

## Ograniczenia metody

**Rec.: Marek Pieniążek, Akt twórczy jako mimesis.**

**„Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza  
Kantora. Kraków (2005)**

Paweł Stangret

PAWEŁ STANGRET

(Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa)

#### OGRANICZENIA METODY

Marek Pieniążek, AKT TWÓRCZY JAKO MIMESIS. „DZIŚ SĄ MOJE URODZINY” – OSTATNI SPEKTAKL TADEUSZA KANTORA. Kraków (2005). Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych „Universitas”, ss. 514, 2 nlb. + 31 wklejek ilustr. „Modernizm w Polsce”. Tom 10. Pod redakcją Włodzimierza Boleckiego i Ryszarda Nycza.

Książka Marka Pieniążka dotyczy ostatniego spektaklu Tadeusza Kantora, *Dziś są moje urodziny*. Jest to ogromna praca, licząca ponad 500 stron, uzupełniona dodatkowo ilustracjami. Można ją określić jako monografię tego spektaklu. Ukazała się ona w serii „Modernizm w Polsce” krakowskiego wydawnictwa „Universitas”. To istotna informacja – tytuł serii od razu wskazuje, że dzieło Kantora zostało omówione w bardzo szerokim kontekście na tle przemian w sztuce XX wieku. Czyni to z książki ważną monografię owego przedstawienia. Badacz przy jego analizie korzysta z narzędzi wypracowanych na gruncie hermeneutyki. Dlatego że – jak pisze – *Dziś są moje urodziny* to rzecz cechująca się bardzo dużą dozą autobiografizmu, co skłania Pieniążka do posługiwania się również metodologią psychoanalityczną spod znaku Jacques’a Lacana, Hala Fostera, Hanny Segal. Najistotniejszą jednak kategorią jest (cały czas referując metodę badawczą Pieniążka) epifania modernistyczna. Tak szeroka perspektywa naukowa daje autorowi dużo większą swobodę interpretacji. Po to zresztą rezygnuje on z tradycyjnych, „strukturalnych” narzędzi na rzecz tych, które dają mu więcej swobody.

Pieniążek trzyma się obranej metodologii. Mimo sporej dowolności ogranicza on pole swego widzenia poprzez korzystanie tylko z narzędzi, jakie wyznaczył sobie we „wstępie metodologicznym”. Chce wykreować „nadmetodologiczną» syntezę, pozwalającą ująć w kontekście postmodernistycznej refleksji antropologicznej pozorne sprzeczności zawarte w jego [tj. Tadeusza Kantora] dziele” (s. 26). Robi to z zamiarem uratowania „postawy twórczej Kantora przed zamknięciem jej w kilku niewiele już dla nas znaczących, intelek-

tualnie martwych hipostazach” (s. 37). Jednak na pierwszy plan wybija się tu, pomimo wcześniejszej deklaracji, metodologiczna poprawność, mocne i konsekwentne używanie raz obranego sposobu refleksji. Pieniążek ma pełną świadomość tego, że musi dokonać selekcji narzędzi badawczych. Korzysta tylko i wyłącznie z tych, na jakie pozwala mu wybrana metoda. Dlatego gdy w swoich analizach dochodzi do momentu, w którym niezbędne jest wyjście poza psychologizm w stronę analizy „strukturalnej”, musi się zatrzymać i niestety się zatrzymuje (o czym zresztą informuje czytelników). Podkreśla autorskość swej analizy – czyni to wszakże kosztem interpretacji dzieła Kantora. Ortodoksja metody badawczej nie oznacza, iż Pieniążek usurpuje sobie prawo do „jedynie słusznej” interpretacji jego twórczości. Wręcz przeciwnie. Na podstawie gruntownej i rzetelnie przeprowadzonej analizy ponad 300 recenzji ze spektaklu stwierdza, że istnieją dwa możliwe podejścia do tego dorobku, dwie drogi badawcze, które określa jako „fikcjonalną” i „epifanią”.

Omawiając metodologię *Aktu twórczego jako mimesis* należy zauważyć, że Pieniążek korzysta z każdego materiału, który może mu pomóc udowodnić jego tezy. Robi to z wielkim pożytkiem dla dzieł Kantora. W zasadzie kontekstem do tego spektaklu są wszystkie przedstawienia Teatru Śmierci, cały dorobek malarski Kantora oraz komplet jego tekstów (łącznie z notatkami i tekstami niepublikowanymi). Dlatego sama bibliografia do książki liczy 86 stron. Co ważne, nie jest ona skoncentrowana jedynie na bohaterze rozprawy – nie tylko dotyczy Kantora, lecz zawiera też wiele pozycji z szeroko rozumianej humanistyki (Pieniążek sięga po literaturoznawstwo, teatrologię, filozofię, badania nad filmem, a nawet psychologię i filozofię). Tym, co na pewno udało się Pieniążkowi i co stanowi jego zasługę, jest pokazanie, że twórczość Kantora broni się również wtedy, gdy przyłożyć do niej nowoczesne narzędzia naukowe. Ważne jest także to, że autor recenzowanej książki analizuje dzieło Kantora w sposób całościowy – ujmując ją zarazem na tle przemian modernistycznych i postmodernistycznych w kulturze i sztuce polskiej (i nie tylko).

Podstawową drogę prowadzącą do formułowania wniosków jest w omawianej książce analiza. Autor bardzo dokładnie i rzetelnie analizuje spektakl. Cel jego pracy stanowi zrekonstruowanie procesu twórczego związanego z tym spektaklem, tym ważniejsze, że chodzi o dzieło niedokończone. Próba takiej rekonstrukcji jest wynikiem metodologii, z jaką mamy do czynienia<sup>1</sup>, ponadto jest nowym ujęciem, dotychczas bowiem nie pokuszono się o próbę tego rodzaju. Co istotne, badacz swoje analizy umieszcza w szerokim kontekście twórczości Kantora. Tak więc materiałem do spektaklu *Dziś są moje urodziny* stają się tu nie tylko zapisy z prób do niego, lecz także malarstwo Kantora z tego okresu, jego teksty, notatki, wypowiedzi, wywiady. To trafne podejście do dorobku artysty – artysty totalnego, którego każdy akt składa się na jedno wielkie dzieło. Pieniążek nie pomija w swoich analizach niczego, wszystkiemu się przygląda. Refleksją obejmuje też wcześniejsze przedstawienia Kantora. W oparciu o partyturę do spektaklu *Wielopole, Wielopole* badacz pokazuje, że metoda strukturalno-semiotyczna wyczerpała się. Taką tezę lansuje zresztą przez całą książkę. Pieniążek nieustannie udowadnia, iż nowe metodologie są bardziej odpowiednie do omówienia tej twórczości. Z jego tezami można polemizować, ale, jak wspomniałem, wartość stanowi już sama konfrontacja z nowymi narzędziami badawczymi, z której dzieło Kantora wychodzi obronną ręką.

Kolejną wartością książki jest to, że jej autor skupia się na zagadnieniach dotychczas całkowicie pomijanych przy naukowym podejściu do twórczości Kantora. Potwierdzenia dla swoich tez szuka Pieniążek w rozwoju Kantorowskiej plastyki oraz tekstów. Chodzi zwłaszcza o główną tezę pracy: że w miarę rozwoju sztuka Kantora zmierzała coraz bardziej do wewnątrz, w stronę „Dziadów osobistych”. Autobiografizm i postępująca autotematyzacja są dla Pieniążka głównymi liniami rozwoju Kantorowskiego teatru. Chce on badać

<sup>1</sup> Zob. R. N y c z, *Tekstowy świat*. Kraków 2000. Na tę pozycję M. Pieniążek często się powołuje.

spektakl *Dziś są moje urodziny* tylko przez pryzmat tego jednego wątku. Autor *Aktu twórczego jako mimesis* pokazuje, że przy tak wielowątkowym dziele nie sposób uchwycić wszystkich nurtów i możliwości. Proponuje Kantora w stanie „klinicznym” i jednocześnie receptę – da się do niego podejść wyłącznie próbując chwytać poszczególne wątki jego działalności.

Warto zapytać: dlaczego autor książki *Akt twórczy jako mimesis* sięgnął po tego typu narzędzia badawcze? Co one mu dają? Odpowiedź na te pytania jest niejednoznaczna. Odwrócenie się od metody strukturalno-semiotycznej Pieniążek motywuje tym, że była ona skazana na domysły. Podstawę bowiem takiej analizy stanowiło autorskie odczytanie systemu znaków. Pieniążek uważa, że takie podejście szkodzi twórczości Kantora, która zostaje wtedy uwikłana w najrozmaitsze interpretacje pretendujące do bycia obiektywnymi. Proponowane badanie Kantora według zasad nowoczesnej psychoanalizy (korzystanie z koncepcji *misreading*) daje zarazem prawo do błędu. Należałoby jednak porzucić rozważania metodologiczne i skupić się nad kwestią następstw wynikających z konsekwentnej realizacji takiego podejścia. Jak ono wpływa na rozumienie sztuki Kantora?

Niewątpliwe u podstaw metody strukturalnej leżało przeświadczenie o tym, że twórca Teatru Śmierci musiał zakodować w dziele jakiś przekaz, że dzieło jest systemem znaków, językiem. Tę strukturę artystyczną trzeba było, siłą rzeczy, odnieść do tradycji, przeprowadzić gruntowną analizę wpływów oraz inspiracji. Takiemu podejściu sprzeciwia się Pieniążek, który nie chce zamykać twórczości Kantora w ramy sztywnego zaszyfrowanego i odszyfrowanego kodu. Jednak badacz wpada w pułapkę, jaką zastawia na interpretatorów autor *Umarłej klasy*. Chodzi mianowicie o to, że jego prace bardzo mocno związane są z biografią, z jego osobistymi przeżyciami. Dlatego znakomicie przystają do nich metody psychoanalityczne. Problem polega wszakże na tym, że materiał sztuki Kantora nie ogranicza się wyłącznie do jego dzieciństwa, doświadczeń wojennych, bohaterów z przeszłości. W spektaklach, tekstach i malarstwie tego autora występują nieustanne odwołania do tradycji literackiej, malarskiej, teatralnej. Kantor bardzo mocno osadzony jest w refleksji kulturowej współczesności, czemu daje dowód w swoich pismach. Co więcej, doświadczenia wyniesione z obcowania z tekstami kultury Kantor uwewnętrznia w dużym stopniu. One też stają się jego przeżyciami osobistymi, artysta czyni je elementami swojej biografii. Dlatego właśnie należy jego twórczość analizować w sposób całościowy, pod kątem jednego dzieła – totalnego, na które składa się wiele dziedzin artystycznych, gatunków i rodzajów sztuki. Oczywiście, także ten aspekt Pieniążek dostrzega. Wszakże wyciąga z tych przesłańek inne wnioski. Autobiograficzność prac Kantora jest dla Pieniążka głównym jej nurtem, tym, co organizuje całość dzieła tego artysty.

Należy także zadać pytanie, co autor książki zyskuje poprzez tego typu podejście badawcze. Niewątpliwą jego zaletą jest to, że dla twórczości Kantora w ostatnich dwóch latach jego życia Pieniążek rysuje bardzo szeroki kontekst. Co więcej, wnikliwie go analizuje. Wszystko to pomaga mu w zrekonstruowaniu procesu twórczego związanego ze spektaklem *Dziś są moje urodziny*. Ta kwestia była dotąd niedostatecznie mocno akcentowana w refleksji nad dziełem Kantora, a jest bardzo istotna dla jego rozumienia – Pieniążek zresztą wspomina o „dziele totalnym”. W tym jego książka nie kłóci się z wcześniejszymi ustaleniami badaczy spuścizny artystycznej autora *Umarłej klasy* – przede wszystkim z wnioskami Krzysztofa Pleśniarowicza.

Trzeba także zapytać, czy wykorzystane narzędzia są funkcjonalne, tzn.: czy i w jakiej mierze odpowiadają na postawione pytania i wyjaśniają wątpliwości? Tu po raz kolejny widoczne jest to, co dominuje w całej książce. Pieniążek doskonale przeprowadza swoje analizy. Epifanijski aspekt twórczości Kantora jest ważny. Badacz przypomniał, a w wielu miejscach zidentyfikował po raz pierwszy, pokazał i wy dobył kwestię epifanii, która wiąże się ze sceniczną twórczością Kantora. Jak Pieniążek wykorzystuje kategorię epifanii w swojej pracy? Otóż rozumie ją w sensie epifanii modernistycznej, która wyznacza ka-

nony poetyki sztuki nowoczesnej. Idzie tropem wskazanym przez Ryszarda Nycza<sup>2</sup>. Z systematyki zaproponowanej przez niego Pieniążek wybiera kategorię epifanii negatywnej. Jej cechą jest to, że dzieło staje się śladem „niewypowiedzianej, obecnej poza przedstawieniem rzeczywistości”<sup>3</sup>. Takie ujęcie pozwala dostrzec w twórczości Kantora aspekty, które były dotychczas w rozważaniach nad nią pomijane. Walka Pieniążka z metodologią refleksji strukturalnej nad spektaklami teatru Cricot 2 ma na celu wyprowadzenie dorobku Kantora z kręgu analiz czysto estetycznych. Badacz opuszcza refleksję nad środkami artystycznymi (jedynie je sygnalizując – a więc nie nikną one całkowicie z jego pola widzenia), a także nad koncepcjami estetycznymi i teoretycznymi. W takim sposobie przedstawienia naturalne jest pomijanie tego, co bardzo istotne dla Kantorowskiej twórczości – mianowicie odwołania do tradycji artystycznej oraz ideowej (chodzi przede wszystkim o kategorię awangardowości w nowoczesnym ujęciu). Pieniążek chce zwrócić uwagę na to, co ukryte pod powierzchnią formy estetycznej spektaklu. Sam Kantor przyznawał, że interesuje go to, co jest ponad estetyką. „Ja w ogóle twierdzę, że to należałoby koniecznie podnieść, bo w tych zagranicznych historiach sztuki nie ma nic, czysta, pożał się Boże, estetyka. A to, że obok czerwonego musi być zielone, obok takiego waloru taki, to żaden dziś problem, mnie to absolutnie nie obchodzi, żadnych formalnych założeń, żadnej – powiedziałbym nawet – ekspresji. Morale – tak. Na Zachodzie to zanika. Dlatego na Cricot przychodzą zawsze takie tłumy”<sup>4</sup>.

Ta wypowiedź wydaje się o tyle ważna, że pojawia się w kontekście refleksji nad konstruktywizmem i jego rolą w sztuce XX wieku. Podobne stwierdzenie można odnaleźć we wcześniejszych *Lekcjach mediolańskich* (trzeba podkreślić, że książka ta przywoływana jest w pracy Pieniążka): „KONSTRUKTYWIZM stał się C Z Y S T A ̇ F O R M A ̇ ! / I dał życie innym przejawom sztuki”<sup>5</sup>.

Odwołanie się do kategorii Czystej Formy Stanisława Ignacego Witkiewicza należy do przypadkowych. Pokazuje bowiem, iż dla Kantora miały znaczenie jej „metafizyczne” aspekty. Ważne jest także to, że rozmowa z Porębskim odbyła się 5 XII 1989, a więc w okresie, gdy rodził się ostatni spektakl teatru Cricot 2. Taka postawa Kantora powoduje, iż można traktować jego ówczesne zainteresowania jako próbę wyjścia poza estetykę, przekroczenia formalnej strony dzieła. To istotna zmiana w myśleniu autora *Umarłej klasy*, zwłaszcza że materialność dzieła sztuki (wywiedziona również z konstruktywizmu) zajmowała w dawniejszej twórczości Kantora niezmiernie ważne miejsce. Analiza tej zmiany pokazuje niezwykle głęboko ukryty aspekt dzieła artysty. Pieniążek porusza tu bardzo istotną kwestię (także często pomijaną) – Kantor wielokrotnie mówił o tym, żeby jego sztuki nie traktować tylko estetycznie. Estetyka bowiem była dla niego jedynie środkiem do operowania w znaczeniach wyższych. Dlatego środki artystyczne, sposób kodowania, semantyzacja jest tak ważna w jego twórczości.

Do tych kwestii należy również dodać elementy autobiograficzne. Pieniążek skupia się na tym, jak odnaleźć ślady obecności autora w dziele. Rzecz w przypadku Kantora wydaje się łatwa. Jego malarstwo, a przede wszystkim teatr naznaczone są w największym stopniu autobiografizmem. Materiałem dla Kantora są jego własna pamięć, osoby i wydarzenia, które go ukształtowały, a także on sam. Chcąc jednak dokładniej określić przestrzeń, w jakiej funkcjonują spektakle teatru Cricot 2, należy stwierdzić – do takich wniosków dochodzi też Pieniążek w swojej książce – że najważniejsza jest osobista, prywatna, indywidualna pamięć twórcy. Nadanie kształtu artystycznego, umieszczenie tej pamięci w kontekście określonego systemu znakowego stanowi kwestię wtórną. Takimi torami przebiega

<sup>2</sup> R. N y c z, *Literatura jako trop rzeczywistości*. Kraków 2001.

<sup>3</sup> *Ibidem*, s. 49.

<sup>4</sup> M. P o r ę b s k i, *T. Kantor: świadectwa, rozmowy, komentarze*. Warszawa 1997, s. 104.

<sup>5</sup> T. K a n t o r, *Lekcje mediolańskie 1986*. Oprac., red. A. H a l c z a k. Kraków 1991, s. 43.

myśl Pieniążka. Czy jednak trop autobiograficzny nie jest pułapką zastawioną przez Kantora? Przetworzenie artystyczne jest w tym przypadku bardzo istotne. Kantor z wielką dbałością o kształt i strukturę kreował swoje spektakle. Tu po raz kolejny należy stwierdzić, że Pieniążek zdaje sobie sprawę z tego, iż struktura, język, kod to pojęcia niezwykle ważne przy omawianiu twórczości Kantora. Badacz rezygnuje jednak z wchodzenia na ten teren. Po pierwsze, z braku miejsca – takie podejście wymagałoby odrębnej analizy. Drugi powód stanowi metoda, którą autor książki wybrał. Wykorzystywane narzędzia są ograniczeniem, jakie na siebie nałożył. To powoduje, że jego analizy muszą być niepełne. Pieniążek jest „zawieszony”. Z jednej strony, nie może wykluczyć z dzieł Kantora kategorii „przetworzenia”. Z drugiej zaś sygnalizując punkt końcowy swojego horyzontu badawczego, wprost przyznaje się do tego, że jego analiza ma ograniczenia.

Głównym zagadnieniem wydaje się obecność na scenie Kantora. Ten znak rozpoznawczy teatru Cricot 2 stanowi punkt centralny wywodów Pieniążka. Ważne, że w recenzowanej książce poruszono ów bardzo istotny i – jak podkreśla badacz – dotąd pomijany aspekt twórczości autora *Wielopola, Wielopola*. Jego istnienie na scenie jest kluczowe przy omawianiu spektaklu *Dziś są moje urodziny* – którego premiera miała miejsce po śmierci reżysera, a więc, siłą rzeczy, nie mógł on uczestniczyć w przedstawieniu. Skrajny autobiografizm tej twórczości, a zwłaszcza to, iż Kantor był na scenie w trakcie swoich wcześniejszych spektakli, skłania Pieniążka do stwierdzenia, że artysta nieustannie szukał „dyskursu [mówienia] o sobie” (s. 151). To także kapitalny argument świadczący o słuszności zastosowania metod określających „śląd autora w dziele”. „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” (s. 13). W tym tkwi pułпка Kantora. Autor *Umarłej klasy* nie w pełni określał swoją rolę, swoje miejsce na scenie. Także wiele istniejących już prób wyjaśnienia owego zjawiska nie do końca jest w stanie rozwiązać te zagadnienia. Graniczny, podwójny charakter tego zachowania sprawia, że zawiera ono w sobie wiele znaczeń, wiele sensów. Kantor, „Ja-Realny”, „Sprawca tego wszystkiego” – jak określał siebie w spisach osób spektaklu – egzystuje na granicy rzeczywistości i fikcji. Jednocześnie nie przechyla się ku żadnej z tych stron. Jest za bardzo sceniczny jak na reżysera nadzorującego przebieg spektaklu. Zarazem jest zbyt realny jako postać spektaklu. Ten status Pieniążek zauważa i próbuje opisać. Szuka odpowiedzi poprzez dostrzeżenie w tej obecności „epifanii samego siebie”. Rzeczywiście, spektakle Teatru Śmierci są w dużej mierze epifanijne. Tutaj wypada zgodzić się z badaczem. Jakimi jednak narzędziami Kantor dochodzi do tego typu przedstawień? Ów aspekt został w książce przemilczany, chociaż Pieniążek dostrzega jego doniosłość.

Autor monografii idzie tropem wyznaczonym przez wypowiedź Kantora o sobie jako o „jedynym źródle sensów”. Jednak w sprzeczności z tym jest wielka waga przykładana przez artystę do określenia swego miejsca w strukturze spektaklu. Ten moment zresztą Pieniążek bardzo dokładnie analizuje, wszakże założenie nie pozwala mu opisać momentu strukturyzowania, semantyzowania spektaklu, a wraz z nim funkcji realnego autora w przedstawieniu. W analizie prób, w rekonstrukcji procesu twórczego badacz nie zastanawia się, jakie znaczenia wiązał Kantor z poszczególnymi momentami umieszczania siebie na scenie.

Drugim aspektem tego, że Kantor wprowadza na scenę siebie samego, jest fakt, iż Pieniążek utożsamia scenografię do spektaklu *Dziś są moje urodziny* – która przedstawiała pracownię malarza – z realnym mieszkaniem-pracownią Kantora<sup>6</sup>. Oczywiście, ta pra-

<sup>6</sup> Mieściła się ona w Krakowie przy ul. Siennej 7/5. Dziś znajduje się tam muzeum: Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora, która jest „aneksem Cricoteki”.

cownia jest kolejną odsłoną, następną wersją, jak określił to artysta: „Mojego biednego pokoiku wyobraźni”, który stanowi centrum Teatru Śmierci, a także malarstwa Kantora. Pieniążek idzie jednak dalej i z tego wyprowadza stwierdzenia, które są próbą rekonstrukcji Kantorowskiej filozofii sztuki. Badacz pisze: „Otóż Tadeusz Kantor udowodnił, że sztuka nie jest negatywem rzeczywistości, paradoksalnym znakiem udającym nieobecność obecność, konwencją – choćby najbardziej mistrzowsko zdekonstruowaną. Sztuka według Kantora to miejsce, w którym może się ujawnić pragnące siebie »ja« artysty” (s. 14). Dalej Pieniążek definiuje ją jako epifanię negatywną. Ważne jest, że stwierdzenie to pada we wprowadzeniu, a więc stanowi punkt wyjścia do dalszych rozważań. Konsekwencją takiego punktu wyjścia jest to, iż twórczość Kantora ujęta tu została w sposób, który zakłada „absolutną szczerość”<sup>7</sup> – jak pisze Pieniążek – w kontakcie z odbiorcą, z widzem w teatrze. Emocjonalny odbiór przedstawień Teatru Śmierci także jest przy analizie spektakli Cricot 2 elementem często pomijanym. Pieniążek dostrzega go, ale wprowadzając kategorię „szczerości” neguje operowanie emocjami. Ów element pomagał w percepcji sztuk Kantora praktycznie na całym świecie. Tu, po raz kolejny, widoczne są ograniczenia metody, jaką przyjął w swojej analizie badacz.

Dostrzega on bowiem aspekt strukturalny, semantyczną stronę dzieł Kantora. Wyznacza dwa poziomy spektaklu (a w zasadzie dwa spektakle, dwa jego warianty). Pierwszy (spektakl I), nazywany symbolicznym, i drugi (spektakl II) określane jako epifanijne. Dlatego autor recenzowanej książki nie uwzględnia kategorii, o której sam Kantor mówił, że jest ona dla niego podstawowa w stosunku do twórczości teatralnej. Chodzi mianowicie o manipulację, o prowadzenie widza, o całkowite zdominowanie jego odbioru, jego wrażliwości, a przede wszystkim jego emocji. Kantor tak budował swoje spektakle, aby wywoływały one odpowiednie uczucia. Znakomicie sterował ich reakcjami. Jednak podstawą tego nie była na pewno komunikacja oparta na szczerości ekspresji i impresji. Kantor wykorzystywał w tym celu doskonale opanowany warsztat teatralny, plastyczny. Sam Pieniążek zresztą pisze dalej, że „dopiero dzięki artystycznej reprezentacji odnajduje [Kantor] właściwy obraz tego, co reprezentował” (s. 385).

Przy tej kwestii warto także zatrzymać się nad tym, co dla sztuki Kantora jest najważniejsze. Chodzi mianowicie o sprawę rzeczywistości. W pewnym miejscu książki pada stwierdzenie: „spektakl *Dziś są moje urodziny* już nie ukrywa poza sobą jakiegoś źródła sensu, nie odsyła do jakiejś »prawdziwej« rzeczywistości wspomnienia, ale jest prywatną rzeczywistością Kantora, tak rzeczywistą, jak wnętrza jego wyobraźni i pamięci” (s. 307). Być może, stanowi to próbę uporania się Pieniążka z kategorią rzeczywistości w twórczości Kantora. Według artysty bowiem dzieło sztuki ma swoją własną rzeczywistość, jest bytem materialnym i substancjalnym. Te postulaty są, oczywiście, pochodną idei tkwiących u podstaw wielkich ruchów awangardowych z początku XX wieku (przede wszystkim konstruktywizmu, choć także surrealizmu). Dlatego właśnie sztuka Kantora nie była „radycznie oczyszczona z estetycznych wpływów innych artystów [...]”, ani też nie stała się jedynie „przestrzenią absolutnie intymnych powtórzeń świata pamięci artysty” (s. 12). Zresztą zauważa to sam Pieniążek, łagodząc dalej to ostre stwierdzenie z wprowadzenia: „Na wielu rysunkach Kantor zamieszcza komentarze do przedstawianych scen. Są one zaledwie zarysem dla obszerniejszych rozważań, które mają swe źródło właśnie w rysunku – czyli utrwalonej tak epifanii – rozciągają się na wielostronicowe notatki zawierające opisy obmyślanych sytuacji czy ich uzasadnienie. Są to wywiady, zapiski dziennikowe i precyzyjne rozważania nad budową spektaklu. Kierują się one w swoim dyskursywnym nurcie w stronę doświadczeń także mniej intymnych, w stronę zjawisk pochodzących ze sfery kultury, estetyki, historii” (s. 151).

<sup>7</sup> M. P i e n i ą z e k, *Sztuka to miłość. Miłosne epifanie Tadeusza Kantora*. „Dekada Literacka” 2004, nr 4.

W „zasadzie szczerości” – tak jak rozumiem *Akt twórczy jako mimesis* – chodzi o to, że Kantor przedstawia spektakl, który traktuje o jego prywatnych wspomnieniach, o jego rodzinie, o jego pamięci. Fakt całkowitego „autorstwa” spektaklu jest spotęgowany obecnością twórcy na scenie. Ekspresji artystycznej odpowiada taka sama postawa po stronie widzów. Pieniążek nie dostrzega jednak tego, że Kantor celowo wywoływał określone uczucia na widowni, że doskonale dyrygował emocjami publiczności. Można to nazwać nawet manipulacją, ponieważ sam uważał, iż w sztuce manipulacja artysty jest w pełni dozwolona<sup>8</sup>. Taka postawa zakłada jednak element przetworzenia artystycznego własnego doświadczenia. Oczywiście, Pieniążek w swojej książce nie neguje tego elementu w twórczości Kantora, ale nie zgłębia go. Wspomniałem wcześniej, że jego rozważania w tym punkcie się urywają.

Autor pisze w pewnym miejscu, iż „Emocje, wzruszenia, które po raz tysięczny przeżywał uczestnicząc w kolejnym spektaklu np. *Umarłej klasy*, »odpadały« od niego niczym wyczerpane wspomnienia” (s. 78). Dodać do tego należy także zjawisko „wypalania się” spektaklu – Kantor w pewnym momencie uznawał, że siła, że oddziaływanie danego przedstawienia wyczerpały się, i przystępował do następnego<sup>9</sup>. Świadczyć to może, z jednej strony, o autentyczności przeżyć – zarówno Kantora, jak i widzów. Ale też jest to dowód, że Kantor bardzo dokładnie planował reakcję publiczności, jej emocje. Pieniążek dostrzega te dwie możliwości, ale (naturalne) ograniczenia badawcze zmuszają go do dokonania wyboru, jak pokieruje swoje rozważania.

Pieniążek pomija też to, co w twórczości Kantora zajmuje istotne miejsce. Chodzi mianowicie o odwołania do tradycji artystycznej. Kantor także bardzo często odwołuje się do stereotypów pochodzących ze świata kultury, z historii. Stąd postaci żołnierzy, Pancernych Wiolinistów, Wiadomo, Kogo [tj. Józefa Piłsudskiego], cytaty z *Biblii*<sup>10</sup>, literatury i malarstwa. Kantor żyje wśród kultury i od niej się nie odzępuje. Wspomniana postać Piłsudskiego w spektaklu *Niech szczerą artyści wjeżdżała na szkielecie konia*. To odwołanie do szkieletów Wyspiańskiego. Ważne jest jednak to, że sam Kantor nigdy nie ukrywał wpływów. Wręcz przeciwnie, powoływał się na wpływy i inspiracje. Przede wszystkim literackie, lecz także malarskie (Wyspiański, Malczewski, Matta). Sztuka Kantora bardzo mocno osadzona jest w tradycji. Nie odrzuca on jej, tak jak to czyniła awangarda z początku XX wieku<sup>11</sup>. I w tym jest dojrzałszy, w taki sposób staje się ich „spadkobiercą” – jak zwykł siebie określać<sup>12</sup>. Z drugiej zaś strony – nie zamyka się w obrębie konwencjonalnych, „tekstowych” wyznaczników kultury. W tym sensie nie jest postmodernistą. Dlatego słuszne wydaje się stwierdzenie Pleśniarowicza, że był to „ostatni artysta dwudziestego wieku”<sup>13</sup>. Kantor, odwołując się do poprzedników, sam wpisuje się w określoną tradycję. Konstruuje ją, stając się jednocześnie jej częścią. To stosunek, jakiemu artysta nadał miano „kontynuacji, która dojrzała do zerwania”<sup>14</sup>. Takie usytuowanie wobec tradycji nie przypomina postaw ruchów awangardowych, na które artysta się powołuje. Uściślając tę relację, należy zauważyć, iż, posługując się nawiązaniem do historii sztuki w XX, Kantor przekracza

<sup>8</sup> Zob. W. B o r o w s k i, *Tadeusz Kantor*. Warszawa 1982, s. 110.

<sup>9</sup> Zob. wypowiedź L. Ryby (w: A. S k i b a - L i c k e l, *Aktor według Kantora*. Wrocław 1995, s. 128).

<sup>10</sup> Aczkolwiek w spektaklu *Wielopole, Wielopole* wprowadzone one są także na zasadzie mitemyzyzmu. Wypowiada je jedna z ciotek, która była „nawiedzona”. Wszakże takie dokładne „repliki”, „atrapy” – jak określał to sam Kantor – są wynikiem kreacji artystycznej.

<sup>11</sup> Unikalnym prądem, który nie odrzucał tradycji w całości, był surrealizm. Co ciekawe, wśród „deklarowanych” wpływów Kantor zawsze wymieniał ten nurt jako jeden z głównych czynników go formujących.

<sup>12</sup> Zob. T. K a n t o r, *Mały manifest*. W: *Lekcje mediolańskie 1986*.

<sup>13</sup> K. P l e ś n i a r o w i c z, *Kantor*. Wrocław 1997.

<sup>14</sup> B o r o w s k i, *op. cit.*, s. 26.



ją. Czyni to właśnie za pomocą tradycji. Jako awangardysta przypomina swoim antenatom, że ich zerwanie z tradycją było jedynie pewną koncepcją artystyczną. Niemożliwa jest bowiem twórczość, która opiera się na odrzuceniu wcześniejszych dokonań artystycznych. Postawa skierowana na tradycję, na to, co istnieje w kulturze, na kod – stanowi bazę do porozumienia z widzami. W spektaklu *Dziś są moje urodziny* taką rolę odgrywa „Infantka Velázquez, ale moja”<sup>15</sup>. W swojej książce Pieniążek pominął ten aspekt zupełnie (w indeksie nazwisko malarza występuje tylko dwa razy).

W tym miejscu ważne jest zagadnienie odwołania się do kultury za pomocą cytatu. Linia biegnie od Velázquez przez tradycję studium malarstwa. Dodatkowy kontekst stanowi także cykl obrazów *Infantki* Kantora. Autocytaty są więc tą kategorią, która najbardziej zbliża artystę do ponowoczesnej estetyki. Ale – jak już wspomniałem – pierwotne ich konteksty nie są dla Kantora tylko tekstami, zamkniętymi strukturami, jakie można dowolnie układać. Dla niego to elementy ciągle żywotne, wciąż jeszcze niosące jakieś sensory. „Jedyną źródło sensów” tkwi w geście artysty, geście, który nie dekonstruuje, lecz rekonstruuje sensory, umieszcza je w nowych kontekstach.

Ważnym momentem jest także wyjaśnienie tytułu książki i związanej z nim kwestii naśladowstwa, *mimesis* właśnie. Autor tak o tym pisze: „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” (s. 18).

Tę kategorię autor rozumie wprost, traktując *mimesis*, naśladowanie jako artystyczne przetworzenie osobistego, biograficznego doświadczenia. Mimetyzacji podlegają według Pieniążka osobiste przeżycia, wspomnienia, a przede wszystkim autentyczna pamięć Kantora. To sprawia, że cała jego twórczość została potraktowana na zasadzie ekspresji artysty, który przekazuje odbiorcom swoje autentyczne emocje, a widz z kolei odbiera je i także wyzwala autentyczne emocje. Taki schemat układa Pieniążek. Z tego też wyprowadza wnioski o epifanijnym charakterze dzieł autora *Umarłej klasy*.

*Akt twórczy jako mimesis* dowodzi, że nie można omawiać jednego spektaklu Kantora bez uwzględnienia pozostałych dzieł. W swoich analizach autor posługuje się malarstwem, rysunkami, tekstami, notatkami, wywiadami (oraz innymi wypowiedziami) artysty. Te wszystkie zabiegi powodują, że w książce Pieniążka dorobek artystyczny Kantora ujęty jest na bardzo szerokim tle. Uruchamiając kontekst filozoficzny, a zwłaszcza wpisując Kantora w nurt nowoczesnej humanistyki badacz pokazuje, iż prace tego artysty stanowią czynnik, który współtworzy „modernizm w Polsce”. Jednocześnie słusznie zauważa, że Kantor wymyka się wszelkim interpretacyjnym ustaleniom oraz metodom badawczym. Nie można zamykać jego dzieła w „martwych hipostazach”.

Jeżeli zaś chodzi o epifanię i mimetyzm w twórczości Kantora, Pieniążek wskazuje kilka jej poziomów. Z jednej strony, nie sposób oderwać dorobku autora *Umarłej klasy* od jego biografii, od indywidualnej ekspresji. Z drugiej zaś – nie można nie dostrzec, że ta twórczość tak wielką wagę przywiązuje do dyskursu, do formy, do przekształcenia i kreacji. W tym tkwi jej sprzeczność, ale i, tak naprawdę, jej siła. Kantor umiał doskonale połączyć te dwa elementy – aby osobiste przeżycie udzieliło się widzowi. Żeby jednak to osiągnąć, trzeba pokierować reakcjami odbiorcy – a to oznacza budowanie struktury i „artystyczne przetworzenie” własnego doświadczenia. Dlatego w przypadku Kantora należy mówić nie o „akcie twórczym jako *mimesis*”, ale raczej o *mimesis* aktu twórczego – o daniu do zro-

<sup>15</sup> Cytat ze spektaklu.

zumienia, że obcujemy z naśladownictwem, z „udawaniem” prawdziwych emocji i przeżyć. Dopiero wówczas (paradoksalnie) może dojść do odkrycia realnego – wspomnienia, przeżycia, uczucia *etc.* Jan Kott pisał o Tadeuszu Kantorze jako o Charonie<sup>16</sup>. Przywołanie antyku jest o tyle ważne, że właśnie „manipulacje” dokonywane przez artystę umożliwiają *katharsis*. To jest, jak myślę, Kantorowskie rozumienie *mimesis*.

### Abstract

PAWEŁ STANGRET

(Cardinal Stefan Wyszyński University in Warsaw)

#### LIMITS OF THE METHOD

The review discusses Marek Pieniążek's book *Akt twórczy jako mimesis (Act of Creation as Mimesis)* a detailed monograph of Tadeusz Kantor's last performance *Dziś są moje urodziny (It's My Birthday Today)*. The performance is studied in the context of the artist's whole artistic creativity to which the research material is composed of notes, painting, interviews, papers and manifestos. The performance's analysis is carried out from the perspective of modern research methodologies (*e.g.* Lacanian), due to which the book tackles the analysis of the performance as well as traces its reception.

---

<sup>16</sup> J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Gdańsk 2005.