MODERNIZM W POLSCE

MAREK PIENIĄŻEK

Akt twórczy jako mimesis

„Dziś są moje urodziny" – ostatni spektakl Tadeusza Kantora

UNIVERSITAS

10

Akt twórczy jako mimesis

MODERNIZM W POLSCE

Studia nad nowoczesną polską literaturą, sztuką,
kulturą i myślą humanistyczną

pod redakcją
Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza

W serii ukazują się rozprawy poświęcone literaturze oraz innym dziedzinom kultury polskiej. Ich wspólnym problemem jest analiza modernizmu, rozumianego jako składnik i konsekwencja procesów nowoczesności, rozwijających się w Polsce przed XX wiekiem i w jego trakcie. Książki ukazujące się w tej serii analizują modernizm w Polsce z różnych perspektyw metodologicznych.

W serii:

Tom 1 Eugenia Prokop-Janiec, *Literatura i nacjonalizm. Twórczość krytyczna Zygmunta Wasilewskiego*

Tom 2 Joanna Bielska-Krawczyk, *Między widzialnym a niewidzialnym. Widzenie, kolor, światłocień i dzieła sztuki w twórczości Gustawa Herlinga-Grudzińskiego*

Tom 3 Paulina Kierzek, *Muzyka w „Żywych kamieniach" Wacława Berenta*

Tom 4 Marian Bielecki, *Literatura i lektura. O metaliterackich i metakrytycznych poglądach Witolda Gombrowicza*

Tom 5 Magdalena Rembowska-Płuciennik, *Poetyka i antropologia. Cykl podolski Włodzimierza Odojewskiego*

Tom 6 Joanna Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*

Tom 7 Magdalena Lachman, *Gry z „tandetą" w prozie polskiej po 1989 roku*

Tom 8 Daria Mazur, *Między Wschodem a Zachodem. Horyzonty aksjologiczne literatury europejskiej w lekturze Józefa Czapskiego*

Tom 9 Tomasz Kunz, *Strategie negatywne w poezji Tadeusza Różewicza. Od poetyki tekstu do poetyki lektury*

MAREK PIENIĄŻEK

Akt twórczy jako mimesis

„Dziś są moje urodziny”
– ostatni spektakl
Tadeusza Kantora

Kraków

© Copyright by Tomasz Kunz and Towarzystwo Autorów
i Wydawców Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2005

ISBN 97883-242-1093-0
TAiWPN UNIVERSITAS

Redaktor naukowy
Ryszard Nycz

Projekt okładki i stron tytułowych
Ewa Gray

Koncepcja serii powstała w ramach realizacji projektów badawczych
wspartych subsydiami profesorskimi FNP 2002 Włodzimierza Boleckiego
(„Badania nad modernizmem w literaturze polskiej XX wieku”)
i Ryszarda Nycza („Polska nowoczesność: poetyka i kultura”).

Rodzicom

Pcha się ta hołota
do mojego Pokoiku
Wyobraźni. (...)
A ja czekam na
tych, którzy są
dla mnie ważni –
– n.p. ojciec, matka
ksiądz –
to jest fabuła
spektaklu

Tadeusz Kantor (notatki do *Dziś są moje urodziny*)

WPROWADZENIE

I

Teatralne i malarskie dzieło Tadeusza Kantora, zapoczątkowane jeszcze przed II wojną, zostało domknięte w roku 1990., gdy śmierć artysty przerwała próby spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Nietrudno zatem zauważyć, że twórca Teatru Cricot 2, jako jeden z ostatnich wielkich awangardzistów XX w., działał zarówno w otoczeniu nurtów formujących szeroko pojęty modernizm[1], jak i składających się na wiązkę zjawisk i poglądów kształtujących epokę ponowoczesną.

W podręcznikach sztuki polskiej po roku 1945 Kantor jest artystą przywoływanym najczęściej. W stwierdzeniu: „Znał go cały świat. Od Buenos Aires po Tokio"[2] nie ma cienia przesady. Nazwiska czołowych dwudziestowiecznych twórców teatru, dramatu i plastyki: Witkacego, Craiga, Wyspiańskiego, Schlemmera, Meyerholda, Duchampa, Pollocka, Beuysa, Christo, Kapro-

---

[1] Skłaniam się tutaj do „masywnej" jednostki periodyzacyjnej zaproponowanej przez R. Nycza, obejmującej trzy okresy „tradycyjnie wyodrębniane w polskiej historii literatury i sztuki": Młodą Polskę, dwudziestolecie międzywojenne i współczesność (od II wojny światowej). Zob. *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 1998, s. 5–6.

[2] M. Porębski, *T. Kantor. Deska. Świadectwa, Rozmowy, Komentarze*, Murator, Warszawa 1997, s.147.

wa i wielu innych, pojawiają się w wypowiedziach interpretatorów sztuki Kantora już na wstępie krytycznych analiz. Z kolei liczne manifesty artysty pełne są haseł dyskutowanych przez sztukę nowoczesną: abstrakcja, surrealizm, konstruktywizm, konkretyzm, awangarda, iluzja, realność akcji teatru, autonomia sztuki, informel, happening, ambalaż, przypadek, dzieło otwarte, manekin, przedstawianie, przedmiot biedny, przestrzeń, egzystencja, autobiografizm... Z całą więc pewnością główny korpus dzieła Kantora osadzony jest w modernizmie i oczywiste też jest, że odczytanie jego sztuki bez wskazania na jej wielorakie modernistyczne zaplecze nie jest możliwe[3].

Jednak wiele wskazuje także i na to, iż w rozumieniu twórczości Kantora – a szczególnie Teatru Śmierci – bardzo przydatne okazują się ponowoczesne modele kultury, teatru i *mimesis*, które w dorobku tego artysty również odnajdują swą reprezentację i odzwierciedlenie[4]. Zarysowujące się w latach tzw. Drugiej Reformy odchodzenie od modernistycznych, ustabilizowanych modeli przestrzeni teatru doprowadziło do waloryzacji wieloperspektywizmu i relatywizacji znaczeń płynących ze sceny, która stała się nie tyle iluzją, co przestrzenią dekonstrukcji, a tak-

---

[3] Szeroko sylwetkę twórczą Kantora przedstawiają monografie: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997. W kategoriach *wiecznego awangardyzmu i wiecznego powrotu* ujął dzieło Kantora K. Pleśniarowicz w książce *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów 1990. Na temat umiejscowienia dzieła Kantora w kontekście sztuki XX wieku zob.: M. Porębski, *T. Kantor. Deska*, op. cit.; T. Gryglewicz, *Miejsce twórczości Tadeusza Kantora w sztuce światowej i polskiej*, w: *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora,* red. T. Gryglewicz, Universitas, Kraków 1997, s. 9–12; *Od Awangardy do Postmodernizmu*, red. G. Dziamski, Instytut Kultury, Warszawa 1996, s. 97–99, 356–357; G. Dziamski, *„Moim domem jest moje dzieło" (w dziesiątą rocznicę śmierci Tadeusza Kantora)*, „Er(r)go", nr 2, Katowice 2001; L. Stangret, *Pułapka Kantora*, w: *Tadeusz Kantor – Umarła klasa* (katalog wystawy), PGS w Sopocie, Sopot–Łódź 2004, s. 101–110. Obszerna bibliografia artysty załączona jest na końcu książki.

[4] Eksponowane w latach 80. i 90. XX wieku problemy ponowoczesnej podmiotowości narastały z różnym nasileniem w ciągu całego stulecia. Omawia je B. Tokarz w artykule *Absurd uciekającego bytu*, w: „Przestrzenie Teorii" 2004, nr 3/4, s. 9–19.

że miejscem konstytuowania się niereprezentowalnych, pozasymbolicznych, indywidualnych epifanii sensu[5].

Kantor – jak przystało na Wiecznego Awangardzistę – już w latach siedemdziesiątych porzucił nurty *pospolitego ruszenia awangardy*, opuścił pola zainteresowań akcjonistów, wykroczył poza, obecnie już zbanalizowany, gest performera, czyniącego z siebie *locus* manifestacji dzieła, i dał świadectwo jednego z najbardziej intensywnych pragnień, jakie objawiła sztuka XX wieku: pragnienia stworzenia dzieła, będącego przestrzenią realnych, osobistych relacji z obiektami powtórzonych pragnień. „Bo – jak sam powiedział w trzy lata po premierze *Umarłej klasy* – tworzenie autentyczne to jest jednak przede wszystkim myślenie o sobie samym"[6].

Późne sztuki Kantora to chyba najbardziej spektakularny przejaw tęsknoty człowieka za pełnią obecności. Ale nie manifestowany w (choćby najbardziej autobiograficznym) *neoperformance* czy w chwilowej, emocjonalnej wspólnocie, wyrwanej ze społecznego kontekstu. To wyraz pragnienia za spełnieniem się egzystencji w absolutnej wspólnocie z sobą przeszłym, teraźniejszym i przyszłym. Było ono realizowane w modelu teatru, który, odróżniając od stereotypowego ujęcia, akcentującego w teatrze aspekt wizualności, należałoby nazwać jedną z odmian *perfomance'u świadomego*[7], stworzonego według precyzyjnie określonych i celowo dobranych zasad.

Kantor przestrzeń swoich ostatnich spektakli uznawał za miejsca w pełni realne, a jednocześnie absolutnie niezależne, dające pewność odsłaniania indywidualnej prawdy, poczucie speł-

---

[5] Zob. K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji*, Universitas, Kraków, 1996. Autor w jednej z części tej pracy (s. 126–136) prezentuje ciekawą próbę rozróżnienia modernistycznych i postmodernistycznych modeli teatru, wskazując przy tym na jednak głównie modernistyczne własności teatru Kantora (s. 169).

[6] T. Kantor, *O unieruchamianiu awangardy* (zapis wypowiedzi artysty z lipca 1978 r.), w: K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, op. cit., s. 147.

[7] Przywołuję termin zaproponowany przez D. Kosińskiego na określenie wielorakich zjawisk obecnie tworzących teatr, pozwalający odróżnić je od tych już „nieteatralnych", mieszczących się jednak w pojęciu bardzo szeroko rozumianego *performance'u*. Zob. D. Kosiński, *Teatr w XXI wieku – ku nowym definicjom,* w: „Przestrzenie Teorii", op. cit., s. 224–225.

nienia obecności i odzyskiwania pełni tożsamości[8]. Jego twórczość kulminowała we wstrząsającym cyklu *Teatru Śmierci*[9], na ściśle intymnej scenie, która w *Wielopolu, Wielopolu* (1980) radykalnie oczyszczona z estetycznych wpływów innych artystów, stała się ostatecznie przestrzenią absolutnie intymnych powtórzeń świata pamięci artysty.

Ale celem artysty, zupełnie inaczej, niż bywa to w przypadku twórców zauroczonych swobodnymi, typowymi dla postmodernizmu, grami znaczeń, nie było rozpłynięcie się w zdepersonalizowanej i niereferencyjnej przestrzeni swojego dzieła. Oto *Teatr Śmierci* w roku 1987, wraz z realizacją *cricotage*'u *Maszyna miłości i śmierci*, stał się *Teatrem Miłości i Śmierci*: „Pod koniec mojej twórczości dodałem to drugie/ słowo: MIŁOŚĆ. / ŚMIERĆ i MIŁOŚĆ, / trzeba je przyjąć obydwie". – napisał artysta w jednym ze swoich ostatnich manifestów[10]. Tym samym ostatecznie odżegnał się od wszelkich powierzchniowych form reprezentowania świata i skierował się ku *stricte* historycznym i jednocześnie osobistym doświadczeniom, które, choć dokonane w niezwykle skomplikowanej rzeczywistości, niepoddającej się łatwo przedstawianiu i racjonalizacji, nie stały się efektami gry, symulacji, bezdennych multiplikacji. Świadomość przedeterminowania

---

[8] Tak wysokie zadanie indywidualno-poznawcze, czyniące z teatru miejsce dramatycznego *powtórzenia* i odbudowywania tożsamości artysty, łączy późne spektakle T. Kantora (znacząco odmienne od awangardowo-antropologicznych poszukiwań teatralnych) z nielicznymi twórcami. Dlatego warto zauważyć pewien wspólny wątek myśli T. Kantora i J. Grotowskiego, który w wykładzie w Collège de France w r. 1997 sugerował stworzenie w j. francuskim pojęcia *arts performatifs* (dla przeciwwagi do *arts spectaculaires*), aby nazwać dziedzinę sztuki polegającą nie tylko na robieniu czegoś dla widza, ale „obejmującą wszystko, co przynależy człowiekowi". Jej „kwintesencją jest zmaganie się z samym sobą, walka o świetlistość i przejrzystość bezpośrednio zakorzenione w życiu". Jak stwierdził Grotowski – dzięki zastosowaniu kompozycji i montażu tak prowadzone działania mogą być zrozumiałe dla osób oglądających. Zob. V. Magnat, *Wykłady Grotowskiego w Collège de France*, „Didaskalia" nr 64, Kraków, grudzień 2004, s. 15–16. Ta uwaga znajdzie swoją kontynuację w dalszej części książki.

[9] Cykl spektakli *Teatru Śmierci* został zapoczątkowany *Umarłą klasą* w 1975 r.

[10] T. Kantor, *LE THÉÂTRE DE LA MORT ET DE L'AMOUR*, w: *Teatr Cricot 2. Informator 1989 –1990*, wybór i oprac. A. Halczak, Cricoteka 2004, s. 45.

wszelkich zjawisk w naszym świecie nie zamknęła Kantora w galerii niemimetycznych przestrzeni, w grze z pustymi znaczeniami, konwencjami i mechanizmami reprezentacji. Kantor połączył „niemożliwym" mostem dwa tradycyjnie przez sztukę modernistyczną rozgraniczane światy: realność i jej artystyczną reprezentację. Na progu śmierci, w zdumiewającym pomyśle twórczym, zwalczył niemożność dotknięcia przez sztukę świata realnego, stał się demiurgiem siebie samego i własnej biografii; na scenie własnego życia, czyli własnego teatru, w epifaniach własnych obecności pokonywał granicę między tym, co jest, a tym, co na scenie Cricot 2 przestawało być estetyczną reprezentacją, a stawało się bytem powtórzonym.

Kantor, dziś powiedzielibyśmy, że w konwencji postpostmodernistycznej, budował w przestrzeni dzieła siebie-prawdziwego, który w całości mógł się sobie (a może i widzom) ujawnić poza wszelką reprezentacją, wtórnością, słowem, *mimesis*. To marzenie, aby stać się momentem własnej czystej, pełnej obecności, chwilą tworzoną nie w gramatyce jakichkolwiek konwencji języka czy obrazu, ale w absolutnie własnej, ekstatycznej obecności, dającej dostęp do przeszłości, teraźniejszości i przyszłości – artysta także ofiarowywał widzom. I spełniał je – w intymnych wzruszeniach, wstrząsach emocjonalnych sięgających podszewki duszy i odsłaniających jej nagość zbudowaną... z tęsknoty za Innym.

Bo, choć może to wydać się zaskakujące, podstawowym budulcem obecności Kantora na scenie było jego pragnienie spotkania się z sobą z przeszłości poprzez... przywołanie szczególnie drogich mu osób. Pragnienie powtórzenia utraconej chwili, spojrzenia, gestu – było wyrazem nieustannie i boleśnie drążącej jego ciało i duszę Wiecznej Miłości.

Z pragnienia ponownego ujrzenia oblicza przepadłej w przeszłości chwili Miłości urodziło się oczekiwanie Kantora na siebie samego na teatralnej scenie. Na scenie przedstawiającej przecież jego cały wewnętrzny świat – w obrazach, wizjach, wspomnieniach, powtórzeniach. Najbardziej spełniona obecność artysty mogła się wydarzyć tylko na scenie jego życia, a nią z całą pewnością byłą scena Cricot 2. Na niej w każdym Spektaklu Śmierci Kantor udowadniał, „że w sztuce / całkowicie / „praw-

dziwym" jest jedynie przedstawianie swego / własnego życia, / odkrywanie go, / bez wstydu, odkrywanie swego własnego LOSU"[11]. Wszak w kolejnych pokazach np. *Wielopola* czy *Niech sczezną artyści* dochodziło do sakralizacji momentów osobistej pamięci twórcy. W tych spektaklach artysta nie tylko po to ponownie ustawiał pokój swego dzieciństwa, aby w nim po dziesiątkach lat zamiast zabawek ustawić krzesło reżysera. W tym pokoju, który był jednocześnie sceną, a w ostatnim spektaklu pracownią malarza i miejscem spotkania z Drogimi Nieobecnymi, przychodzącymi z głębi obrazu, artysta jeszcze raz spoglądał w twarz Miłości.

Dzięki Jej momentalnym powrotom realizował pragnienie bycia w pełni, czyli w tym, co dla każdego z nas najdroższe, co buduje naszą tożsamość. Tak spełniał pragnienie zobaczenia siebie w ponownie ustawionym przed sobą lustrze prawdy: w nowej chwili, powtarzającej stare „ja" i jednocześnie dodającej do niej „ja" będące „tu i teraz". Tak z wielu czasów i chwil tworzył swoją splecioną w miłosnym uścisku pełną obecność.

Jak doświadczał spojenia siebie z fragmentami swej pamięci w sztuce – która nie unicestwia przeszłości, nie jest jej kopią, ale jest obecnością powtórzoną – w którą artysta wierzył jak w prawdziwość wspomnień? Otóż Tadeusz Kantor udowodnił, że sztuka nie jest negatywem realności, paradoksalnym znakiem udającym nieobecną obecność, konwencją – choćby najbardziej mistrzowsko zdekonstruowaną. Sztuka według Kantora to miejsce, w którym może się ujawnić pragnące siebie „ja" artysty. To miejsce, które staje się artystą i które mówi do niego: jestem Tobą i tylko z Tobą, a ten czas, to miejsce, to Ty, który we mnie widzisz swoją twarz z przeszłości i budujesz z niej swoje teraz. Jednak jest to miejsce szczególne, bo umykające reprezentacji. To nie tyle modernistyczny, pozytywnie i przestrzennie ukształtowany w dziele projekt tożsamości, ile czysty *syntom* minionego, opierająca się odsłonięciu *epifania negatywna*[12].

---

[11] T. Kantor, *Mój pokój na scenie*, w: *Teatr Cricot 2. Informator 1989–1990*, op. cit., s. 127.

[12] Termin, który wprowadził R. Nycz w książce *Literatura jako trop rzeczywistości*, Universitas, Kraków 2001, s. 49.

Kantor wywoływał obecność przeszłą i tworzył z niej realność, która dawała się przeżywać, dotykać i która raniła, gdyż była zdolna do dialogicznego otwarcia na artystę – na źródło tej przestrzeni zdarzeń. Pragnienie powtórzenia siebie, dotknięcia własnych najdalszych granic i traum, pragnienie pragnienia z przeszłości i jego powtórne przeżycie – to sedno zabiegów, które dominowały na scenie *Teatru Miłości i Śmierci*.

Przeżywane przez artystę jego osobiste, sceniczne epifanie negatywne i ich amorficzny, nieuchwytny, niereprezentowalny, a odczuwalny i przeżyty wymiar, wymiar powtórzonego wspomnienia – o którego przeżyciu zaświadczają dziennikowe zapiski artysty („nie „działam", nie wchodzę w akcję, (...) która mnie wciąga, kaleczy"[13]) – są kresem i spełnieniem jego dzieła.

Są sukcesem, ale i zarazem tragedią artysty, który stając wraz z widzami wobec uobecniającego się dzieła, po raz kolejny traci to, co odzyskał na epifaniczny moment „cudu poezji", w którym, jak pisał, „można marzenie / spełnić, gdy się je / sprowadzi do / „realnego"[14]. Taki urealniający marzenie „cud" był możliwy jedynie na scenie zbudowanej z olśniewającego powtórzenia. Gdy na przeniesionej do spektaklu *Dziś są moje urodziny* scenie swego życia Kantor budował intymny „pokoik wyobraźni", w którym ustawiał łóżko, stolik, filiżankę z kawą – czyż nie liczył na przeżycie spełnienia chwili pełni, ujawnienia się w tym pokoju absolutnego sensu swej przeszłej i obecnej egzystencji? A w nim jedynie prawdziwej, własnej, powtórzonej miłości, która okazywała się uczuciem tyleż poszukującym siebie, co akceptującym powtarzany kosmos doświadczeń z pamięci?

Ów sceniczny „pokoik wyobraźni" miał być twierdzą broniącą przed władzą, polityką, tłumem. W nim mogły ujawnić swą siłę „wyobraźnia, bieda, pamięć dzieciństwa, samotność", ale także „Śmierć czekająca, / wielka aktorka / i jej rywalka Miłość"[15]. Mi-

---

[13] T. Kantor, *Dziś są moje urodziny. Rękopisy wszystkie*, ed. CD, oprac. M. Pieniążek, Cricoteka-Archiwum 2002, teczka: *Dziś... Relikty nieaktualne / Les pensées*.

[14] T. Kantor, *Dziś są moje urodziny. Rękopisy wszystkie*, op. cit., teczka: *Meditations / illusion – rêve*.

[15] T. Kantor, *Dziś są moje urodziny. Rękopisy wszystkie*, op. cit., *Dziś IV Akt, Pcha się ta hołota...*

łość, która zjawiając się w *Teatrze Śmierci* pod koniec lat 80. pozwoliła artyście na dramatyczne wyznanie: „Jestem w tym szczęśliwym stanie, że miłość i śmierć są sobie bardzo bliskie: wszystko jest miłością, a bardzo blisko jest śmierć”[16].

Teatr Miłości i Śmierci pozwalał Kantorowi przeżywać niemal co wieczór chwile swej spełnionej obecności, swoiste święta bycia w pełni, odsuwające w mrok sceny nicość, pustkę i bezczas. Poczucie pełni dawała Kantorowi powtórzona obecność, zanurzona w jakiejś innej realności, ku której artysta się zbliżał, którą niemal laboratoryjnie wytwarzał, ku której podjął wędrówkę trwającą kilkadziesiąt lat – od *Teatru Niezależnego* (1942) po ostatni spektakl *Teatru Miłości i Śmierci – Dziś są moje urodziny*.

Czy tą inną, pozasymboliczną realnością była napływająca przeszłość wspomnienia, przestrzeń osobistej przeszłości, panorama wzruszenia, nieoczekiwanie wyłaniająca się zza granicy pozornie wszechwładnego niebytu? – „Bardzo długo zaglądałem w głąb ciemną i zmąconą mojej pamięci”, zapisał artysta na kilka lat przed rozpoczęciem prób *Umarłej klasy* (1975), a po odkryciu w sobie regionów pamięci, które wydawały mu się już niedostępne. Teatralne spotkania z przeszłością, czyli także z ważnymi postaciami poszczególnych spektakli: Ojca, Matki, Wuja, Księdza, Tej Pani, Biednej Dziewczyny niewątpliwie prowadziły artystę ku epifanicznym autopowtórzeniom. Kantor, poprzez przywołanie tych postaci, szukał perspektywy, w której spojrzenie na powtórzoną chwilę pamięci było pełną obecnością, a epifaniczne widzenie sposobem bycia. Szukał takiej perspektywy, z której wszystko poza wybranym momentem powtórzenia okazywało się czczą, konwencjonalną reprezentacją, nie zawsze bezinteresowną grą znaczeń w sieci słowników, konwencji i zasad.

---

[16] *A potem pokazuję się sam. Wywiad z Tadeuszem Kantorem*, w: A. Halczak, wyb. i oprac., *Teatr Cricot 2, Informator 1987–1988 / Cricot 2 Theatre, Information guide 1987–1988*, Ośrodek Teatru Cricot 2, Kraków 1989, s. 72.

II

Niniejsza książka, przedstawiając proces powstawania spektaklu *Dziś są moje urodziny*, odsłania więc proces poszukiwania przez artystę owej perspektywy, dzięki której, jak się wydaje, mógł on zerwać z typowo modernistycznym podziałem na niezależny język konstytuujący podmiot w dziele i zewnętrzną, nieobjętą rzeczywistość[17]. Było to raczej demaskowanie podejrzanej, dyskursywnej, mimetycznej realności i wskazywanie na – choć umykającą pozytywnej reprezentacji – jedyną „prawdziwą" rzeczywistość, *traumatyczną*, własną, powtórzoną, widzialną tylko w epifanicznym konturze.

Wgląd w ów dramatyczny proces odzyskiwania tożsamości i rozpoznawania własnych powtórzeń artysty umożliwiało spojrzenie na proces twórczy z perspektywy ostatnich deklaracji Kantora, uznającego własne dzieło za miejsce odkrywania swego losu[18].

Jak powszechnie wiadomo, ostatni spektakl Teatru Cricot 2 nie został ukończony. Kantor pracował nad nim od roku 1989 do dnia swej śmierci 8 grudnia 1990. Zatem niniejszą książkę można także, jak sądzę, uważać za próbę opisania ostatnich teatralnych idei artysty[19]. Badania procesu twórczego artysty zostały oparte w większości na dokumentach dotąd niepoddawanych naukowym studiom, a mianowicie na zarejestrowanych na taśmach wideo próbach spektaklu, rękopisach twórcy oraz mało znanych rysunkach, jakie Tadeusz Kantor stworzył w trakcie pracy nad swoim ostatnim dziełem. Spisane z szesnastu kaset VHS wypowiedzi i działania twórcy poddałem szczegółowej anali-

---

[17] Zob. J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie*, Universitas, Kraków 2004, rozdz. *Problemy z pojęciem modernizmu*.

[18] Interpretacje dorobku Kantora dokonywane z perspektywy jego wyznań z czasu pracy nad ostatnim spektaklem (ukazujące się dopiero w opracowaniach z końca lat 90.), G. Dziamski w roku 2001 uznał za „nowe spoglądanie na twórczość Kantora". Zob. G. Dziamski, *„Moim domem..."*, op. cit., s. 94.

[19] Na potrzebę opisania ostatnich idei artystycznych Kantora zwracał uwagę w roku 1994 Krzysztof Pleśniarowicz. Zob. K. Pleśniarowicz, *Ostatni spektakl Kantora – rekonstrukcja idei*, „Dialog" 1994, nr 2, II., s. 137–142.

zie. Analizom poddałem też rękopisy kolejnych wersji partytury sztuki, szkice sytuacyjne, projekty przedmiotów i kostiumów, fragmenty manifestów artystycznych.

Podstawowymi dla moich badań dokumentami pracy artysty były nie tylko zapisy stwarzania z aktorami Teatru Cricot 2 kolejnych scen spektaklu, ale także autokomentarze do powstającego dzieła, wspomnienia o postaciach przywoływanych w sztuce, refleksje na temat już zbudowanych scen. Owe notatki i proklamacje artysty interpretowałem (podobnie jak i sceniczne próby) jako elementy wieloaspektowego procesu twórczego, ujawniające momentalnie jakiś fragment zaprojektowanej lub fragmentarycznie zrealizowanej sztuki. Moja praca koncentrowała się więc wokół cząstkowych ujawnień dzieła, mających miejsce tylko za życia artysty. Dlatego ujęta w tytule niniejszej książki analiza aktu twórczego, w przypadku tak szczególnym, jak analiza tworzenia spektaklu niedokończonego, stała się po części jego omówieniem.

W przestrzeni sztuki *Dziś są moje urodziny* Tadeusz Kantor prezentuje swoją osobę nie tylko jako postać realną, ale też jako swój Autoportret i Cień. Ponadto reprezentacją jego pamięci są działania większości postaci scenicznych – replik postaci realnych, np. członków rodziny. Dlatego proces stwarzania *Urodzin* ujmuję jako rodzaj scenicznego naśladowania przez artystę działań własnej osoby i elementów własnej biografii. W związku z tym tworzenie spektaklu rozpatrywałem jako proces poszukiwania przez artystę własnych pamięciowych śladów i ich powtarzania w scenicznej reprezentacji. W oparciu o manifesty i pięćdziesięcioletnią praktykę twórczą Kantora wskazałem na jego postać i osobę jako główny punkt odniesienia sensów jego ostatniego dzieła. Rola artysty nazywającego siebie „czystym źródłem znaczeń" spektakli, została na przykładzie *Urodzin* ukazana jako kulminacja postaw przyjmowanych wcześniej w tzw. spektaklach Witkacowskich oraz przedstawieniach Teatru Śmierci.

Z uwagi na źródłową i centralną w sztuce rolę twórcy analizowałem sens kolejnych scen spektaklu w kontekście scenicznej obecności artysty. Odczytywałem powstający spektakl jako zorganizowany dyskurs złożony z fragmentarycznych obrazów indywidualnego życia i pamięci twórcy. Szukałem sposobów rozumienia aktów jego wyobraźni wyłamujących ze sfery pamięci i wy-

obraźni i znajdujących swą finalizację w quasi-realnym świecie sceny. Bezdyskusyjny autobiografizm spektaklu skłonił mnie do zastosowania hermeneutycznej metody badań, umożliwiającej opis narastania dzieła zbudowanego z wielu autorskich okruchów pamięci i emocji. Autotematyzm sztuki zachęcił mnie również do ujęcia sztuki Kantora w perspektywie psychoanalitycznej, z uwzględnieniem koncepcji „reparacji" (H. Segal) oraz „traumatycznego realizmu" (J. Lacan, H. Foster)[20]. Hermeneutyczne poszukiwania źródeł podmiotowości w dyskursie artystycznym i związków artysty z dziełem mogłem oprzeć na audiowizualnych zapisach prób, co pozwoliło dodać do gromadzonej wiedzy o spektaklu treści wnoszone do sztuki również przez emocje, dyspozycje i komentarze tworzącego autora.

Dokonany na wstępie badań przegląd recepcji publicznych pokazów niedokończonego spektaklu i jego najważniejszych ujęć krytycznych odsłonił dwie skrajne dominanty w odbiorze dzieła. Okazało się, że sytuują się one, mówiąc skrótowo, pomiędzy ujęciem epifanicznym[21] a fikcjonalnym. Wgląd w tok pracy Kantora potwierdził te wstępne wnioski i pozwolił zlokalizować w przestrzeni próbowanego spektaklu istnienie specyficznej sceny epifanii pamięci artysty. Wykładnię znaczenia tych epifanii i ich stosunku do tzw. realności uznałem za klucz do zrozumienia postawy twórczej Kantora.

Dla opisu autokonfrontacji artysty w teatralnym powtórzeniu siebie najcelniejsze wydawało się pojęcie epifanii modernistycznej, które zastosowałem w pracy zgodnie z ujęciem R. Nycza. W ostatnim etapie badań konieczne okazało się odwołanie do ponowoczesnej koncepcji epifanii negatywnej[22]. Dlatego istot-

---

[20] Za wskazanie na bardzo użyteczną tutaj metodologię J. Lacana i pracę H. Fostera *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, które pomogły mi precyzyjnej uchwycić problematykę traumy i powtórzeń w teatrze T. Kantora, serdecznie dziękuję Pani Profesor Małgorzacie Sugierze.

[21] Sposób rozumienia kategorii *epifanii* i konieczność jej zastosowania w interpretacji sztuki *Dziś są moje urodziny* dokładniej objaśniam w podrozdziale III.3. pt: *Epifanie siebie. Epifanie czasu przeszłego*. Tutaj przywołam jej podstawowy zakres znaczeniowy, który określam zgodnie z ujęciem R. Nycza: 'epifanie' – czyli zapisy – lub miejsca wystąpienia intensywnych, nieciągłych, momentalnych śladów obecności niezwykłej wartości powszedniego istnienia rzeczy indywidualnych". Zob. R. Nycz, *Literatura jako trop nowoczesności*, op. cit., s. 89–90.

[22] Zob. ibidem, s. 49.

nymi kontekstami dla rozważania Kantorowskich form reprezentacji stały się dwa graniczne aspekty reprezentacji, tj. „idola" i „ikony", wskazane przez M.P. Markowskiego[23].

Ujawnione w trakcie badań rękopisów artysty dwa sposoby uczestnictwa Kantora w sztuce zarysowały podwójną perspektywę na powstający spektakl. Po pierwsze: poprzez interpretację symbolizacji i narracji artystycznej (nazwanej przeze mnie spektaklem „I"), po drugie: przez próbę wglądu w sens epifanii pamięci artysty (w tzw. spektakl „II"). Ścisły, dynamiczny związek tych dwóch spektakli współistniejących w jednym przedstawieniu odsłonił fundamentalny dla ostatniej sztuki Kantora problem hermeneutycznego wglądu artysty w sens własnej biografii poprzez generowane na scenie epifaniczne (i mające podłoże traumatyczne) POWTÓRZENIA SIEBIE.

Objaśnienie tego zjawiska, odsłoniętego dopiero w trakcie zaawansowanych prac badawczych, stanowiło główny cel tej pracy. Zatem w niniejszej książce obok historyzującej rekonstrukcji procesu stwarzania spektaklu *Dziś są moje urodziny* wiele miejsca poświęcono sproblematyzowaniu tego procesu jako aktów naśladowania przez artystę siebie – realnego. Najobszerniej zająłem się owym spektaklem „II" (epifanicznym). Opisywałem go w oparciu o sceniczne działania i notatki artysty jako spektakl mający być uwidacznianiem niereprezentującym, w którym twórca mógłby publicznie, choć w ukryciu, dostąpić ostatecznego pojednania się z sobą w akcie przywłaszczenia sobie własnej podmiotowości, czy też, mówiąc językiem J. Lacana, w akcie utożsamienia się z traumatycznym *syntomem*.

Celem finalnym rozprawy była próba ujęcia końcowego etapu twórczości Kantora jako czynności umożliwiających uobecnienie się podmiotu artysty w toku kolejno aranżowanych, lecz nie do końca odkrytych dla widza autorskich epifanii. W zakończeniu książki tę cechę ostatniej sztuki Kantora uznałem za wyznacznik ponowoczesnej tożsamości, skazanej na niemożność symboliczno-dyskursywnego przedstawienia.

---

[23] M.P. Markowski, *Pragnienie obecności. Filozofie reprezentacji od Platona do Kartezjusza*, słowo / obraz terytoria, Gdańsk 1999.

III

Tok przeprowadzonych badań i zawartość kolejnych rozdziałów przedstawia się następująco.

Pierwszy rozdział rozprawy zarysowuje obecny stan badań nad ostatnim dziełem Tadeusza Kantora, wskazuje także na wartość niepublikowanych śladów tworzenia sztuki *Dziś są moje urodziny*. Wykazuje najczęściej pojawiające się wnioski krytyczne, będące wyrazem recepcji spektaklu, granego po śmierci artysty przez półtora roku z dodanym przez zespół podtytułem *Ostatnia próba*. Wyodrębnia dwie skrajne perspektywy interpretacyjne: fikcjonalizującą (prezentowaną rzadko, traktującą spektakl jako przekaz treści niezależny od obecności twórcy) oraz perspektywę epifaniczną, w której modelowe są twierdzenia, iż „Cricot 2 bez Kantora nie istnieje".

Drugi rozdział omawia najważniejsze ujęcia sztuki Kantora istniejące w bibliografii artysty (m.in. W. Borowskiego, K. Pleśniarowicza, M. Porębskiego, J. Kłossowicza, J. Kotta, M. Kobiałki, G. Banu). Wskazuje też na perspektywy badawcze, jakie oferuje hermeneutyczna metoda badań, umożliwiająca spojrzenie na dzieło Kantora jako na ciąg momentalnych, osobistych komunikatów scenicznych. Na przykładzie fragmentu partytury sztuki *Wielopole, Wielopole* demonstruję konieczność uwzględnienia znaczenia żywej obecności artysty w obszarze dzieła dla pełniejszego jego zrozumienia.

W trzecim rozdziale przedstawiam poglądy Kantora, który Teatr Śmierci postrzegał także jako sposób wglądu w przestrzeń istniejącą poza progiem bezpośredniej widzialności. Sytuujące się na granicy przedstawialności powtórzenia Kantora – czy też „egzorcyzmy własnych demonów", jak pisał D. Bablet – w zbiorowym wzruszeniu nabierają mocy, a tym samym oczyszczają samego twórcę z przywiązania do ewokowanych obrazów. Scena staje się miejscem utożsamienia z traumatycznym wspomnieniem, daje też szansę na publiczne poświadczenie swej niewinności. Wyodrębnienie katarktycznej funkcji Teatru Śmierci wiedzie rozważania w kierunku ujęcia roli Tadeusza Kantora jako

idealnego widza własnych spektakli, wprowadzającego widzów poprzez swoją współuczestniczącą obecność do centrum intymnych przestrzeni teatralnych.

Rozdział trzeci zamyka analiza najwcześniejszego etapu tworzenia spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Wówczas, już na rok przed rozpoczęciem prób, w rysunkach Kantora uwidacznia się tendencja do przekształcania widzenia siebie w dzieło epifaniczne, a pokój, w którym Kantor mieszkał, zaczyna w jego wyobraźni funkcjonować jak pracowania malarza przeniesiona na scenę.

W czwartym rozdziale szkicuję mapę procesu twórczego, rozumianego jako wędrówkę ku biograficznemu centrum, którym miał stać się spektakl. Obrazy z cyklu *Dalej już nic* i rysunki z lat 1989–1990 oraz odnoszące się do nich komentarze artysty ujawniają hermeneutyczną autoobserwację artysty, dokonywaną z wykorzystaniem prac plastycznych. Analiza obrazów, swego rodzaju okien na samego siebie, oraz autorskich komentarzy pozwoliła wykryć dwutorową charakterystykę procesu twórczego: dyskursywną i epifaniczną. Momentalnie oraz dyskursywnie przejawiające się pomysły twórcze obserwowałem w okolicznościach ich ujawniania. Widoczne na jednym z rysunków wahania artysty, dotyczące zakończenia spektaklu z użyciem własnych zwłok, rozważałem jako próbę stworzenia spektaklu będącego przestrzenią dla własnej śmierci.

Rozdział piąty scala najważniejsze wątki tworzenia spektaklu, przebiegającego z udziałem aktorów i całej maszynerii teatralnej. Sens powtarzania na scenie wybranych faktów z życia artysty odsłania analiza pierwszej próby spektaklu. Obserwacja kolejnych prób pozwala następnie zauważyć, iż artysta dążył do wytworzenia dla siebie warunków do istnienia w uprzestrzennionej własnej pamięci i wyobraźni. Dlatego obszar scenicznych epifanii siebie, łączący przeszłe z wyobrażonym, znajduje się tutaj w centrum mojej uwagi. W rozdziale tym rekonstruuję etapowość procesu twórczego. W wielkim uproszczeniu da się on przedstawić tak: element biografii zapisany w pamięci lub szkicu jest ponownie wywoływany i układany w wyobraźni jako potencjalna cząstka spektaklu. Następnie ów wyobraźniowy szkic zamieniany jest w projekt sceny, a ten w sceniczną realność, która podlega zderzeniu z obecnością artysty, tworząc obszar nie-

reprezentowanego olśnienia własnym powtórzeniem, teatr niewidzialnych epifanii.

Owo konfrontowanie siebie z powtórzeniem, czyli powstawanie epifanii pamięci demonstruję na przykładzie powstawania postaci Doktora Kleina. Obserwowany artystyczny wysiłek balansowania na krawędzi spersonalizowanej, własnej realności, za którą lub w której otwierała się przed twórcą zupełna niewiadoma, otwiera perspektywę na badanie problematycznej Kantorowskiej *mimesis* siebie. Ponadto proces uzewnętrzniania świata pamięci rodzi pytanie o referencjalność świata scenicznego i wyłania problem niereprezentującej reprezentacji. Sceniczny pokój umeblowany epifaniami staje się w tej perspektywie przestrzenną ekstazą siebie, nieuwidaczniającą reprezentacją powtórzenia, dostępną widzowi tylko w jej sytuacyjnym konturze.

Rozdział szósty w całości jest poświęcony rozpoznaniu relacji łączącej artystę z jego epifanicznymi powtórzeniami. Zagadnienia współczesnych teorii *mimesis* (z uwzględnieniem prac P. Ricoeura, H.-G. Gadamera, A. Melberga, K. Rosner, M.P. Markowskiego, R. Nycza, J. Lacana, H. Fostera, S. Żiżka) są tutaj włączone w ciąg dalszy analiz procesu twórczego.

Wykorzystane także psychoanalityczne narzędzia badawcze pozwoliły wskazać na źródła autobiografizmu sztuki Kantora, tkwiące w jego powtarzanych na scenie traumatycznych doznaniach, które jako artystyczny produkt konfliktu depresyjnego „wyrażają zarówno ów konflikt, jak i też reparacyjne dążenie do jego rozwiązania" (H. Segal, J. Lacan, H. Foster).

Wgląd w zapiski Kantora pozwolił wyróżnić dwa poziomy uczestnictwa twórcy we własnym przedstawieniu. W związku z tym zaproponowałem podział spektaklu na: narracyjny („I") i epifaniczny („II"). Splot tych dwóch spektakli w jednym przedstawieniu ujawnił zasadniczy w ostatniej sztuce Kantora problem sposobu poszukiwania przez twórcę źródeł własnej podmiotowości i sensu biografii. Epifaniczne POWTÓRZENIE w urealnionej przestrzeni własnej wyobraźni i pamięci pozwalało artyście na odzyskanie siebie i swojej tożsamości w toku hermeneutyczno-epifanicznej egzegezy przesłanek zdeponowanych uprzednio w materii doświadczanej realności. Ten proces zachodził jednak w widocznym ukryciu, ponieważ ów powrót w nega-

tywne epifanie był najgłębszą treścią i ostatecznym celem spektaklu. Rozdział zamykam wnioskiem, iż ów spektakl „II" – ściśle intymny – był uwidacznianiem niereprezentującym, w którym artysta mógł publicznie, choć nie całkiem jawnie, przeżywać momentalne akty pojednania się z własną epifanią, czyli chwile utożsamienia się z powtórzonym, pozasymbolicznym powrotem minionego (*touch/punctum*).

W zakończeniu książki omawiam znaczenie nieobecności Kantora w nieukończonym spektaklu. Przytaczam recenzenckie świadectwa odbioru „ostatniej próby" *Urodzin*, w większości wskazujące na brak artysty i niekompletność sztuki, pozbawionej jego sprawczej obecności. Pokrótce rekonstruuję przebieg spektaklu, podkreślając, iż zabrakło w nim szczególnej, ekstatycznej realności artysty, którą w teatrze był on sam, postrzegany jako rozwijająca się i zbliżająca się ku niemu opowieść o sobie. Wskazuję też na specyficzną, bo dwuwarstwową (modernistyczno/ponowoczesną) budowę tożsamości artysty, uzyskiwaną przez niego w toku scenicznych narracyjno-epifanicznych działań. Konkluzją pracy jest wniosek, iż bez Kantora w ostatnim spektaklu *Cricotu 2* pozostawała tylko fikcja i fikcyjny czas.

Książkę zamyka podmiotowa i przedmiotowa bibliografia Tadeusza Kantora, wykaz katalogów wystaw i wywiadów artysty oraz spis recenzji spektaklu *Dziś są moje urodziny*.

Rozdział I

STAN BADAŃ NAD OSTATNIM DZIEŁEM TADEUSZA KANTORA

1. Kilka uwag do bibliografii podmiotowej i przedmiotowej Tadeusza Kantora

Aktualny stan badań nad dziełem Tadeusza Kantora odzwierciedla zamieszczona na końcu książki wielojęzyczna bibliografia podmiotowa i przedmiotowa druków zwartych poświęconych sztuce teatralnej artysty. Tworzy ona w miarę pełny obraz dotychczas wydanych kantorowskich teatraliów, stanowi też istotne uzupełnienie niniejszej publikacji.

Do najliczniej reprezentowanych w bibliografii należą prace Krzysztofa Pleśniarowicza, Wiesława Borowskiego, Michała Kobiałki, Krzysztofa Miklaszewskiego, Jana Kłossowicza, Mieczysława Porębskiego, Denisa Bableta i Jana Kotta. Każdy z tych badaczy reprezentuje odmienną szkołę interpretacji, porusza się w innej płaszczyźnie terminologicznej i sięga w odmienne rejony dzieła Tadeusza Kantora.

Precyzyjne analizy spektakli Cricot 2 dokonane przez Krzysztofa Pleśniarowicza zwracają uwagę na zasadnicze elementy struktury wszystkich spektakli Teatru Śmierci. Są jednym z najważniejszych punktów odniesienia w dyskusji nad rozumieniem ostatnie-

go spektaklu Tadeusza Kantora. Michał Kobiałka jako jeden z pierwszych badaczy udanie i z wyczuciem kantorowskiej wrażliwości wprzągł elementy ponowoczesnej myśli w omówienia problematyki reprezentacji w sztuce artysty z Wielopola. Rozpad harmonijnego wizerunku człowieka dostrzegany przez Kobiałkę w sztuce Kantora (podobnie jak i Beuysa, Wilsona czy Becketta) pozwala mu stwierdzić, iż prace tych artystów są przykładem działań artystycznych, które kwestionują tradycyjne rozumienie pojęcia reprezentacji. Zwracają bowiem uwagę na deformacje i pęknięcia w stabilnym, jednoznacznym wizerunku człowieka oraz na kryzys podtrzymujących ów wizerunek systemów wartości, tracących pod koniec XX wieku swoją autorytarną moc. Odkryciem Kantora było to, że „pod tymi niemal świętymi rysami może kryć się bestia" – pisze Kobiałka[1].

Biorąc pod uwagę ujawniające się w sztuce Kantora liczne zabiegi dekonstrukcyjne należy, jak sądzę, stworzyć odpowiedni dyskurs, który bez odwołań do doktryn estetycznych i etycznych otworzy przestrzeń do spotkania się wszystkich wartości dzieł Kantora w „nadmetodologicznej" syntezie, pozwalającej ująć w kontekście postmodernistycznej refleksji antropologicznej pozorne sprzeczności zawarte w jego dziele.

Pomocą w nowoczesnym opisie przestrzeni wyobraźni artysty pracującego nad swoim ostatnim spektaklem służą w niniejszej książce wypowiedzi Andrzeja Turowskiego analizującego malarstwo i teatr Kantora w postmodernistycznych kategoriach przekroczenia, wyobraźni nomadycznej i symulacji. W poszukiwaniach syntetycznego ujęcia problematyki ostatniego dzieła Kantora teksty Jana Kotta pomagają ujawnić związki znaczeniowe oparte na „stałej dyspozycji" artysty, obecnej w poszczególnych etapach jego twórczości. Opisy większości Kantorowskich spektakli dokonane przez Jana Kłossowicza dopełnione przez analizy przedstawień autorstwa Denisa Bableta oraz historyków sztuki (M. Porębski, L. Stangret, U. Czartoryska) pomagają odnaleźć wspólną przestrzeń tematyczną w wielodyscyplinarnej twórczości Kantora, zarówno plastycznej jak i teatralnej.

---

[1] M. Kobiałka, *Od początku, w jego credo*, w: *Hommage à Tadeusz Kantor*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1999, s. 209.

2. Ślady i źródła: niepublikowane rękopisy, rysunki, nagrania

Mimo iż większość dokonań Kantora została bardzo dokładnie opisana, jednak jego ostatni spektakl nie doczekał się dotąd swojej monografii. Także zbiór kilkuset stron zapisków, szkiców i notatek dokumentujących pracę artysty nad *Urodzinami* nie był poddawany naukowym badaniom i szczegółowo omawiany, a tylko fragmentarycznie opublikowany. Program teatralny (z esejami *Mój pokój* i *Obraz*, z *Listem do Marii Jaremy*) pochodzący z roku premiery *Dziś są moje urodziny* oraz wydany staraniem Cricoteki w roku 2004 *Teatr Cricot 2. Informator 1989–1990* – to jedyne zwarte publikacje, w których można znaleźć ślady trwającej ponad rok intensywnej pracy twórczej Kantora nad spektaklem. (*Informator* zawiera oprócz *Wielkiej dygresji teoretycznej* także zapiski *Meditations illusion – rêve* zamieszczone również w postaci faksymiliów rękopisów.)*

Nie znaczy to jednak, że ów proces twórczy poza opublikowanymi dwoma esejami, kilkunastoma fotografiami, rysunkami i paroma szkicami nie posiada swojej dokumentacji. Archiwistę przeglądającego w Cricotece teczki z rękopisami artysty zaskakuje przy pierwszym kontakcie ilość oraz rozmaitość notatek pozostałych po ostatnim dziele Kantora. Materiały te (warto dodać, iż w ilości ponad sześciuset zapisanych kartek) otwierają bardzo szerokie pole do analizy przebiegu procesu twórczego. Dają wgląd w najistotniejsze momenty twórcze, gdyż uwidaczniają narodziny pomysłów artystycznych przebiegające od momentalnego doznania lub błysku wyobraźni do ich natychmiastowego zapisu. Także archiwalne taśmy audio i wideo, pokazując Tadeusza Kantora w czasie wywiadu, odczytu, próby, sytuacji prywatnej, wzbogacają spektrum wiedzy o procesie powsta-

* W czasie przygotowywania niniejszej książki do druku ukazał się trzeci tom *Pism*, Tadeusza Kantora pt. *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, opracowany przez K. Pleśniarowicza. Rozdział IX tomu zawiera teksty znajdujące się w Cricotece, związane z pracą nad *Dziś są moje urodziny*, które artysta zdążył zredagować. Zob. bibliografia na końcu książki.

wania ostatniego, niedokończonego spektaklu. Nagrania wideo prób spektaklu, które opracowałem w formie tekstu, posłużyły mi jako jedno z podstawowych źródeł informacji o powstawaniu sztuki *Dziś są moje urodziny*.

W interpretacji procesu powstawania spektaklu bardzo często posługuję się przywołaniami z tego tekstu, czyli z zapisu wypowiedzi Kantora pracującego z aktorami nad spektaklem. Traktuję ten zapis jako techniczny oraz optymalizowany, czyli według dwóch pierwszych typów audiowizualnej dokumentacji przedstawienia wymienionych przez badacza technik przekładu intermedialnego Jana Roubala[2]. Czeski badacz relatywizuje zarzuty kierowane pod adresem kinematograficznie deformowanego obrazu przedstawienia teatralnego i wskazuje na tę samą strukturę „arteprocesu" percypowanego czy w pierwotnej ramie teatralnej, czy poprzez jego zapis audiowizualny. Ponadto bezcenną zaletą zapisu spektaklu, stwierdza J. Roubal, jest „powtarzalność zafiksowanego dokumentu audiowizualnego przedstawienia, a tym samym jego operatywność przy badaniu struktury inscenizacji".

Analizy procesu powstawania ostatniego spektaklu Kantora mogłem szeroko rozwijać właśnie dzięki istnieniu zapisów wideo prób i wykorzystaniu ich wymienionych zalet.

---

[2] J. Roubal, *Szukanie nazwy. Kilka uwag na temat problemów teoretycznych dokumentacji audiowizualnej przedstawienia / inscenizacji*, referat wygłoszony na sesji *Pamięć teatru* na Uniwersytecie Gdańskim w 2000 r. W skrócie ten podział można zaprezentować następująco: zapis techniczny – ma charakter registracyjny, pragmatyczny i archiwalny; zapis optymalizowany – wykorzystuje możliwości ujęcia i zaakcentowania stylu, poetyki i sensu tematyzowanego dzieła; dokument artystyczny przedstawienia – dąży do wytworzenia własnego, autorskiego ujęcia przedstawienia, „kongenialnego" przekładu intermedialnego.

3. Recepcja scen do spektaklu. Pomiędzy epifanią a fikcją

W Cricotece zgromadzono niemal trzysta wielojęzycznych tekstów prasowych omawiających wszystkie pokazy spektaklu *Dziś są moje urodziny*. W zdecydowanej większości recenzje te nie zostały dotąd badawczo spożytkowane, nie były też na ich podstawie prowadzone szersze analizy polskiej i światowej recepcji ostatniej sztuki Kantora. (Spis recenzji poświęconych temu spektaklowi umieszczam w aneksie pracy.)

Ów materiał prasowy jest istotny dla przedstawianych w dalszych rozdziałach analiz, gdyż pozwala zauważyć kilka typów odbioru tej bardzo szczególnej sztuki Kantora, bo niedokończonej i pozbawionej swego najważniejszego „aktora". Sposoby jej bezpośredniego odczytania i rozumienia pośrednio wyznaczają obszar prezentowanych w książce teatrologiczno-antropologicznych badań.

Świadectwa odbioru tego spektaklu czy też „scen do spektaklu" (jak pisali recenzenci przypominający informację dodawaną na afiszach i programach), „hołdu zespołu dla Kantora" albo „ostatniej próby", często wskazywały na niekompletność sztuki. Wskazanie to z kolei prowadziło poszukiwania wykładni *Urodzin* wstecz: od sztuki i jej warstwy wyglądów, przez fakt nieobecności artysty (istnieje kilkanaście polskich i obcojęzycznych tytułów z wykorzystaniem wyrażenia „puste krzesło"), ku jego biografii, a dalej: poprzez ideę powrotu do źródeł bycia ku próbie rozwikłania tajemnicy kreacji intymnego świata.

Najczęściej krytycy usiłowali rekonstruować sens sztuki poprzez wskazanie na dramatycznie puste krzesło Kantora lub poprzez uszczegółowiony opis i znaczenie prostych sprzętów pokazanych na scenie („przedmiotów gotowych": piecyk, miska, łóżko). Równie często szukali klucza do interpretacji spektaklu w esejach Kantora, zapisach dokumentalnych jego wypowiedzi, a także przez omawianie funkcji trzech żywych, scenicznych obrazów („upychanie biografii w ramach") oraz roli rytmu i muzyki („muzyczne pulsowanie wspomnień"). W recenzjach wiele

miejsca zajmują rozważania o przenikaniu elementów biografii artysty do wyreżyserowanych przez niego w teatrze scen. Np. symboliczny pogrzeb często był postrzegany następująco – „Przez chwilę wydaje mi się, że to nie spektakl, ale realny pogrzeb Tadeusza Kantora”[3], a gwałtowny koniec spektaklu bywa w odbiorze recenzentów „nagły jak koniec życia”. Często wyrażano podziw dla aktorów, którzy pozbawieni swego mistrza, już bez niego potrafili stworzyć wrażenie integralności prezentowanej sztuki[4], a także dać „iluzję obecności” Kantora[5].

W tych opiniach przewagę zdobywa przekonanie, iż do przekazywanych przez aktorów idei artysty można dopowiedzieć sobie treści, których jego nieobecność sztukę pozbawiła. Krytycy opisywali więc oprócz samego spektaklu zarazem to, co wydawało się im, że mogliby zobaczyć przy współudziale artysty. Tym samym w odbiorze sztuki odwoływali się do trzech źródeł: do scen zaprezentowanych przez osamotniony zespół Cricotu, do opublikowanych w programie tekstów Kantora obudowujących spektakl i swojej wiedzy o wcześniejszych spektaklach artysty.

Wśród często cytowanych przez krytyków tekstów z programu teatralnego znalazł się także i ten, w którym aktorzy Cricotu tłumaczyli sens swych samodzielnych już wysiłków prowadzących do zademonstrowania światu sztuki w takim kształcie, w jakim artysta zdążył ją z nimi wyreżyserować:

My, sublokatorzy pokoiku wyobraźni
Tadeusza Kantora,

my, których zaprosiłeś na swoje
75 urodziny

my, Biedna Dziewczyna
Twój autoportret
(...)

---

[3] M. Jodłowski, *Śmierć na urodziny*, „Opole” 1992, nr 23, 2 III.

[4] Świadczy o tym następujący fragment recenzji: „(...) ulega się wrażeniu, że on jest, tak realnie obecny, że niemal materializuje się na scenie. Nie wiem jak to nazwać: wyższą świadomością, nadświadomością zbiorową zespołu”. T. Burzyński, *Glosa do Seansu z Kantorem* „Gazeta Robotnicza” 1992, nr 19, 23 I.

[5] A. Schiller, *Dziś są moje urodziny*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 127, 3 VI.

Będąc pod wpływem sił
o wiele mocniejszych niż nasze własne,
przybywamy, by spełnić wyznaczoną nam rolę.
A to czego nas nauczyłeś,
wierni Twemu geniuszowi
chcemy przekazywać światu...[6]

Na tę wypowiedź powoływali się krytycy wyrażający odczucie oglądania „spektaklu pełnego widocznych szwów", ale równocześnie podkreślający konieczność pokazania „mimo wszystko" tego niedokończonego dzieła.

Wśród omówień spektaklu znalazły się też takie recenzje, które odnajdywały pełny i ostateczny sens *Urodzin* już w tym ich kształcie, jaki został zaprezentowany. Można więc sądzić, iż były pisane „obok" faktu nieobecności Kantora, czyli tak jakby piszący uznali, że przekaz aktorów teatru Kantora jest wystarczający do zrozumienia zamysłu artysty. Jakby krytycy potraktowali ostatni spektakl Cricotu na zasadach spektaklu teatru repertuarowego i za najważniejszy problem w opisywanym pokazie uznali techniczny aspekt niedokończenia sztuki, a nie fakt śmierci Kantora – podstawowego „źródła znaczeń"[7] spektaklu. Autorzy ci, marginalizując nieobecność artysty i czytając jego ostatni spektakl jak zapis pomysłów, jak wstępnie wyreżyserowany tekst jakiegoś pre-egzystującego dramatu, chyba nie przypuszczali, że recenzują w ten sposób nie spektakl, a wystawioną do obejrzenia scenografię z zagubionymi wśród niej postaciami. Tym samym pisali o spektaklu zbanalizowanym, do którego prezentacji Kantor zapewne nie chciałby dopuścić. Za przykład może posłużyć próbka takich spostrzeżeń:

Pomysł na spektakl był prosty (żeby nie powiedzieć: banalny). Oto do pracowni malarza, w dzień jego urodzin, przychodzą znajomi, przy-

---

[6] Zespół teatru Cricot 2, *My, sublokatorzy pokoju wyobraźni Tadeusza Kantora,* w: T. Kantor, *Dziś są moje...*, program spektaklu, oprac. E. Di Mambro, Toulouse 1991, s. 2.

[7] J.M. Findlay w tekście z roku 1988 przytacza m.in. następującą wypowiedź Kantora: „Czysta kreacja – oto czym jestem!" K. Pleśniarowicz, również w odniesieniu do tej wypowiedzi, określa rolę artysty w ostatnich Spektaklach Śmierci jako „czyste źródło znaczeń". zob. K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora,* op. cit., s. 111, zob. J.M. Findaly, *Process and chaos*, „Performance Magazine" 1988 nr 54.

jaciele, rodzina. Przy okazji wyzwala się to wszystko, co tkwiło w zakamarkach pamięci – oglądamy przyspieszoną, streszczoną, sprasowaną kronikę dwudziestego wieku[8].

Zasygnalizowane tutaj najważniejsze i najczęściej powtarzające się ujęcia krytyczne tego spektaklu, można ogólnie podzielić na trzy typy.

Do pierwszej grupy tekstów prasowych poświęconych *Urodzinom* można zaliczyć te, które wskazują na bezsprzecznie pierwszoplanowy fakt nieobecności Kantora na scenie. W związku z tym ich autorzy wskazują na niemożność potraktowania aktorskiego pokazu jako skończonego dzieła Kantora: „Nie sądzę, żeby jego twórca puścił premierę w tej formie: widać, jak wiele tu jeszcze niegotowego, jak wiele przypadkowości. Zabrakło kreatora (...) Ten spektakl przypomina mi próby *Hamleta* po śmierci Konrada Swinarskiego, tę samą bezradność, kiedy chciało się uratować coś, co bez Niego zaistnieć przecież nie mogło"[9]. Niektórzy krytycy aprobują jednak konieczność pokazów „tego szkieletu spektaklu": „To MUSI BYĆ pokazane. Już nie z Nim, ale jakby dla Niego. Ostatnie dzieło, swoisty testament, podpisany już stamtąd" (P. Gruszczyński, T. Nyczek). Bożena Winnicka tak ujęła ten problem:

> To dobrze, że zespół „Cricot" wędruje nadal ze sztuką „Dziś są moje urodziny." Jednak krzesło pozostaje puste. Obecność Kantora, jego czujna uwaga, nieustanne napięcie, z jakim dyrygował swoimi przedstawieniami i swoimi aktorami, wszystko to stwarzało wrażenie, że tylko teraz i wyłącznie dla nas przywołuje on fascynujący świat swojej wyobraźni. I tego nic zastąpić nie zdoła[10].

Drugą grupą tekstów są ujęcia starające się harmonijnie połączyć w całość to, co zostało na scenie zaprezentowane przez aktorów z tym, co mogło być zaprezentowane przy współudziale

---

[8] M. Jodłowski, *Niepodległość Kantora*, „Odra" 1992, nr 6, VI.

[9] J. Opalski, *Żyć teatrem*, „Czas Krakowski" 1991, 18 VI.

[10] B.Winnicka , *Tadeusza Kantora odkrywanie losu...*, „Słowo", Warszawa 1991 nr 23, 23 VI. Zob. też: M. Dziewulska, *Lekcja zza grobu*, „Zeszyty Literackie", Warszawa 1992 nr III, lato: „Dobrze, że to przedstawienie istnieje. W takich właśnie niecodziennych sytuacjach sztuce zdarza się czasem zdradzać sekrety, które w skończonych arcydziełach są zbyt dobrze ukryte".

Kantora[11]. Widoczne jest obszerne posiłkowanie się tekstami artysty w celu wskazania na całościowy, kompletny (nie tyle w pokazie, co w opisie) sens sztuki. (Niektóre recenzje spektaklu prezentowanego w wersji telewizyjnej akcentują perspektywę kamery pokazującej spektakl jak gdyby oczyma nieobecnego Kantora[12].)

Trzecią (najmniej liczną) grupę omówień stanowią spojrzenia na spektakl jak na sztukę, o której niedokończeniu nie trzeba dyskutować, gdyż dzieło to niesie ze sobą wystarczająco wiele znaczeń i gwarantuje widzowi serię głębokich przeżyć emocjonalnych. W związku z tym, piszący mogli się skupić w interpretacjach niemal wyłącznie na tym, co niosły ze sobą pokazy „scen do spektaklu". Postawę krytyka godzącego się z nieobecnością artysty w sztuce wyraża poniższy, pełen paradoksów passus z recenzji Wiesława Borowskiego:

> Brak Kantora w ostatnim spektaklu, choć jeszcze bardziej niewyobrażalny, bo jest on najbardziej autobiograficznym ze wszystkich jego dzieł, okazał się jednak możliwy do zaakceptowania, ba – całkiem naturalny. Dołączył twórca do cieni innych swego spektaklu (...)[13].

Z pomocą wyróżnionych powyżej trzech typów odbioru *Urodzin* łatwiej jest zauważyć, iż bezsprzecznie autorski, biograficzny oraz epifaniczny[14] spektakl Kantora można postrzegać na kilku poziomach komunikacyjnych ustanawianych między artystą, sceną i widownią.

---

[11] „Finał tego spektaklu (scenę swojego pogrzebu stworzył Kantor na trzy dni przed śmiercią) poraża okrutna prawda o czymś, co nieuniknione, a tajemnicze i niewyobrażalne". Zob. M.Sienkiewicz, *Puste krzesło*, „Przekrój" 1991, nr 2400, 23 VI.

[12] A. Szaraniec, *Sobowtór*, „Glob 24", Warszawa 1992 nr 70, 8 IV.

[13] W. Borowski, *Progetto Kantor*, „Słowo Powszechne" 1991, nr 160, 12–14 VII.

[14] Udział Kantora w swoim autobiograficznym przedstawianiu traktuję jako głęboką relację z własną ujawniającą się na scenie epifanią, którą rozumiem wg ujęcia Ch. Taylora jako „locus manifestacji, która sygnalizuje nam obecność czegoś, co jest w inny sposób niedostępne, a co posiada najwyższe moralne i duchowe znaczenie. Co więcej, manifestacja tego rodzaju określa i uzupełnia owo 'coś' w samym akcie odsłaniania" zob. Ch. Taylor, *Źródła podmiotowości. Narodziny tożsamości nowoczesnej*, przeł. M. Gruszczyński, i in. Warszawa 2001, s. 772. Zob. też R. Nycz, *Literatura jako trop nowoczesności*, op. cit., rozdz. „Poetyka epifanii a początki nowoczesności", s. 88–90. Dokładniej o epifanicznej warstwie spektaklu *Dziś są moje urodziny* piszę w rozdziale III niniejszej pracy.

Pierwsza grupa recenzji sugeruje totalnie epifaniczny charakter dzieła, które zatraca swoją sensowność i specyfikę bez udziału żywego artysty: „Cricot 2 bez Kantora nie istnieje" (J. Opalski), „To, że obejrzałem dzieło niepełne było dla mnie momentami dotkliwie widoczne" (R. Różycki), „TEATR „CRICOT 2" w każdym znanym nam przedstawieniu był teatrem jednej osoby: Tadeusza Kantora. TADEUSZ KANTOR UMARŁ" (M. Mikos).

Druga grupa tekstów dodaje ostatniemu dziełu Kantora do jego warstwy epifanicznej warstwę narracyjną, która jest spersonalizowanym zwierciadłem okrutnej historii XX wieku. Jej istnienie odsuwa na dalszy plan epifaniczność wizji scenicznych, pokazuje spektakl jako jednocześnie subiektywnie oniryczny i realistycznie zaangażowany (U. Volli, P. Krakowski). Spektakl traktowany jest jako testament wielkiego artysty. Zagraniczne recenzje szczególnie często wyszczególniają i łączą „wyczarowywanie przeszłych osobistych wizji" z „ewokacją bolesnych współczesnych dziejów Polski"[15].

Trzecia grupa omówień traktuje *Dziś są moje urodziny* przede wszystkim jako przekaz treści biograficznych obiektywizowanych w teatralnym pokazie. Przekaz treści nie zależy od obecności twórcy, gdyż artysta w spektaklu zawarł „całościową wizję człowieczego losu"[16]. Istotne są tutaj zatem przede wszystkim relacje między działaniami zespołu aktorskiego a widownią.

Dalsze moje rozważania o powstawaniu spektaklu *Dziś są moje urodziny* będą prowadzone między dwoma skrajnymi spojrzeniami: między ujęciem spektaklu jako konstrukcji narracyjnej i hermeneutycznej, nabierającej sensu w upublicznionej opowieści autobiograficznej (spektakl narracyjny „I") i drugim biegunem: zapoczątkowanym już podczas prób epifanicznym przeżywaniem własnej obecności przez Kantora, konfrontującego się z własną epifanią pamięci (spektakl ściśle intymny „II").

---

[15] S. Holden, *Tadeusz Kantor's Last Self-Portrait*, „The New York Times", New York 1991, 20 VI.

[16] M. Jodłowski, *Niepodległość Kantora*, „Odra" 1992, nr 6, VI.

Rozdział II

Hermeneutyka. Pogłębienie analiz strukturalnych marginalizujących obecność artysty w przestrzeni dzieła

W minionej dekadzie zarówno w literaturoznawstwie, jak i teatrologii dość wyraźnie zarysowały się tendencje do rezygnacji ze strukturalnych założeń metodologicznych na korzyść metodologii poststrukturalnych bądź związanych z hermeneutyką. Wydaje się, że owe praktyki badawcze, kwestionując metajęzykowy status teorii oraz sztuki, a także interpretując pragmatyczne uwarunkowania artystycznej wypowiedzi mogą zaoferować owocne perspektywy w badaniach ostatniego dzieła Kantora. W centrum swych zainteresowań stawiają bowiem problematykę procesu twórczego, legitymizacji własnego dyskursu, zajmują się poszukiwaniem podmiotowości w dyskursie artystycznym czy sprawą bezpośredniego związku artysty z dziełem[1].

Sądzę, iż w pełni efektywne badania śladów po procesie twórczym (notatek artysty, wideozapisów jego działania), przebiegające bez przedustawnego hipostazowania dyskursu artystycznego nasyconego emocją twórczą umożliwi tylko egzegeza łącząca sens

---

[1] Zob. R. Nycz, *Tekstowy świat*, Universitas, Kraków 2000, wyd. II, rozdz. *Literatura postmodernistyczna a mimesis (Wstępne rozróżnienie)*.

tekstu z sensem jego sytuacyjnego kontekstu. Hermeneutyka nawiązująca kontakt z twórczymi wysiłkami artysty i przenosząca ze swoją interpretacją sens tych wysiłków od ich źródeł w akt interpretacji będzie wyrazem odnowienia intencji artysty w naszym, obecnym ich rozumieniu.

W procesie rozumienia Teatru Śmierci znaczenia wnoszone do spektakli przez postać Tadeusza Kantora, czyli osobę artysty prezentującego w spektaklu także fragmenty własnej biografii, należy koniecznie uznać za podstawowy, a dotąd marginalnie traktowany wskaźnik interpretacyjny sztuk. Zatem sądzę, iż techniki hermeneutyczno-antropologiczne lepiej niż standardowe procedury strukturalnego opisu przystają do analizy procesu twórczego oraz dzieła jako teatralnego *work in progress*. Ponadto autobiograficzne spektakle Kantora są do granic możliwości przesycone żywą obecnością artysty, otwierają przestrzenie do głębokiego dialogu z odbiorcą, prowokują u widza, jak i u samego twórcy, gorące, emocjonalne reakcje, których nie da się jednoznacznie usystematyzować i opisać w zamkniętej strukturze. Na tle powyższych uzasadnień wyboru hermeneutycznej metody badawczej cenną może się okazać myśl Paula Ricoeura, która sugestywnie pozwala zauważyć, iż dzieło Kantora unieruchomione w utartych estetycznych formułach i pozornie wyczerpujących analizach strukturalnych może stać się wbrew woli twórcy dziełem martwym:

> Strukturalizm jako ideologia wykazuje tajemne pokrewieństwo z pewnym estetyzmem tekstów martwych. Jest on zaiste wielką nekrologią tekstów pisanych, które nie są już wypowiadane, nad którymi prowadzona praca hermeneutyczna została przerwana przez jakieś wydarzenia polityczne lub kulturowe[2].

Warto w tym miejscu dodać, iż współczesnej kantorologii łatwo jest porzucić wypracowany przed laty dyskurs strukturalny także z przyczyn pozamerytorycznych. Strukturalizm jeszcze w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, czyli za życia Kanto-

---

[2] Zob. P. Ricoeur, *Egzegeza i hermeneutyka*, tłum. S. Cichowicz, „Pamiętnik Literacki" 1980, z. 3, s. 320.

ra i jego największych sukcesów, „zapewniał schronienie" polskim badaczom i dawał możliwość swobodnego uprawiania humanistyki na światowym poziomie[3]. Dziś PRL, jak i ortodoksja strukturalistyczna należą do przeszłości, zatem mam nadzieję, iż hermeneutyczny punkt widzenia, pozwalający rozważać sprzeczności obecne zarówno w poglądach artysty, jak i jego wielu egzegetów pozwoli uratować postawę twórczą Kantora przed zamknięciem jej w kilku niewiele już dla nas znaczących, intelektualnie martwych hipostazach.

W poniższych badaniach, rekonstruujących dialog powstającego dzieła z rodzącymi je podmiotowymi doświadczeniami twórcy możliwe będzie, jak zakładam, ujawnienie dotąd nieopisanych właściwości dzieł Tadeusza Kantora, jak też dokonanie ogólniejszej charakterystyki jego postawy twórczej, opartej na ścisłym związku artystycznej kreacji z biografią. Rozległe i wielodyscyplinarne dzieło artysty, który poprzez swą żywą w nim obecność udostępniał doświadczenie całego XX wieku, wymaga także badań opartych o analizy procesu twórczego. Tylko taka kontynuacja dotychczasowych badań kantorologów może dać szansę na syntetyczne ujęcie wielorako opisywanych aspektów dzieła Tadeusza Kantora i tym samym pomoże przekroczyć aporie fundowane przez metody semiologiczne i strukturalne. Nie można jednak zapominać, iż właśnie dzięki wykonanym przed laty badaniom strukturalnym spektakli *Cricot 2* można obecnie przesunąć uwagę na problematykę mimetyzmu w dziele Kantora i specyfiki jego artystycznego procesu.

---

[3] Zob. M. Głowiński, *Przemówienie poznańskie*, w: M. Głowiński, *Skrzydła i pęta*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2004, s. 246: „Strukturalizm, z pozoru oderwany od realiów, nie podejmujący tak zwanych problemów współczesności, zapewniał schronienie, był w warunkach PRL-owskich odpowiedzią na sytuację, w jakiej przyszło nam pracować, ale przecież był czymś więcej".

1. Droga ku własnemu centrum. Kantorologiczne dominanty metodologiczne

Mimo ogromnej ilości tekstów poświęconych sztuce Tadeusza Kantora niewielu jest takich autorów, którzy dzieło artysty interpretowali w sposób całościowy, wykazując w nim zależności między nawet najbardziej odległymi w czasie i technice pojedynczymi artystycznymi wytworami. Dopiero prace pisane po roku 1980, po premierze spektaklu *Wielopole, Wielopole*, zaczęły ujawniać nasilające się z każdym rokiem twórczej aktywności Tadeusza Kantora personalizowanie jego teatralnych i plastycznych działań.

Wydane na początku lat 80. teksty Tadeusza Kantora zawarte w książce Wiesława Borowskiego *Tadeusz Kantor* i w monografii pt. *Wielopole, Wielopole* po raz pierwszy całościowo ukazały sylwetkę artysty oraz otwarły perspektywy dla studiów nad specyfiką jego sztuki i procesu twórczego[4]. Dwadzieścia lat po ich opublikowaniu są wciąż jednym z najbogatszych źródeł wiedzy o osobowości twórczej Kantora.

Borowski w pierwszym rozdziale swej książki obszernie charakteryzuje osobowość twórczą artysty odwołując się do tekstów i dzieł powstałych do około 1978 roku. Owa charakterystyka w wielu wątkach może być bez przeszkód kontynuowana w oparciu o dokonania artysty z ostatnich lat życia. Rozwinięcie jej w języku wypracowanym przez postmodernistycznych badaczy umożliwi w dalszych rozdziałach tej książki otwarcie dzieła Kantora na jego całościowe interpretacje oraz pozwoli włączyć sztukę artysty w korpus dzieł stawiających przed interpretatorami tajemnice pełnego sprzeczności nowoczesnego procesu twórczego.

Borowski charakteryzował postawę artystyczną Kantora jeszcze przed premierą *Wielopola* (1980), ustosunkowywał się więc do działań artysty wciąż rozwijającego swój warsztat. Nie mógł

---

[4] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982; T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, red. B. Borowska, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1984.

zatem wyciągać wniosków ostatecznych, nie mógł określić finalnej postawy Kantora prezentowanej w ostatnich dziełach. Jednak już wówczas udało się krytykowi wskazać na najbardziej istotne cechy i tendencje w rozwoju sztuki Kantora, które także w ostatnich twórczych miesiącach wyznaczały kierunek działań artysty. By choć ogólnikowo zarysować przedstawianą przez Borowskiego postawę twórczą Kantora, warto z omawianego tekstu wyłowić kilkadziesiąt kluczowych pojęć i stwierdzeń. Są to m.in.: twórczość totalna, rzeczywistość totalna; uaktywnienia elementów realności w dziele sztuki; permanentny proces twórczy świadomie prowadzony i niewyizolowywany ze sfery życia; przezwyciężanie konwencjonalnej profesji artysty z powracaniem do własnego statusu jako artysty; perfekcjonizm i jednoczesne wyszydzenie konwencjonalnych wartości kultury; sztuka jako wybór gotowych środków i metod, a nie ich projektowanie; proces przygotowawczy dzieła; preegzystencja rzeczywistości, w którą artysta ingeruje; anektowanie realności; kontestacja miejsc uprzywilejowanych i konwencjonalnych nurtów sztuki; zwalczanie konwencji przez perwersję lub przypadek; akceptacja postaw i dzieł wybranych twórców z odległej przeszłości; aktywne dyskutowanie współczesnych zjawisk artystycznych; włączanie w swoją sztukę elementów z obcych dzieł; przezwyciężanie stereotypizujących się postaw; nieprzewidywalność rozwoju twórczości i życia; niwelacja własnych osiągnięć i rozluźnianie wypracowanych struktur; nieustająca awangardowość; wyrzeczenie się jednolitości własnego dorobku; sztuka jako manifestacja życia; ochrona własnego dzieła przed kulturową asymilacją; egzystencjalny wymiar ryzyka decyzji artystycznych; nieustanne stany ambiwalentne i przeciwstawne tendencje w postawie twórczej; zerwanie z tradycją, ale posługiwanie się jej obrazami; przezwyciężenie subiektywizmu przez dojście do jego szczytu; nieustający rozwój własnej twórczości; wymuszanie na sobie własnego rozwoju; przenoszenie wyobraźni „coraz niżej" w obszary najmniej cenione; odbudowanie wartości i sensu rzeczy w tych niskich rejonach; rewindykacja elementów rzeczywistości; narastanie operowaniem realnością w realności; otwieranie horyzontu dla ludzkiej inicjatywy.

Pisząc swój tekst na kilkanaście lat przed śmiercią artysty Borowski stwierdza, iż „trudna byłaby próba określenia, co właściwie składa się na dzieło blisko czterdziestoletniej aktywności Kantora”[5]. Podkreśla bezproduktywność prób konwencjonalnego skatalogowania, sklasyfikowania obrazów, wystaw, happeningów, modeli teatralnych, wyodrębnienia kierunków i etapów w jego sztuce, sugeruje fragmentaryczność wszelkiej charakterystyki zmierzającej do wykazania prekursorstwa i oryginalności Kantora wobec tendencji w sztuce XX wieku. Wskazywana niemożliwość pełnego omówienia dorobku artysty w końcówce lat siedemdziesiątych była spowodowana nie tylko tym, iż nadal on tworzył. Borowski już wówczas odżegnywał się od ujmowania dorobku Kantora w ramach wszelkich dostępnych -izmów i historyczno-estetycznych podziałów. Dlaczego? Zapewne źródeł atrakcyjności sztuki Kantora domyślał się w dopiero mającej nastąpić w latach 80. pełnej odsłonie możliwości twórczych artysty.

Jednak już wtedy na plan pierwszy wysunął cechę, która w końcowym etapie życia Kantora odegrała rolę zasadniczą: nieustanną, niesłabnącą nawet w końcówce życia aktywność twórczą, polegającą na ciągłym artystycznym i refleksyjnym ustosunkowywaniu się do aktualnej kondycji sztuki, własnej przeszłości, teraźniejszości i własnej życiowej realności. Cecha ta była najistotniejszym motorem działań w ostatnich latach życia artysty.

Wykorzystanie przez Kantora teatru jako maszyny stwarzającej przestrzeń do uzewnętrznionej medytacji o sobie samym było swoiście zapowiadane już w początkach jego teatralnej i plastycznej aktywności. Gest wkraczania w przestrzeń gry jako sprawcy wszystkiego, co prezentowane na scenie artysta wypracowywał z narastającym natężeniem. Spektakle realizowane na scenie Teatru Podziemnego, estetyka malarstwa informel, założenia projektu *Multipart*, happeningu, tzw. ambalaży, a zdecydowanie pierwsze spektakle Teatru Śmierci (w których rodzi się idea prezentowanego na scenie „pokoiku wyobraźni artysty”) mogą być wskazywane jako etapy wędrówki ku prezentacji na scenie

[5] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 13.

siebie i własnej intymności. Kulminacją tego procesu będzie odważny gest artysty deklarującego chęć zamieszkania na scenie w otwartym dla widzów mieszkaniu-pracowni. Projekt ten był realizowany podczas prób spektaklu *Dziś są moje urodziny*, który, jak już tutaj kilkakrotnie wspomniano, miał swoją premierę po śmierci twórcy.

Na podstawie kolejnych rozdziałów monografii, nazwanych przez Borowskiego *Omówieniami*, łatwo jest prześledzić poszczególne etapy zmierzania artysty ku Teatrowi Śmierci, które w konsekwencji uruchomiło jego powolne dojrzewanie do wkroczenia na scenę w samo centrum własnej, steatralizowanej przeszłości[6]. Dokonajmy zatem takiego skrótowego przeglądu.

Już w roku 1944, podczas realizacji w teatrze konspiracyjnym *Powrotu Odysa* S. Wyspiańskiego, Kantor podkreślał, iż „Rzeczywistość na scenie powinna stać się rzeczywistością o konkretności tego stopnia, co widownia".

Premiera *Mątwy* S.I. Witkiewicza, pokazana w roku 1956, kiedy Kantor wraz z Marią Jaremą założył Teatr Cricot 2, była proklamacją teatru autonomicznego, niezależnego od jakichkolwiek zobowiązań, w którym ujawnić by się mogło „pole autonomicznego działania".

W *Manifeście teatru zerowego* (1963) Kantor odżegnuje się od reprodukowania treści pochodzących z tekstu dramatycznego, szuka „w procesie rozpadu iluzji jedynej szansy zetknięcia się z realnością".

W teatrze happeningowym (1967) Kantor anektuje tzw. „gotową rzeczywistość"; w spektaklu *Kurka wodna* operuje wówczas zwykłymi przedmiotami, które jak wanna, stół narzucają się same ze swoją realną funkcją, nie będąc stosowane jako element fikcyjnej rzeczywistości, ale jako „gotowe przedmioty". Podobne znaczenie mają aktorzy, którzy w myśl artysty nie reprodukują akcji, nie grają kogoś innego, tylko są i pozostają na scenie sobą. Kantor swobodnie ingeruje na oczach widzów w akcję, znosi różnicę między próbą spektaklu a gotowym dziełem.

W roku 1963 Kantor na Wystawie Popularnej prezentuje blisko tysiąc eksponatów, które stanowią ślady po budowanych

---

[6] Ibidem, s. 117–139.

dziełach artystycznych: są to szkicowniki, notatki, kostiumy, wycinki prasowe, listy, przedmioty z pracowni zgromadzone bez uprzedniego wyselekcjonowania i zakomponowania. Kantor protestuje w ten sposób przeciw konwencji prezentowania skończonego dzieła, demonstrując raczej wstydliwą, nieoficjalną i najczęściej ukrywaną sferę artystycznego działania.

Cytowana przez Borowskiego Kantorowska definicja happeningu również naprowadza na późniejsze częste zderzanie przez artystę realności własnej pamięci z rzeczywistością sceniczną: „Happening jest usytuowaniem dzieła sztuki w rzeczywistości życiowej".

Akcja *Multipart* z roku 1970 pozwala zauważyć dążenie Kantora do zniszczenia utartych poglądów wyrażających przekonanie o możliwości posiadania skończonego dzieła sztuki. W tym projekcie Kantor także doprowadził do aktywnego udziału widzów we współrealizacji dzieła. Po zademonstrowaniu w Galerii Foksal czterdziestu obrazów z przyklejonymi do nich parasolami Kantor oddał je nabywcom za absurdalnie niską cenę. Posiadacze obrazów w ciągu sześciu miesięcy mogli nimi dowolnie dysponować i je przekształcać. Po upływie pół roku obrazy te znalazły się ponownie w galerii, tyle że prezentowane jako dzieła swoich posiadaczy. Projekt *Multipart*, biorący swą nazwę od złożenia dwóch czynności: multiplikacji dzieła i partycypacji w jego kreacji, zburzył tradycyjne poglądy na status dzieła sztuki i sposób jego powstawania. Kantor wykroczył dzięki niemu poza konwencje i poza powszechne przekonania dotyczące sztuki plastycznej, wszedł w wykreowaną przez siebie nową rzeczywistość artystyczną, która powstała dzięki jego decyzjom podejmowanym już poza sferami konwencji. Swoistym efektem była przestrzeń znaczeń oparta na autonomicznych decyzjach artysty.

Taką przestrzenią, mającą chronić, zabezpieczać i utrwalić to, co ważne, były dla Kantora ambalaże. Oprócz obnażenia fascynującej idei opakowywania przedmiotów miały one wskazać między innymi na ludzkie pragnienie przechowywania cennych wartości, miały tworzyć sferę bezpieczeństwa dla tego, co cenne, utrzymaną z dala od konwencji i wszelkiego ideologicznego przymusu. *Manifest ambalaży* Kantor ogłosił w języku francuskim w roku 1963, dwa lata później w języku polskim. Rozmaite dzia-

łania artystyczne wykorzystujące technikę ambalaży będą Kantora zajmować po lata 80. Do przestrzeni ukrywanej przez ambalaże, do sfery tajemniczego i bezpiecznego ukrycia powstającego pod ich osłoną, nawiązał Kantor także w swoim ostatnim spektaklu. Ambalażami byli ukryci pod kocami aktorzy, którzy przypominali twórczą przeszłość Kantora, przeobrażali się w trakcie spektaklu w pacjentów Doktora Kleina – Jehowy naprawiającego świat.

W dalszym toku rozwoju artysty, poszukującego najlepszej dla siebie przestrzeni twórczej, istotne elementy przynosi *Manifest 1970*, opatrzony podtytułem *Cena istnienia*. Kantor stwierdza w nim, że „sztuka i jej istnienie należy do TOTALNEJ REALNOŚCI", podkreśla, iż „Dzieło (...) PO PROSTU JEST! Które tylko przez swoje SAMOISTNIENIE USTAWIA CAŁĄ SĄSIADUJĄCĄ RZECZYWISTOŚĆ W SYTUACJI NIEREALNEJ, (można by rzec „artystycznej"). Co za niezwykła fascynacja tej niespodziewanej ODWROTNOŚCI!"[7] Artysta pragnie zatem z perspektywy urealnionego dzieła sztuki zobaczyć realność jako obszar sztuczny. Niejako własnym działaniom chce nadać status wyższej realności, aniżeli tak zwanej realności wytworzonej przez społecznie zmediatyzowane prawa i konwencje. (To z kolei zabieg bardzo bliski wytwarzaniu szczególnej, „prywatnej realności" w ostatnim spektaklu.)

W połowie lat siedemdziesiątych poszukiwania Kantora wyszły poza obszar problematyki ingerencji sztuki w realność. Borowski po omówieniu idei Kantorowskich happeningów, po uwagach o funkcji tekstu w teatrze Cricot 2 jako „długiego cytatu", przechodzi do problemu nowego w sztuce Kantora, do problemu przeszłości. Ostatnią część swoich omówień poświęca *Umarłej klasie*, spektaklowi z 1975 roku.

Artystyczne wkroczenie Kantora na tereny czasu przeszłego motywuje badacz odwrotem twórcy od wszechobecnej idei postępu, fascynacji przyszłością i inżynierią sukcesu. Sztuka modernistyczna poprzez futuryzm i dadaizm zignorowała pojęcie tradycji i przeszłości, futuryzm, jak i powszechne ukierunkowanie cywilizacji ku przyszłości doprowadziło do niemożliwości

[7] T. Kantor, *Manifest 1970*, Galeria Krzysztofory, Kraków 1971.

doświadczenia teraźniejszości. Kantor znajduje wyjście z impasu nowoczesności przez, wskazane wyżej w jego sztuce, szczególne zainteresowanie czasem teraźniejszym, działaniem *hic et nunc*. Następnie Kantor przekracza zasymilowane już w kulturze takie pojęcia, jak „czas teraźniejszy" sztuki, działanie artysty w samej teraźniejszości, fizyczna obecność artysty w dziele, sakralizowane decyzje twórcze, partycypacja widza. „Sięga więc do przeszłości – z jednej strony w wymiarze najbardziej naiwnym, namacalnym, fizjologicznym, (...) a jednocześnie w aspekcie kulturowym – odnajdując nowe elementy w ideach Schulza, Gombrowicza i Witkiewicza (...)" – pisze Wiesław Borowski[8]. W konsekwencji Kantor pragnąc wyrazić bezpośrednią rzeczywistość egzystencji odchodzi od tautologicznej i wyeksploatowanej przez happening „realności życia" i sięga po pojęcie śmierci. Swoją sztukę sytuuje w przestrzeni otwierającej się na tajemnice śmierci. Postaci i przedmioty z *Umarłej klasy*, podszywające się pod prawdziwe, zyskują status zastępczych atrap i wraków. Ustawiają się więc na kolejnej odsłanianej przez twórcę granicy ludzkiego świata – granicy pamięci i śmierci, życia i nieobecności – wciąż prowokującej do próby jej przekraczania. Wydaje się, że to już ostateczna granica. Najbardziej fascynująca, a zarazem przerażająca, bo wciąż nie do pokonania, nawet po przekroczeniu przez sztukę niemal wszelkich granic – granica niedostępności wyznaczana przez śmierć.

Temu tematowi rozprawę pod tytułem *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora* poświęcił Krzysztof Pleśniarowicz. W swojej książce dokonał precyzyjnej analizy *Umarłej klasy* i trzech następnych spektakli Teatru Śmierci. Analizy zostały poprzedzone dokładnym przeglądem rozwoju idei twórczych Kantora ze szczególnym uwzględnieniem problemu nieustającej awangardowości w postawie Kantora, jego balansowania między Iluzją i Realnością oraz tzw. Gier z Witkacym.

K. Pleśniarowicz zwraca uwagę na radykalną zamianę statusu przestrzeni teatralnej w Cricot 2 od czasu proklamowania przez Kantora manifestu Teatru Śmierci: „*Umarła klasa* czy *Wielopole* przekraczają próg destrukcji, to przedstawienia zamknięte i skon-

[8] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 138.

struowane w stopniu nieznanym wcześniej w teatrze Cricot 2". Dalej badacz stwierdza: „W Teatrze Śmierci nieistotny był też problem *realnego MIEJSCA*", skoro inscenizowano zamieszkałą przez umarłych przestrzeń pamięci, a rozgrywkę z fikcją zastąpiono operacjami na mechanizmie wspomnienia"[9].

Kondycja śmierci tematyzowana np. w *Umarłej klasie* pozwala Kantorowi na ustanowienie nowej sytuacji artysty i sztuki, w której ani on, ani jego działanie nie są zagrożone żadnym estetycznym konformizmem. Zderzenie widza z aktorem podszywającym się pod umarłego, zderzenie go z repliką przychodzącego *z tamtej strony* kogoś wspominanego przez twórcę, otwiera pole do operowania znaczeniami pochodzącymi z pamięci artysty, tworzącymi tzw. *substrat asocjacyjny*. A więc przestrzeń Teatru Śmierci wydaje się zawężać do obszaru wyznaczanego przez nieciągłą przestrzeń własnej pamięci artysty.

„Podstawową cechą Teatru Śmierci Kantora jest obsesyjnie demonstrowana przez aktorów z Cricot 2 niemożność uobecnienia w teraźniejszości umarłej *preegzystencji* spektaklu, niemożność ponownego wskrzeszenia istniejących kiedyś, w historii czy literaturze, postaci – wraz z ich przeżyciami" – rozpoczyna Pleśniarowicz rozdział poświęcony tematom niemożliwym, czyli wywoływaniu klisz umarłego wspomnienia, rytmom prób powrotu nieobecnej historii, rytmom manipulowania tematami wziętymi z utworów Witkacego, Gombrowicza i Schulza. W strukturze tej ukryta jest świadoma artystyczna ucieczka od wszelkich reguł konstruowania znaczeń dzieła i możliwych reguł jego odbioru: „za skromnym pojęciem *manipulacji* kryje się kontrolowany, pulsujący ruch od znaku do rzeczy i od rzeczy do znaku, wyrafinowany proces niedochodzenia do porządku semantycznego, ścisłości logiki czy ładu struktury – rytm nadawania i gubienia znaczeń..."[10] Pozorna bezforemność dzieła wynika zatem także z braku jakiejkolwiek pewności dotyczącej przedstawianych zjawisk, z braku ostatecznych rozstrzygnięć, który jest obecny w samej problematyce tematów dotyczących śmierci.

„W Teatrze Śmierci unieważniona być musi każda *preegzystencja* (jak niemożliwe wspomnienie, nieobecna historia, zbęd-

[9] K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, op. cit., s. 39.
[10] Ibidem, s. 71.

na literatura), ale i post-egzystencja: czyli uobecnienie tego, co umarłe, w procesie odbioru, a później – w komentarzach czy interpretacjach..." – pisze akapit dalej Krzysztof Pleśniarowicz. A więc z teatralnego obnażenia niemożliwości powrotu do umarłego wspomnienia wynika problem realnego nieistnienia na scenie czegokolwiek poza faktem właśnie się na scenie dokonującym. Tego rodzaju refleksja o teatrze Kantora może otwierać perspektywę do myślenia o jego scenie jako otwartej dla widza przestrzeni epifanii.

Czy może być ową epifanią wskazywane przez Krzysztofa Pleśniarowicza „doświadczenie esencji" uzyskiwane dzięki teatralnej demonstracji niemożności uobecnienia *tego-co-było*, esencji, zaszczepianej widowni w przeżyciu fundamentalnych aspektów ludzkiego istnienia: Dzieciństwa i Śmierci, Ciała i Czasu?

Problem doświadczenia w Teatrze Śmierci esencji, które nie jest równoznaczne z jej zrozumieniem, wprowadza rozważania Krzysztofa Pleśniarowicza w sferę refleksji nad niemożnością ujęcia spektaklu w formie tekstualnego zapisu. „*Partytura Umarłej klasy* nie była w stanie odzwierciedlić w języku żadnego z semantycznych rytmów spektaklu (...)", „Klęska powstałej ex-post partytury jest więc triumfem tego-co-było specyficznie teatralne, co dla samego twórcy pozostawało doświadczeniem nieuchwytnej Tajemnicy" – konkluduje badacz w analizach porównujących spektakl z jego partyturą. Potwierdza tym samym wcześniej przytoczone słowa Kantora, w których artysta stwierdził, iż „*Umarła klasa* nie da się utrwalić w języku literackim, nie da się utrwalić w języku filmowym, nie da się utrwalić w żadnym języku. Istnieje tylko w tej strukturze i w tym kodzie, jakim jest spektakl"[11].

Zatem – jak poświadczają to analizy badacza – „ambicja tworzenia teatru autonomicznego", dzieła całkowicie nieprzetłumaczalnego na inny język została przez Kantora zrealizowana. Także udowodniona przez Pleśniarowicza teza o niemożności przełożenia spektaklu na język partytury dodaje prawdopodobieństwa realizacji tej ambicji artysty. Ponadto omówione w *Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora* powszechne wśród światowych recen-

[11] T. Kantor, *Trafić do światowego muzeum*, w: K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, op. cit., s. 146.

zentów poczucie niemożności oddania świadectwa uczestnictwa w spektaklu *Umarłej klasy,* które „w recenzjach jest otwarcie manifestowaną bezradnością", dodatkowo wzmacnia przekonanie o niezwykłej autonomii dzieła Kantora.

Owe dwie niemożliwości (przekładu spektaklu na inny język i niemożności oddania świadectwa spektaklowi) są wyraźną zachętą, by zwrócić większą uwagę na źródło znaczeń tego nienazywalnego wydarzenia, jakim był spektakl Teatru Śmierci. Wnioski z analiz Pleśniarowicza wiodących do zasygnalizowanych wyżej aporii mogą podpowiadać, iż konieczne jest przeniesienie zainteresowania badawczego z samego spektaklu na proces towarzyszący jego powstawaniu oraz na wszelkie twórcze dyspozycje artysty, uruchamiające Maszynę Umarłych Wspomnień.

Nasilanie się obecności artysty – „siebie" w przestrzeni kolejnych Spektakli Śmierci jest widoczne już przy porównaniu *Umarłej klasy* (1975) i *Wielopola, Wielopola* (1980): „O ile jeszcze w *Partyturze Umarłej klasy* Kantor zacierał własny, bezpośredni wpływ na przebieg seansu (cytował jedynie notatki reżysera), to w zapisie *Wielopola* wprost ujawnił nadrzędność swej jednostkowej perspektywy"[12]. W *Wielopolu* „typową dla teatralnych idei Kantora dwutorowość teatru i dramatu, tak istotną dla Teatru Śmierci „grę wokół znaczeń", ujętą w rytmy semantyzacji i desemantyzacji – zastąpiła rozgrywka pomiędzy podmiotem (*ja* artysty) a przedmiotem (świat teatralnej obiektywizacji wspomnienia)" – pisze Pleśniarowicz, wskazując na głębsze niż w *Umarłej klasie* przeniknięcie osobowości Kantora do wnętrza jego teatru. Owo przenikanie osoby Kantora w przestrzeń Spektakli Śmierci Andrzej Matynia dostrzega z kolei w ciągach doskonale skomponowanych, momentalnych obrazów pamięci – „zakodowanych momentach znaczących", precyzyjnych przesłaniach kierowanych do widza. Najsilniej ujawnione „Faustowskie pragnienie zatrzymania chwili", chwili własnej, powtórzonej w teatrze kiedyś przeżytej emocji, Matynia odnajduje w *Umarłej klasie* i w *Wielopolu*[13].

---

[12] K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, op. cit., s. 103.

[13] Zob. A. Matynia, *Najwłaściwsza miara czasu*, w: *Hommage à Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 85–92.

W kolejnym spektaklu zrealizowanym po *Wielopolu*, w sztuce *Niech sczezną artyści* (1985) Kantor wymyśla cztery wersje własnego *ja*. Maszyna Umarłych Wspomnień służy teraz do metaforycznego przemieszania miejsc i postaci, oraz „manifestuje pochłonięcie *ja* przez czas – ujarzmiony wcześniej w formule Wiecznego Teraz w *Umarłej klasie*, w metodzie klisz z *Wielopola*"[14]. Opisując proces tworzenia owego spektaklu w eseju *Początki tworzenia teatru*[15], artysta wspomina o intuicyjnie wyczuwalnym, choć nieuchwytnym źródle dla rozmaitych części i znaczeń tej sztuki. Pisze o wciąż aktywnej predyspozycji twórczej podobnej do *dziury gotowej do napełnienia*, o niejako napraszającej się inspiracji *skądś*, z której czerpał podczas wkomponowywania w spektakl na pozór przypadkowych elementów[16]. Tego rodzaju technikę Krzysztof Pleśniarowicz nazywa próbą stworzenia poprzez spektakl *Niech sczezną artyści* podobnego palimpsestu, jakim była *Umarła klasa*, tyle że otwartego na transcendencję *ja* artysty rozumianego jako *czyste źródło znaczeń*[17]. Sądzę jednak, że owocniejszą perspektywę opisu tak powstającego dzieła otwiera interpretacja dokonywana z pomocą kategorii powtórzenia i traumatycznego realizmu. Pozwala ona wybrnąć z aporii wynikającej z niemożliwości dania świadectwa spektaklowi i pozwala dotknąć sensu Kantorowskiego uporczywego demonstrowania siebie na scenie. (Rozwinięcie tej problematyki z odniesieniem do pism S. Kierkegaarda, M. Heideggera J. Lacana, A. Melberga, H. Fostera znajduje się w ostatnich rozdziałach pracy.)

Spektakl z 1988 roku *Nigdy tu już nie powrócę* „rozwija – i wy-

---

[14] K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, op. cit., s. 110.

[15] T. Kantor, *Niech sczezną artyści (teksty i komentarze)* w: S. Balewicz, red., *Niech sczezną artyści*, Kraków 1985 (program teatralny), s. 4.

[16] Opisywanie przez Kantora procesu twórczego jako podświadomego, ale nieustępliwego napełniania znaczeniami wyczekującej na owo wypełnienie wewnętrznej „jamy, dziury", czyli czegoś nieobecnego w przedstawieniu, naprowadza na traumatyczny trop w jego sztuce. Podobnie, tj. za pomocą terminu tzw. „dziury" w ekranie reprezentacji, punktu, przez który dotyka nas powtórzona w przedstawieniu rzeczywistość omawia traumatyczny realizm w sztuce A. Warhola H.Foster, korzysta przy tym z metodologii J. Lacana. Zob. H. Foster, *The Return of the Real. The Avant-Garde at the End of the Century*, The MIT Press, Massachusets 1996, s. 130–136.

[17] K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, op. cit., s. 111.

czerpuje – tendencję do replikowania samego siebie, jaką można było dostrzec w próbach kontynuacji Teatru Śmierci"[18]. Spektakl ten jest według twórcy jego *wyznaniem osobistym*. Oprócz wprowadzonych do sztuki licznych cytatów ze swoich poprzednich spektakli Kantor prezentuje na scenie samego siebie, nazywając się w programie spektaklu „Ja we własnej osobie". Siedząc na przedzie sceny przy jednym z ustawionych tam knajpianych stolików Kantor obserwuje przebieg wydarzeń. Ale nie interweniuje w ich bieg bezpośrednio, a dzięki wygłaszanemu przez głośniki swojemu testamentowi artystycznemu (i również w ten sposób wygłaszanemu cytatowi z *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego) jest jednocześnie widzem i domyślnym podmiotem scenicznych działań.

„Każdą interwencję Kantora, pozostającą jakby na zewnątrz scenicznego świata, tłumioną i daremną, zamyka symboliczny obraz śmierci" – wskazuje w kolejnym rozdziale *Teatru Śmierci Tadeusza Kantora* Krzysztof Pleśniarowicz. Wycelowany w Kantora aparat fotograficzny łączący funkcję karabinu maszynowego, umierający Ojciec przywiązany do maszyny tortur, a także zbiorowy pogrzeb były realizacją zamierzenia twórcy pragnącego, aby ów spektakl, jako jego „ostatnia wyprawa w tym życiu"[19] w „czasy chłopca", gdzie był jego prawdziwy dom, stał się też miejscem umierania, miejscem osobistej ofiary składanej na scenie z tego, co w życiu najcenniejsze. Po to, „aby zwyciężyć" – jak pisał Kantor w programie swojego przedostatniego spektaklu zrealizowanego z zespołem Cricot 2.

Obszerną analizę ról Kantora obecnego na scenie jego spektakli przeprowadza Jan Kłossowicz w rozdziale *Sprawca tego wszystkiego*, zawartym w monografii pt. *Tadeusz Kantor*[20]. Autor podejmuje próbę całościowego pokazania dorobku Kantora, jednak mimo druku książki w roku 1991 nie ujmuje w niej ostatniego spektaklu Kantora *Dziś są moje urodziny*. Zakończenie tej pozycji rozdziałem *Droga* pozwala Kłossowiczowi ukazać ponad

---

[18] Ibidem, s. 111.

[19] T. Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę*, program spektaklu, Kraków–Mediolan 1988, s. 19.

[20] J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, PIW, Warszawa 1991, s. 82–96.

czterdziestoletnią karierę artysty jako samoistną i odrębną oraz bardzo indywidualnie zarysowaną na tle licznych kontekstów, dodatkowo tłumaczących jego postawę twórczą. Badacz przywołuje dorobek artystyczny R. Schechnera, A. Artauda, J. Grotowskiego, R. Wilsona, P. Brooka, Living Theatre za każdym razem wskazując na specyfikę kantorowskiego teatru, w którym sprecyzowany „system" oddziaływania na widza, „sposób sterowania odbiorem" nie ma precedensu we współczesnym teatrze. Kłossowicz dobitnie stwierdza, iż Cricot 2 jest teatrem krańcowo indywidualistycznym, zatem nie może być w nim mowy o „powszechnej wśród zespołów neoawangardy praktyce „kreacji zbiorowej". Jednak, mimo iż teatr ten jest mocno związany z osobowością „samotnego, tragicznego szydercy, niewstydzącego się łez ani wybuchów gniewu", można w nim dostrzec odzwierciedlenie problemów współczesności, „znamię naszej epoki". Ponieważ, jak wskazuje krytyk, dla Kantora teatr jest dziełem sztuki i jednocześnie „Drogą" – przez świat i przez nasz czas, przez wiek XX – „ku „niemożliwemu' i „niewypowiedzianemu", ku granicy życia i śmierci[21].

Wnioski Kłossowicza dotyczące przedostatniego spektaklu Cricotu *Nigdy tu już nie powrócę* są znakomitym wprowadzeniem w problematykę powstawania sztuki *Dziś są moje urodziny*, nawet mimo dość przedwczesnego stwierdzenia badacza, że „*Nigdy tu już nie powrócę* to podsumowanie całości doświadczeń teatralnych Kantora": „Ale najważniejsza wydaje się w tym spektaklu – pisze Kłossowicz – sprawa funkcji samego twórcy. Jego decyzja przekroczenia granicy, którą sobie przedtem wyznaczył – wejście do wnętrza spektaklu i rezygnacja z dawnej pozycji umożliwiającej 'autorską' ingerencję. Teraz tę ingerencję ma zastąpić osobista obecność jako 'przedmiotu gotowego'. Zamiast odgrywania, 'udawania', zamiast iluzji – pełna autoprezentacja. Zwycięstwo czy samobójstwo?"[22]

Od scenicznej autoprezentacji siebie jako „przedmiotu gotowego" jest już bardzo blisko do wytworzenia na scenie przestrzeni własnych epifanii albo obszaru traumatycznych powtórzeń. Tak

---

[21] Ibidem, s. 114.
[22] Ibidem, s. 96.

więc rozwiązania sceniczne w *Nigdy tu już nie powrócę* zdają się prowadzić wprost do pomysłów umożliwiających Kantorowi, w jego już faktycznie ostatnim spektaklu, stworzenie „biednego pokoiku wyobraźni" – realnego pokoiku, w którym chciał zamieszkać i umrzeć na scenie.

Ostatnie, niezwykle twórcze, lata i miesiące życia Kantora treściwie, choć nieco encyklopedycznie omawia tekst Anny Halczak *Tadeusz Kantor. Powrót. Czas miłości i śmierci*, zawarty w programie wystawy pod tytułem *Ostatnie spektakle Teatru Cricot 2*[23]. Dwie końcowe części tekstu: *Rok 1989* i *Rok 1990* są szczegółowym „spisem treści" artystycznych działań Kantora. Ponadto zawierają opisy dwóch niemal równocześnie tworzonych sztuk: *cricotage*'u *Cicha Noc* i oczywiście spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Tekst A. Halczak wyraźnie uwidacznia, jak od roku 1988 idea „powrotu" coraz intensywniej organizuje wyobraźnię artysty, który w pracy nad *Cichą nocą* korzysta ze swoich tekstów pisanych w okresie pracy nad bardzo osobistym *Wielopolem* (np. *Pamięć dziecka* 1980). A ma to z kolei bezpośredni wpływ na idee twórcze precyzowane podczas pracy nad *Urodzinami*. Wyrazem owego wpływu jest np. fakt, iż *Dziś są moje urodziny* miały rozpoczynać się odczytem Kantora o dość podobnej intencji do tego, jakim się rozpoczynała *Cicha noc*:

> Po pierwsze umówmy się, że to nie jest spektakl. Potem, że to nie jest scena i że Państwo nie jesteście publicznością, że nie ma dekoracji, że ten komin, to komin z mojego obrazu, a więc to mój dom[24].

Odczyt ów, jak i ten wygłaszany wielokrotnie podczas prób *Urodzin*, wprowadzał w przestrzeń teatru zamienionego w epifaniczną przestrzeń wyobraźni i pamięci, w której miała zapanować tylko jedna zasada: Kantorowska zasada tworzenia z własnej pamięci miejsca szczególnej „realności", z którą można wejść w relację emocjonalnego dialogu.

Wydaje się, iż w ostatnim spektaklu Kantor, zarówno przed

---

[23] *Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Teatru Cricot 2*, red. A. Halczak, Cricoteka, Kraków 2001.

[24] T. Kantor, fragment przemówienia wygłaszanego przed spektaklem *Cicha noc*, w: *Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Teatru Cricot 2*, op. cit., s. 6–7.