
**Tadeusz Kantor to artysta stojący
okrajem pomiędzy epokami
wielkich zmian estetycznych,
był wszechstronny, łączył
działalność malarską z teatrem,
scenografią, reżyserią, a nawet
literaturą.**



↪ **Multipart**, Tadeusz Kantor, akryl, płótno,
parasol, 120 x 110 cm, 1970

Dominika Łarionow

Adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Łódzkiego, jej głównym obszarem badawczym jest scenografia polska XX wieku. Autorka dwóch monografi: *Przestrzenie obrazów Leszka Mądzika*, Lublin 2008; *„Wystarczy tylko otworzyć drzwi...” Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015 oraz kilkunastu artykułów naukowych poświęconych analizie twórczości: Stanisława Wyspiańskiego, Leszka Mądzika, Tadeusza Kantora, Józefa Szajny, Jerzego Grzegorzewskiego.



Tadeusz Kantor i jego UR-MATERIE ^[1]

Kantor, czyli kto?

Zawsze mnie ciekawią rozmowy z artystami młodego pokolenia, którzy chcą się buntować, przekraczać granice sztuki, wykonywać autonomiczne gesty artystyczne, budować znaczenie dla własnych idei. Wtedy zadaję im pytanie: czy znają Tadeusza Kantora (1915–1990), czyli artystę wywodzącego się z pozornie odległego XX wieku, awangardzistę, który wzrastał pomiędzy końcem świata modernizmu a początkiem postmodernizmu? Niezmiennie zadziwia mnie odpowiedź. Z jednej strony twórcy, absolwenci szkół artystycznych w większości wiedzą, że nazwisko kojarzyć się powinno z teatrem, a krytycy czy teatrolodzy wiążą je z przedstawieniem *Umarłej klasy* Teatru Cricot 2 (1975). Spektakl stał się ważny dla dziedzictwa nie tylko polskiego, ale i światowego teatru ubiegłego stulecia. Ale z drugiej strony nikt obecnie nie wie, co wynika z tego teatralnego spadku artystycznego oprócz niedzisiejszej chwały. Postawa taka po części ma swoje źródło w błędach wynikających z istniejących interpretacji, które w większości wiążą dzieło Kantora z poetyką pamięci, antropologią wspomnienia bez jakichkolwiek referencji do sztuki współczesnej.

Krakowski artysta, stojący okrakiem pomiędzy epokami wielkich zmian estetycznych, był wszechstronny, łączył działalność malarską z teatrem, scenografią,

reżyserią, a nawet literaturą. Możemy spokojnie uznać, że to ostatni twórca, dla którego motywem głównym była niezachwiana wiara w moc sprawczą własnego gestu oraz chęć przekraczania wszelkich granic sztuki. Jemu chodziło o status autonomiczny, poza-codzienny, wyjątkowy, czyli o bycie TWÓRCĄ, pisany i rozumiany poprzez wielkie litery. Kantor pracował przez 50 lat w ferworze twórczym. Swoje dzieło obwarował manifestami, komentarzami, partyturami, wierszami, rysunkami. Różnorodność dorobku powoduje problemy z jego omówieniem czy systematyzacją. Większość badaczy, którzy do tej pory zajmowali się Kantorem, usiłowała wszystko zamknąć w metodologicznie ściśle określonych ramach. Na szczęście sztuka Kantora, nawet po wielu latach od śmierci twórcy, potrafi się bronić przed sztywnymi interpretacjami. Jego dzieło było niezwykle migotliwe, nasycone ideami, czasami pozornie sprzecznymi pomysłami, co nadal utrzymuje tych badaczy, którzy mają w sobie pierwiastek detektywa, w ciągłym stanie napięcia, fascynacji i intelektualnego niedosytu.

Można zadać pytanie, co pociąga współczesnych twórców w spuściznie Kantora? Kilka lat temu uważałam, że to są przedmioty, które puścił w obieg sztuki, m.in: krzesła, deska, szafa, parasol, armata, wanna, plecak, drzwi, łóżko, aparat fotograficzny [2]. Stworzona przez niego idea: PRZEDMIOTU NAJNIŻSZEJ RANGI (pisanego wiel- >

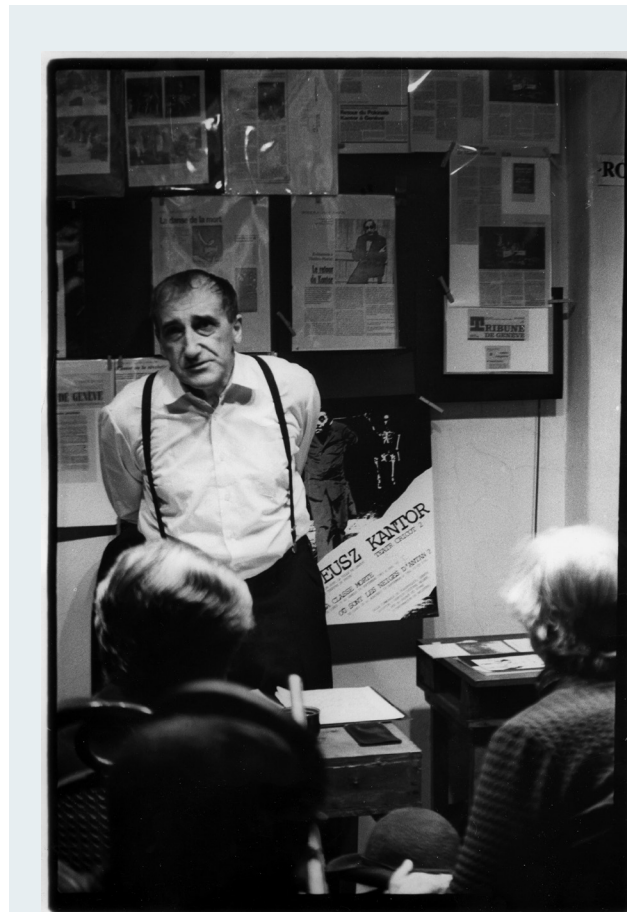


kimi literami) uczyniła z rzeczy codziennego użytku wręcz realne spersonifikowane „osoby” kreowanego dramatu scenicznego czy malarskiego. Było to ciekawe podejście, pozostające w jakimś stopniu w dyskursie z przemysłami Marcela Duchampa i jego koncepcją *readymade*. To było ważne nowatorstwo Kantora które, mam nadzieję, kiedyś będzie istotne dla nowych pokoleń twórców. Teraz do tej przedmiotowości dodałabym przestrzeń, która dla Kantora nigdy nie była jednorodna. Mogę powiedzieć, że nią manipulował w zależności od materii, w której pracował, bo czym innym była w obrębie teatru, czym innym w malarstwie, a jeszcze inaczej ją traktował w happeningu. Z pewnością była sednem jego sztuki, obszarem, wobec którego dokonywał manipulacji przedmiotami, aktorem, muzyką, słowem. Malarstwo czy spektakle jego autorskiego Teatru Cricot 2 działały na widza nie tylko poprzez treść, ale przede wszystkim dzięki przestrzeni. Ona mogła na potrzeby danego widowiska ulec odkształceniu, a w malarstwie wyraźnemu zmodyfikowaniu, by wciągać widza, anektować jego obecność lub wyrzucać potencjalnego odbiorcę poza obszar manipulacji sztuki.

UR-MATERIE, czyli nieskończone warianty życia

Można uznać, że w sztuce Kantora to przestrzeń wyznaczała granice manipulacji artystycznej i nadawała dziełu ostateczny kształt. Artysta, mówiąc nieco metaforycznie, z przestrzenią walczył przez 50 lat, dzielił ją, a nawet na swój sposób systematyzował – niewątpliwie chciał ją ujarzmić poprzez sztukę lub dzięki sztuce. Kantor nazywał ją UR-MATERIĄ, czyli obszarem niezależnym od artysty, który kształtuje się sam, i w którym „bytują wszystkie nieskończone warianty życia”. W 1948 roku pisał, że nie ma ona ani początku, ani granicy. W jego rozumieniu przestrzeń była niczym rozprężająca się materia, która może się oddalić, rozciągnąć, a nawet wirować w dowolnym kierunku. To przestrzeń wchodzi w kształt, nie odwrotnie. Kantor wręcz krzychał: „PRZESTRZEŃ jest sama PRZEDMIOTEM (tworzenia) [3]”, bo była dla niego naładowana energią. W tej teorii przestrzeń nigdy nie była jednorodna. Artysta pisał, że ona warunkuje „stosunki form i ich NAPIĘCIA”. A samo napięcie było traktowane jako główny bohater, aktor struktury WIELO-PRZESTRZENI, pisanej wielkimi literami.

Można uznać, że teorie Kantora miały totalny wymiar, co łączy się z zachłannością twórczą osobowości autora. Należy pamiętać, że był to artysta, intelektualista czuły na puls sztuki europejskiej drugiej połowy XX wieku. Nie bez znaczenia było jego wykształcenie. W 1939 roku Kantor został absolwentem Wydziału Malarstwa Krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, gdzie studiował malarstwo dekoracyjne i teatralne u profesora Karola Frycza. Był to jeden z ważniejszych scenografów polskich okresu międzywojennego. Kantor pisał, że surowy profesor nie miał



↑ Tadeusz Kantor, Kraków, Cricoteka, fot. Artur Tajber, (zdjęcie z prywatnego archiwum), 1981

Tadeusz Kantor (1915, Wielopole Skrzyńskie – 1990, Kraków).

Twórca awangardowy, malarz, rysownik, teoretyk sztuki, scenograf i reżyser, autor happeningów, wybitny reformator teatru XX wieku, jedna z najważniejszych postaci życia artystycznego w Polsce. Studiował w Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie. W czasie okupacji założył Podziemny Teatr Niezależny. Współtwórca Grupy Młodych Plastyków, skupiającej krakowskich artystów awangardowych. W latach 1950–1954 wyczołfał się z oficjalnego życia artystycznego, protestując przeciwko doktrynie socrealizmu. W 1955 roku, nawiązując do przedwojennego Teatru Artystów Cricot, założył wraz z Marią Jaremą i Kazimierzem Mikulskim Teatr Cricot 2. W początku lat sześćdziesiątych zrezygnował całkowicie z obrazowania rzeczywistości, realizując m.in. swoją autorską ideę ambalaży. Od roku 1965 przeprowadził szereg akcji artystycznych i happeningów, współpracując z Galerią Foksal w Warszawie (m.in. *Panoramiczny Happening Morski* w 1967, *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, 1968). W 1990 roku przygotował ostatni spektakl *Dziś są moje urodziny*, który pokazany został przez Teatr Cricot 2 już po śmierci artysty.

czasu dla studentów, dlatego żądał od nich wykonania klarownego gestu artystycznego. Po wyznaczeniu zadania kompozycyjnego profesor wyjeżdżał, a studentom pozwalał malować, na czym popadnie: na ścianach, na podłodze etc. Korekta polegała na zrozumieniu działania studenta tylko na podstawie analizy przygotowanej pracy, czyli bez tracenia czasu na długie konwersacje. Kantor twierdził, że ta metoda edukacyjna, stosowana przez Frycza, dała mu zarówno poczucie wolności, jak i była nauką wykonania dzieła o jasnym przekazie.

Malarstwo Kantora czy spektakle jego autorskiego Teatru Cricot 2 działały na widza nie tylko poprzez treść, ale przede wszystkim dzięki przestrzeni.



↑ Umbrella, Tadeusz Kantor, akryl, technika mieszana, płótno, parasol, 200 x 130 cm, 1968

Fakt, że Kantor z wykształcenia był scenografem, uważam za ważny, szczególnie w omawianym kontekście. Scenografia jest bowiem dziedziną sztuki, dla której przestrzeń zawsze była warunkiem początkowym i istotnym do zaistnienia dzieła. Sądzę, że to był także powód, dla którego w tej twórczości pojawił się tak silny imperatyw, by za wszelką cenę przestrzeń okiełznać. A ona, nieco na przekór, artyście się rozwarstwiała, zmieniała i pulsowała. Inaczej wyglądała na obrazach, do których Kantor doklejał przedmioty, czasem części anatomiczne manekinów, walcząc z powierzchnią płaskiego płótna; czym innym była, kiedy jako twórca happeningów anektował przestrzeń ulic Warszawy czy plaży w Łazach nad Bałtykiem, a jeszcze czym innym była w teatrze, w którym jej granicę tworzyły światy iluzji i deziluzji. Bezspornie Kantorowska przestrzeń budowała napięcia pomiędzy autorem a odbiorcą.

Przestrzeń parasolowata

Najbardziej oryginalna przestrzeń sztuki Kantora nazwana została „parasolowatą” i dotyczyła m.in. walki z płaskim obrazem, choć zasadniczo skupiała się na kształcie rzeczy [4]. Artysta był zafascynowany funkcją i kształtem parasola, czyli *l'objet à surprises*, jak go nazwał. Przedmiot został potraktowany niczym rzecz charakteryzująca się surrealistyczną cudownością w referencji do *boîtes à surprises* właściwych dla tego nurtu sztuki awangardowej. Przy czym podkreślona przez autora *surprise*, czyli niespodzianka, dotyczyła przestrzeni i jej odkształcenia, związanego ze zmianą formy. Parasol był w sztuce Kantora bohaterem obrazów/asamblaży (*assemblage*) jako doczepiony do płótna obiekt. Był to doklejony wypukły element, znajdujący się w sytuacji zatrzymania, w ruchu pomiędzy jego rozłożeniem i zamknięciem.

Najważniejszy był cykl 41 płócien, który powstał z użyciem parasoli dla Galerii Foksal w Warszawie i nosił tytuł *Multipart* (1970/1971). Obrazy były częścią akcji rozłożonej w czasie na dwa lata. Płótna z doklejonymi parasolami zostały zagruntowane na biało i oddane na rok widzom, na podstawie umowy artystyczno-handlowej. Przez ten czas każdy posiadacz obrazu mógł zrobić z nim, co chciał: coś dopisać, coś pomalować, coś dorysować, coś dokleić lub po prostu zniszczyć. Akcja zakładała szeroką partycypację odbiorcy w akcie tworzenia, nawet ocierającą się o kwestię współautorstwa stanu finalnego dzieła. Przez rok niektóre prace przeszły dość szczególne perypetie, włącznie nawet z uczestnictwem w pochodzie z okazji 1 maja w 1970 w Warszawie. Jeden z nich został zakopany w ogrodzie pałacu Zamoyskich przy ulicy Foksal w Warszawie, by zostać odkopany i oddany do konserwacji dopiero w 2012 roku, czyli 41 lat później [5].

Przestrzeń parasolowata nigdy nie stała się obecna na scenie Teatru Cricot 2. Manipulacja rzeczą fascynowała Kantora tylko w zderzeniu z płaskością płótna i niestabil-



nością formy parasola. Jest to o tyle ciekawe, że większość przedmiotów, jak deska, krzesło, drzwi, to obiekty obecne w każdej formie aktywności artystycznej.

Plaża – przestrzeń pozornie otwarta

W latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku Kantor zrealizował w Polsce kilka happeningów, dla których przestrzeń wybierał niezwykle starannie [6]. Zaczął dyskretnie od przestrzeni kawiarni (*Cricotage*, 1965), potem zaanektował przestrzeń kilku ulic Warszawy (*List*, 1967). Najbardziej rozbudowanym happeningiem Kantora był *Panoramiczny happening morski*. Owe artystyczne „dzianie się” miało miejsce latem 1967 roku podczas pleneru w Osiekach pod Koszalinem, blisko Łazów, letniskowej miejscowości nad Morzem Bałtyckim. Happening składał się z czterech części: *Koncertu morskiego*, *Tratwy Meduzy*, *Barbujażu erotycznego*, *Kultury agrarnej na piasku*, a głównym obszarem artystycznej manipulacji była plaża. W części pierwszej Edward Krasieński ubrany w czarny frak, stojąc na podeście zanurzonym częściowo w wodzie, tyłem do widzów ulokowanych na leżakach, dyrygował falami. W drugiej części zrekonstruowano scenę z obrazu Théodore’a Géricaulta *Tratwa Meduzy* (1819), przedstawiającego rozbitków w dramatycznych pozach. Modeli wybierano spośród zaproszonych gości i przypadkowych turystów. Kantor chodził pomiędzy tłumem ubrany w czarny kapelusz i pasiasty szlafrok. W rękę trzymał wielką metalową tubę, przy pomocy której starał się kontrolować przebieg akcji. Uczestnicy happeningu wygłaszali z tratwy referaty na temat sztuki, a jury oceniało dokładność przybieranych póz. W kolejnej części zatytułowanej *Barbujaż erotyczny* kobiece ciała zostały potraktowane jak „ruchliwa materia” – tarzały się w mazi z piasku zmieszanego z sosem pomidorowym i olejem, po czym radośnie ganiały po plaży wybranych gapiów, by na ich ciele zostawić swoje ślady. A finalna *Kultura agrarna na piasku* polegała na zasadzeniu na plaży gazet w równych rzędkach pod czujnym okiem instruktorów. Na koniec happeningu do morza wrzucono skrzynię, w której miała znajdować się dokumentacja Galerii Foksal, ówczesnie jednej z ważniejszych przestrzeni ekspozycji sztuki w Polsce. Skrzynia miała płynąć w stronę Szwecji, czyli na tzw. Zachód, bezpośrednio z krajów bloku wschodniego (do których zaliczano wówczas Polskę).

Można uznać, że Kantor w *Panoramicznym happeningu morskim* dokonał aneksji całej plaży. Przestrzeń otwarta stała się obszarem poddanym przez Kantora niezwyklej aluzyjności, w której absurd mieszał się z polityką lub raczej służył za przykrywkę do wprowadzenia treści nie do końca zgodnych z ówczesną doktryną. Stało się to na kilku możliwych do zinterpretowania poziomach. Istotny był już wybór obszaru poddanego akcji happeningowej. W okresie komunizmu plaże każdej nocy były orane, by nikt nie wskoczył do morza i nie popłynął do mitycznej,

Twórca Cricot 2 swoje rozumienie przestrzeni wiązał z teatrem jako główną formą uprawianej działalności twórczej.

bo kapitalistycznej Szwecji. Zatem otwarta przestrzeń była metaforycznie jedną z najbardziej opresyjnych, gdyż co wieczór można było wręcz zobaczyć granice totalitarnego obłędu zamykania obywateli. Natomiast demonstracyjne dyrygowanie falami oraz nawiązanie do słynnego francuskiego obrazu (dokumentującego tragiczne wydarzenia na morzu w 1816 roku) i w końcu wysyłanie w „siną dal” dokumentacji artystycznej twórców związanych z Galerią Foksal było być może zamierzoną kpinią z systemu. W czasie *Kultury agrarnej* sadzono na plaży m.in. „Trybunę Ludu”. Była to wówczas szczególna gazeta, główny organ propagandowy władzy, czyli Polskiej Zjednoczonej Partii Robotniczej. I choć działanie Kantora można wytłumaczyć nieco prozaicznie faktem, że być może taką gazetę kupił najszybciej w kiosku „Ruchu” pomiędzy Osiekami a Łazami, to z dzisiejszej perspektywy można śmiało stwierdzić, że artysta dzięki „Trybunie Ludu” dokonał ciekawej gry z opresyjnością całego systemu komunistycznego.

Dwie przestrzenie: parasolowata i happeningowa pokazują odmienne narzędzia artystyczne, jakimi Kantor się posługiwał. Artysta za każdym razem zderza się z przestrzenią: płótna czy plaży, którą chce odkształcić poprzez swoje działanie, nadać jej indywidualny rys. Robi to, bawiąc się przedmiotem takim jak parasol, lub grając na metaforyce plaży. Za każdym razem jednak zakładał współuczestniczenie widza, zatem współtworzenie dzieła. W teatrze, który był ważnym obszarem aktywności Kantora, artysta stanął w nieco innej sytuacji. Miał bowiem przed sobą apriorycznie dwie przestrzenie: iluzji przynależnej do sceny i deziluzji, która od wieków była przynależna publiczności.

Kiwanie się na progu, czyli jestem tu i tam

Kantor w odautorskim wstępie do ostatniego spektaklu Teatru Cricot 2 *Dziś są moje urodziny* (1990/1991) pisał o rozgraniczeniu iluzji przynależnej do sztuki i rzeczywistości ważnej dla widzów. Siebie jako autora umieścił w pozycji granicznej, można powiedzieć liminalnej, w przestrzeni pomiędzy iluzją i deziluzją. Dla swojego ciała wybrał dogodną pozycję fizyczną, stał pomiędzy i zwyczajnie się kiwał: raz w jedną, raz w drugą stronę. Oznaczało to ni mniej, ni więcej, że Kantor jako twórca miał możliwość

wyboru przestrzeni, natomiast reszta bohaterów wydarzenia, jakim był w tym wypadku spektakl *Cricot 2*, czyli zarówno aktorzy znajdujący się na scenie, jak i widzowie siedzący na widowni, nie mieli takiej możliwości. Wszyscy pozostali byli uwięzieni albo w sferze przynależnej fikcji teatru jako bohaterowie przedstawienia, albo w rzeczywistości jako zwykli ludzie, którzy przyszli obejrzeć spektakl.

W zakreślonym prologu do widowiska zastanawia uwypuklona osobność Kantora. Autor-reżyser-człowiek był gdzieś pomiędzy – w przestrzeni osobnej, granicznej, można wnioskować, że artysta odczuwał przestrzeń w sposób podmiotowy i zarazem materialny. Próg jako przedmiot stał się nie tylko jakimś kawałkiem drewna przyczepionym do podłogi, ale także obszarem, w którym autor stojąc, kiwając się, może trwać w swoistym metafizycznym zatrzymaniu. Przestrzeń stała się dla Kantora obszarem jakiejś wręcz totalnej rozgrywki pomiędzy nim a wszelkimi innymi sferami świata, zarówno sztuki, jak i codzienności.

Teatr – wejście, czyli przestrzeń *sacrum*

Można też uznać, że twórca *Cricot 2* swoje rozumienie przestrzeni wiązał z teatrem jako główną formą uprawianej działalności twórczej. Doskonałym przykładem możliwości artysty jako reżysera i scenografa będzie spektakl *Nadobnisie i koczkodany* według dramatu Stanisława Ignacego Witkiewicza, jaki został wystawiony w *Cricot 2* w 1972 roku, w małej przestrzeni Galerii Krzysztofory w Krakowie. Obszar, w którym rozgrywano widowisko, został podzielony na dwie części: szatnię i teatr. Na potrzeby pierwszego powstała specyficzna instalacja, przedstawiająca ogromną klatkę metalową z rzeźniczkami hakami. Tu rządili dwaj szatniarze, którzy narzucili jakiś wymyślony regulamin zarówno widzom, jak i artystom. Drugie pole znajdowało się naprzeciw haków i zostało niejako wyłączone z możliwości postrzegania, gdyż zamknięto je drzwiami z napisem: *Teatr – Wejście*. Kantor pisał w partyturze do widowiska: „I tam za tymi drzwiami był teatr. Nikt tam nie mógł wejść. Stamtąd wyrzucało się aktorów, którzy tam się gromadzili, ponieważ aktor zawsze dąży do fikcji i do iluzji” [7]. I dalej: „cały ten Witkiewicz, odbywał się za drzwiami. To, co publiczność widziała, to były resztki, które aktor wyrzucał z siebie po wyrzuceniu go za drzwi” [8].

Kantor zabieg swój określił mianem „pułapki na iluzję” [9] rozumianej zarówno w odniesieniu do widzów, jak i aktorów-postaci dramatu. Oczywiście artysta, umieszczając akcję w szatni, nawiązał do opresyjności miejsca, w którym przymusowo każdy widz musiał pozostawić okrycie wierzchnie. W Polsce w okresie rządów komunistycznych szatnie były ważnymi przestrzeniami każdej kawiarni, restauracji, teatru etc. W nich trzeba było zostawić „płaszczek”, by uzyskać „numerek”, który stawał się prawie przepustką do wejścia w obszar rozrywki, jakkol-

wiek rozumianej. Szatniarzami w PRL-u byli przeważnie ludzie współpracujący z tajną policją, prowadzący inwigilację gości danego lokalu. Również w szatni można było kupić towary powszechnie reglamentowane, jak papierosy, dobry alkohol, a nawet papier toaletowy. Zatem w *Cricot 2*, w szatni – widowni spektaklu *Nadobnisie i koczkodany* – siedzieli profani, czyli publiczność, która mogła obejrzeć tylko nędzne okrucy wielkiej sztuki, bo ta odbywała się za wielkimi wrotami. Możemy powiedzieć, że Kantor scenograf dokonał kondensacji przestrzeni, wykorzystując drzwi jako aktywny rekwizyt, dzięki któremu rozdzielił obszar gry, czyli *sacrum*, sztuki dramatu od prozaicznej rzeczywistości, tzn. szatni i widzów. W widowisku kreowanym wobec siedzącej publiczności nie było bohaterów, pojawiali się aktorzy, których maniera czyniła postaci dramatu Witkiewicza wręcz karykaturami. Natomiast przestrzeń szatni miała jeszcze jedną funkcję: „zaludniały” ją rekwizyty – maszyny agresywne wobec człowieka, jak m.in. wielka łapka na myszy czy klatka do przechowywania dzikich zwierząt określona jako *Bestia Domestica*. W tym przedstawieniu Kantor wykazał się chęcią kreacji surrealistycznie nacechowanej przestrzeni, która poprzez absurd stworzyłaby świat być może bliższy komunistycznej rzeczywistości widzów. Uważam, że żaden dramaturg drugiej połowy XX wieku tak dokładnie nie zwerbalizował opresyjności totalitarnego państwa jak Kantor – scenograf w *Nadobnisiach i koczkodanach*.

Kondensacja przestrzeni

W konstrukcji przestrzeni Teatru *Cricot 2* rekwizyty i ich rozmieszczenie nadawały właściwe sensory obszarowi, jaki Kantor wyznaczył dla widowiska. Układ sceny i widowni często nie był tradycyjny, czyli kojarzony ze sceną pudełkową, inaczej nazywaną *à l'italienne*. Artysta często umieszczał akcję w układzie prostokątnym, zmuszającym widza do śledzenia akcji raz z lewej, raz z prawej strony (*Kurka wodna, Nadobnisie i koczkodany, Gdzie są niegdysiejsze śniegi*). Przy czym należy zaznaczyć, że Kantor jako reżyser dbał o publiczność, dlatego problem widoczności dla odbiorcy całej akcji scenicznej był dla niego ważnym elementem kreacji scenografii. Ciekawą innowacją Kantor scenograf wprowadził w *Umarłej klasie*, ponieważ wyraźnie oddzielił przestrzeń gry od widowni za pomocą sznura, umieszczonego na wysokości około jednego metra. Nie był on napięty, częściowo zwiślał, bardzo przypominał ograniczenia wprowadzane w muzeach, oddzielające przestrzeń poruszania się zwiedzających od zakazanych obszarów. *Umarła klasa* rozpoczęła cykl w działalności *Cricot 2* nazwany *Teatrem śmierci*. Wykreowany przez Kantora świat utopijnego zawieszania w granicznym trwaniu pomiędzy życiem a śmiercią, miał się stać nie widowiskiem, tylko seansem pamięci. Sznur lniany, wprowadzony w przestrzeń, zapewne w intencji scenografa miał wyznaczyć linię podziału: obszaru publiczności od sceny, nale-



żącej już do iluzji wspomnień reaktywowanych poprzez osobowość Kantora-reżysera-autora. Symboliczna granica istniała na podobnej zasadzie, jak to miało miejsce w *Nadobnisiach i koczodanach*, w których zagrało liminalne znaczenie drzwi jako rekwizytu. Treścią *Umarłej klasy* było uobecnione *sacrum* odnoszące się do własnego wspomnienia z dzieciństwa, a fizycznie obecny sznur musiał wskazywać przestrzeń dla widzów niedostępną. Podobne ograniczenia, wyznaczone przy użyciu sznurów, można spotkać w Polsce także w kościołach katolickich, w których określają obszar zakazu wchodzenia wiernych w sferę *tabernakulum* dostępną tylko dla księży, siostr zakonnych czy ministrantów. Kantor wydaje się, że celowo posłużył się sznurem-rekwizytem, dzięki któremu dokonał kondensacji przestrzeni przedstawienia. Powstało silne odczucie zawężenia czy wręcz stłamszenia postaci scenicznych.

Jestem poza i w obrazie

Pod koniec życia artysty przestrzeń teatru niemal nałożyła się na przestrzeń obrazu. Malarstwo Kantora w ostatnich cyklach z końca lat osiemdziesiątych XX wieku: *Dalej już nic....* i *Cholernie spadam* ma niezwykłą funkcję przestrzenną i narracyjną, która jest istotna w nawiązaniu do jego sytuacji progowej, zasygnalizowanej w cytowanych notatkach do spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Kantor-artysta-malarz przekroczył przestrzeń płótna, łącząc płaskość powierzchni obrazu z elementami rzeźbiarskimi, doklejał do obrazów różne części anatomiczne człowieka w zależności od potrzeby. Powstały dzieła z istoty użytego warsztatu artystycznego zawieszane pomiędzy płaskością malarstwa a trójwymiarowością bryły rzeźbiarskiej. Narracyjność przekazu jest widoczna, jeżeli zestawimy prace w kolejności tytułów: *Ścieram obraz, na którym jestem namalowany, jak ścieram obraz*, 1987; *Niosę obraz, na którym jestem namalowany, jak niosę obraz*, 1988; *Pewnego wieczoru weszła do mojego pokoju Infantka Velázquez*, 1988; *Wychodzę z obrazu*, 1988; *Mam wam coś do powiedzenia*, 1988; *Cholernie spadam* (cykl 1988–1990); *Z tego obrazu już nie wyjdę*, 1988. Zastanawia oczywiście rozbudowana literackość znaczeniowa tytułów oraz przewaga użycia form czasownikowych. Sądzę, że autor poprzez podkreślane czynności, dokładnie określające aktywność, zapisał swój stan wahania się, jaki odnaleźć można we wstępie do przedstawienia *Dziś są moje urodziny*. Kantor bowiem ewidentnie na początku stoi pomiędzy iluzją sztuki a realnością, tworząc przedstawienia ikonograficzne, na których zarówno jest namalowany jako postać, jak i niektóre części anatomiczne stanowią doklejone do obrazu formy rzeźbiarskie – fragmentaryczne atrapy ciała ludzkiego: *Ścieram obraz...* i *Niosę obraz...* Były to nogi w spodniach lub dłonie, zatem elementy sugerujące jakiś byt pozamalarski przedstawionej postaci. Stan wahania widoczny był w chęci wejścia w iluzję sztuki m.in. poprzez postać

Infantki. Była to jedna z metaforycznych figur śmierci. Pojawiała się w latach sześćdziesiątych w twórczości Kantora jako jawny cytat z płócien Velázquez. Na obrazach z lat osiemdziesiątych postać hiszpańskiej królowej patrzy wprost na widza i przeważnie ciągnie do siebie lub trzyma za rękę spadającego ku dołowi bohatera – autora. Kantor sprawiał wrażenie osoby zafascynowanej śmiercią, iluzją i samym faktem przekroczenia granicy.

Na tym tle zastanawia obraz, na którym dokonał niezwykle energicznego wyjścia z fantasmagorycznego obszaru: *Wychodzę z...* Czynność wychodzenia, podkreślona w tytule, została przez artystę wykonana w widocznym i dynamicznym pośpiechu, rzeźba noga – zawisa bowiem w powietrzu, w jakiej przestrzeni poza płótnem oraz jakimkolwiek zdefiniowanym podłożem. Było to jawne i celowe przeciwieństwo w stosunku do wcześniejszych form doklepanych do innych płócien, które w *Niosę obraz...czy Ścieram obraz...* wyraźnie były osadzone na podłożu pod obrazem. Wiszenie nogi w powietrzu w *Wychodzę z...* przywodzi na myśl stan wahania, dobrze znany z notatek dotyczących stania na progu i kiwania się. Namalowana postać na płótnie podnosi ramiona do góry i usiłuje wyjść, ale twarz ma skierowaną do wnętrza opuszczonego pomieszczenia, w którym druga noga, tym razem namalowana nadal dość wyraźnie, stoi na jakiejś realistycznej podłodze. Następuje jakieś dziwne zaburzenie poziomów, inny bowiem jest wewnątrz obrazu, inny poza nim. Wisząca i wprost dyndająca noga staje się jawną atrapą lub ewidentnie należącym do deziluzji surogatem ciała. Można nawet uznać, że Kantor w jakimś stopniu rozszerzył przestrzeń parasolową na ludzkie ciało. Płaskość obrazu zostaje obalona czy wręcz rozszerzona, tym razem nie przez doklejony parasol tylko poprzez grę z cielesnością bohatera, która stała się podmiotem i przedmiotem tych gier z rzeźbą, płótnem i jego językowo-czasownikową czynnością.

W autoportrecie *Mam wam coś do powiedzenia* zasadniczym podmiotem była cała postać namalowana w ujęciu tzw. planu amerykańskiego. Sądzę, że autor tym razem podjął decyzję o zaprzestaniu kiwania się pomiędzy realnością a iluzją. Nie bez znaczenia jest fakt datowania, obraz powstał na półtora roku przed śmiercią artysty. W tym dziele ostatecznie wszedł do wnętrza świata przedstawionego, zrezygnował z wszelkich gier rzeźbiarsko-przestrzennych. Obraz pokazuje bohatera – autora, odważnie patrzącego na widza z wnętrza swojego świata. Niemo stoi półnagi i patrzy, w dłoniach opartych o jakiś blat tli się papieros. Kolorystyka ciała postaci utrzymana została w szarych błękitach i wyraźnie odcinała się od czarnego tła, dominującego nad całą kompozycją. Rama płótna została po trosze potraktowana przez autora jako obramowanie weneckiego lustra. Widz był przez Kantora odseparowany od przedstawionej sceny, usytuowany w pozycji voyera, czyli podglądacza jakiegoś

wewnętrzne życie. Postać na obrazie została celowo zamknięta w przestrzeni przypominającej mentalny *blackbox* własnego świata. Wydaje się, że w całej sylwetce dostrzegamy napięcie, jakby namalowany mężczyzna oczekiwał reakcji publiczności.

Przestrzeń dla Kantora miała wymiar materialny, bawił się nią, droczył, dzielił, anektował, ale pod koniec życia chciał wejść do dzieła traktowanego jako zamknięty obszar iluzji. Uważam, że mu się to udało, w sposób nie tylko metaforyczny, ale wręcz realny. Przestrzeń przynależna fikcji sztuki, ikonograficznemu przedstawieniu, stała się mieszkaniem dla jego autorskiego i niezwykle osobistego wizerunku z autoportretu przedśmiertnego.

Autorski Teatr Cricot 2 przestał istnieć po śmierci charyzmatycznego przywódcy. Pozostały po nim ślady, czyli okruchy sztuki: autoportrety, zdjęcia, malarstwo, ambalże, filmy z przedstawień. W zachowanej medialnej dokumentacji Kantor wciąż jest obecny, nadal na kogoś krzyczy z właściwą sobie swadą, ciągle dyryguje przedstawieniami we własnym teatrze. Natomiast ta materialna przestrzeń Kantorowskiej sztuki bez fizycznej obecności autora stała się jedynie obiektem muzealnych permutacji kolejnych kuratorskich koncepcji aranżacji dzieł. Niewątpliwie zachłanna aneksja przestrzeni oraz jej sensualna materialność przestały istnieć po śmierci Kantora. Ale sądzę, lub jestem prawie pewna, że spotkanie współczesnych artystów z możliwością rozumienia obszaru przynależnego do manipulacji artystycznej jako podmiotu działalności twórczej powinno stać się istotnym i twórczym doświadczeniem, szczególnie dla tych, którzy pracują obecnie w technikach komputerowych, przestrzeniach VR. ■

Przypisy

1. Przygotowany do druku tekst jest poszerzoną i zmienioną wersją wykładu *Przestrzeń w sztuce Tadeusza Kantora – happeningi, spektakle, obrazy* wygłoszonego w Madrycie w ramach projektu *Espacios de independencia. Escenografía Teatral y social en la Polonia de 1918–2018* w Real Escuela de Arte Dramático en Madrid, 6 listopada 2019 roku. Projekt powstał w współpracy Instytutu Polskiego w Madrycie z Real Escuela de Arte Dramático en Madrid.
2. Szerzej na ten temat pisałam w książce „Wystarczy tylko otworzyć drzwi...” *Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
3. T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, Wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 122–123.
4. Por. T. Kantor, *Metamorfozy...*, dz. cyt., s. 120.
5. Szerzej na ten temat pisałam w artykule: *Tadeusz Kantor – Engagement – Multiplication – Participation*, „Art Inquiry”, Vol. XX (XXIX), Łódź 2018, s. 235–244.
6. Por. J. Michalik, *Idea bardzo konsekwentna. Happening i teatr happeningowy Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2015.
7. T. Kantor, *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984, Pisma t. 2*, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław – Kraków 2004, s. 462.
8. Tamże, s. 463.
9. Tamże, s. 462.

Bibliografia

- Kantor T., *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990, Pisma t. 3*, Ossolineum, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, Wrocław – Kraków 2005, s. 251.
- Kantor T., *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*, Wybór i opracowanie Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, s. 122–123.
- Kantor T., *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975–1984, Pisma t. 2*, Ossolineum – Cricoteka, Wrocław – Kraków 2004.
- Łarionow D., *Tadeusz Kantor – Engagement – Multiplication – Participation*, „Art Inquiry”, Vol. XX (XXIX), Łódź 2018.
- Łarionow D., „Wystarczy tylko otworzyć drzwi...” *Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015.
- Michalik J., *Idea bardzo konsekwentna. Happening i teatr happeningowy Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Prac Naukowych UNIVERSITAS, Kraków 2015.

ABSTRACT

TADEUSZ KANTOR AND HIS UR-MATTER

The article discusses the problem of space in the art of Tadeusz Kantor, an artist of the 20th century whose fifty-year oeuvre was and still is polysemous, difficult to define. The author of the text puts forward a hypothesis that the desire to master space visible in his works became important because the artist graduated in stage design. It results from treating this field of art as a specific artistic strategy that tackles three-dimensional space subjected to the manipulation of art. For Kantor, space was UR-MATTER he struggled with all his life: he treated differently the flat painting canvas, in another way he approached the open area of the city, the beach subjected to happening activities, and even more differently he dealt with the classic theatrical division into the stage and audience, i.e. illusion and disillusion.

