

Kantor. Ochronić przed petryfikacją

AUTOR: ARTUR DUDA

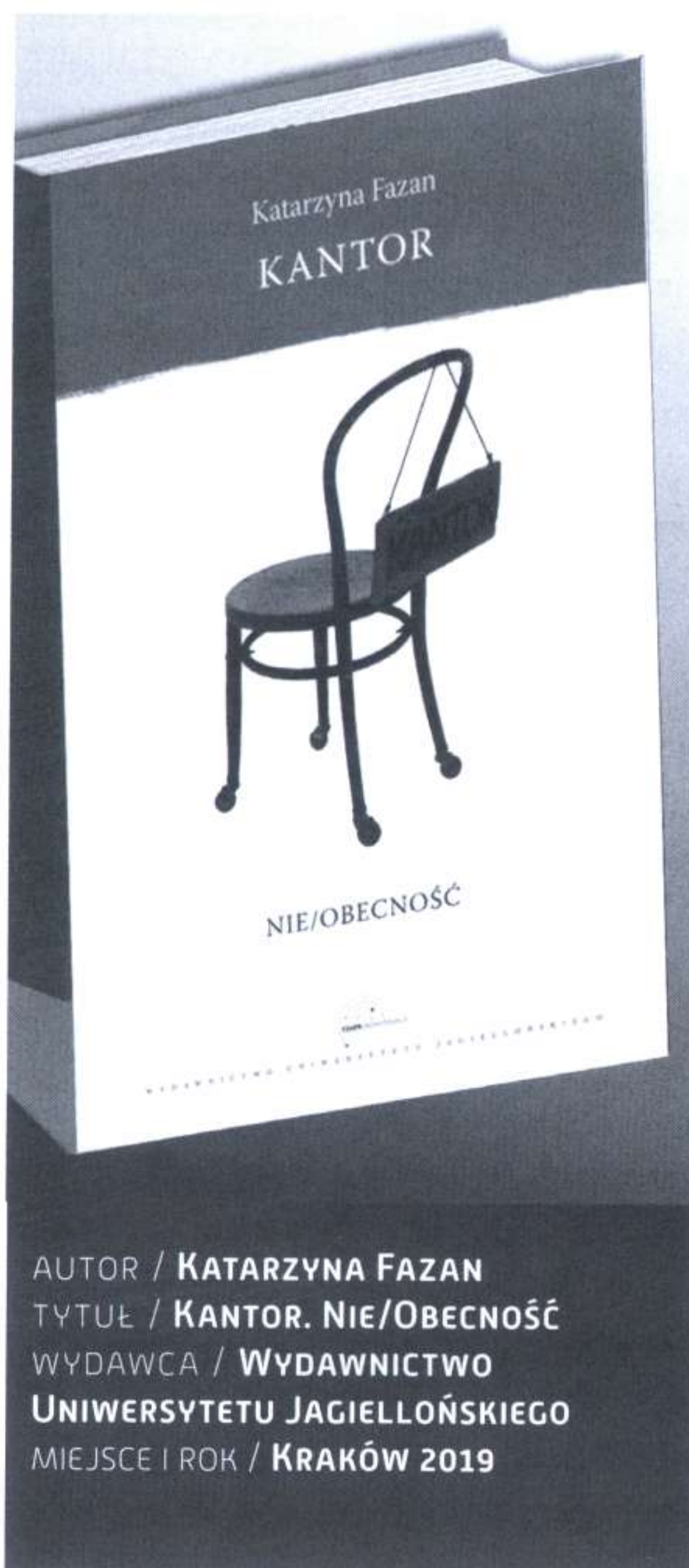
■ W książce Katarzyny Fazan *Kantor. Nie/Obecność*, mimo klarownego na pozór podziału treści na trzy części: *Manifestacje*, *Konfrontacje* i *Ślady*, zasadnicze myśli i całe wątki rozwijane są meandrycznie, nie wprost i nie od razu, co wypada uznać za wielką zaletę książki napisanej z rozmachem, z zamiarem postawienia diagnozy à propos znaczenia twórczości Tadeusza Kantora trzydzieści lat po jego śmierci. Wiemy dobrze, jak trudna może być recepcja nie tylko dzieł, ale też idei, koncepcji i strategii artystycznych twórców największego formatu w kulturze polskiej. Oczywiście taka recepcja, która chroni inspirujących się historycznym dziedzictwem przed grzechem epigoństwa. Krakowska badaczka, przywołując szerokie konteksty, potrafi dowieść wielkiej wagi dziedzictwa autora *Umarłej klasy*, ale i wyzwania, jakie ono stawia współczesnym artystom, badaczom i *last but not least* archiwistom. Równoważną bohaterką stała się bowiem Cricoteka. To Żywe Archiwum dzieł i życia Kantora, samo wprowadzone w ruch w momencie decyzji o przeniesieniu z ulicy Kanoniczej, gdzie każdy szanujący się polski teatrolog, ba, student nawet, musiał być chociaż raz, a które doczekało się nowoczesnej siedziby.

Ruch Cricoteki z samego centrum Krakowa na peryferie – tranzyt do nowej przestrzeni wystawienniczej – mocno zainspirował Fazan. Stworzony w miejscu nie-teatralnym, w dawnej elektrowni, budynek stanowiący w intencji jego projektantów powidok bio-obiektu, czyli człowieka niosącego stół, oznacza ni mniej, ni więcej przeniesienie archiwum w nowy kontekst. Wymusza on refleksję nad jego nośnością w każdym aspekcie – wystawienniczo-muzealnym, historycznym oraz artystycznym, związanym z oddziaływaniem na współczesnych w dziedzinie sztuk plastycznych i teatru, performansu i tańca nowoczesnego. Zarówno

Cricoteka w nowym miejscu (jako nowoczesne muzeum i postindustrialna rzeźba), jak i książka badaczki, świadczą o pełnym inwencji wykorzystywaniu na każdym kroku zasobów Cricoteki (od dokumentów, zapisków, fotografii, nagrań wideo, po wystawy tematyczne wpisujące twórczość Kantora w różnorodne konteksty), służą temu samemu celowi: ochronieniu cennej spuścizny przed muzealizacją i przemianą w pomnik. Słowem – służą ochronie przed petryfikacją.

Cricoteka jako instytucja od początku daleka od tradycyjnego muzeum biograficznego jest – jak pokazuje autorka – miejscem ustanawiania historii twórczości Kantora z jednej strony, a także ciągłych rewizji i poszukiwania nowych odczytań wychylonych ku dzisiejszej sztuce, a nawet ku przyszłości sztuki, w tym także teatru. Od razu trzeba podkreślić tytułową ambiwalencję obecności i zarazem nieobecności Kantora w jej pejzażu. Można powiedzieć, że lektura książki przynieść ma (w moim wypadku przyniosła faktycznie) swoiste rozmazanie konturów wielkiego, skłonnego do dominacji twórcy i jego wyrażenie zarysowanej biografii oraz dzieł – poprzez znalezienie perspektywy, „w której dochodzi do »odpodmiotowienia« działań autorytatywnego artysty, do osłabienia pamięci, rozproszenia śladów inscenizacji i innych praktyk artystycznych” (s. 47). „Dochodzi do podmiany – czytamy dalej – spójnego obrazu zaprojektowanej przez Kantora przeszłości (jego przeszłości) na szereg obrazów sygnalizujących bezpowrotne utracenie tego, co było” (s. 47).

Przykładów takich zamierzonych dekonstrukcji i rozmycia konturów (dokonanych przez samą autorkę, a także artystów i kuratorów wystaw) można znaleźć u Fazan całkiem sporo. Bodaj najciekawsze są operacje znaczeniowotwórcze, których dokonuje ona na *Umarłej*



AUTOR / KATARZYNA FAZAN
TYTUŁ / KANTOR. NIE/OBECNOŚĆ
WYDAWCA / WYDAWNICTWO
UNIwersytetu Jagiellońskiego
MIEJSCE I ROK / KRAKÓW 2019

klasy – arcydzieła przemienionym, jak się mogło zdawać, już dawno w monumentalny pomnik należący do dziedzictwa całej ludzkości. Tymczasem badaczka odkrywa nie tylko fakt zmienności obsady spektaklu oraz różne jego wcielenia wynikające z wędrowania po przestrzeniach teatralnych i nie-teatralnych na świecie. Pokazuje nade wszystko zmienność materii samego przedstawienia w odniesieniu do kluczowych obiektów, jakimi były używane się w teatralnej praktyce Kantorowe manekiny:

Manekiny powstawały z odlewów gipsowych odciskanych na twarzach dzieci, autentycznych modeli, a potem korygowane przez Kantora na niemal rzeźbiarskiej zasadzie. Już samo przesłanie zmieniającego się ansamblu martwych przedmiotów, lalek, od nieco umownych pałub do naturalistycznych postaci, uświadamia metamorficzność *Umarłej klasy*.

(s. 430)

Osobny wątek stanowią skrupulatne analizy fotografii wykonanych przez różnych autorów, polskich i zagranicznych, w różnych latach, w czasie przedstawień i prób. Układają się one w serie-interpretacje legendarnego przedstawienia, ale bywają także układane przez samego Kantora, który w ten sposób aktywnie uczestniczył w tworzeniu legendy *Umarłej klasy*, wydobywaniu różnych znaczeń spektaklu. Widać tu dobrze, iż charakterystyczna dla wiecznego awangardzisty tendencja do eksperymentowania, podejmowania wciąż nowych wyzwań, została przeniesiona także na obszar pamięci o dziełach, które zeszły z afisza, tak jakby Cricoteka – obok pracowni malarza i sceny teatralnej – stawała się kolejną sceną ustanawiania tych spektakli.

Przy czym wbrew tytułowi nie jest to książka poświęcona wyłącznie Kantorowi. Fazan – zwłaszcza w części zatytułowanej *Konfrontacje* – przypomina sieć relacji intelektualnych i artystycznych, w które uwikłany był autor *Wielopola*, *Wielopola*, wyrastający z pewnych tradycji rodzimych i europejskich (Wyspiański, Schlemmer), wchodzący w artystyczne sojusze (bardzo interesujący wątek współpracy z Marią Jarema, pozwalający na rozwinięcie wątku przedwojennego teatru plastyków Cricot, w którym Jaremińska była jedyną kobietą), a także inspirujący współczesnych twórców (pogłębiona interpretacja porównawcza Kantorowych powrotów do *Powrotu Odysa* z ostatnim spektaklem Jerzego Grzegorzewskiego *On*.

Drugi powrót Odysa). Niejednokrotnie są przywoływane przedstawienia polskiego teatru najnowszego, kiedy na przykład autorka śledzi wątek lalek/kukieł/sobowtórów u Krzysztofa Warlikowskiego, Mai Kleczewskiej czy Grzegorza Jarzyny. Widać jednak wyraźnie, że nasz teatr instytucjonalny w niedostatecznym stopniu przyjął (nieważne: aprobatywnie czy polemicznie) lekcję Kantora, jego inspirujące idee czy jakiegokolwiek przedstawienia. Nawet gdyby uzupełnić ten wątek o twórczość Pawła Passiniego (zwłaszcza *The Hideout/Kryjówka* oraz *Morrison/Śmiercisyn*) czy Piotra Tomaszuka i Teatru Wierszalin, generalny obraz zainteresowania różnorodnym tematycznie i formalnie dziełem Kantora, współtworzącym obszar nowoczesnej teatralizowanej sztuki malarskiej, happeningu i performansu, nie napawa optymizmem.

Owszem teatrowi polskiemu zdarza się zejść do piwnicy przypominającej Krzysztofory Kantora, o której pisze Fazan:

Piwnica Krzysztoforów, gdzie grane były spektakle Kantora, pozwalała na atmosferę nieformalną, rodzącą poczucie swobody i wolności. Z drugiej jednak strony zejście do podziemi, przebywanie w ciasnych pomieszczeniach wytwarzało dodatkowe emocje, stwarzało okazje, by operować cielesnym zagęszczeniem i rozproszeniem sfer dramatycznej akcji kondensującej napięcia. Piwnice zapewniały spektakularne odczucia: tworzenie odbywało się w rejonach sugerujących świat osób ukrytych czy wręcz zagrożonych, a zarazem osobnych i autonomicznych.

(s. 81)

Piwnicy dosłownej, jak wspomniana *Kryjówka* Passiniego, albo metaforycznej w znaczeniu teatru-laboratorium, teatru-studia. Dostępną z tego punktu widzenia wydaje się refleksja Krystiana Lupy nad Teatrem Śmierci. Zaproponowane przez niego pojęcia „człowieka nocnego” i „dziennego” pozwalają zinterpretować strategię pracy Kantora z aktorami oraz zbudować pewne paralele między myśleniem obu reżyserów o procesie tworzenia roli przez aktora-performera, wpisującego cząstki prywatnej, intymnej kondycji ludzkiej w kreację.

Znakomicie czyta się rozdział poświęcony ostatniemu spektaklowi Cricot 2 *Dziś są moje urodziny*. Krakowska teatrolożka odczytuje go zasadniczo jako *mise en abyme*. Tworzy krok po kroku niemożliwą rekonstrukcję spektaklu, który miał swoją prapremierę kilka tygodni po śmierci artysty i stał się niespodziewanie

celebrowaniem jego nieobecności. Pozostał spektaklem-próba, nigdy niedomkniętą całością, zarazem przejawem uporu wielkiego mistrza nieustannie balansującego pomiędzy pragnieniem eksplorowania tego, co Nowe i obsesyjnego Powracania do tych samych motywów. W tym wypadku do arcydzieła Diega Velázqueza *Las Meninas*. W metodycznym powracaniu do mistrza hiszpańskiego baroku Kantor przypomina Pabla Picassa, autora kilkudziesięciu płócien eksplorujących poprzez kubistyczne dekonstrukcje i prze-malowania płótno Velázqueza. W ujęciu Fazan *Dziś są moje urodziny* to manifestacja „derridiańskiego teatru poaktorskiego” (według przywołanej w książce formuły Krzysztofa Pleśniarowicza). Głównym problemem do zbadania staje się kwestia siły obrazu jako przedstawienia balansującego między iluzją i realnością, a ściślej nawet typowego dla teatru postdramatycznego przesunięcia akcentów z gotowego dzieła (obrazu malarskiego czy teatralnego) na próbę (tworzenia obrazu). To, co dzieje się poza ramą, staje się istotniejsze niż to, co na płótnie, *parergon* jako margines dzieła ważniejszy niż ono samo, *ergon*. Kantor nie pierwszy raz w swojej twórczości inspirował się tutaj *Pannami dworskimi* – portretem grupowym, w który wpisany został autoportret artysty i ujawnione kulisy pracowni malarskiej. „W *Dziś są moje urodziny* teatr wychodzi z obrazu ku żywej obecności, aktywność tej przemiany ma odrodzić sztukę wizualną w akcie performatywnym” (s. 135). W ten sposób reżyser konstruuje własny autotematyczny traktat na temat sztuki wykraczającej poza swe ramy. Velázquez wpisał w portret panien dworskich (obraz) samego siebie, Kantor zaś był owładnięty do końca ideą wpisania w przedstawienie samego siebie w rozmaitych wersjach – i obrazu, i fotografii, i żywego człowieka.

Na koniec jeszcze jeden wątek powracający co rusz w książce – polityczne zaangażowanie twórcy Teatru Cricot 2 i jego dzieł. Fazan w wyważony sposób podejmuje kwestię politycznych uwikłań Kantora, który w latach pięćdziesiątych, kiedy królował socrealizm, skrył się na etacie scenografa w teatrze repertuarowym, potem jednak nieraz wchodził w interakcje z władzą. Daleka od zapędów lustracyjnych badaczka konstatuje krótko: „Batalie te nie zawsze oznaczały aktywność zwycięską: toczenie bitew i walk podjazdowych, szczególnie w rzeczywistości PRL-u, skazane było też na partyzantkę, dwuznaczną kolaborację i porażki” (s. 57). Potem jednak próbuje podeprzeć swój wywód

Lektura książki przynieść ma (w moim wypadku przyniosła faktycznie) swoiste rozmazanie konturów wielkiego, skłonnego do dominacji twórcy i jego wyraziście zarysowanej biografii oraz dzieł – poprzez znalezienie perspektywy, „w której dochodzi do »odpodmiotowienia« działań autorytatywnego artysty, do osłabienia pamięci, rozproszenia śladów inscenizacji i innych praktyk artystycznych”.

w dwojaki sposób. Dyskretnie zestawia postawę Jaremiarki (odmowa uczestniczenia w nurcie socrealistycznym zmuszająca artystkę do głodowania) oraz Jerzego Beresia z jego zaangażowanymi politycznie „manifestacjami” (przeciw kłamstwom i manipulacjom władz PRL-u oraz interwencji wojsk Układu Warszawskiego w Czechosłowacji) z jednak dystansującymi się od bieżących problemów działaniami artystycznymi Kantora. Te zestawienia muszą działać na niekorzyść twórcy Teatru Śmierci, choć przecież jego autodeklaracja jako awangardzisty oraz przywiązanie do modernistycznego wzorca artysty i autonomii sztuki sporo tłumaczy. Wydaje mi się, że tezy Fazan, jakoby „Kantor był twórcą reagującym na sytuacje polityczne” (s. 56) albo że „w przeświadczeniu Kantora teatr autonomiczny to teatr polityczny w najistotniejszym tego słowa pojęciu” (s. 68), nie da się obronić nawet odwołaniami do myśli Rancière’a, uznającej konieczne powiązanie każdej sztuki z polityką/politycznością. Kantor, inaczej niż poeci Nowej Fali czy twórcy kina moralnego niepokoju, unikał bezpośrednich odniesień do bieżących zagadnień społecznych i politycznych. Nie widzę powodu, aby ten brak komentarza do rzeczywistości uznawać za słabość. Zarazem to Rancière’owskie rozszerzenie kategorii sztuki politycznej na każdą sztukę unieważnia w ogóle kategorię teatru politycznego czy sztuki politycznej, a przecież taki teatr i sztuka jednak istnieją, czyniąc polityczność w wąskim znaczeniu sensem własnego istnienia.

Owszem Tadeusz Kantor zajmował się w dziełach mechanizmami władzy, instytucjonalnej

przemocy nad jednostką, problemami biowładzy, wszystko to jednak odbywało się albo na poziomie filozoficzno-egzystencjalnym, albo intymno-prywatnym. Jeśli już mamy pokusę lustrowania jego życia i kariery artystycznej, warto pamiętać, że w Polsce Ludowej to władza definiowała wszelkie obszary życia społecznego jako polityczne. Stawiało to obywateli, nie tylko arystów, w sytuacji bez wyjścia. Jak w wierszu Wisławy Szymborskiej, „nawet idąc borem lasem / stawiasz kroki polityczne / na podłożu politycznym”. W tym sensie Kantor był dzieckiem epoki – epoki politycznej *par excellence*. Co ciekawe jednak, idąc w ślad za recenzjami z lat siedemdziesiątych oraz wnikliwymi analizami Grzegorza Niziołka w jego *Polskim teatrze Zagłady*, Fazan podkreśla w *Umarłej klasie*, uznawanej na ogół za opowieść uniwersalną, ważny wymiar polityczny. Prywatna obecność samego reżysera we wnętrzu przedstawienia, czy raczej na marginesie pomiędzy iluzją sceny a realnością widowni, została zinterpretowana jako polityczny gest demiurga biorącego na siebie – w imieniu zbiorowości, dla której tworzy ten ciąg niezapomnianych obrazów – odpowiedzialność za Zagładę. Pozwolę sobie zacytować fragment recenzji Zygmunta Grenia:

Kantor jest nie tylko obecny. Na jego gest dokonuje się zagłada narodu. Na jego gest rozgrywa się wspaniałe patetyczne homagium, wielka msza, za dusze i ciała tych, którzy nie zostali pogrzebani tak, jak nakazuje ludzki obyczaj. [...] On stale obecny przed widzami kreator *Umarłej klasy* zdecydował się przyjąć na siebie odpowiedzialność za los swoich bohaterów.

Ta odpowiedzialność godna jest teatru politycznego w najgłębszym sensie tego słowa.

Paradoksalnie wyjątek potwierdza jednak regułę arystokratycznego i artystowskiego nieangażowania się Tadeusza Kantora w gąszcz spraw bieżących. Wydaje się, że polityczne zaangażowanie nie jest warunkiem *sine qua non* bycia wielkim artystą. Podobnie jak nonkonformizm (chyba że dotyczy spraw czysto artystycznych). Jeden z rozdziałów swojej książki Fazan zatytułowała *Scenografie „konformistyczne”*. Właśnie tu, gdzie talent plastyczno-scenograficzny Kantora musiał służyć ideom realizowanym na scenie przez innych artystów, powstał zarys późniejszej „nonkonformistycznej” *Umarłej klasy*. Do inscenizacji *Balladyny* Juliusza Słowackiego w Teatrze Bagatela w 1974 roku Kantor wykreował pokój wypełniony plastikowymi kukłami z odlewów gipsowych i ludźmi-kukłami wyposażonymi nieraz w dodatkowe sztuczne ręce i nogi, z twarzami pokrytymi pudrem i szminką. Kiedy już królowała w Warszawie znana wszystkim do dziś *Balladyna* Hanuszkiewicza, w Krakowie przeszła (chyba bez większego echa) *Balladyna* w reżyserii Mieczysława Górkiewicza. Bez wątpienia plastyczna i intelektualna wprawka do przedstawienia, które uczyniło Kantora jednym z najwybitniejszych artystów na świecie.

Na koniec uwaga do redaktorów Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego: świetny i obszerny materiał ilustracyjny zebrany przez autorkę wymagałby znacznie lepszego wyeksponowania w książce. Mógłby się wtedy stać osobnym wątkiem narracyjnym, a nie tylko serią interesujących fotografii. ■