 II. 3.15. *Marian Mirski w mundurze*. Autor zdjęcia nieznan.
- 212 II. 3.16. *Wielopole, Wielopole*, Cricoteka. Fot. Leszek Dziedzic © Wiesław Dyląg.
- 216 II. 4.1. Józef Szajna. Fot. Wojciech Plewiński.
- 226 II. 4.2. Fotografia obozowa Józefa Szajny, Państwowe Muzeum Auschwitz-Birkenau w Oświęcimiu.
- 232 II. 4.3. *Akropolis*, Instytut Grotowskiego we Wrocławiu.
- 233 II. 4.4. *Akropolis*, Instytut Grotowskiego we Wrocławiu.
- 235 II. 4.5. *Akropolis*, Instytut Grotowskiego we Wrocławiu.
- 246 II. 4.6. *Dziady*, reż. Krystyna Skuszanka, scenografia Józef Szajna, Teatr Ludowy w Nowej Hucie 1962. Fot. Wojciech Plewiński.
- 255 II. 4.7. *Numer z albumu Józef Szajna i jego świat*.
- 257 II. 4.8. *Replika*, reż. Józef Szajna, Teatr Studio. Fot. Wojciech Plewiński.
- 271 II. 4.9. *Dante*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1974. Fot. Stefan Okołowicz.
- 272 II. 4.10. *Dante*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1974. Fot. Stefan Okołowicz.
- 274 II. 4.11. *Cervantes*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1976. Fot. Stefan Okołowicz.
- 275 II. 4.12. *Cervantes*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1976. Fot. Stefan Okołowicz.
- 276 II. 4.13. *Majakowski*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1978. Fot. Stefan Okołowicz.
- 277 II. 4.14. *Majakowski*, reżyseria, scenariusz, scenografia Józef Szajna, Teatr Studio, Warszawa 1978. Fot. Stefan Okołowicz.