



Dominika Łarionow

**wystarczy tylko
otworzyć drzwi...**

przedmioty
w twórczości

Tadeusza Kantora

**wystarczy tylko
otworzyć drzwi...**

przedmioty
w twórczości

Tadeusza Kantora



WYDAWNICTWO
UNIwersYTETU
ŁÓDZKIEGO

Dominika Łarionow

**wystarczy tylko
otworzyć drzwi...**

przedmioty
w twórczości

Tadeusza Kantora

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

RECENZENT

Magdalena Raszewska

REDAKTOR WYDAWNICTWA UŁ

Elżbieta Marciszewska-Kowalczyk

SKŁAD I ŁAMANIE

Oficyna Wydawnicza Edytor.org

Lidia Ciecierska

PROJEKT OKŁADKI

Anna Wojtunik

Na okładce wykorzystano zdjęcie Tymoteusza Leklera

Copyright by Uniwersytet Łódzki, Łódź 2015

Wydane przez Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego

Wydanie I. W.06460.14.0.K

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

ISBN 978-83-7969-507-2

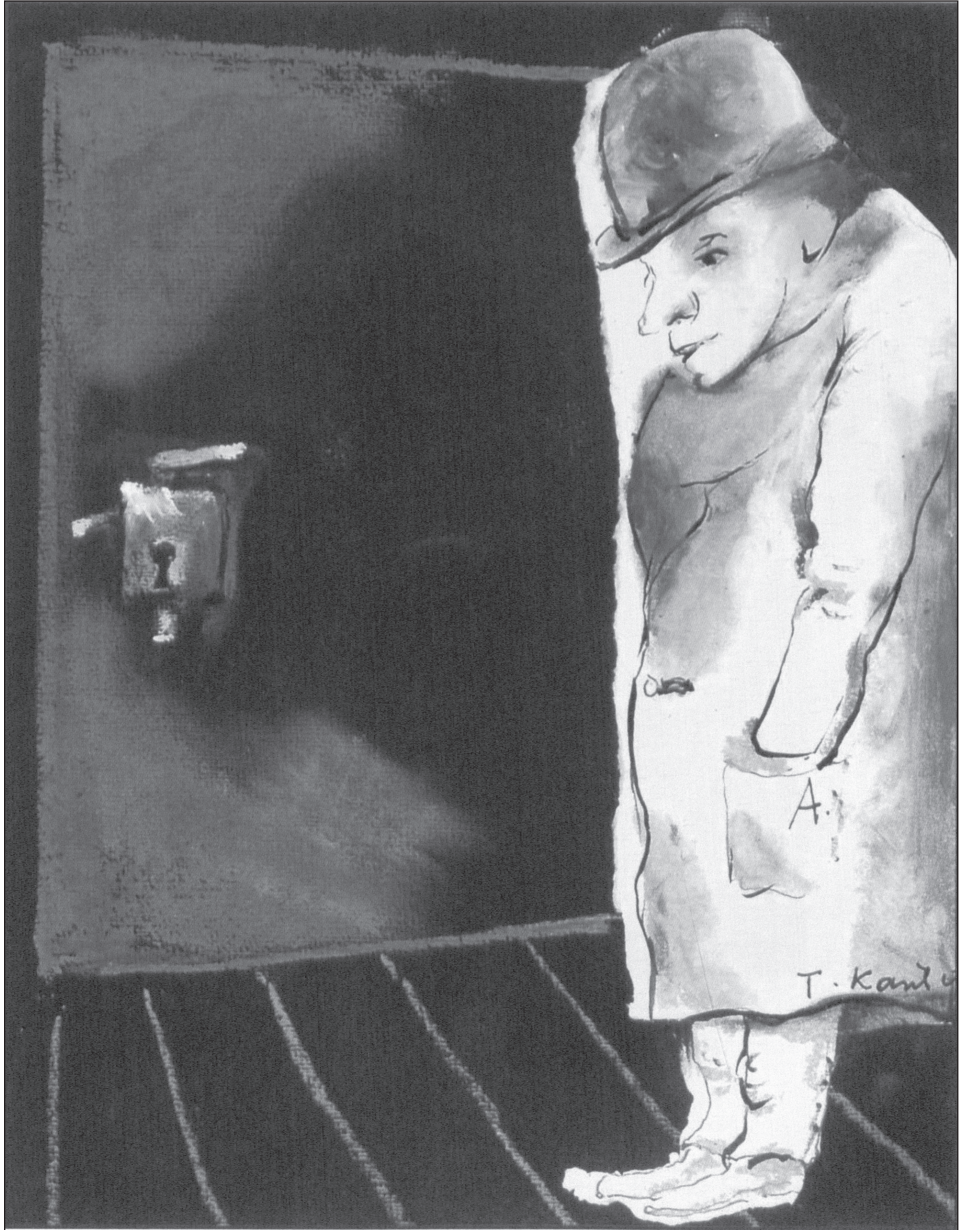
e-ISBN 978-83-7969-508-9

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

Dla Mariusza i Maksa

SPIS TREŚCI

| | |
|---|-----|
| 1. Wstęp. Zanim otworzymy drzwi..... | 7 |
| 2. <i>Złapać przedmiot in flagranti</i> | 29 |
| 3. Przedmioty nieantropomorficzne | 69 |
| Deska..... | 69 |
| Krzesło..... | 76 |
| Parasol..... | 105 |
| Drzwi i szafa..... | 111 |
| 4. Przedmiot środkowy – ambalaż..... | 127 |
| 5. Przedmioty antropomorficzne..... | 145 |
| Tintagiles..... | 145 |
| Goplana..... | 165 |
| Manekiny, lalki..... | 177 |
| Piękna Pani – Śmierć, Matka i Infantka..... | 190 |
| 6. Reifikacje postaci autora czyli Sprawcy Wszystkiego..... | 207 |
| 7. Zakończenie. Zamykanie drzwi..... | 223 |
| Bibliografia..... | 231 |
| Wykaz ilustracji..... | 241 |
| Indeks..... | 243 |
| Od redakcji..... | 251 |



Zdjęcie 1

1. WSTĘP. ZANIM OTWORZYMY DRZWI

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

W sferze działań teatralnych próby ponownego wystawienia partytur Cricot 2 podejmowane były praktycznie już w pierwszej dekadzie po śmierci autora i to przez twórców, wywodzących się z różnych kontynentów. Badacze są zgodni, że najbardziej spójną formą literacką jest zapis *Wielopola, Wielopola*. Z pewnością dlatego to przedstawienie najszybciej doczekało się ponownej interpretacji. Przypomnieć w tym miejscu można widowisko w reżyserii litewskiego twórcy Linasa Marijusa Zaikauskasa, które premierę miało w 1995 roku w Rosyjskim Teatrze Dramatycznym w Wilnie. Wszelkie dotychczasowe reinterpretacje okazywały się nieudolne względem oryginału, ponieważ nastawione były nie na dialog z artystą, tylko na replikę działań². W Polsce na przełomie stuleci „burzę” spowodował Krzysztof Miklaszewski, który podjął się wraz ze studentami Akademii Praktyk Teatralnych, działającej przy teatrze Gardzienice, wystawienia *Scen z „Umarłej klasy”*. Premiera miała miejsce 19 stycznia 2002 roku, ale szerokiej publiczności pokazano widowisko już jesienią 2001 roku w ramach festiwalu *Konfrontacji Teatralnych* w Lublinie. Krytyka przypominała wówczas, że Cricot 2 zagrał *Umarłą klasę* dwa razy po śmierci artysty, w Pradze i Brnie. Po klęsce widowisk aktorzy podjęli decyzję o samorozwiązaniu się zespołu³. Odtwarzanie przedstawień bez obecności Demiurga, albo Sprawcy Wszystkiego, jak określił swoją postać Kantor w jednym z widowisk, wydawała się niemożliwa. Wacław Janicki, aktor Cricot 2, wypowiedział się drastycznie o geście Miklaszewskiego, traktując go jako nadużycie ze strony byłego aktora zespołu krakowskiego. W dyskusji zabrał głos wspomniany już Pleśniarowicz, który zauważył, iż twórca krakowski prowadził grę ze Stanisławem Ignacym Witkiewiczem, zatem oczekiwałby artysty, który niejako podejmie wyzwanie i rozpocznie grę z Kantorem, traktowanym jako źródło inspiracji⁴.

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

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

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

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

Klaus Dermutz, krytyk i publicysta teatralny, upatrywał tożsamości pomiędzy krakowskim artystą, a reżyserami i dramaturgami współczesnego teatru niemieckojęzycznego⁵. Ciekawostką jest, że większość twórców teatralnych spoza obszaru języka polskiego w swych wypowiedziach o Kantorze zaznacza fakt, że gdy się zetknęli z jego widowiskami w większości pozostały one dla nich nieczytelne w warstwie literackiej, natomiast fascynowały w swej strukturze obrazowej. Poetycko ujął zagad-

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

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

nienie Luk Perceval⁶ (ur. 1957), Belg pracujący głównie w teatrach berlińskich, mówiąc, iż w swoim teatrze zawsze chciał osiągnąć ów magnetyzm. Jednocześnie przyrównał Kantora do zjawy, która w swym stanie obecności i jednocześnie nieobecności stale mu towarzyszy. Zwrócił uwagę na niezwykle poczucie wolności i niezależności autora *Umarłej klasy*, przy dość dużej umiejętności autonegacji i redefinicji własnych dokonań. Na tle niniejszych rozważań interesujące jest również spostrzeżenie Percevala, który określił przestrzenie własnych widowisk mianem instalacji. Używane przez niego przedmioty sceniczne mają służyć do określenia stanów aktorów, co wiązało również z konotacją Kantorowską.

W Polsce najciekawszym zjawiskiem pozostaje Teatr Cinema. Zespół został założony w 1992 roku w Michałowicach przez Zbigniewa Szumskiego (ur. 1956), funkcjonował w niszy jaką wytworzyła kultura alternatywna w latach 90. XX wieku. Wykorzystuje przedmioty, które w niektórych widowiskach stają się elementem nie tylko współtworzącym postać, ale również rytmizującym ciąg zdarzeń. Autor przyznaje się głównie do inspiracji surrealizmem, w wielu wypadkach nieobcy mu jest dorobek Cricot 2 (m.in. *Kabaret Olbrzymów*, wieczór I–V, lata 1996–2003)⁷. Wielokrotnie swoje związki z Kantorem zaznaczał Krystian Lupa⁸ (ur. 1943), reżyser teatrów repertuarowych, pracujący głównie w Teatrze Starym w Krakowie i Teatrze Polskim we Wrocławiu. Wprowadzona przez niego estetyka była jedną z najbardziej wyrazistych w teatrze polskim ostatniej dekady XX wieku i pierwszych lat nowego tysiąclecia. (*Lunatycy*, *Rodzeństwo*, *Ritter*, *Dene Voss*, 1996; *Kuszenie Cichej Weroniki*, 1997). Reżyser, podobnie jak autor Cricot 2, jest obecny na każdej kolejnej reprezentacji przedstawienia, którą zdaje się nadzorować. Zbudowane przez Lupę przestrzenie stają się doskonałymi „pudłami do gry”, często z wydzieloną linią oddzielającą scenę od publiczności (*Rodzeństwo*). Elementem dominującym tych dekoracji często są drzwi, okna. Reżyser doskonale wygrywa ich znaczenie metaforyczne, traktując je jako ważny rekwizyt kształtujący atmosferę widowiska.

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

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

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

Silne powiązanie, często na granicy dosłownego cytatu, odnaleźć można w twórczości reżysera Janusza Wiśniewskiego (ur. 1949) (*Panopticum a la Madame Tussaud*, 1982 czy *Koniec Europy*, 1983; czy *Faust* według Johanna Wolfganga von Goethe, 2005), związanego przez wiele lat w Teatrem Nowym w Poznaniu. Posługiwał się również nastrojowością makijaży Cricot 2, które poprzez pobielone twarze odseparowywały aktora od jego realności, stwarzając żywą kukłę. Wraz z wprowadzeniem do przestrzeni gry lalek reżyser wpasowywał się w Kantorowskie połączenie planu żywego z martwym, wygrywając metaforę współlistnienia tych dwóch światów. Leszek Mądzik (ur. 1945), którego autorski teatr Scena Plastyczna Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego istnieje nieprzerwanie od ponad 40 lat, też wielokrotnie był zestawiany z Kantorem, ze względu na posługiwanie się w większości wypadków drewnianymi manekinami, traktowanymi w przestrzeni scenicznej podobnie jak żywi aktorzy. Wydaje się, że konotacje Mądzika nie zamykają się jedynie w odniesieniu do Cricot 2, ale odsyłają do innych zagadnień bliższych współczesnym sztukom plastycznym⁹.

Szczególnym powrotem do przedstawień *Teatru Śmierci* był dramat *Nasza klasa* Tadeusza Słobodzianka¹⁰ (ur. 1955). Zjawisko zasługuje na wyróżnienie, gdyż odnosi się nie tylko do estetyki, ale również do warstwy literackiej stając się twórczym cytatem, który służy stworzeniu nowego artefaktu. Postmodernistyczna strategia nie jest obca Słobodziankowi, który już wielokrotnie sięgał po utwory innych autorów. Wspomnieć tu można chociażby *Sen pluskwy*, który był grą z Majakowskim i awangardą rosyjską. *Nasza klasa* odnosiła się do tragedii jaka rozegrała się w latach 40. XX wieku we wsi Jedwabne, gdzie miejscowa ludność dokonała pogromu Żydów. Nawiązanie do *Umarłej klasy* nie kończyło się tylko na skojarzeniu zasygnalizowanym w tytule. Podobieństwa zostały szczegółowo uwypuklone w polskiej prapremierze w reżyserii Ondreja Spišáka i scenografii Františka Liptáka (Teatr na Woli w Warszawie 16 października 2010 r.). Spektakl rozpoczynała scena uczniów, siedzących w szkolnych ławkach. Ich układ, sposób ustawienia postaci (od najniższych do najwyższych) i palce wyciągnięte do góry nawiązują do klasycznej ikony spektaklu Cricot 2. Całość dramatu Słobodzianka została rozegrana w jednym układzie scenograficznym. Była to sala szkolna, z czarnymi ścianami. Na środku tylnej ściany znajdują się drzwi. One będą tym elementem, który oddziela świat żywych od umarłych i w tym znaczeniu również nawiązują do dekoracji

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

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

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

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

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

sztuki można rozumieć jako odrzucenie powiązane z chęcią odcięcia się od formy, która wiąże się z iluzją czy metaforą. Jednak w zaprzeczeniu pozostaje działanie m.in. Pawła Althamera (ur. 1967), który w swoich akcjach niejednokrotnie wykorzystuje mimetyczne zabiegi. Jest on autorem nieco przewrotnego felietonu *Kantor wiosną*¹². Opisał w nim swoją drogę na wystawę Kantora w Galerii Zachęta w Warszawie. Skupił się nie na recepcji dzieł, tylko na przedstawieniu ludzi jakich spotykał, idąc na ekspozycję. Byli to głównie niczym nie wyróżniający się przechodnie, m.in.: matka z dzieckiem w wózku, bezdomna zbierająca puszkę po piwie, grupa rozmawiających emerytów, żołnierze, którzy wykonują zmianę warty przed Grobem Nieznanego Żołnierza. Ich świat był bardziej frapujący niż wystawa, na którą w efekcie artyście nie udało się dotrzeć. Jarosław Suchan¹³, analizując tekst Althamera zwrócił uwagę, że była to świadomie wymierzona prowokacja, bo z jednej strony miał nam mówić, że obecna rzeczywistość jest bardziej intrygująca niż artysta, który już jest w kanonie muzealnego kurzu. Druga interpretacja felietonu sytuuje go w porównaniu do akcji *Spacerek* do jakiej zaprosił Althamer publiczność przybyłą na jego wykład w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie 25 czerwca 2001 roku. Uczestnicy miast słuchać wystąpienia w pomieszczeniu, zostali zmuszeni do przechadzki po parku okalającym Zamek Ujazdowski. W alejkach czekały na nich przygotowane i uprzednio zaaranżowane akcje, które, jak zauważył Suchan, niewiele się różniły od tych jakie artysta opisał w swoim felietonie. Zaaranżowane sytuacje stały się ciągiem performatywnym określanym terminem: *real time movie*. I jako takie zostały jeszcze kilkakrotnie powtórzone, a możliwość zagrania w nich oferowano różnym aktorom (w 2004 r. w Pittsburghu postać Przechodnia zagrał Peter Fonda, a rok później w akcji na warszawskiej Pradze udział wzięli Agnieszka Grochowska i Mirosław Bałka). Można uznać, że Althamer rozpoczął odrębną grę, zarówno w swych akcjach, jak i w felietonie, w której Kantor stał się jedynie elementem krajobrazu semantycznego nakreślonego przez współczesnego twórcę. W dyskurs z artystą krakowskim weszły także naturalnych rozmiarów autoportrety Althamera, szczególnie chodzi o rzeźby powstałe na początku lat 90. (m.in. *Paweł Althamer*, 1993; *Studium z natury*, 1991 oraz *Paweł i Monika*, 2002). Były one analizowane w porównaniu z m.in. z ostatnim cyklem malarskim reżysera Cricot 2. Pojawiło się wówczas zestawienie obu gestów w kontekście obecności autora w dziele i gry z wej-

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

KANTOR DLA MNIE JEST.

TRAGICZNY – GROTESKOWY – WZRUSZAJĄCY – CUDOWNY –
PONADczasowy – PIĘKny – AKTUALNY – NIEZASTĄPIONY –
ZAGRAŻAJĄCY – WSPÓŁCZUJĄCY – KOMICZNY – UNIKALNY –
TWÓRCZY – AWANGARDOWY – KLASYCZNY
– ALE NADE WSZYSTKO LUDZKI¹⁵.

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

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

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

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

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

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