didaskalia
gazeta teatralna

Z numeru: **Didaskalia 160**
Data wydania: grudzień 2020
Źródło: https://didaskalia.pl/pl/artykul/potega-nieobecnosci

/ KANTOR

Potęga nie/obecności

Zbigniew Majchrowski

Katarzyna Fazan, *Kantor. Nie/obecność*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2019

Nie ma sezonu, który by nie przynosił kolejnych publikacji poświęconych twórczości bądź osobie Tadeusza Kantora – dokumentacyjnych i interpretacyjnych, ale też świadectw „od kuchni", spisywanych przez członków zespołu lub akolitów. Swego czasu Katarzyna Fazan dokonała recenzenckiego przeglądu wybranych publikacji z jednego tylko roku (Fazan, 2016), a nie tak dawno sama wzbogaciła tę stale rozrastającą się bibliotekę o własną książkę, która zdążyła już zdobyć wysokie środowiskowe uznanie, czego wyrazem jest między innymi Nagroda Polskiego Towarzystwa Badań Teatralnych za najlepszą publikację książkową z zakresu wiedzy o dramacie, teatrze i widowiskach wydaną w roku 2019. *Kantor. Nie/Obecność* to monografia na rzadko spotykaną skalę, wybiegająca poza ramy wyznaczone przez tytułowego bohatera, odsłaniająca, dokąd doprowadzić może podążanie za Kantorem i jak radykalnym przeobrażeniom ulec powinien

dyskurs teatrologiczny w zetknięciu z tak rozległą, tak heterogeniczną twórczością. Bez wątpienia jest to obecnie najpoważniejsze dokonanie jednoautorskie na tym polu. Można by z tego tomu wykroić kilka samodzielnych, pełnowymiarowych książek monograficznych, i to niekoniecznie z Kantorem w roli głównej. Na przykład – o materii teatralnej. Na przykład – o spotkaniach artysty z „drugim" (konfrontacjach chcianych i niechcianych). Na przykład – o performowaniu dokumentacji artystycznej. Tyle że taki podział byłby sprzeniewierzeniem się założeniu autorki, która pragnie scalić transgatunkową twórczość Kantora w jedno dzieło w procesie, rozumiane jako dynamiczny, nieustabilizowany akt twórczy, obejmujący szkice domowe i próby z aktorami (Fazan przeprowadza znakomitą analizę sfilmowanych prób do *Dziś są moje urodziny*) oraz spektakle z publicznością, ale też akty autodokumentacyjne, a więc postpartytury, usamodzielniające się elementy scenografii, które – niekiedy replikowane – przybierają status obiektów wystawienniczych; następnie projekty archiwizacji (jak „szafy na *Umarłą klasę*") oraz wszelkie inne, równolegle formy ekspresji malarskiej i pisarskiej. A wreszcie na dzieło w procesie składa się również dokumentacja zewnętrzna, w dużym stopniu autoryzowana (przez sam wybór fotografa chociażby), zatem sesje fotograficzne i rejestracje filmowe (Fazan poddaje znakomitej analizie zróżnicowaną „aurę" dwóch filmów z *Nadobniś i koczkodanów*), świadectwa współtwórców i odbiorców, a w końcu – performanse wystawiennicze, w których dochodzi do przejęcia i rekompozycji dzieła przez kuratorów ekspozycji.

Kantor. Nie/Obecność to monografia precyzyjnie skonstruowana wedle własnych autorskich reguł, zrywająca czy to z konwencjami narracji biograficzno-diachronicznej, czy to z rozdzielnością domen twórczych. Już sam tytuł jest grą z tradycją gatunku: niegdysiejsze „życie i twórczość" czy wymyślona przez Stanisława Rośka „nekrografia" zostają zastąpione przez

pełną napięcia tytułową konstrukcję. Kluczowe dla wywodu Katarzyny Fazan stwierdzenie, niejako zdanie założycielskie jej najnowszej monografii brzmi: „Śmierć artysty bywa aktem twórczym". Tyle że w przypadku Kantora mówić można – i to jest najciekawsze – o funkcjonowaniu w strefie przejściowej pomiędzy życiem artysty a życiem dzieła po śmierci twórcy, jakby buforze czy zonie, gdy artysta projektuje i wypróbowuje bycie nie/obecnym, chcąc kontrolować swój pośmiertny wizerunek i w jakimś zakresie powstrzymać nieuchronny rozpad dzieła teatralnego. Kantor już za życia kreuje „życie po życiu", jego twórczość od pewnego momentu staje się reżyserowanym rytuałem przejścia na „drugą stronę". Mickiewicz palił rękopisy, Kantor je wtórnie „dotwarza"! I z pewnością udało mu się w dużej mierze zapanować nad swym dziełem pośmiertnym, skoro w końcowej partii książki autorka dopowiada puentę „gry z nicością", jaką podjął Kantor, „pozostawiając puste miejsce, gdzie nawet jako nieobecny przyciągnął uwagę".

Wcześniejsze zainteresowanie liryką i listem, świadectwami osobistymi, dokumentami życia, sproblematyzowane w dwóch poprzednich książkach: *Szczera poza dekadenta. Kazimierz Tetmajer: między epistolografią a sztuką* (2001) oraz *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor* (2009), doprowadziło Katarzynę Fazan do rozbudowanego, wielorako rozumianego archiwum, również – dopowiedziałbym – jako „archiwum egzystencji", by przywołać słynną formułę Marii Janion. Z jednej strony, jak notuje sam Kantor – Historia, wojny, wielkie ideologie, panteony… A z drugiej – „rejony zepchnięte poza oficjalną świadomość": „biedne, / żałosne, / nieopierzone, / świecące nagim ciałem, / bezbronne, / pryszczate, / zasmarkane, / spermowate, / jakoś żałośnie i nieprzyzwoicie obnażone, / niedorozwinięte…" (Kantor, 2004, s. 80-81).

Autokomentarze i manifesty Kantora są w istocie zdecydowanie bardziej

wypowiedziami lirycznymi niż programowymi deklaracjami, przypominają raczej poematy Tadeusza Różewicza, wydają się lirycznym dziennikiem artysty, zapisywanym tokiem współczesnego wiersza wolnego. Fazan bada przemieszczenia tego, co osobiste, intymne, skryte, ku temu, co publiczne, odsłonięte, jawnie wystawione, a jednocześnie przecież zapośredniczone przez aktorów, potem przez fotografie i rejestracje filmowe, wreszcie przez kuratorskie strategie. Jak dzieło przekształca się w archiwum dzieła, w byt mityczny i w obiekt muzealny? Jak mit osobisty artysty materializuje się w przechodniej przestrzeni wystawienniczej? Dzieło po śmierci twórcy pozostaje „dziełem w ruchu", ale czy artysta jest władny (a tak chciałby Kantor) sprawować kontrolę nad jego obiegiem, jego kontynuacjami, remiksami, jego mityzacją bądź dekonstrukcją czy wymazywaniem z przestrzeni publicznej?

Dyskurs Katarzyny Fazan charakteryzuje się operowaniem antynomią, wydobywaniem ambiwalencji. Wyznaczanie pola napięć to zresztą stały rys stylu myślenia autorki. „Między autobiografią a autokreacją", „między feerią a końcówką", „między domem a cmentarzem". Tak Fazan tytułowała rozdziały w swych poprzednich książkach, podobnie i teraz: „między wystawą a wydarzeniem", „między ponowieniem a utratą", „między formą a zdarzeniem", „między symboliką a realnym", „między idolem a osobą", „ambalaże i obnażenia". Autorka zwykła ujmować badane zjawiska w figury paradoksu, antytezy czy oksymoronu: „szczera poza", „pieśń jako lament i autokreacja", „metafizyczny melodramat", „świeckie misterium okrucieństwa", „intymne Zaduszki polskie", „słabość silnego dziedzictwa". Styl monografistki, która szczęśliwie wystrzega się parafrazowania wypowiedzi Kantora, na metapoziomie najwyraźniej jednak koresponduje ze zgoła oksymoronicznym stylem samego artysty: „Cyrk Śmierci", „kołyska-trumienka", „parada zarazem triumfalna i funeralna", „ławki jak katafalki",

„tragiczne automaty”. Niekiedy Fazan skraca dystans badawczy, gdy pozwala sobie – i bardzo dobrze! – na takie określenie jak „krnąbrne ego Kantora” albo gdy czyni dygresję o „relacji quasi-erotycznej”.

Kantor, tak jak go przedstawia Katarzyna Fazan, w gruncie rzeczy „uprawiał nie sztukę, lecz walkę, albo inaczej: sztukę jako walkę permanentną”, „scalał się dzięki uaktywnianiu sprzeczności, sam był polem bitwy”. Autorka opisuje proces twórczy rozumiany jako agon na wielu polach i w różnych relacjach – z ideą iluzji/reprezentacji i z efemerycznością dzieła teatralnego, z materią nieożywioną i ze starzejącym się ciałem, ze skamielinami tradycji i z konwencjonalizowaniem się gestów awangardowych, z „łatwizną” pseudoawangardy i z (po części urojonymi) naśladowcami, z krytykami wreszcie. Jakże podobny w tej walce o sławę do Gombrowicza! Najsłynniejsze dzieło Kantora, seans dramatyczny *Umarła klasa*, pośrednio ilustruje konstatację z Gombrowiczowskiego *Dziennika*: „było nas trzech, Witkiewicz, Bruno Schulz i ja, trzech muszkieterów polskiej awangardy z okresu międzywojennego”. Twórca Cricot 2 czuł się spadkobiercą awangardy Dwudziestolecia i kontynuatorem jej etosu (stąd właśnie owa „dwójka” w nazwie teatru) i jednocześnie uważał się za prekursora rewizji spadku po modernizmie (w afirmatywnym stosunku do Wyspiańskiego chociażby), toteż nieprzypadkowo wywiódł swoje przedstawienie w krakowskich Krzysztoforach właśnie z dzieł Witkacego (*Tumor Mózgowicz*), Schulza (*Emeryt*, *Traktat o manekinach*) i Gombrowicza (*Ferdydurke*). Chciałoby się sparafrazować zdanie z *Dziennika* i powiedzieć, że w drugiej połowie wieku XX znów było ich trzech, teraz jednak, po tragicznych odejściach Schulza i Witkacego, w nową konfigurację z Gombrowiczem weszli Kantor i Grotowski. Trzech, którzy przemożnie narzucili krytykom (przeciwnikom i admiratorom) własną wykładnię swych ponad wszelką wątpliwość przełomowych dokonań i sami ukształtowali swój mit – oczywiście każdy na swój sposób. Gombrowicz

czynił to z jawną perswazją, po wielekroć definiując własną wielkość w *Dzienniku* oraz w rozlicznych autokomentarzach czy polemikach. Grotowski działał inaczej: funkcjonował głównie w tradycji mówionej, budował swój mit poprzez rozproszenie oralnego przekazu wśród słuchaczy, a zasadniczym śladem miała być pamięć emocjonalna, stąd niechęć do rejestracji przedstawień. Po *Apocalypsis cum figuris*, przedstawieniu pokazywanym na całym świecie przez dziesięć lat, pozostał tylko marny technicznie zapis filmowy, dający całkiem mylne wyobrażenie o spektaklu, garść zdjęć i właściwie nic więcej – nie było przecież w *Apocalypsis* ani scenografii, ani rekwizytów (na dobrą sprawę jedyną materią był rozdarty bochen chleba, którego resztki, niczym fetysz, wynosili co śmielsi widzowie, a najsłynniejszym śladem – wosk świec na parkiecie). Jak się zdaje, Grotowski przyjął strategię celowego gubienia dokumentów pracy twórczej, dzieło miało się spełniać w akcie „tu i teraz", w ciele aktora i w opowieściach widzów-świadków. Kantor, przeciwnie, od pewnego momentu pedantycznie gromadził i „dotwarzał" dokumentację, mnożył teksty, szkice, obrazy, replikował obiekty scenograficzne i kostiumowe (ławki i manekiny z *Umarłej klasy* napotkać można nie tylko w krakowskiej Cricotece, ale na przykład w Moderna Museet w Sztokholmie), projektował archiwum.

Swego czasu nastąpił odwrót od monografii spersonalizowanych i od wielkich syntez historycznych, które rozpadły się na szereg „historii specjalnych" czy mikrohistorii. Lukę po utraconych wielkich, spójnych narracjach miały poniekąd wypełnić projekty słownikowe i encyklopedyczne (jak IBL-owski tom *Mickiewicz. Encyklopedia*), trochę na zasadzie modelu do składania: z rozpisanych na hasła wątków, epizodów, dzieł, tematów i fragmentarycznych ujęć sam czytelnik, wyzwolony spod opresyjnej władzy Wielkiego Narratora, może sobie ułożyć własną wizję nie/możliwej „całości". Tymczasem daje się zaobserwować powrót do – na nowo zdefiniowanej –

biografii twórczej jako kanwy dla upersonifikowanej syntezy alternatywnej. Monografia tak bardzo heterogenicznej i transgatunkowej twórczości Tadeusza Kantora jest niewątpliwie przestrzenią, w której mogą współistnieć różne rywalizujące narracje – mikrohistorie i perspektywa wielkich opowieści, a miejsca o niepodobnej skali zyskują podobną rangę: Wielopole Skrzyńskie i Paryż, Kraków i nadbałtyckie Łazy. Kantor, podobnie jak Miłosz, niewątpliwie znakomicie się nadaje do spisania interpersonalnej historii XX wieku: od Wyspiańskiego (okupacyjne przedstawienie *Powrotu Odysa*), poprzez Witkacego i Brunona Schulza, po Marię Jaremiankę i Jonasza Sterna. A na jego dziele szczepić można różne odnogi, reprezentowane w książce Fazan przez Oskara Schlemmera czy Jerzego Beresia.

Katarzyna Fazan sugestywnie wpisuje akty twórcze Kantora w proces, który przynależy do przewrotu paradygmatycznego: „[Kantor] Przechodzi (podobnie jak humanistyka z przełomu XX i XXI wieku) od sztuki jako estetyki o ewidentnym odcieniu zaangażowanym społecznie do poetyki doświadczenia, upolitycznijąc wymiar pamięci indywidualnej, czyniąc z własnej biografii i pamięci powtórzenie niewierne, twórcze i kontrowersyjne” (s. 75). Dzieło Kantora, które zdobyło światowy rozgłos, staje się w tym ujęciu wehikułem dla wprowadzenia w szerszy obieg badawczy postaci i zjawisk o bardziej niszowym charakterze, jak chociażby wspomniana Maria Jaremianka, co pozwala odnowić badanie relacji między przedwojenną a powojenną awangardą, z kolei obecność Jerzego Beresia skłania do zastanowienia nad dwiema skrajnie różnymi koncepcjami zaangażowania artystów w rzeczywistość polityczną. Sam pamiętam dobrze spotkanie Kantora ze studentami w auli Uniwersytetu Gdańskiego w grudniu 1980 roku. „Trudno mi dzisiaj w Polsce, a specjalnie w Gdańsku, mówić tylko o sztuce. A chciałbym mówić właściwie tylko o sztuce” (*Tadeusz Kantor. Responsable…*, 1981, s. 115). Kantor obawiał się wtedy łatwego sojuszu

artystów ze zbiorowym zrywem, którym był przejęty i z którym w jakimś sensie się solidaryzował, ale z pewnością nie utożsamiał, a zwłaszcza nie dowierzał solidarnościowemu populizmowi artystów. Sztukę nazywał procesem „niezwykle delikatnym", przestrzegał przed służebnością, przed jedyniesłusznością. „Najważniejsza jest wolność" (s. 120). Powtarzał po raz kolejny to, czemu świadectwo z lat wcześniejszych dał Jerzy Bereś: „Mam list od Kantora przysłany do mnie z Paryża w 1964 roku. Ostatnie zdanie tego listu brzmi: *Ciągła tęsknota za absolutną wolnością*. To było wtedy przemożne. Ta tęsknota zaważyła nad całą działalnością Kantora. I moją też" (*Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, 2000, s. 185). Podczas gdy rozgorączkowani twórcy prześcigali się w prosolidarnościowych gestach, Kantor niezmiennie bronił suwerenności sztuki. Zaskakując gdańskich słuchaczy medytacją, którą nazwał „testamentem Marii Jaremy" (Kordalska, Rosiek, 1981, s. 121), dawał do zrozumienia, że intymne jest polityczne. Mało kto jednak w posierpniowej, solidarnościowej aurze chciał to zrozumieć.

Praca Katarzyny Fazan ma wartość modelową – ustanawia pewien model poznawczy, który pozwala uobecnić innych artystów XX wieku, nie tylko tych wpisanych w agoniczne kontynuacje, jak Jerzy Grzegorzewski – „następca-przeciwnik". Obok diachronicznej konstelacji, wiodącej od Wyspiańskiego po Grzegorzewskiego, wyłania się w toku lektury inna jeszcze konstelacja – synchroniczna (z uwagi na pokoleniową bliskość i w pewnym przynajmniej okresie – równoczesność twórczej aktywności): to Tadeusz Różewicz i Miron Białoszewski oraz – *horrible dictu* – Jerzy Grotowski. O tej ostatniej relacji, Kantor a Grotowski, pisali już Krzysztof Pleśniarowicz i Zbigniew Osiński. Katarzyna Fazan na dobrą sprawę wywołuje Grotowskiego raz tylko, za pośrednictwem Eriki Fischer-Lichte, podobnie raz tylko uobecnia Białoszewskiego – przy okazji *Lekcji anatomii* wspomina o *Wiwisekcjach*. I raz tylko sięga do Różewicza jako autora opowiadania z kluczem *W*

najpiękniejszym mieście świata – przypominając prozatorski portret Jaremianki.

Czytając tę trudną do utrzymania w dłoniach księgę, co rusz ekwilibrystycznie zapisywałem na marginesach kolejne skojarzenia – czasem narzucające się, czasem mniej oczywiste, może i nietrafne. Na przykład gdy Fazan wskazuje na stosowaną przez Kantora przemoc przedmiotów wobec aktorów, to nieuchronnie przypomina się słynna scena monologu Marka Walczewskiego z szafą na plecach – w *Matce* wyreżyserowanej przez Jerzego Jarockiego w Starym Teatrze w 1972 roku, później przeniesionej do Teatru Telewizji. Eksperymentowanie z polem gry w Teatrze Cricot 2, odrzucenie „dekoracji" i w ogóle „sceny" na rzecz „przestrzeni" czy „miejsca" (co dziś wydaje się tak oczywiste, że aż odwieczne) chciałoby się zestawić z przestrzennymi rozwiązaniami Jerzego Gurawskiego we współpracy z Grotowskim w Teatrze 13 Rzędów w Opolu. Zanalizowana przez autorkę formuła „teatru-pułapki" pozwala powrócić nie tylko do interakcyjnych" *Dziadów* Grotowskiego, ale i do krakowskich *Dziadów* Konrada Swinarskiego z 1973 roku, które zaczynały się już w szatni, a w akcie obrzędowym dochodziło do wymieszania widzów z aktorami. Eksplorowanie szatni i publiczności w *Nadobnisiach i koczkodanach*, których premiera odbyła się w Krzysztoforach niespełna dwa miesiące po przedstawieniu Swinarskiego w sąsiednim Starym Teatrze, to uderzająca, zgoła pastiszowa zbieżność. A przecież nie można zapominać, że już w roku 1968, w happeningu *Hommage à Maria Jarema*, w konwencjonalne towarzystwo wernisażowych widzów Kantor wprowadził autentycznego kloszarda, „opoja, w ubraniu zabłoconym, przepoconym, zarośniętego i brudnego, który na placach i ulicach zarabiał noszeniem pak, a tutaj przez cały ciąg pokazu najspokojniej piłował deski piłą…" (Kantor, 2004, s. 47).

Upodobanie Kantora do „biednej” materii to również wspólny rys praktyk artystycznych stosowanych w Teatrze Osobnym Mirona Białoszewskiego i Lecha Emfazego Stefańskiego, widoczny w rekwizytach codziennego użytku i w recyklingowych kostiumach („kroje ornatowe, kapowe, workowe, fartuchowo-szyldowe” – jak komentowali sami twórcy w 1957 roku) (Białoszewski, 2015, s. 392-397). Proszę sobie (ale koniecznie!) na nowo przeczytać *Szarą mszę* z drugiego programu Teatru Osobnego z 1956 roku (granego w mieszkaniu na Tarczyńskiej i na placu Dąbrowskiego około siedemdziesięciu razy, jak podaje Gracja Kerényi). Ta pięciostronicowa miniatura, której wykonanie trwało osiem do dziesięciu minut, jest właściwie zalążkiem metody rozwiniętej przez Kantora (z rozmachem, chciałoby się powiedzieć: nieomal monumentalnym) w kreacji *Wielopola, Wielopola* w 1980 roku.

Uderzające są zbieżności z praktykami lingwistycznymi współczesnych mu poetów, a szczególnie interesujące jest to, co Kantor zapisał w notatniku reżyserskim *Umarłej klasy*: „w GRAMATYCE ujrzałem skuteczny środek artystyczny. Słowo rozbiór mogłem łatwo zastąpić pojęciem destrukcji, rozpadu” (Kantor, 2004, s. 73-74). Rozbiór analityczny zdania stał się niejako metodą destrukcji fabuł, narracji, fikcji, wszelkich konwencji przedstawiania świata, niczym w wierszu Tymoteusza Karpowicza *Rozkład jazdy* z tomu *W imię znaczenia* (1962). Z Różewiczem dzieli Kantor upodobanie do enumeracji, do paralelizmów, do antytezy („będzie stale wychodził / i nigdy nie wyjdzie”). Do Białoszewskiego zbliżają go „kleksy fonetyczne” i praktyki przejęte z języka dziecka (opisuje je Kantor w *Miejscu dokładnym*). A to, co Kantor obrazowo nazywa „rozpasaniem lingwistycznym”, cechowało również *Szłość samojedną* (1972), przedstawienie krakowskiego studenckiego Teatru Pleonazmus, którego liderem był Ryszard Major, niekryjący inspiracji Białoszewskim.

Niewątpliwie jednak najwięcej skojarzeń w toku lektury książki Katarzyny Fazan prowadzi do twórczości Tadeusza Różewicza. Różewicz, który zbliżył się do Grupy Krakowskiej zaraz po wojnie, zawsze cenił Kantora, mimo że mógłby rościć pretensje o pierwszeństwo pewnych pomysłów, jak chociażby „biedny" pokój w *Kartotece*, przez który przechodzą umarli (przyjaciel-topielec z dzieciństwa oraz rozstrzelany partyzant) – dwadzieścia lat przed *Wielopolem, Wielopolem*. A miejsc wspólnych jest w zestawieniu twórczości Kantora i Różewicza znacznie więcej. Wymieńmy jeszcze kilka: informelowa strategia wymieszania ciał, manekinów, lalek i przedmiotów (*Śmieszny staruszek*), kreacje bio-obiektów (konstruktor z monstrualną nogą w gipsie w *Akcie przerywanym*), kolaż tekstowy i wielowarstwowy kostium bohaterki w sztuce *Stara kobieta wysiaduje*. Jak zauważa autorka *Nie/obecności*, w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych Kantora interesowały „nieoczywiste rejony działań, pozostawianie tropów prac nieukończonych, a w każdym razie nieostatecznych". Taki nieoczywisty charakter mają w tym czasie również poszukiwania Różewicza na gruncie dramatu/teatru: *Straż porządkowa (opisanie dramaturgii)* (1966) czy *Przyrost naturalny* z wymownym podtytułem *Biografia sztuki teatralnej* (1968), gdzie mowa o wizji sztuki opartej wyłącznie na ruchu, na rośnięciu żywej masy. Co ciekawe, niemal jednocześnie Różewicz i Kantor odchodzą od formy otwartej, rozbitej ku dziełom „domkniętym" (*Białe małżeństwo* – 1974, *Umarła klasa* – 1975). Notabene w *Białym małżeństwie* występuje „pusty konfesjonał", w którym „czasem tylko coś zgrzyta, skrzypi, piszczy" – to bardzo „kantorowski" obiekt! Z kolei proces „rozrzucenia" *Kartoteki*, realizowany w toku prób z aktorami Teatru Polskiego we Wrocławiu w 1992 roku, Różewicz rozpoczął od przypomnienia szlagieru Mieczysława Fogga *Ujrzałem pierwszy siwy włos na twojej skroni*. To nie był jedynie wyraz autotematycznej ironii posiwiałego autora, ale i chęć powtórzenia „magicznego" gestu Kantora,

który walcem *W starych nutach babuni* jak ze starej, zdartej płyty uruchamiał swój „seans dramatyczny" w Krzysztoforach (chwilami poeta będzie nawet „odgrywał" reżysera-tyrana). Swym zachwytem *Umarłą klasą* Różewicz dzielił się na gorąco w rozmowie z Konstantym Puzyną i Andrzejem Wajdą (*O „Umarłej klasie"*, 1977), z ogromną estymą będzie mówił później o „wielkim teatrze" Kantora na Uniwersytecie w Ottawie 1991 roku (Różewicz, 1991), a ogłoszonej w 2005 toku sylwie o pośmiertnej obecności reżysera w materii oglądanego przedstawienia da tytuł *Bez Kantora* i zapisze: „Był (jakby) obecny", co akurat rymuje się z tytułem książki Katarzyny Fazan. W równej mierze jest to zresztą wspomnienie Różewicza o Marii Jaremiance: „Miałem zawsze wrażenie, że Kantor bał się Marysi, była to chyba jedyna osoba – ze świata artystycznego – której się bał… Późniejszy obraz Kantora-Tyrana – jest mocno przesadzony. […] Tadeusz był kulturalnym, grzecznym człowiekiem… chociaż miał swoich «wytypowanych» ludzi sztuki, o których mówił źle lub lekceważąco…" (Różewicz, 2005, s. 156-157).

Z pewnością sam Kantor nie byłby zadowolony ze snucia jakichkolwiek paraleli pomiędzy jego „teatrem zerowym" czy „teatrem niemożliwym" a – powiedzmy – Teatrem Osobnym czy Różewiczowskim „teatrem niekonsekwencji", a już szczególnie z „teatrem ubogim", bo na zestawienie z Grotowskim i jego Laboratorium reagował alergicznie. Jego drażliwość na punkcie własnej wybitności i oryginalności oraz potrzeba bycia w centrum obrosła w anegdoty. Jedną z najmniej poprawnych zapisał Kazimierz Wiśniak: „Na festiwal teatralny w Adelajdzie wyjadą Wrocławski Teatr Pantomimy i teatr Kantora. Zespoły zamieszkają w tym samym hotelu. Podczas śniadania Kantor nie wytrzyma, nie zniesie widoku przybywających do sali młodych, zgrabnych mimów Tomaszewskiego, bowiem nie na jego skrzywionej fizjonomii, ale na urodziwych mimach skupi się uwaga hotelowych gości. Kantor zacznie krzyczeć, wywoła publiczną awanturę, że

kręcący tyłkami pederaści odbierają mu apetyt i w takim hotelu mieszkać nie będzie!" (Wiśniak, 2012, s. 55).

Tymczasem Kantor powraca w najmniej oczekiwanych kontekstach. Oto na wystawie Karola Radziszewskiego *Potęga sekretów* w Centrum Sztuki Współczesnej w Warszawie zimą 2019/2020 jednym z obiektów był ocenzurowany w 1976 roku katalog wystawy Galerii Foksal *Wojciech Szperl. Fotografie z seansu Tadeusza Kantora „Umarła klasa"*, z którego ówcześnie zostało usunięte zdjęcie z „nagusem", a obok zaprezentowano kilka podobnych „nieobyczajnych" fotografii z tej kolekcji, które swego czasu wzbudziły zainteresowanie Wojciecha Skrodzkiego, krytyka sztuki o subwersywnych zainteresowaniach. Najsłynniejsze dzieło Kantora zostało tym samym wpisane w sekretną historię queerowej nie/obecności w czasach PRL-u.

Autor/ka

Zbigniew Majchrowski

Zbigniew Majchrowski – profesor zwyczajny związany z Uniwersytetem Gdańskim, literaturoznawca i teatrolog.

Bibliografia

Białoszewski, Miron, *Proza stojąca, proza lecąca*, PIW, Warszawa 2015.

Fazan, Katarzyna, *Kantor „multipart"*, „Teatr" 2016, nr 4.

Kantor, Tadeusz, *Pisma*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, tom II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Ossolineum, Cricoteka, Wrocław – Kraków 2004.

Kordalska, Hanna; Rosiek, Stanisław, *Historia „tekstu wyznań" Tadeusza Kantora. Od słowa mówionego do słowa powtórzonego*, „Punkt. Kwartalnik gdańskich środowisk twórczych"

1981, nr 14.

O „Umarłej klasie”. Rozmowy, „Dialog” 1977, nr 2.

Różewicz, Tadeusz, *Sztuka nienapisana*, „Dialog” 1991, nr 10.

Różewicz, Tadeusz, *Utwory zebrane. Dramat 2*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 2005.

Tadeusz Kantor „Responsable” – odpowiedzialny czyli Luźne uwagi o sztuce (magnetofonowy zapis fragmentów wypowiedzi Tadeusza Kantora podczas spotkania ze studentami i dziennikarzami w Uniwersytecie Gdańskim 5 grudnia 1980 roku), „Punkt. Kwartalnik gdańskich środowisk twórczych” 1981, nr 14.

Tadeusz Kantor. Niemożliwe, red. J. Suchan, Bunkier Sztuki, Kraków 2000.

Wiśniak, Kazimierz, *Życie ze sztuką splecione*, Wydawnictwo Vandere, Kraków 2012.

Źródło: *https://didaskalia.pl/artykul/potega-nieobecnosci*