

## **Małgorzata Paluch-Cybulska - Tadeusz Kantor. Przeszłość jako *ready made***

Transkrypcja wykładu wygłoszonego 9.06.2020 r. w ramach programu towarzyszącego wystawie „Tadeusz Kantor. Widma”

Przeszłość, wpływ historii na biografię i twórczość artysty były od samego początku niezwykle ważnymi zagadnieniami eksploatowanymi przez Tadeusza Kantora w jego twórczości teatralnej, malarskiej i teoretycznej. Właściwie można by się pokusić o stwierdzenie, że przeszłość była mięszem jego dzieł.

Z jednej strony była to pamięć i przeszłość związana z rejonami jego prywatności, intymności, wspomnień rodzinnych, wspomnień z dzieciństwa, a więc główny budulec realizacji teatralnych Teatru Śmierci artysty. Z drugiej strony spolaryzowana z jego indywidualnym, jednostkowym bytem historia powszechna. Kiedy pod koniec życia artysta czyni główne narzędzie kreacji ze swojej biografii i specyficznej kondycji osoby, która przeczuwa, że śmierć jest blisko – w jednym z tekstów w ten oto sposób określa jedną z najważniejszych kontradycji w jego sztuce:

[...] U początku stoi pogarda (moja) dla Historii „powszechnej” i oficjalnej, historii zajmującej się masowymi Ruchami, masowymi ideologiami, przemijającymi kadencjami Rządów, terrorem władzy, masowymi wojnami, masowymi zbrodniami... Naprzeciw tych „potęg” stoi Mała, Biedna, Bezbronna, ale wspaniała Historia indywidualnego ludzkiego życia. [...] Nareszcie „jednostka bojowa”, zespolona, odcięta od zbiorowości. O kolosalnej sile. Nareszcie mam to, czego mi trzeba było: ŻYCIE INDYWIDUALNE, MOJE !! A przez to stokroć indywidualne! Zdolne teraz odnieść zwycięstwo nad tą „masówką” świata. Mogę wprowadzić je już na scenę. Na widok publiczny.

### **WOJNA**

Urodzony w 1915 roku Kantor doświadcza obu wojen. Pierwsza wojna światowa to wspomnienia z dzieciństwa uzupełnione o elementy pamięci zbiorowej. Druga wojna światowa przeżywana była przez niego bezpośrednio i intensywnie. W czasie okupacji hitlerowskiej w Krakowie wystawiał spektakle Podziemnego Teatru Niezależnego: *Balladyna* (1943) i *Powrót Odysa* (1944). Realizowane były one przez Kantora i skupionych wokół niego artystów w sytuacji zagrożenia i osamotnienia, w prywatnych mieszkaniach, chyłkiem, wbrew zakazom. Stan zagrożenia i destrukcji wobec nieustannego ryzyka oraz w cieniu katastrofy uwarunkowały dzieło artysty. Konstrukcja „niemożliwego”, a także kreacja pod presją zagrożenia i w obliczu klęski stały się niezbędnymi determinantami całej jego późniejszej twórczości wizualnej i teoretycznej. W spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* i rysunkach oraz obrazach z tego okresu porównał swoją kondycję do kondycji Odysa, zestawiał poszukiwanie Itaki z własnym niemożliwym powrotem do czasu dzieciństwa spędzonego w Wielopolu Skrzyńskim. Artysta pisał: „Wojna uczyniła ze świata «tabula rasa». Świat stał się bliski śmierci i — poprzez tę parantezę — bliski poezji. Przynajmniej takie było moje mniemanie. Wszystko mogło się zdarzyć. Zatarły się granice czasu. Czas jak gdyby stanął. Z łatwością przenosiłem się na wyspę Itakę”.

Uprawiane przez Kantora niemożliwe powroty i imperatyw bycia w drodze łączą się z obserwowanymi przez niego, podyktowanymi przez przeobrażenia społeczno-polityczne

zjawiskami takimi jak przesiedlenia, eksterminacje, nomadyzm, przeplatające się przez kolejne etapy sztuki artysty jako *idea podróży*. Uobecniały się one przez rytmicznie powracające w obrazach i dziełach teatralnych przedmioty takie jak: walizki, pakunki, koła od wozu i postaci: wieczni wędrowcy, nomadzi.

O przypadającej na czas wojny młodości artysta mówił: była „«chmurna» i ryzykująca, odrzucająca wszelkie kompromisy”. I dalej: „Wojna odrzuciła wszelkie pryncypia estetyki i filozofii”. Trzeba było stanąć oko w oko z realnością i ze śmiercią. Zaczerpnięte z doświadczeń młodości deformacja i rozbijanie formy, estetyka resztek, wraków i powtórzeń interesowały Kantora przez całą twórczość w sposób szczególny. To, co skazane na degenerację i osamotnienie stało się dla twórcy polem walki, zarówno w sferze materialnej, jak choćby idea „przedmiotu biednego” czy „realności najniższej rangi”, jak i w sferze mentalnej – bycia na granicy, pomiędzy, w konstrukcji: ani tu, ani tu, operowania niedopowiedzeniem, niepokojem, sprzecznością, aurą.

Po wojnie przyszło krótkie poczucie wolności, które Kantor określał dużo później w ten sposób:

Niełatwo mi przychodzi dziś wytłumaczyć ten dziwny i niezwykły czas po wojnie, ciężki od wspomnień, a jednocześnie wywołujący u mnie uczucie, jakbym dopiero się narodził. Dzisiaj wydaje mi się, że słońce świeciło wtedy dzień i noc, przez wszystkie te lata jakby mojego drugiego dzieciństwa. Miałem przed sobą całe życie.

Korekta tego poczucia wolności pojawiła się niestety bardzo szybko. Posłużę się znów cytatem z tekstu artysty:

Upływają lata 40... 50... 60... 70... rozwijają się idee artystyczne, ale nieustannie, jakby z daleka, odbieram ostrzegawcze sygnały, być może — jest to głos wewnętrzny i nakazujący, dyktujący mi takie, a nie inne postępowanie — PROTEST, BUNT PRZECIW ŚWIĘTOŚCIOM GŁOSZONYM OFICJALNIE, PRZECIW WSZYSTKIEMU, CO ZATWIERDZONE”, ZA REALNOŚCIĄ, ZA „BIEDĄ”... Czyżby trwał dalej czas pogardy, krwiożerczych, dzikich instynktów, absurdów władzy, która nie chce się za nic „ucywilizować” i trwa ciągle w pierwotnych okresach historii...? [...] Bo z biegiem czasu pojawiły się i urosły do niebywałej potęgi inne groźne symptomy naszej epoki: TĘPA BIUROKRACJA, WSZECHWŁADNA TECHNIKA, KANIBALIZM KONSUMPCJI, POWSZECHNY, OBOWIĄZUJĄCY PRAKTYCYZM ŻYCIA, OTEPIAJĄCY UMYSŁ I DUCHA LUDZKIEGO...

Twórczość Kantora świadczy dobitnie, że nie da się zapomnieć czasu wojny ani wyzwolić się od maszyny historii powszechnej z jej masowymi ruchami i totalitaryzmem, które tkwią podskórnie w artyście, stały się częścią niego i przeciwko którym artysta musi być w opozycji ponieważ rodzą w nim bunt i sprzeciw tak silny, że staje się determinantą twórczą. Narzędziami tego protestu są historyczne postaci i wydarzenia, zderzane w teatrze Kantora i jego dziełach malarskich z ich własnym zaprzeczeniem. W sztuce Kantora historia sama w sobie nie jest tematem. Motywy historyczne są silnie zindywidualizowane, przetworzone przez pamięć oraz wspomnienia i funkcjonują w podobny sposób jak klisze pamięci. Nie występują w układzie linearnym, są wybiórczymi urywkami, wrakami, strzępami przekształconymi przez mechanizm kondycji, lęków, potrzeb artysty. Kantor używa ich po coś, jako narzędzi świadomie wprowadzanych do złożonych konstrukcji jego dzieł, a częściowo także jako *ready made*, czyli realność gotową, wprost

zaczerpniętą. Interesuje go nie tylko pamięć przeszłości, ale także zapomnienie, czyli rejonny zepchnięte poza oficjalną świadomość, przemilczane i wstydlive, a także operacje na pamięci, wyparcia, przesterowania. We wszystkich spektaklach Teatru Śmierci, Kantor używał historii powszechnej, konstrukcji związanych z totalitaryzmem, masowymi ruchami politycznymi, mechanizmami rządzącymi historią – do przeciwstawienia ich historii jednostki – indywidualnej, biednej, nieporadnej.

Choć motywy odnoszące się do historii, a konkretnie do Zagłady Żydów, pojawiają się na etapie tzw. gry artysty z Witkacym, jak choćby w spektaklu *Nadobnisie i koczkodany*, zrealizowanym w ramach Teatru Niemożliwego w Cricot 2, to w spektaklach Teatru Śmierci doświadczenie wojny sączy się powoli w kolejnych realizacjach.

Najpierw w *Umarłej klasie* – spektaklu wystawionym po raz pierwszy w Galerii Krzysztofora w 1975 roku - przywołał artysta z odległych rejonów przeszłości i pamięci klasę szkolną z uczniami w ławkach. Część z nich jest dorosła – grana przez aktorów, a część to manekiny dzieci. W tym czasie, który już przeminął, pulsują w szkolnych ławkach swoją obecnością i nieobecnością; staje się nierozstrzygalne, kto z nich jest żywy, a kto martwy. Jak zauważył Konstanty Puzyna w felietonie dotyczącym spektaklu: „Wszystko, co jest na scenie, co widzimy i słyszymy, mniej jest ważne od tego, czego nie ma. Służy zaś temu przede wszystkim, aby w nas, widzach, budować powoli przeświadczenie, że czegoś brak – i że o to w istocie chodzi. [...] Zaczynamy odczuwać rosnące ssanie pustki, która jest w nas”..

W trakcie spotkania z publicznością w Bari, w maju 1990 roku, artysta w taki oto sposób nakreślił kontekst *Umarłej klasy*:

W latach 60. nie wolno było mówić o śmierci! Ani na zachodzie, ani na wschodzie. Na zachodzie był rynek i była wspaniała radość życia, a na wschodzie były zakazy dyktatury proletariatu. Tak. To znaczy: nie wolno było mówić o śmierci. Wprawdzie mordowano milionami, ale nikt nawet o tym nie wiedział! Nikt nie wiedział, że miliony są mordowane. To były grube miliony, około 50 milionów ludzi na wschodzie zginęło. W Rosji, w Polsce, w Czechosłowacji, w Rumunii... na Węgrzech. Około 50 milionów. Nie wolno było o tym ani pisać, ani mówić. I kiedy ja zrobiłem „Umarłą klasę”, to znaczy Teatr Śmierci, oskarżono mnie o to, że primo – jestem przeciwko komunizmowi, socjalizmowi, że ja jestem jakimś nekrofilem i dopiero... dopiero właściwie we Włoszech, tak, dopiero we Florencji, a potem w Mediolanie ten Teatr Śmierci zyskał... zyskał akceptację. Znaczący zrozumienie. Jak się mówi o śmierci, to się płacze. I ja uznałem, że głównym objawem recepcji Teatru Śmierci musi być płacz.

Ogromna doza wzruszenia i niezrozumiałego do końca łapania widza za gardło, choć odczuwalnego przez odbiorców na całym świecie, niezależnie od bariery językowej, pojawia się w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, zrealizowanym przez Kantora we Florencji w 1980 roku. Kantor ustawia na scenie swój pokój dzieciństwa na plebanii w Wielopolu Skrzyńskim, gdzie się urodził i wychował. Przetwarza na scenie nie tylko zapamiętane wątki i postaci z dzieciństwa, członków rodziny, sytuacje, obraz świata oglądany przez okno pokoju. Przetwarza na scenie także kontekst historyczny.

W swoich pismach, w tekście *Wojsko* Kantor rekonstruuje dialog prowadzony ze swoją matką:

Gdy miałem siedem lat, w 22 roku, SZEROKĄ drogą ukośnie przecinającą rynek małego miasteczka, gdzieś na końcu świata, niespodziewanie „premaszerowały” dwa regimenty Wojska Polskiego. Dziecko nie zrozumiało tego krótkiego zdania. Matka: To są żołnierze. Dziecko: Ludzie, ci wokół mnie, noszą różne ubrania — a oni wszyscy j e d n a k o w e i s z a r e . Matka: Oni noszą mundury. SZARE. Dziecko: Oni wszyscy niosą coś na ramieniu. Matka: To są KARABINY. Karabinami zabijają naszych wrogów. Dziecko: Oni podnoszą, wszyscy naraz, nogi w górę! (Fakt ten wzbudza w dziecku entuzjazm.) Matka: Tak chodzą żołnierze. Oni m a s z e r u j ą . Dziecko: Ludzie chodzą — jak kto chce, w różne strony. A oni wszyscy idą w jedną stronę, jedni obok drugich, jedni za drugimi, równo. Matka: Oni chodzą w... ORDYNKU. Dziecko jednak czuje, że ten rygor (niemal geometria) jest obcy naturze ludzkiej. Tak Wojsko w ordynku weszło w marszu do mojego Biednego Pokoiku Wyobraźni. Szara Piechota.

Żołnierze w szarych mundurach stają się w *Wielopolu* mieszkańcami pokoju na równi z członkami rodziny artysty. Wnętrze pokoju jest szare i biedne, jak ich mundury. Tak jakby estetyka wojenna wymogła estetykę spektaklu. W tle utwór *Szara piechota* miesza się ze śpiewanym w kościele Psalmem 110 i scherzo Chopina. Wspomnienie żołnierzy z pierwszej wojny światowej stopiło się w pamięci artysty jak amalgamat z innymi strzępami jego pamięci. Zderzenie bestialstwa i bezduszości wojny z bliskimi artysty ma miejsce w scenie lżenia i gwałtu przez żołnierzy Matki Helki (Matka Helka to sceniczna reprezentacja matki artysty – Heleny z domu Berger) czy przebrania w strój wojskowy Adasia (czyli wuja Kantora ze strony matki – Adama Bergera) i wrzucenia go do wagonu z martwymi rekrutami. Inaczej uwypuklona jest dwukulturowość Wielopola Skrzyńskiego, gdzie judaizm i chrześcijaństwo egzystowały w czasach młodości artysty w symbiozie. W jednej ze scen, pojawiający się w Pokoju Dzieciństwa Rabiniek (grany przez Marię Stangret-Kantor) zostaje wielokrotnie rozstrzelany przez żołnierzy. Za każdym razem powstaje z ziemi i wraca do przerwanej strzałami pieśni w jidisz, po to by za chwilę znów zostać rozstrzelanym i upaść na ziemię. Kantor udaremnia ten gwałt na jednostce, pozwalając, by Rabiniek został podniesiony z ziemi i nietknięty zszedł ze sceny. Twórca przeciwstawia się w ten sposób historii drugiej wojny światowej, ocalając żydowskie życie od Holocaustu, choćby na scenie Teatru Cricot 2.

Artysta wyraźnie wyostrza napięcia pomiędzy żołnierzami a odniesieniami do maszyny wojennej, budując opozycję między wszechwładnym reżimem, bezduszością i okrucieństwem, a ciemnym życiem ludzkim, jednostką pozbawioną wpływu na swój los. Żołnierz pojawia się w podwójnej roli: jako agresor, a jednocześnie istnienie ludzkie, któremu tę rolę narzucono, jako oprawca, który sam poddawany jest opresji wojny zmuszającej go do bycia oprawcą. W jednej ze scen wdowa po miejscowym fotografie uwiecznia wizerunek żołnierzy. Uchwycenie na zdjęciu jest jednocześnie przejściem do wieczności. Aparat fotograficzny wykonuje bowiem serię strzałów, żołnierze giną. Podobnie w scenie ćwiczeń wojskowych, prowadzonych przez Ciotkę Mańkę przebraną za Himmlera – żołnierze są podporządkowani i ciemieni przez tę samą maszynę wojenną, której są ogniwo.

Skoro mówimy o wprowadzeniu przez Kantora Himmlera na scenę Cricotu, warto podkreślić, że mit wodza przeciwstawiony jednostce ludzkiej, jako widmo niosące wraz ze swą obecnością na scenie stan zagrożenia, lęku i osaczenia, pojawia się wcześniej w spektaklu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, zrealizowanym w 1979 roku, czyli tuż przed Wielopolem. Wraca natomiast ze zdwojoną siłą

w spektaklu *Niech szczerą artyści*, wystawionym w Norymberdze w 1985 roku jako specyficzna gra artysty z mitem wodza pod postacią marszałka Piłsudskiego na koniu-szkielecie Apokalipsy. Znanej postaci historycznej towarzyszy na scenie chłopiec, tytułowany „Ja-gdy miałem 6 lat”. To wspomnienie Kantora o sobie, gdy był małym chłopcem i jak dopowiada artysta w tekstach do spektaklu – wspomnienie snu małego chłopca o sławie. W tym śnie mały żołnierz staje się dorosłym żołnierzem, wodzem, marszałkiem. To zrównanie opisuje Kantor w ten sposób:

Urodziłem się w czasie Pierwszej Wojny Światowej. Na czas Drugiej Światowej przypada moja młodość. Pozostało mi coś z jej (wojny) słownika: walka, klęska, zwycięstwo. Nie ukrywam, że w marzeniach dzieciennych przewijało się często również słówko: wódz. Ta dziecinna rola tkwi we mnie do dzisiaj. Moim sztabem i armią jest Biedna Trupa Aktorska Teatru Wędrownego. Wspaniali artyści. Toczmy walkę razem. Chciałem powiedzieć: tworzymy.

Ostatnie lata twórczości Kantora to czas, kiedy podsumowuje on swoją dotychczasową twórczość i życie. Patrząc wstecz na swoją wędrówkę, dokonuje syntezy, powraca do kluczowych momentów. Mówi o sobie samym, o własnej kondycji, intymności, lękach, przecuciu zbliżającej się śmierci.

W 1988 roku Kantor prezentuje w Mediolanie spektakl *Nigdy tu już nie powrócę*.

Przeciwstawienie jednostki masowym ruchom i ideologiom staje się tu zasadniczym narzędziem kreacji. W jednej ze scen Tadeusz Kantor jest rozstrzelany aparatem fotograficznym – kulomiotem przez widma postaci scenicznych z poprzednich spektakli, które twórca zaprosił na scenę „jak na stypę”. Nadaremnie, po wszystkim bowiem nienaruszony zapala papierosa i schodzi ze sceny. Podobnie jak na obrazach, które Kantor malował w tym samym czasie, zatytułowanych *Pewnego dnia żołdak napoleoński z obrazu Goyi wtargnął do mego pokoju*. Kantor parafrazuje tu obraz hiszpańskiego malarza z 1814 roku, zatytułowany *3 maja 1808 roku. Rozstrzelanie powstańców madryckich*. Zamiast plutonu egzekucyjnego Kantor maluje jednego żołnierza, mierzącego do niego, a nie do grupy ofiar. Artysta ubrany w charakterystyczny dla niego strój: płaszcz, kapelusz, szal, pali drwiąco papierosa. Jego postać jest przeciwstawiona agresorowi i zostaje ocalona od napaści. Przytoczę tutaj fragment tekstu Kantora:

Naprzeciw homoidalnych kreatur stoi człowiek, to, co przed wiekami, u początku naszej kultury zostało określone dwoma słowami: „Ecce homo”, obszar życia duchowego o materii najcenniejszej i najbardziej delikatnej. Jedynie w tym „indywidualnym życiu ludzkim” zachowała się dzisiaj PRAWDA, ŚWIĘTOŚĆ i WIELKOŚĆ. Należy je ocalić od zniszczenia i zapomnienia. Ocalić przed wszystkimi „potęgami” świata. Nawet ze świadomością klęski.

Wspomniany tu aparat fotograficzny – kulomiot jest jedną z wielu stosowanych przez Kantora w teatrze maszyn przemocy, automatów – pułapek. Te narzędzia opresji wynikają wprost ze schedy wojny i doświadczonych lub zaobserwowanych stanów zagrożenia i ryzyka, aktów przemocy na sztuce i życiu. Podobnie w malarstwie – jak choćby w obrazie *Mój ostatni papieros*, namalowanym przez Kantora w Paryżu w 1989 roku z inspiracji dwusetną rocznicą Rewolucji Francuskiej, a przede wszystkim gilotynowania jej uczestników. W obrazie tym nagi artysta leży na zbitym z drewnianych desek podeście gilotyny. Przyodziany jest w swój nieodzowny szal i kapelusz, w dłoni trzyma tłący się papieros, z którego strużka dymu unosi się powoli w kierunku ostrza gilotyny. Gestem tym artysta udaremnia historyczną narrację przemocy wobec człowieka oraz drwi z systemów politycznych i społecznych.

Wracając do *Nigdy tu już nie powrócę* - w intymny świat, z którego artysta skonstruował spektakl wkraczają żołnierze z drugiej wojny światowej. Ich przemarsz wydaje się niemal poetycki, zostali bowiem przez artystę oswojeni, spacyfikowani, pozbawieni narzędzi terroru. Trzymają w rękach zamiast broni – skrzypce. Tylko ich machinalne ruchy i zacięty, bezduszny wyraz twarzy budzą lęk. To Pancerni Wioliniści.

Ostatnie, nieukończony przez artystę dzieło teatralne to *Dziś są moje urodziny* – spektakl zaprezentowany w Tuluzie w 1991 roku decyzją zespołu Teatru Cricot 2. Kantor rekonstruuje w nim na scenie swój prywatny pokój, w którym ustawia sztalugi z obrazami, lokuje w nim postacie swoich „drogich nieobecnych”, a więc członków rodziny przeniesionych do spektaklu ze starego rodzinnego zdjęcia wykonanego w 1912 roku, postacie jego nieżyjących już przyjaciół – artystów. Nie ulega wątpliwości, że jest to obszar na wskroś prywatny i intymny. To artysty „miejsce miejsc”, miejsce „w którym krzyżują się perspektywy komentarzy”, które wreszcie poddaje w spektaklu ryzykownej próbie. „Mój BIEDNY POKÓJ WYOBRAŹNI staje się polem bitwy. Wojna burzy obraz i jego prawa ILUZJI, wpada do POKOJU, sieje spustoszenie”. Na scenę co chwilę „pcha się ta hołota”: żołnierze z pierwszej wojny światowej, żołnierze z drugiej wojny światowej, „organa władzy” z czołgiem, armatą, kulomiotami, suką policyjną w powracającym rytmicznie „akcie gwałtu”. W notatkach artysty do spektaklu czytamy:

GRABARZE ciągną jakieś „pomniki” nagrobne, jeszcze ruszające się, na wpół martwe „mumie”, nie wiadomo: cmentarne pomniki czy cyrkowe klatki na dzikie bestie, cyrkowe wózki, potwory niedawnych władców, komisarzy, sekretarzy, szpicłów, zdziczałych policjantów, krwawych bożków... Groza wojny i terroru pomieszana z cyrkiem, pomnik w kształcie trybuny z wiadomym mówcą, pomnik-czołg z ciałem ludzkim, ruchomy pomnik dygnitarza ze stołkiem u tyłka, pomnik-„Suka”, a w zakratowanym okienku twarz ludzka, i K R Z Y Ź E , pełno krzyży. Straszliwy tłum pomieszany tragicznie, kłęb i ą c y s i ę w jakimś zwolnionym czy zwalnającym tempie, gdzie zło miesza się z dobrem, szyderczy śmiech z płaczem rozpacz, wzruszenie z cynizmem, okrucieństwo z liryzmem.

W *Dziś są moje urodziny* nawarstwianie motywów historycznych jest wyjątkowo intensywne. Wraca „Pedel z *Umarłej klasy*” ze swoim hymnem austriackim, przerywanym wystrzałem z armat. Złe wieści o zbrodni w Sarajewie i morderstwie Arcyksięcia Ferdynanda niesie chłopiec z gazetami. Pojawia się nieskuteczna scena mordowania Wsiewołoda Meyerholda przez „Enkawudystów”. Los słabej, ciemniejszej jednostki opowiedziany jest także poprzez historię Jonasza Sterna, ocalałego z Holocaustu. To uporczywe skupianie się na intymności, prywatności, na sile jednostki ludzkiej przeciwstawianej historii, było dla artysty jedyną bronią, jedynym narzędziem przywracania równowagi nadszarpywanym stale wartościom. Artysta pisał:

Dzisiaj wiem na pewno, że w tych chwilach, jak nigdy, p r o t e s t o w a ł e m przeciwko światu z jego dumną, „stadową” cywilizacją, z masowymi ideologiami, z masowymi, w imię postępu, teoriami sztuki, z jego brutalnymi żądaniami ofiary, którą miałem obowiązkowo składać z mego wewnętrznego, prywatnego życia. Z mego dramatu osobistego, z mego bólu, cierpienia, z mych słabości, z mych lęków... Dziś wiem na pewno, że te obrazy, robione „dla siebie”, były naprawdę „moje”. I wiem na pewno, że to był mój największy bunt i protest.

Bestialstwo, nieposzanowanie, naruszanie terytorium artysty (jego Biednego Pokoiku Wyobraźni) i spokoju jego mieszkańców zostaje spotęgowane w finałowej scenie spektaklu. Czwartego grudnia artysta zamienia jedną ze scen na scenę konduktu pogrzebowego. W notatkach do spektaklu czytamy: „Teraz w tym cmentarnym tłumie sunie środkiem jakby właściwy kondukt: Rodzina, Drodzy Nieobecni, Domownicy niosą znaną już nam DESKĘ stołu, jak trumnę”. Kondukt pogrzebowy wpisał Kantor najpierw w spektakl, a następnie w swoje życie. Artysta umiera bowiem 4 dni później, 8 grudnia 1990 roku i trumna z jego ciałem zostaje wnet wniesiona na ramionach aktorów na Cmentarz Rakowicki tak jak owa deska w spektaklu sunęła przez środek sceny. Ostatnie dzieło teatralne kończy się zaś w „urwanym bezpowrotnie geście”, okrzyki, jazgot i odgłosy wojny milkną, aktorzy zamierają w bezruchu.

Artysta szczególnie w ostatnim okresie domagał się ocalenia sztuki, wyzwolenia jej z reżimu ideologii, wtórności, pasywności. Jak mówił „Wykpiono czcigodne dotąd pojęcia sztuki”. Łączył kondycję biednej jednostki z kondycją artysty, który winien być przeciw wszystkiemu. Stąd też w późnych spektaklach i dziełach malarskich Kantor wystawia swoją prywatność na widok publiczny. Biografia, będąca katalizatorem przemian formuły kolejnych spektakli Teatru Śmierci, stała się narzędziem kreacji, prowadzącym do zespolenia życia twórcy z dziełem sztuki.