

Kłątwa jubileuszu

AUTOR: JUSTYNA MICHALIK

Obchody Roku Kantora pokazują, że jego sztukę wciąż trudno poddaje się krytycznej, współczesnej analizie. Czyżby wszystko, co „Kantorowskie”, zostało już poznane, napisane i opowiedziane?

■ Nad wyraz chętnie celebруем jubileusze. Czas jubileuszu to czas niezwykle, w którym przynajmniej pozornie potrafimy zjednoczyć się wokół jakiejś osoby, idei czy wydarzenia. Przed jubileuszem stawiamy zadania ambitne, upatrując w nim zazwyczaj „znakomitej okazji do...” – choćby do poddania refleksji i dyskusji różnorodnych aspektów „kogoś lub czegoś” lub do wytyczenia dróg rozwoju, wskazania inspiracji i możliwego oddziaływania na przyszłość. Czas pojubileuszowy natomiast to zazwyczaj okres podsumowań, weryfikacji i – nierzadko wymuszonej – ewaluacji zrealizowanych projektów.

16 grudnia 2014 roku „Monitor Polski” donosił, że Sejm Rzeczypospolitej Polskiej, „oddając hołd ludziom i instytucjom tworzącym polski teatr, który jest jednym z najważniejszych obszarów życia kulturalnego i społecznego”, ogłosił rok 2015 rokiem Teatru Polskiego. Uznając, że „jednym z symboli siły, magii i kreatywności polskiego teatru [...] jest Tadeusz Kantor”, zwracano uwagę, iż „czcząc [...] 250-lecie polskiego teatru, nie sposób zapomnieć o 100. rocznicy urodzin Tadeusza Kantora i o jego dorobku”¹. Z podobnych pobudek decyzją UNESCO miniony rok stał się zakrojonym na szeroką skalę jubileuszem krakowskiego „maga teatru”. Celebując tę rocznicę, Instytut Adama Mickiewicza we współpracy z szeregiem polskich i zagranicznych instytucji – z Cricotką i Fundacją im. Tadeusza Kantora na czele – przygotował międzynarodowy program wydarzeń, który w swoich założeniach miał być z jednej strony „sentymentalną podróżą po świecie artysty, retrospektywą jego twórczości, relacji i wspomnień. Z drugiej zaś miał podejmować dyskusję o ideach jego dzieł, które mogą znaleźć zastosowanie w dzisiejszej sztuce”². Szansę na włączenie się w to spektakularnie projektowane przedsięwzięcie otrzymali również rodzimi twórcy, którzy mogli ubiegać się o dofinansowanie w ramach ministerialnego priorytetu „Tadeusz Kantor”.

17 kwietnia odbyła się w Cricotece oficjalna, uroczysta inauguracja obchodów setnej rocznicy urodzin artysty, które od tego momentu zaczął celebrować niemal cały świat. Zorganizowano wiele wystaw, warsztatów, sympozjów, konferencji, spotkań, rozmów, pokazów filmowych. Wydano wiele książek i albumów. Napisano wiele opracowań i artykułów. Nakręcono kilka filmów, reportaży, wyprodukowano kilka spektakli i audycji radiowych. Powstało wiele portali internetowych w całości poświęconych Kantorowi. Prześcigając się w kreatywności, innowacyjności i twórczym zaangażowaniu, zaprezentowano bardzo szerokie spektrum działań. Prawie zawsze podkreślano, że dana aktywność jest próbą dialogu z Kantorem i jego ideami. Jak się jednak okazało, nie zawsze były to próby udane.

Obchody w Polsce przebiegły w dość konwencjonalny, „jubileuszowy” sposób i miały w głównej mierze raczej charakter retrospektywno-wspomnieniowy. Może przyczyną tego było, czy raczej jest, przekonanie, że u nas wszystko, co „Kantorowskie”, jest już znane, napisane i powiedziane. A może tak bardzo przesiąknięci jesteśmy Kantorem, że samowolnie działamy w nas mechanizm wiecznego powrotu do tego, co już było? Wydaje się, że większą nadzieję na „dialog z artystą” dawała zagraniczna wersja jubileuszu Kantora³ i tym samym spojrzenie na jego twórczość z innej niż nasza perspektywy społeczno-kulturowej. São Paulo, Edynburg, Rzym, Kioto, Kent, Los Angeles, Kluż, Paryż, Pekin, Tokio, Mediolan, Budapeszt, Madryt, Krasnojarsk, Jekaterynburg, Moskwa, Bochum, Güsen, Palermo, Lizbona, Berlin, Metz, Awinion – to w tych miastach można było zetknąć się ze sztuką Tadeusza Kantora, zasmakować jej. Z oczywistych względów nie sposób było uczestniczyć we wszystkich tych projektach i przedsięwzięciach. Trudno więc silić się na ogólne podsumowania. Pozostaje zatem myśleć i pisać o Roku Kantora z osobistej, prywatnej perspektywy, dzieląc się własnymi przemyśleniami i refleksjami.

Analizując dostępne materiały, można odnieść wrażenie, że to właśnie poza Polską odbyły się wydarzenia ważne i najbardziej widowiskowe. Bezsprzecznie jednym z nich była zorganizowana w São Paulo obszerna wystawa monograficzna *Maszyna Tadeusz Kantor. Teatr + happeningi + performanse + malarstwo + inne sposoby produkcji*, która za cel stawiała sobie przybliżenie myśli i drogi twórczej polskiego artysty, a w głównej mierze podkreślenie jej interdyscyplinarnego charakteru. Kantor bowiem znany był tam prawie wyłącznie jako twórca teatru. Stworzono więc specjalną strukturę architektoniczną, w swej surowości już budzącą skojarzenia z osobliwym mechanizmem, w której przedstawiono Kantorowski świat oparty na ideach i manifestach artysty. Na wystawie znalazły się obrazy, rysunki, projekty, instalacje i obiekty, jak również filmy dokumentalne, nagrania ze spektakli i bogata dokumentacja fotograficzna różnorodnych działań. Konstruktywistyczna aranżacja dawała zwiedzającym możliwość oglądania dzieł Kantora niechronologicznie, z różnych perspektyw. Paradoksalnie, zapewne jeszcze długo przyjdzie nam czekać na tego rodzaju wydarzenie w Polsce. Dziwić może jedynie, że w katalogu wystawy, który zapewne spełniać miał także funkcję przewodnika, znalazł się obszerny tekst Jarosława Suchana, jednego z kuratorów, który opisywał twórczość Kantora w sposób linearny, mocno trzymając się kierunków wytyczonych przez samego artystę.



rys. Bogna Podbielska, ten i następny rysunek pochodzą z książki *Pokój wyobraźni. Słownik Tadeusza Kantora / The Room of Imagination. A Tadeusz Kantor Dictionary*, Warszawa 2015.

Równie spektakularnym wydarzeniem był pierwszy publiczny pokaz odnalezionego po czterdziestu latach zapisu Kantorowskiej *Kurki Wodnej*. Pokaz ten odbył się w lipcu 2015 roku w Royal Scottish Academy of Art and Architecture⁴. Poza oczywistymi względami badawczo-poznawczymi, związanymi z faktem istnienia tego nagrania, można było namacalnie przekonać się, że o Kantorze i jego teatrze jednak nie wszystko jeszcze do końca wiemy.

W projektach zagranicznych przeważającą część stanowiły jednak różnego rodzaju konferencje i seminaria naukowe oraz gale i „spotkania Kantorowskie”, na których wspomniano artystę lub/i czytano jego teksty, czemu z reguły towarzyszyły projekcje nagrań legendarnych spektakli Cricot 2. Było to zapewne wynikiem ciągle dość silnie obecnego za granicą zapotrzebowania na wiedzę o Kantorze i jego sztuce. To, co u nas jest bardzo dobrze dostępne, na przykład teksty Kantora, w innych miejscach świata nierzadko stanowi rarytas. Na takie spotkania, co wydaje się dość naturalne, zapraszani byli przede wszystkim ludzie, którzy znali Kantora oraz pracownicy Cricoteki, a może przede wszystkim naukowcy i badawcze twórczości. Analizując poszczególne programy takich wydarzeń, napotykamy z reguły listę tych samych, dobrze znanych nazwisk i często niestety także dobrze znanych tematów.

Małgorzata Dziewulska na temat osób, które Kantorem się zajmowały bądź zajmują, sformułowała ostatnio bardzo trafną, w moim odczuciu, tezę. Stwierdza mianowicie, że wszyscy „jesteśmy niewolnikami języków Kantora, a jego bezprzykładnie ruchliwa myśl nie pozwala jeszcze odróżnić procesów ważniejszych od mniej ważnych”⁵. Dziewulska obnaża też autoreferencyjność „języków akademickich”, które według niej „rzadko służą precyzji wypowiedzi, częściej rytuałowi samemu w sobie, który

jest źródłem potężnego konformizmu”, a taki „antydialogiczny rytuał” wytwarza według niej jedynie „puste obiegi”⁶. Wielu zapewne obruszy się na tego rodzaju radykalne i mocne w wymowie sądy. Lecz tylko niektórzy obruszą się słusznie. Może więc warto zastanowić się przez chwilę, jak powstawały i kto tworzył owe – tak niebezpieczne dziś – Kantorowskie języki?

Mogło by się wydawać, że jedynym winnym jest on sam – Tadeusz Kantor. Genialny twórca „dzieła totalnego” czy też, jak o nim mówiono, „sprawca tego wszystkiego”. Takie sądy wynikać mogą z przyjmowanej często przez Kantora pozy wielkiego, samotnego, modernistycznego artysty. W moim przekonaniu do sławy artysty i usankcjonowania „języków Kantora” przyczyniło się (a może przyczynia nadal?) znacznie więcej osób. Nie ulega jednak wątpliwości, że wszyscy oni realizowali dość precyzyjnie wyznaczone im przez niego samego role.

Kantor zawsze działał w ramach jakiegoś środowiska artystycznego, którego był inicjatorem i liderem lub na które miał bardzo duży wpływ. Z reguły była to ściśle określona, zaprzyjaźniona grupa ludzi, którą łączyły wspólne zainteresowania, cele i która, co oczywiste, zmagala się z podobnymi problemami. Pierwszym takim środowiskiem był założony przez Kantora Podziemny Teatr Niezależny, później skupiająca w zasadzie te same osoby Grupa Młodych Plastyków, która z czasem stała się trzonem legendarnej II Grupy Krakowskiej.

To Stowarzyszenie Artystyczne, którego siedzibą były krakowskie Krzysztofony, skupiało wielu wybitnych artystów oraz krytyków i teoretyków sztuki. Jako oficjalny organizator wystaw, odczytów i szeregu innych wydarzeń było ono w pewnym sensie animatorem ówczesnego życia kulturalnego. Z czasem jednak Kantor zaczął wykorzystać



rys. Bogna Podbielska

wać Grupę Krakowską do własnych interesów, głównie na potrzeby założonego w 1955 roku Teatru Cricot 2. Teatr ten, nie mając żadnych formalno-prawnych podstaw, działał jako sekcja Grupy. Była to swego rodzaju ucieczka przed jego zinstytucjonalizowaniem, które stałoby w oczywistej sprzeczności z postulowaną przez Kantora „awangardowością”. Jednak rosnąca sława i sukcesy teatru, pojawiające się propozycje wyjazdów zagranicznych i idący za tym wzrost potrzeb finansowych spowodowały, że sprawy Cricot 2 zaczęły determinować działania Stowarzyszenia. Aktywność artystów Grupy Krakowskiej była uzależniona od planów Kantora, co prowadziło do licznych i coraz poważniejszych konfliktów, które niejako zmuszały go do stworzenia placówki odpowiedzialnej wyłącznie za sprawy teatru. Takim miejscem stanie się w latach osiemdziesiątych Cricoteka.

Warto wspomnieć jeszcze jedno środowisko artystyczne skupione wokół Galerii Foksal, której Kantor również był jednym z inicjatorów i w której przez długi czas zajmował ważną pozycję. Krakowski artysta bardzo silnie wpływał na osoby tworzące program Galerii, w szczególności Ankę Ptaszkowską i Wiesława Borowskiego. Można z całym przekonaniem stwierdzić, że ten stan rzeczy przynosił obopólne korzyści. Dla młodych krytyków zainteresowanie i przychyłność Kantora były czynnikiem motywującym do dalszych działań i potwierdzającym ich słuszność i ważność. Kantorowi z kolei te kontakty pozwoliły na znalezienie swojego miejsca „na salonach Warszawy”. Również on – być może na nieco innym poziomie – szukał aprobaty dla swoich działań i idei. Ci młodzi ludzie, porwani jego osobowością i charyzmą, stawali się jego orędownikami w świecie sztuki. Ptaszkowska przyznała:

„Od momentu pisania pracy magisterskiej, którą o nim [Kantorze – przyp. J.M.] pisałam w 1959 roku pod kierunkiem czy raczej pod ochroną Jacka Woźniakowskiego (mało kto przypomina sobie dzisiaj, że jeszcze w latach 60. Kantor był w Polsce nie uznawany, a właściwie tępiony), był on dla mnie, obok Henryka Stażewskiego, najważniejszą ze wszystkich osobą. [...] ja, jako krytyk, walczyłam o niego”⁷.

Równie ważną postacią był dla Kantora Wiesław Borowski, który bardzo często podróżował z teatrem Cricot 2 jako jego „zaplecze intelektualne”. Borowski często występował w charakterze tłumacza, ale zdecydowanie ważniejszą jego rolę było potwierdzanie i legitymizowanie swoją profesją ważności i spójności tez głoszonych przez Kantora, któremu zapewne wydawało się, że lepiej i bardziej profesjonalnie będzie, jeśli o jego teatrze (szczególnie za granicą) nie będzie wypowiadał się on sam.

W latach siedemdziesiątych, kiedy Kantor był już dojrzałym artystą o sporym dorobku, pojawiła się potrzeba przygotowania i wydania książki opisującej jego dotychczasową drogę twórczą. Pomimo wielu artykułów, które ukazywały się w prasie polskiej i zagranicznej, katalogów wystaw i okolicznościowych druków ulotnych, nie było spójnej publikacji sumującej jego dotychczasowe osiągnięcia. A o taką książkę dopominało się coraz więcej osób i instytucji. Propozycję przygotowania jej otrzymał od samego Kantora właśnie Borowski, który jednak miał co do tego duże wątpliwości:

Ja się zwyczajnie bałem. To miało być o Kantorze, a on miał te wszystkie fantastyczne określenia, definicje, metafory, porównania... Zastanawiałem się, jak to zrobić i czy to się w ogóle uda. Nie chciałem podejmować się pisania książki o Kantorze, dlatego pomyślałem, żeby zrobił to on sam – nie ja. Zaproponowałem więc formę nagrywanej rozmowy, którą później zredaguję i on na to od razu przystał⁸.

Powodzeniu tego przedsięwzięcia sprzyjała bardzo dobra relacja Kantora z jego rozmówcą i łącząca ich nić porozumienia. „Ja już go na tyle znałem – przyznaje Borowski – że nawet jak nie powiedział pewnych rzeczy, to ja zapisywałem to w tej rozmowie tak, jakby to powiedział. Na końcu, kiedy to przeczytał, był bardzo zadowolony”⁹.

Ta pierwsza w Polsce książka o Kantorze składa się zasadniczo z obszernego wywiadu z artystą, wyboru jego tekstów oraz *Omówień* wybranych pól jego twórczości: malarstwa, happeningu, kolejnych etapów teatru, ambalaży. Jak podkreśla Borowski, jest to „przedstawienie twórczości Kantora z »jej« [czy raczej »jego« – przyp. J.M.] »własnego punktu widzenia«”¹⁰. Można ją uznać za pierwszy tak świadomy i poniekąd przewrotny krok artysty na drodze do zbudowania „dyskursu o sobie samym”.

Apogeum takich działań przypada na lata osiemdziesiąte, kiedy Kantor – już twórcę *Umarłej klasy* – całkowicie pochłania idea jak najdokładniejszego opisanie i wytłumaczenie swojej sztuki, wyznaczenia precyzyjnej linii jej rozwoju i pokazania wzajemnej komplementarności w jej obrębie. Wtedy również powstaje Cricoteka – Kantorowski archiwum – której pierwszą i podstawową powinnością ma być właśnie przechowywanie i utrwalanie w świadomości społecznej wiedzy o nim i jego sztuce.

Kantor bardzo dba o każdy szczegół związany z Cricoteką. Wyznacza profil jej działalności, tworzy jej strukturę, określa poszczególne zadania, wreszcie projektuje czy też aranżuje wystrój jej pomieszczeń. I co najważniejsze, wybiera lub wskazuje pracowników. Są to osoby z jego

dotychczasowego środowiska, związani z nim i jego teatrem aktorzy, technicy, krytycy i teoretycy sztuki. Osoby, które dobrze zna i którym ufa. Najważniejszą częścią Cricoteki ma być archiwum, nad którym władzę Kantor powierza Annie Halczak, będącej w ostatnich latach jego partnerką również w życiu prywatnym.

Zakładając Cricotekę, Kantor tworzy sobie tym samym kolejne „środowisko”, skupione i podporządkowane wyłącznie jemu i jego sztuce. Grupę ludzi, która – jak niegdyś Borowski – ma być „intelektualnym zapleczem” jego twórczości. I która po jego śmierci nie ustanie w przekazywaniu jego idei następnym pokoleniom. Zaznaczyć raz jeszcze trzeba, że nad kształtem komunikatu, jaki winna wysyłać światu Cricoteka, Kantor bardzo dokładnie pracował. Przez szereg lat spełniała ona swoje zadanie pod jego czujnym okiem, wytwarzając tym samym pewną „dozwoloną” interpretację, ograniczoną ściśle określonym kanonem pojęć wypracowanym przez Kantora i bezkrytycznie przyjętym przez jego współpracowników.

Po śmierci artysty sytuacja w wytworzonym przez niego środowisku skupionym w Cricotece i wokół niej ulegała dramatycznym zmianom. Bardzo szybko okazało się, że ludzi, którzy przez wiele lat razem pracowali, mieli wspólne zainteresowania i cele, w zasadzie więcej dzieli, niż łączy. Dochodziło do czegoś, co można by nazwać walką o spuściznę po Kantorze – i to nie tylko w wymiarze materialnym. Nie wchodząc jednak w szczegóły tych sporów i konfliktów, należy stwierdzić, że Cricoteka nadal spełniała założenia swojego Mistrza. Organizowano wystawy, podejmowano próby uporządkowania i opracowywania zgromadzonych archiwaliów, wydawano kolejne książki. Pozycje te, autorstwa między innymi Krzysztofa Pleśniarowicza, Jana Kłossowicza czy Mieczysława Porębskiego – dziś już niemal legendarne – po raz kolejny próbowały opisać i zanalizować całościowo sztukę Kantora i na długi czas wyznaczyły perspektywy jej oglądu. Są one jednak – podobnie jak książka Borowskiego – w głównej mierze kolażami tekstów artysty lub przeprowadzonych z nim rozmów.

Marta Kufel, badaczka młodego pokolenia, we wstępie swojej książki przywołując wyżej wymienione pozycje, pisze:

„Zła sława” to zamknięcie jego [Kantora – przyp. J.M.] dzieła życia przez przeważającą część komentatorów w powszechnie przyjętych formułach językowych. Formuły te, często stworzone przez samego Kantora, takie jak „realność najniższej rangi”, „cyrk apokaliptyczny”, „teatr pamięci” czy – najsłynniejsza z nich – „Teatr Śmierci”, zmieniły się wraz z rosnącą sławą założyciela Cricot 2 w językowe frazy „na pokaz” [...]. Ich wielokrotne powtarzanie stworzyło fałszywe poczucie, że o Kantorze sporo wiadomo. [...] Zła sława ma jednak to do siebie, że trudno jednoznacznie wskazać winnych tego rodzaju procederu¹¹.

Nie sposób odmówić tym tezom pewnej słuszności, chociaż w kontekście moich rozważań wydają się one nazbyt śmiałe. Owa „zła sława” lub wedle mojego określenia: „Kantorowski dyskurs” ustanawiany i propagowany był w głównej mierze przez samego Kantora, i to w zasadzie jego można by winić za taki stan rzeczy. Jednak nie jest to takie proste i aby się o tym przekonać, wystarczy przywołać jedną z licznych wypowiedzi artysty na temat Cricoteki:

Jeszcze kilka lat potrzeba mi na to, ażeby stworzyć żywe muzeum, coś takiego, co może wzbudzić protest młodego pokolenia. Z tego może się narodzić coś zupełnie nowego, coś zupełnie prze-

c i w n e g o [podkreślenie moje – J.M.]. Ale w każdym razie to będzie ten materiał, który potrafi poruszyć młodych ludzi zainteresowanych sztuką, a głównie teatrem¹².

Kantor więc tworzył ów „dyskurs o sobie samym” świadomie i w dobrej wierze. Chciał po prostu, aby wiedza o jego działalności i jego ideach przetrwała. Nie zakładał – jak się wydaje – sytuacji, w której jego sztuka stanie się „przedmiotem kultu” i będzie przyjmowana „na wiarę”. Wręcz przeciwnie – pisze przecież o „żywym muzeum”. Żywym, a więc zakładającym jakiś proces, działanie, rozwój. Przyzwala tym samym i wręcz zachęca do nowych, a nawet przeciwnych obowiązującemu dyskursowi interpretacji. Jedyny warunek, jaki stawia, to wcześniejsze zapoznanie się z materiałem, który tym interpretacjom będzie poddawany. Nic nowego i nadzwyczajnego. Chciałoby się rzec: sytuacja zupełnie naturalna.

Paradoks i pułapka – w którą poniekąd wpadł Kantor – polegały więc na tym, że, chcąc jak najdokładniej opisać swoją sztukę, artysta napisał na tyle dużo i tak przekonująco, iż pożądane przez niego polemiki i krytyczne spojrzenia stały się na długi czas niemożliwe.

Próby wyjścia z tego, w dużej mierze nieuświadomionego, impasu były oczywiście podejmowane. Jedną z ostatnich miała miejsce w 2010 roku w Krakowie, co znamienne również w ramach Kantorowskiego jubileuszu. Zorganizowano wówczas międzynarodowe, pięciodniowe sympozjum „Dziś! Tadeusz Kantor”, które w zamyśle organizatorów – Cricoteki i Państwowej Wyższej Szkoły Teatralnej im. Ludwika Solskiego w Krakowie – miało być właśnie próbą „nawiązania dialogu” z dziełem zmarłego dwadzieścia lat wcześniej artysty. Do Krakowa przyjechali wówczas znani i uznani badacze Kantorowskiej twórczości. Plonem tych obrad stał się tom zbierający niemal wszystkie teksty wówczas wygłoszone. Znamienne jest jednak to, co we wstępie do publikacji – pod bardzo znaczącym tytułem *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności* – szczerze i otwarcie pisze Katarzyna Fazan, jedna z głównych inicjatorek konferencji:

W mniejszym stopniu zostały rozwinięte [podczas sympozjum] możliwości jakiejś radykalnej interpretacji krytycznej, polemizującej z dotychczasową kantorologią czy nawet samym artystą. Bez wątpienia to dowód na wciąż silne oddziaływanie bezwzględnej charyzmy Kantora. Wątek sprzeciwu wobec dotychczasowej recepcji jego sztuki wystąpił raczej w dyskusjach podejmujących takie tematy, jak konieczność dojścia do sposobów nazywania dzieła twórcy Cricot 2 poza jego ustaleniami i własną terminologią artysty czy zrezygnowania z mnożenia kręgów tradycji i powielania kontekstów, na które sam Kantor wskazywał¹³.

Być może właśnie ta konferencja, i w konsekwencji pewne „wyczerpanie tematu”, była przyczyną braku szerszej dyskusji nad spuścizną Kantora w 2015 roku w Polsce. Podczas gdy za granicą odbyło się kilkanaście takich spotkań, u nas zaledwie kilka.

Mogłoby się wydawać, i zapewne wielu się wydaje, że powielanie i tym samym podtrzymywanie Kantorowskiego dyskursu nie jest niczym niebezpiecznym. Trzymając się jego wykładni, odmieniając przez wszystkie przypadki – niczym bohaterowie *Umarłej klasy* – sztandarowe terminy i określenia, mnożąc te same, wskazane już przecież przez Kantora konteksty dla jego twórczości, bezkrytycznie słuchając tych, którzy mieli okazję z nim bezpośrednio obcować, możemy mieć złudzenie, że realizujemy jego ostatnią wolę, wykonujemy jego „testament”.

Ale czy poprzez takie działanie, paradoksalnie, nie zamykamy jego dzieła? Dlaczego boimy się podejmowania rozmów i stawiania pytań, na które w kontekście jego osoby i sztuki powszechnego przyzwolenia nie ma? Dlaczego nie pytamy dziś, tak na serio, na czym w zasadzie polegał „geniusz Kantora i awangardowość jego sztuki”? Co to dla nas znaczy dzisiaj – w XXI wieku? Czy w ogóle to dla nas dziś coś znaczy?

Powraca więc postawione wcześniej pytanie o możliwość i sens dialogu z Kantorem. Odnoszę wrażenie, że taki dialog mimo wszystko jest możliwy.

Udowodnili to Jolanta Janiczak, Joanna Krakowska, Magdalena Mosiewicz i Wiktor Rubin, przygotowując w Teatrze Polskim w Bydgoszczy spektakl-instalację zatytułowaną *Kantor Downtown*, dla której punktem wyjścia stała się amerykańska recepcja późnych spektakli Kantora. W moim odczuciu spektakl ten wpisuje się w założenia kategorii remiksu, czyli – jak wyjaśnia Tomasz Plata – pracy, „która wchodzi w istotny dialog z pracą kogoś innego, wcześniejszą; przerabia ją, uzupełnia, rozwija, z intencją przywrócenia do życia, oddania hołdu, dotarcia do wątków dotychczas ukrytych, czasami podważenia”¹⁴.

Eduardo Navas rozróżnia trzy główne typy tego rodzaju dzieł. Pierwszym jest remiks rozszerzony, najstarsza, dziś już historyczna forma remiksu, rodowodem sięgająca do działalności muzycznej, która polega na „dodawaniu długich, instrumentalnych partii wydłużających oryginał”, przy czym wydłużenie to „w dużej mierze potwierdza, nie podważa charakteru oryginału”¹⁵. Drugi typ to remiks selektywny polegający na „dodawaniu i odejmowaniu pewnych elementów oryginału, często aż do momentu, gdy z pierwowzoru zostaje tylko ślad, pamięć (niejednokrotnie bluźnierczo pogwałcona)”. Trzeci typ to remiks refleksyjny, „który czerpie z różnych źródeł, ale na ich podstawie usiłuje stworzyć dzieło autonomiczne, które nie ma charakteru komentarza do jednego (lub kilku) remiksowanych dzieł, często zresztą trudnych do rozpoznania”. Przy tak rozłożonych akcentach największym wyzwaniem zdaje się być remiks selektywny, który jest doskonałą możliwością budowania krytycznego pomostu między tym, co uświęcone tradycją, a tym, co nowe, współczesne, ważne dla nas tu i teraz. Jest równocześnie sposobem budowania dzieła, które ze znaczeń zaczerpniętych z innych utworów rodzi nowe znaczenia. Właśnie w jego ramy wpisuje się w moim odczuciu *Kantor Downtown*.

Punktem wyjścia dla twórców tego projektu stało się pytanie o to, czy nowojorska kariera Cricot 2, zapoczątkowana spektakularnym debiutem *Umarłej klasy* na deskach teatru La MaMa w 1979 roku, była aż tak wielka, jak zwykło się o niej opowiadać w Polsce. Udali się więc do Nowego Jorku po to, aby porozmawiać z bezpośrednimi świadkami i uczestnikami tamtych wydarzeń, amerykańskimi performerami lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, i zapytać ich o to, „czy, co i jak pamiętają?”. Doznali szoku, kiedy, na przekór ich przeświadczeniom, okazało się, że Kantor także i tam jest prawdziwą legendą i że mit Kantora w Nowym Jorku jest nie mniejszy niż mit Kantora w Polsce¹⁶.

Efektom tej podróży jest spektakl. Nie jest on jednak bezkrytycznym pomnikiem, sentymentalną opowieścią o zachwycie Ameryki nad polską awangardą. Jest raczej próbą odpowiedzi na pytanie, do czego Kantor może być nam dzisiaj potrzebny, co może nam dzisiaj powiedzieć bądź do jakich pytań i przemyśleń prowokować.

Niejako naturalną ramą spektaklu, na różnych poziomach, stała się *Umarła klasa*. Przestrzeń wyznaczona została szkolnymi ławkami bezpośrednio nawiązującymi do tych, w których zasiadali Kantorowscy starszyszkowie. W bydgoskim przedstawieniu miejsce ludzi zajmują

jednak telewizory wyświetlające fragmenty rozmów, jakie twórcy przeprowadzili z czołowymi postaciami nowojorskiej kontrkultury tamtych lat. Tematem staje się więc pamięć – z jednej strony pamięć o *Umarłej klasie*, z drugiej pamięć o minionej awangardzie. Ten świetnie zmontowany materiał wchodzi z kolei w interakcję z dwójką żywych aktorów, którzy również znajdują się na scenie. Jeden z nich z wyraźną i celową przesadą wystylizowany jest na samego Kantora: mówi jego słowami, wykonuje jego najbardziej znane gesty. W tle słychać *Walc François*. Ta wyolbrzymiona, miejscami groteskowa „kantorowskość” aktora jest również w pewnym sensie stematyzowaniem mitu naszego „wielkiego artysty” i jednocześnie tego mitu podważeniem. Zabieg ten staje się również pretekstem do pytania o autorytarną władzę w sztuce i o kondycję współczesnego aktora. O to, kim on tak naprawdę dziś jest. Jaka jest jego sytuacja ekonomiczna, jak w ogóle wygląda sytuacja ekonomiczna sztuki współczesnej. Bardzo istotne w spektaklu staje się również pytanie o to, co to znaczyło – i znaczy – myśleć awangardowo, myśleć kontrkulturowo, alternatywnie. Szczególnie w kontekście planowanych na rok 2017 obchodów – nomen omen jubileuszu – stulecia awangardy w Polsce. Czy głównym wyznacznikiem awangardy jest upływ czasu i finansowe ograniczenie, jak mogłoby wynikać ze sfilmowanych wypowiedzi nowojorskich twórców odtwarzanych w przestrzeni bydgoskiego spektaklu? A jak się ma do tego awangardowość Cricot 2, którego twórcy, wraz z całym zespołem, wiodło się przecież całkiem nieźle?

Te pytania i szereg innych domagają się odpowiedzi. Wiele z tych kwestii nie ma oczywiście jednoznacznych rozwiązań. Muszą być one nieustannie aktualizowane i weryfikowane w kontekście dość radykalnie zmieniającej się rzeczywistości. Do ich podejmowania w mistrzowski sposób prowokuje *Kantor Downtown*, którego twórcy, pracując z mitem Kantora, udowadniają, że oprócz legendy jest coś jeszcze, co może być aktualne tu i teraz. Paradoksalnie, trzeba tylko mieć na uwadze to, co powiedział kiedyś sam artysta:

Moja ostatnia rada:

„o wszystkim pamiętać

i wszystko zapomnieć”...¹⁷ ■

1 ■ Uchwała Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 5 grudnia 2014 roku w sprawie ustanowienia roku 2015 Rokiem Polskiego Teatru, „Monitor Polski”, 16 grudnia 2014.

2 ■ *Urodziny Kantora obchodzi cały świat*, źródło: <http://culture.pl/pl/artykul/urodziny-kantora-obchodzi-caly-swiat>, dostęp: 4.12.2016.

3 ■ Zob. strona internetowa Cricoteki, źródło: <http://www.news.cricoteka.pl/100-rocznica-urodzin-tadeusza-kantora>, oraz portal Culture.pl, źródło: <http://culture.pl/pl/rok-tadeusza-kantora>, dostęp: 4.12.2016.

4 ■ Więcej informacji na ten temat znaleźć można w „Teatrze” nr 4/2016.

5 ■ *Ogólnik to dziś diabeł*, [z Małgorzatą Dziewulską rozmawia Katarzyna Tokarska-Stangret], „Teatr” nr 4/2016, s. 34.

6 ■ Tamże.

7 ■ A. Ptaszewska, *O Kantorze*, [w:] *Hommage a Tadeusz Kantor*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1999, s. 169.

8 ■ Niepublikowany fragment wywiadu, jakiego udzielił mi Wiesław Borowski.

9 ■ Tamże.

10 ■ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 5.

11 ■ M. Kufel, *„Błędne Betlejem” Tadeusza Kantora*, Kraków 2013, s. 15–16.

12 ■ T. Kantor, *Interwencje*, [w:] *Hommage...*, dz. cyt., s. 128.

13 ■ K. Fazan, *Tadeusz Kantor – wczoraj i dziś*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014, s. 15.

14 ■ T. Plata, *RE//MIX: INTRO*, [w:] *RE//MIX: performans i dokumentacja*, red. T. Plata, D. Sajewska, Warszawa 2014, s. 9.

15 ■ Ten i następne cytaty podaję za A.R. Burzyńską, *Tradycja, genetyka, remiks*, [w:] *RE//MIX...*, dz. cyt., s. 236–237.

16 ■ Zob. materiały dotyczące spektaklu zamieszczone na stronie internetowej Teatru Polskiego w Bydgoszczy, źródło: <http://www.teatrpolski.pl/kantor-downtown-spektakl.html>, dostęp: 4.12.2016.

17 ■ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, [w:] tegoż, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2005, s. 95.