

## Michał Kobialka – Widma przeszłości

Transkrypcja wykładu wygłoszonego 3.04.2020 r. w ramach programu towarzyszącego wystawie „Tadeusz Kantor. Widma”

Otwarcie wystawy „Tadeusz Kantor. Widma” zbiega się w czasie ze 105. rocznicą urodzin Tadeusza Kantora i 30. rocznicą śmierci artysty. Przypomnimy sobie inne znaczące rocznice – 5., 10., 15., 20., 25. – i wskazane przez nie różne kierunki rozważań o Kantorze jako twórcy teatralnym i przedstawicielu polskiego malarstwa nowoczesnego. Poprzez konferencje, wykłady i wystawy badaliśmy awangardowe praktyki performatywne Kantora w XX wieku; nowe krytyczne i teoretyczne ujęcia twórczości teatralnej i plastycznej Kantora; historię, tradycję, mit, śmierć i codzienność w Kantorowskim teatrze wydarzeń i wyznań osobistych; przestrzeń i przedmiot w teatralnych eksperymentach Kantora; jego teatry: Autonomiczny, Informel, Zerowy, Happeningowy i Niemożliwy; lub proponowaliśmy nową ocenę teatru pamięci i nowe mnemotechniki Kantora. Ta lista nie ma końca. Co w teatrze Kantora fascynuje nas dzisiaj i sprawia że nieustannie wracamy do jego twórczości i pism teoretycznych? Kantor zaczął malować i wystawiać swoje malarstwo w okresie powojennej rewolucji modernistycznej, którą zapoczątkowała pierwsza fala awangardy we Francji, w Związku Radzieckim i Polsce w latach 20. i 30.

Tak jak dadaści, konstruktywiści czy surrealiści uważał, że „wszystko, co robiłem w sztuce, / było odbiciem mojej postawy / wobec wypadków, / które działy się wokół mnie, / sytuacji, w której żyłem, / moich lęków, / mojej wiary w to, a nie co innego, / mojej niewiary w to, co do wierzenia było podawane, / mojego sceptycyzmu, / nadziei”. Eksperymenty Kantora ze sztuką informel, ambalażem i happeningami miały miejsce w latach 50. i 60. XX wieku, czyli w okresie drugiej fali europejskiej i amerykańskiej awangardy, kontestującej rewolucję modernistyczną. Kantor pisze: „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»”.

Jego najbardziej znane przedstawienia poza Polską – *Umarła Klasa* (1975), *Wielopole*, *Wielopole* (1980), *Niech szczerą artyści* (1985), *Nigdy już tu nie powrócę* (1988) i *Dziś są moje urodziny* (1990) – współistniały z różnymi formami sztuki i teatru postmodernistycznego oraz teoriami krytycznymi Michela Foucaulta, Jacquesa Derridy i Gillesa Deleuze’a. Ponownie Kantor: „Moja spektakle: / *Umarła klasa*, / *Wielopole*, *Wielopole*, / *Niech szczerą artyści* / i ten ostatni / *Nigdy tu już nie powrócę* – / wszystkie / są wyznaniem osobistym”.

W ten sposób Kantor, urodzony modernista, uczestniczył w procesie rewizji założeń teatru, realizując te spektakle w postmodernistycznym świecie, który nie raz jeszcze zamierzał zakłócić istniejący porządek rzeczy. Choć trudno byłoby określić Kantora mianem postmodernisty, wielu znawców jego twórczości pisało o jego praktyce teatralnej, która według nich ocierała się o *modus operandi* postmodernizmu i wielu teoretycznych pojęć tego nurtu, takich jak: *anamneza*, dzięki której powraca to, co zostało zapomniane; *heterotopia*,

będąca przeciwieństwem realności, w której dochodzi do zreorganizowania, zakwestionowania i odwrócenia jej praw; *katachreza*, negująca wartość użytkową przedmiotu, pozwalając mu odsłonić swoją przedmiotowość w relacji z innymi przedmiotami w przestrzeni; *czas kairolologiczny*, który wyzwala człowieka z niewoli linearnego czasu i daje mu szansę wymknięcia się spod jego sztywnych reguł; czy o proces *deterytorializacji* reprezentacji, który rzuca wyzwanie sztuce oficjalnej i kulturze masowej.

Dzisiaj powstają nowe narracje – tym razem autorstwa krytyków, którzy nigdy nie oglądali spektakli teatralnych Kantora na żywo, korzystając natomiast z dorobku artysty zgromadzonego w Cricotece. Od samego początku powstania w latach 80., Cricoteka musiała znaleźć swoją tożsamość na mapie nakreślonej przez Kantora, jego poszukiwań teoretycznych. Obok pokoju i przedmiotów wydartych z życia i rzeczywistości wojennej, obok kawiarni, ulicy, poczty, pralni, piwnicy, czy też szatni. W działalności Kantora pojawiają się coraz to nowe konfiguracje. Pozostaje on jednak zawsze wierny nonkonformizmowi i potrzebie ciągłej korekty. Nieustannie pisze, poprawia, nakreśla nowe szkice, które, podobnie jak myśli, piętrzą się w jego pokoju wyobraźni. Jak mówi: „za tymi drzwiami / szaleje burza i piekło ludzkie, / wzbierają fale potopu od którego nie uchronią nas / słabe ściany naszego POKOJU (...) / Ważne wypadki zbliżają się nieubłagalnie, / wystarczy tylko otworzyć drzwi”.

Wystarczy tylko otworzyć drzwi, by wejść w to miejsce odsłaniające przejście z „tamtej strony” do naszego świata. Notatki, rysunki, teksty teoretyczne, zdjęcia, przedmioty, bio-objekty, recenzje, opisy i zapisy spektakli, oraz dorobek malarski. Zbiory olbrzymie. Niczym biblioteka rodem z Borgesa. Składające się z nieskończonej ilości eksponatów. Dzisiaj układamy je na różne sposoby, by dać świadectwo twórczości Kantora i twórczości Teatru Cricot 2. Pamięć i przekaz. Słowa-klucze powracające uparcie w jego pismach określały rolę, jaką ma spełniać Cricoteka. Przywołajmy tu kilka refleksji samego Kantora. Oto one: „Archiwum. / Żywe. / Nie zbiór bibliotekarski, / nie zbiór szarych i martwych kostiumów, / martwych rekwizytów, / sentymentalnych albumów / i zasuszonych pamiątek – / jak to przeważnie bywa. / Ale zbiór / IDEI, / które rodziły się w opozycji do wszystkiego”.

I jeszcze jeden tekst: „Ujrzenie istotnej funkcji dzieła sztuki jako przedmiotu emanującego niezwykłą energią powoduje stworzenie odpowiedniej przestrzeni, tak zorganizowanej, by zdolna była te fale energii odbić i przekazać widzowi. Stosunki: «dzieło sztuki—przestrzeń—widz» muszą stworzyć nową całość, która zamknie te trzy elementy, czyli będzie nowym dziełem sztuki i muzeum”.

Istotnie, w kontekście niniejszej wystawy, jak mamy myśleć o dziele sztuki w 2020 roku? Jak mamy dzisiaj myśleć o przestrzeni, jak mamy myśleć o widzu w erze cyfrowej i mediów społecznych? Czy wypowiedzi Kantora z końca XX wieku mają dla nas jakieś znaczenie w XXI wieku? Czy można je bezpiecznie odłożyć do archiwum?

Jak pisał na krótko przed śmiercią: „Moje życie, jego losy, identyfikowały się z moim dziełem. Dziełem sztuki. Spełniały się w moim dziele. Znajdowały w nim swoje rozwiązanie. Moim DOMEM było i jest moje dzieło. Obraz, spektakl, teatr, scena”. Tych czterech elementów nie można było jednak nigdy traktować jako stałych punktów odniesienia wyznaczających krajobraz jego życia, gdyż zyskiwały różne kształty i znaczenia w zależności od wydarzeń historycznych, kulturalnych i ideologicznych sieci relacji, w które był uwikłany.

Obraz mógł być metamorfozą, kolażem, dekolażem, kompozycją informel, abstrakcją, dziełem sztuki figuralnej lub przedmiotem. Spektakl mógł być realnością najniższej rangi, realizacją idei sztuki informel, ambalażem, happeningiem, przedstawieniem teatru niemożliwego, maszyną pamięci lub rzeczywistością znaną. Teatr i scena mogły być miejscem realnym, pokojem pamięci, składem przyimentarnym, lub pokojem wyobraźni.

Te zmiennopostaciowe byty nas intrygują. Nawet więcej: te niespokojne twory wyobraźni Kantora, jego eksperymenty teatralne w *Mątwie* (1956), *W małym dworku* (1961), *Wariacie i zakonnicy* (1963), *Kurce wodnej* (1968) i *Nadobnisiach i koczkodanach* (1973) – czyli jego Teatr Autonomiczny, Informel, Zerowy, Happeningowy i Niemożliwy – zakłócają obowiązujący porządek lub system interpretacji. Egzystując na krawędzi dyskursu deprecjonowały wartość rzeczywistości życiowej, badając jej nieznaną, dotychczas ukrytą lub odsuniętą na bok aspekty; przedmioty zepchnięte na margines, zdegradowane, wraki; lub działania artystyczne, których mechanizmy kulturalne lub polityczne nie potrafiły zdeformować i jedynie mogły uznać za nieistotne.

Oglądając dziś ten stos przedmiotów piętrzący się w przestrzeni wystawy w Cricotece, i słuchając słów mówiących o tym, jak strzępy jego osobistego życia znajdują swoje przeznaczenie w realności najniższej rangi, zdajemy sobie sprawę, że w dyskursie Kantora jest coś niepokojącego. Te fragmenty i przedmioty nie tylko wyznaczają etapy historii Teatru Cricot 2 – te fragmenty i przedmioty stanowią *punctum* w rzeczywistości życiowej. Jak pisze Kantor: „są OPOZYCYJNE do życia (...) i dlatego w kategoriach życiowych są skandaliczne i szokujące”. Słuchamy jego i ich protestów przeciw wchłonięciu ich przez drobnomieszczańską estetykę i artystyczne prądy, przeciw usystematyzowaniu ich funkcji życiowych. „Kształty splątane do szaleństwa, kłębiące się, krzyżujące (...) zagęszczenie rządu mrowiska”. Jak Benjaminowski kolekcjoner, Kantor żył wśród nich, aby ujawnić ich stan niepokoju w jego performatywnej konstelacji.

W pierwszej lekcji *Lekcji mediolańskich*, Kantor zanotował: „ROK 1944. KRAKÓW. TEATR PODZIEMNY. / POWRÓT ODYSA SPOD STALINGRADU. / Abstrakcja, która w Polsce przeżyła do wybuchu wojny (...) / w okresie bestialskiego ludobójstwa zniknęła. Tak się dzieje zawsze w takich wypadkach. / Okrucieństwo, które niosła ta wojna, było zbyt obce tej / idei purystycznej. / Realność była silniejsza. / Również bezsilną stała się wszelka idealizacja, / bezsilnym stało się dzieło sztuki, / estetyzująca re-produkcja, / wściekłość człowieka, osaczonego przez bestie ludzkie, wyklęła samą SZTUKĘ, / mieliśmy jeszcze na tyle siły, aby złapać to, / CO BYŁO POD RĘKĄ, PRZEDMIOT REALNY, / i ogłosić go dziełem sztuki! / Co więcej: przedmiot nędzny, B I E D N Y , niezdolny do bycia użytecznym życiowo, / przed wyrzuceniem na śmietnik. / Obnażony z chroniącej go funkcji życiowej, nagi, bezinteresowny, a r t y s t y c z n y !”

Przedmioty, niezdolne do bycia użytecznymi życiowo lub mające trafić na śmietnik, wnoszono nie na scenę, lecz do pokoju, który tak jak one nie mógł już pełnić swojej funkcji życiowej. Kantor pisze: „Była wojna i było tysiące takich pokoi. Od ścian, miejscami wyżartych do cegły, odpadający i sypiący się tynk, poodbijane deski podłogi, pokryte kurzem i wapnem paki, kupy gruzu”. Było to w okresie hitlerowskiej okupacji w Krakowie w 1944 roku. Twórczość artystyczna stanowiła antytezę idei rozwoju kultury. Co ważniejsze, dla Kantora przestrzeń tego pokoju była „OPOZYCYJNA do życia”, ponieważ wojna zniszczyła jej afirmujące życie cechy i jej zdolność do reprodukcji kondycji ludzkiej. Do tego pokoju wykonawcy wnosili przedmioty znalezione w strefie wojny: zabłocone koło od wozu,

zmurszałą deskę, kobyłkę murarską powalaną wapnem, porzuconą żelazną lufę armatnią, zdezelowany megafon rozdzierający powietrze skrzekiem komunikatów wojennych i kuchenny stołek. Te przedmioty, tropy wojennej rzeczywistości, która pozbawiła je ich codziennej funkcji, stały się bezsilne i beżużyteczne. Tak więc, gdy wniesiono je na scenę do pokoju – w którym pokazywany był *Powrót Odysa* – Kantor pisze: „[Ten przedmiot] stał się pusty. / Usprawiedliwiał się nie przez obce mu okoliczności, / lecz sam przez siebie. / [W ten sposób przedmiot] objawi swoją egzystencję (...). / W *Powrocie Odysa* Penelopa siadała na kuchennym stołku, / jaskrawo manifestując, demonstrując stan siedzenia, / jak pierwszy akt «ludzki». / Przedmiot [materialny] zyskał funkcję historyczną, filozoficzną, / artystyczną”.

Konfrontując nas z siedzącą na stołku Penelopą, Kantor zdawał się sugerować, że wobec trwającej wojny należy porzucić kontemplacyjny stosunek do przedmiotów, tak jak to było w kompozycjach suprematycznych Malewicza czy Mondriana, aby uświadomić sobie krytyczną konstelację, w jakiej ten właśnie fragment przeszłości znalazł się w tym właśnie momencie. Stołek – przedmiot – w pokoju noszącym piętno II Wojny Światowej wytrącał tę epokę z toru zreifikowanej ciągłości historycznej. Samo zdarzenie miało wielką wagę – dało się tylko uchwycić jako żywą terażniejszość, w ciałach i przedmiotach, które odarte z przypisanej im tożsamości, musiały określić się na nowo, w tej właśnie terażniejszości manifestującej pęknięcia w historii. Bezkompromisowy radykalizm tego dzieła odrzucał możliwość reprezentowania kultury, w której ludobójstwo stało się nieodwracalną częścią jej dziedzictwa. Bezkompromisowy radykalizm tego dzieła dał świadectwo sztuce, która zaburzyła tradycyjne podejście do narracji scenicznej, w czasie, w którym przedmiot realny, wzięty wprost z życia, wyslizgnął się kategoriom imitacji, wszelkiej stylistyki i reprodukcji, narzuconym mu poprzez metafizykę i historię poprzedniego wieku. W rezultacie, jak dobitnie ukazał to *Powrót Odysa*, przedmioty w 1944 roku trzeba było wyrwać z jego uzależnień i stosunków życiowych, i określić ponownie, by w czasie krystalizującej się nowej treści życia zbiorowości ludzkiej, uwolnić potencjał zawarty w przedmiocie. Ujawnić jego przedmiotowość – negowaną i wręcz wymazaną przez ustalony, oficjalny, stan rzeczy lub historyczne, dziejowe, *status quo*. A z drugiej strony by przy pomocy tego przedmiotu odsłonić i opanować groźne perspektywy i działania świata współczesnego. Lekcja warta zapamiętania.

Po wojnie, w roku 1947, Kantor pisał: „Będąc w Warszawie, zobaczyłem kawałek żelaznego mostu, rozbitego / bombą. / Uderzył mnie widok nieprawdopodobnego / zgniecenia. / Wstrząsające odrzucenie siły, która dokonała tego, / niewyobrażalnego w proporcjach ludzkich. (...) / Wrażenie było rzędu «artystycznego». / Pomyślałem, że gdyby ktoś dowcipny ustawi ten kawałek żelaza / na placu miasta – jako pomnik, / w przyszłości historycy mogliby w splotach jego formy / odczytać siły rządzące naszą epoką. / Pomyślałem sobie jeszcze, że ta / niewiarygodnie spasowana forma może / zapowiadać kanony powojennej estetyki”. Ten kawałek żelaznego mostu, zniszczonego przez wojnę, w odróżnieniu od przedmiotu z *Powrotu Odysa* z 1944 roku, ujawnił siły rządzące epoką Kantora. Rzeczywiście, jak twierdził Benjamin, przedmiot nosi w sobie cały świat. Dla Kantora ów zbombardowany most przypominał o cywilizacji i reżimach usprawiedliwiających istnienie gorliwych katów, którzy obracali ciała ludzkie w mydło, proch i dym w Oświęcimiu. O tym przedmiocie materialnym, który egzystując na krawędzi dyskursu, stawiał opór siłom rządzącym jego epoką i odsłaniał powikłania świata współczesnego i nowej rzeczywistości społecznej.

Materializacja przedmiotu przez Kantora przywodzi na myśl zdanie Jean-François Lyotarda z *Music, Mutic*, że „sztuka dzieła sztuki jest zawsze gestem przestrzeni-czasu-materii, sztuka partytury muzycznej, gestem przestrzeni-czasu-dźwięku”. Gest ten nie jest znakiem

semantycznym czy etnograficznym działającym w ramach konkretnej kultury. Nie jest też Brechtowskim *gestusem* wyrażającym określone postawy społeczne przyjmowane przez mówiącego wobec innych ludzi. Ten gest eksploruje cechy przedmiotu – jego przedmiotowość, by posłużyć się terminem Kantora. Owa przedmiotowość to materia osadzona w czasie i przestrzeni. Jednak przestrzeń i czas nie są już niewzruszonymi kategoriami newtonowskimi, tylko – jak nam sugeruje Albert Einstein – sposobami myślenia, uwarunkowanymi naszym zrozumieniem procesów historycznych. Zdolność przedmiotów do wzbudzenia emocji nie jest określana w kategoriach absolutnych, ale poprzez ich związek z innymi przedmiotami osadzonymi w przestrzeni zjawisk konkretnej rzeczywistości historycznej. Znajdują się w niej, ale niekoniecznie są z nią związane. Tak jak w przypadku przedmiotów znalezionych i wniesionych w przestrzeń spektaklu w *Powrocie Odysa*, nie definiuje ich wartość użytkowa przypisana im przez konwencję – po to, żeby stały się widoczne jako produkt estetyzującej reprodukcji. Będąc więc gestem konkretnej przestrzeni-czasu-materii, szafa, maszyna pogrzebowa lub wózek na śmieci *W małym dworku* (1961), Maszyna Aneantyzacyjna zbudowana ze składanych krzeseł i uniemożliwiająca aktorom „grania” ich ról w *Wariacie i zakonnicy* (1963), ławki szkolne, bio-obiekt bezlitośnie wytwarzający wszystkie ludzkie stany i emocje w *Umarłej klasie* (1975), czy pokój dzieciństwa, niszczone wielokrotnie wskutek wtargnięcia ludzi i wydarzeń historycznych zza drzwi w *Wielopolu, Wielopolu* (1980) i *Dziś są moje urodziny* (1990), przedmioty te, jak stółek w *Powrocie Odysa* i kawałek żelaznego mostu, odsłaniają i definiują na nowo świadomość terażniejszości, która rozsadza kontinuum rozwoju historii.

Czy mamy odwagę słuchać głosu Kantora w tym innym świecie, wykraczającym poza granice naszej estetyki obojętności lub potrzebę konwencji dających pierwszeństwo syntezie gry barw i płaszczyzn, czy też harmonii w konstrukcji przestrzennej spektakli? Dla nas ten stos obrazów i przedmiotów XX wieku zostaje przekształcony w efekty dźwiękowe, językowe i wizualne, które możemy oglądać w teatrach i salach muzealnych. W jego przypadku ten stos obrazów i przedmiotów XX wieku, balansujący pomiędzy wiecznością a śmietnikiem, dawał nam do zrozumienia, że nasza przyszłość zależy od opanowania owych niebezpiecznych perspektyw, które są przez nie uwypuklone i że opanowanie ich jest możliwe. Kantor: „Czy zaśniemy tej nocy? / i obudzimy się w środku? / i będziemy patrzyli w sufit / ślepyimi oczyma?”

Ślepe oczy wpatrują się w tych, którzy rozumieją skutki procesów i procedur zamiany praktyki artystycznej w formę zreifikowaną przez przemysł kultury. Jak pisze Kantor: „ŚWIĘTA TECHNIKA panuje dziś wszechwładnie / w TEATRACH I ŚRODKACH MASOWEGO PRZEKAZU. / W TELEWIZJI, produkując systemem taśmowym i mechanicznie ową «cudowność» surrealistyczną”. Kantor nie bez powodu mówi często o konstruktywizmie, dadaizmie, surrealizmie oraz ich technikach protestu, buntu i negacji, przybierających formy, które nie podlegały ścisłym prawom konstrukcji, lecz były zawsze zmienne i płynne, negujące, rozwiewające, dekonstruuujące lub niweczzące obietnicę reprodukcji. „DZISIAJ”, jak pisze Kantor, „W DEGENERUJĄCEJ SIĘ I CORAZ BARDZIEJ / UNIWERSALNEJ CYWILIZACJI KONSUMPCJI, / TEN REWOLUCYJNY ENTUZJAZM KONSTRUKTYWISTÓW, (...) / W SYTUACJI, GDY DUCH MIESZCZAŃSKIEGO PRAGMATYZMU / ODRADZA SIĘ NIEUSTANNIE W NASZEJ CYWILIZACJI – / KONIECZNIE JEST NIE ZAPOMNIEĆ LEKCJI / KONSTRUKTYWISTÓW / I JASNO UPRZYTOMNIĆ SOBIE ICH CEL ISTOTNY, / KTÓREGO MOŻE / ONI SAMI NIE ZNALI DO KOŃCA”.

Jego zdaniem konstruktywiści wierzyli, że rewolucji społecznej w Związku Radzieckim w latach 20. XX wieku będzie towarzyszyła rewolucja artystyczna; że sztuka była w stanie wzbogacić życie o pierwiastek sprawiedliwości i równości, czyli tego, co nie było jeszcze, lub nie mogło być widoczne i dopiero się stawało. Aby osiągnąć ten cel, konstruktywiści propagowali idee rewolucji i nowej sztuki za pomocą narzędzi, które były obce burżuazji i jej dwustuletniej estetyce. Konstruktywizm Lubow Popowej, kładący nacisk na konstrukcje przestrzenne eksponujące swą funkcję przemysłową, miał być wyrazem dynamiki nowoczesnej, awangardowej techniki i dążył do stworzenia nowej przestrzeni artystycznej będącej dopełnieniem nowej, rewolucyjnej sytuacji.

Przedmioty Kantora wydarte z rzeczywistości wojennej, materia, przedmioty wyrzucone poza teren praktycznego życia, zdegradowane były przeciwieństwem przedmiotów uformowanych według reguł klasycznego piękna. Jego twórczość nie była wyrazem awangardowego buntu przeciw tradycyjnym lub przestarzałym kategoriom estetycznym. „Czas wojny i czas «panów świata»” sprawiał, że Kantor porzucił „święte rysy” pod którymi „kryła się bestia”, a wraz z nimi, model kultury czy twórczości artystycznej opartej na przekształceniu rzeczywistości lub przedmiotu w jego obraz ukształtowany przez estetyczną konwencję. Zamiast nich Kantor oferował praktykę, która zakłócała uznaną rzeczywistość, ujawniając jej pomijane dotychczas lub pokątne aspekty. W żadnym wypadku nie przedstawiał ani nie zniekształcał rzeczywistości, tego, co prawdziwe lub codzienne. Rzeczywistość została zaanektowana. Zarówno ona, jak i jej treść, były uważane za w pełni uformowane przedmioty gotowe. Kantor zaanektował rzeczywistość, aby zaburzyć konfiguracje estetyczne, które dopuszczały jedynie fikcję rzeczywistości i dotrzeć do rzeczywistości „surowej”, nieprzetworzonej. Dokonał demontażu tych konfiguracji estetycznych, poddając przedmioty bezinteresownym i powtarzającym się działaniom, wyzwalaając je z okowów moralnej lub estetycznej użyteczności.

Logika uaktywniania tego, co jest tłumione i naznaczone skazą w przedmiocie było kłamrą spinającą happeningi Kantora w okresie pomiędzy rokiem 1965 i 1969 rokiem: *Cricotage*, *Linia podziału*, *Wielki ambalaż*, *List*, *Panoramiczny happening morski*, *Hommage à Maria Jarema*, *Assemblage zimowy* i *Lekcja wedle Rembrandta*. Choć konceptualnie łączyły się z happeningami na Zachodzie, opierały się na Kantorowskim rozumieniu rzeczywistości najniższej rangi, przedmiotu i przedmiotowości, materii, przestrzeni i kierunków awangardowych XX wieku – zwłaszcza dadaizmu i surrealizmu – stanowiąc zarazem ich rozwinięcie. Jak pisze Kantor: „W moim postępowaniu *Kurka Wodna* staram się uniknąć zbytniego konstruowania elementów. Wprowadzam nie tylko przedmioty, ale i osoby i wydarzenia «GOTOWE» (...). Przedmiot należy opanować, ovladnąć, a nie pokazywać i przedstawiać. Wyrażenia i wypadki, małe i ważne, nijakie, powszednie, nudne, konwencjonalne, tworzą miazgę rzeczywistości. Wytrącam je z ich toru powszedniości, nadaję im autonomię (...), pozbawiam je motywów i konsekwencji. Obracam je, powtarzam, w nieskończoność, aż zaczną samodzielnie bytować i fascynować”.

Tym samym przedmiot istniejący-w-medium, „wytrącony z toru estetyki lub rzeczywistości,” stał się autonomiczny, był przedmiotem niekonceptualnym w sensie Adornowskim. Jak pisał Adorno: „Zasadą rządzącą autonomicznymi dziełami sztuki nie jest ich całościowe oddziaływanie, ale ich struktura wewnętrzna. Są wiedzą w postaci przedmiotów niekonceptualnych. To jest źródło ich wielkości”. Niekonceptualne przedmioty Kantora, wytrącone z toru powszedniości i przeniesione w sferę wieloznaczności i autonomii, tworzą miazgę rzeczywistości. Na przykład w *Cricotage'u*, czternaście codziennych czynności: siedzenie, jedzenie, golenie się, rozmawianie przez telefon, noszenie węgla na opał,

przenoszenie pakunków i tak dalej, pozbawionych zależności przyczynowo-skutkowych, samoistnych, rozwijających się bez związku ze sobą i następujących jednocześnie, zyskiwało autonomię i realność w ciągu 45 minut. Ta autonomia i realność stanowiły rzeczywistą siłę oporu wobec wszelkich form reprodukcji afirmującej życie, którą zniszczył nieodwracalnie „czas wojny i «panów świata»”.

Pisze Kantor: „Kiedyś tam fascynował mnie / kataklizm Atlantydy. / Tego «świata» przed naszym światem / i znany, jedyny o tym *Raport Platona*, / a w nim słowa: / «owej nocy». / Potem wszystko zaczęło się od nowa i od zera”. Choć słowa te pochodzą z cricotage'u *Cicha noc* (1990), można nimi opisać ustawiczny opór Kantora wobec wszelkich form reprodukcji afirmujących życie: „Tak więc: na scenie: / koniec świata, / po katastrofie, / stos martwych ciał / i stos szczątków Rzeczy, / to, co zostało. / Potem – w myśl idei [Kantora] teatru – / umarli «wstają z martwych» i grają tak jak gdyby nigdy nic”. Kantorowski świat po katastrofie przypomina pojawienie się innego świata w narracyjnym, performatywnym lub dźwiękowym krajobrazie. Tak było w przypadku jego eksperymentów teatralnych w latach 1944–1973 i jego spektakli *Umarła klasa*, *Wielopole*, *Wielopole*, *Niech szczerzą artyści*, *Nigdy tu już nie powrócę* i *Dziś są moje urodziny*, które Kantor zaliczył do teatru wyznań osobistych.

Czym są te wyznania osobiste? W *Umarłej klasie* były to obsesje Kantora: I i II Wojna Światowa, okupacja hitlerowska, jego własne wspomnienia z przeszłości. W *Wielopolu*, *Wielopolu* za pośrednictwem „lokatorów” jego pokoju dzieciństwa Kantor daje wyraz swoim przemyśleniom na temat życia i śmierci, na temat swojej rodziny i wojennych losów, a także chrześcijaństwa i judaizmu. *Niech szczerzą artyści* traktuje o sytuacji artysty we współczesnym społeczeństwie. Klisze pamięci przywoływane z przeszłości, negatywy jego życia prywatnego, historii i sztuki nakładają się na siebie aby ukazać krajobraz, w którym Kantor toczył walkę z „oficjalną” historią. Jego indywidualne życie jest przeciwstawione „konsumpcji świata” za cenę „bólu, cierpienia, rozpacz, a potem wstydu, poniżenia, szyderstwa”. W *Nigdy tu już nie powrócę* nędzna i podejrzana knajpa, prosperująca „gdzieś na zapomnianej Ulicy Snu” – nowa wersja Kantorowskiego pokoju wyobraźni – wypełnia się ludźmi, którzy pojawiali się, znikali i powracali ponownie w różnych etapach życia artystycznego Kantora, aby dać świadectwo pokoleniu, które było świadkiem ludobójstwa i „zbrodniczych zamachów na sztukę i kulturę”. Historyczne fragmenty przeszłości i strzępy wspomnień artystycznych zostają przekształcone w Wielki Ambalaż XX wieku, by ocalić te strzępy od zapomnienia. W spektaklu *Dziś są moje urodziny* przestrzeń pomiędzy obrazami na scenie stała się „źródłem” i ogniskiem dyskursu, w którym ludzie, rozmaite ślady dawnych działań artystycznych, prywatnych wspomnień, przypadkowych zdarzeń i historycznych narracji ożywały, aby osiągnąć pewien stopień realności, zanim ich przedmiotowość zdematerializuje się, ulegnie gwałtownej destrukcji w przestrzeni splątanych, kłębiących się narracji, niepodlegających żadnym regułom w Biednym Pokoju Wyobraźni Kantora. Tego niepokornego chaosu nie można „ująć w ramy”. Pozostaje jedynie niedokończona historia o trudnej przeszłości i trudnym dziedzictwie.

Jak twierdził Kantor, jego teatr nie był wizerunkiem czy odbiciem rzeczywistości życia, lecz odpowiedzią na nią. Jego przedmioty należące do realności najniższej rangi i teatr wyznań osobistych odsłoniły pęknięcia w narodowej mnemotechnice, poddając – wtedy i dziś – krytyce politykę historycznej niepamięci w Polsce w okresie narastającego nacjonalizmu i populizmu. Mówiąc o teatrze Kantora dzisiaj, w 30. rocznicę śmierci artysty, należy widzieć w jego dziełach burzliwe kłębowisko myśli, resztki po gwałtownej destrukcji, przedmioty, które posiadają swoją przeszłość inną niż ta narzucona im poprzez skompromitowaną metafizykę i historię XX wieku. Patrząc na te przedmioty zebrane w przestrzeni wystawy,

uświadamiamy sobie, że nie chodzi tu o to, iż gromadzą one w sobie archiwalne ślady historii. Rzecz raczej w tym, że przedmioty te są wyrwane z ich uzależnień i pierwotnych funkcji życiowych, podejmują bezkompromisowy atak na wszystkie węzłowe punkty bytu, kontestują wszelką stylistykę. Dzięki temu krystalizuje się ich nowa treść, która zasadniczo rozszerza sferę ich odbioru. Są przesycone swoją własną przedmiotowością i jako takie, wskazują na swą własną, złożoną, wielowarstwową historię.

Kantor nigdy nie odciął się od świata, tylko toczył walkę na śmierć i życie w swoim biednym pokoju wyobraźni. Jak pisze: „Naprzeciw / homoidalnych kreatur / stoi / człowiek (...). / 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”. Być może ta ostatnia myśl – wezwanie do działania „nawet ze świadomością klęski” – stanowi radykalny gest w Kantorowskim teatrze wyznań osobistych, który przedstawia zagadkę człowieczeństwa jako obraz dialektyczny. Jest tylko stan niepokoju i opór wobec historycznego status quo. Wyznania osobiste Kantora obrazowały na scenie *anamnezę*, która rozpracowuje początkowe zapomnienie, że „wolność sztuki nie / jest darem ani / polityki, / ani władzy”. Jego puste, rozbite, martwe, bezradne, opuszczone, zdezelowane, niezdolne poruszyć niczego, ale autonomiczne, przedmioty – krzesło, kawałek żelaznego mostu, ławki szkolne, krzyże, bio-objekty, ambaláže ludzkie, i „ślady / wyciśnięte głęboko, / w odległej przeszłości” – będą zawsze wyrazem protestu artysty przeciw „oficjalnej” historii, krytyką logiki konformizmu i ustalonego systemu życia. Sprzeciwiając się prawom, które nadawały im kształt, funkcję i określały ich miejsce w kulturze konsumpcji sztuki, Kantor nie dokonuje ich syntezy, aby podsunąć nam jakieś terapeutyczne, „budujące” zakończenie. Przedmioty te nie tworzą płaszczyzn wiążących się w monumentalną konstrukcję przestrzenną krajobrazu. Rozproszone w przestrzeni są resztkami. Dzisiaj możemy jej oglądać jako przedmioty nieprzydatne, który niewątpliwie utraciły dzisiaj w sposób absolutny swą funkcję życiową i użyteczność, ale nie swoją przeszłość... tragiczną. Lekcja warta zapamiętania.

Tkanką wystawy jest więc katastrofa, uobecniona przez powtórne wystawienie tego, co już kiedyś zaistniało, stając się kluczowym elementem kontrującym tak współczesną przestrzeń muzealną, jak i społeczną. Przenosząc trudną przeszłość w twórczości Kantora, zadajemy także pytanie o niepewną przyszłość. Ten kalejdoskop różnych pojęć tworzy narrację przestrzenną, w której objekty, przedmioty, kostiumy, archiwalia, czyli Kantorowskie resztki, budują siatkę napięć. Owe sploty formy i budowanie napięć przez duże zagęszczenie obiektów, przedmiotów i kostiumów ze spektakli Teatru Cricot 2, nawiązują do krajobrazu ocierającego się o katastrofę. Znaczenia i formy nawarstwiają się i powtarzają, zacinają w swej alinearności. Objekty, przedmioty i kostiumy można oglądać – z pewnego oddalenia, w natłoku, bezpośrednim przełożeniu cytowanych „sił, rządzących naszą epoką”. Osią wystawy jest drewniany podest, umożliwiający zwiedzającym przemieszczenie się pomiędzy grupami obiektów, ustawionymi w sposób niechronologiczny. Podest do przemieszczania się w przestrzeni wystawy nawiązuje do niezrealizowanej idei, nad którą Kantor pracował w spektaklach Teatru Cricot 2 *Niech szczerą artyści* oraz *Dziś są moje urodziny*. Podest miał pełnić funkcję wybiegu, po którym przemieszczali się aktorzy. Chodziło o pewne odwrócenie napięć w spektaklu: to objekty i przedmioty teatralne miały być widzami dla aktorów. Wykorzystując tę ideę, konfrontujemy widza z podobną sytuacją, kiedy to on przemieszczając się pomiędzy obiektami jest obserwowany przez objekty – eksponaty, które oddziałują na widza w sposób bardzo aktywny, wymuszają jego reakcję. Zamiast funkcji prezentowania i dokumentowania, wystawa ta „staje się AKTYWNYM OTOCZENIEM wplątującym widza w perypetie i zasadzki”, gdzie wielowarstwowe ścieranie się, nawarstwanie i cyrkulacja



materii idei przenosi się na widza. „Widz bierze pełną odpowiedzialność za wejście do teatru”, jak Kantor kiedyś wspomniał.

„«Dzieło sztuki–przestrzeń–widz» muszą stworzyć nową całość, która zamknie te trzy elementy” – jest wyznaniem Kantora rzuconym nam wszystkim: pracownikom muzeum, badaczom i krytykom; oraz ludziom, którzy nigdy nie widzieli spektakli Teatru Cricot 2 i sztuki Kantora. „Ważne wypadki zbliżają się nieubłagalnie, wystarczy tylko otworzyć drzwi”.