TADEUSZ KANTOR. WIDMA / SPECTRES

cricoteka

TADEUSZ KANTOR.

WIDMA
SPECTRES

Kraków, 2020

cricoteka

KATALOG / CATALOGUE

WYDAWCA / PUBLISHED BY:
© Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA
Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor CRICOTEKA
ul. Nadwiślańska 2–4, 30-527 Kraków
tel. +48 12 442 77 70
e-mail: cricoteka@cricoteka.pl
www.cricoteka.pl
Kraków 2020
ISBN 978-83-61213-30-7

REDAKTORKA PROWADZĄCA / MANAGING EDITOR:
Magdalena Link-Lenczowska

PROJEKT GRAFICZNY / GRAPHIC DESIGN:
Zbigniew Prokop – Creator s.c.

KONCEPCJA / CONCEPTION:
Małgorzata Paluch-Cybulska, Michał Kobiałka

REDAKCJA NAUKOWA / CONSULTING EDITOR:
Joanna Targoń

REDAKCJA / EDITING:
Magdalena Petryna

KOREKTA / PROOFREADING:
Paulina Orłowska-Bańdo

TŁUMACZENIA NA JĘZYK ANGIELSKI / ENGLISH TRANSLATION:
Jessica Taylor-Kucia

TŁUMACZENIA NA JĘZYK POLSKI / POLISH TRANSLATION:
Robert Gałązka

ZDJĘCIA / PHOTOS:
Zbigniew Prokop, Krzysztof Kućma – Creator s.c.

DRUK / PRINTING:
Drukarnia Skleniarz

WYSTAWA / EXHIBITION

KURATORZY / CURATORS:
Małgorzata Paluch-Cybulska, Michał Kobiałka

KOORDYNACJA / COORDINATION:
Kamil Kuitkowski, Izabela Zawadzka (współpraca)

ARANŻACJA WYSTAWY I PROJEKT GRAFICZNY DRUKÓW / DESIGN:
Zbigniew Prokop, Krzysztof Kućma – Creator s.c.

PRACE BUDOWLANE / CONSTRUCTION WORK:
Marcin Drzewiński – f.u.h. VIOMAR, Andrzej Lis, Gerard Piasecki,
Roman Piotrowski – Geppetto s.c.

OŚWIETLENIE I MULTIMEDIA / LIGHTING AND MULTIMEDIA:
Mariusz Gąsior, Mariusz Potępa, Wydział Intermediów ASP w Krakowie /
Faculty of Intermedia, Academy of Fine Arts in Kraków

KONSERWACJA / CONSERVATION:
ICOS

WSPÓŁPRACA / COOPERATION:
Marzena Boniecka, Olga Curzydło, Justyna Droń, Monika Gniadek,
Magdalena Goszczyńska, Ewa Kaczmarczyk, Michał Lelek, Edyta Leszczyńska,
Magdalena Link-Lenczowska, Aldona Mikulska, Aleksandra Mitura, Łukasz Mzyk,
Marcin Nowak, Agnieszka Oprządek, Marcin Pańtak, Barbara Pasterak,
Tomasz Pietrucha, Bogdan Renczyński, Sylwia Skrzypek, Starowicz Hudyma
Radcowie Prawni s.c., Tomasz Stefaniak, Joanna Tarlaga, Agnieszka Tomczak,
Aleksandra Treder, Magdalena Ujma-Gawlik, Natalia Zarzecka

SPIS TREŚCI
CONTENTS

NATALIA ZARZECKA
MAGDALENA LINK-LENCZOWSKA

9 WSTĘP
11 INTRODUCTION

MICHAL KOBIALKA

15 TADEUSZ KANTOR:
WIDMA PRZESZŁOŚCI
32 TADEUSZ KANTOR:
SPECTRES OF THE PAST

MAŁGORZATA PALUCH-CYBULSKA

51 KANTOR. HISTORIA JAKO
„REALNOŚĆ GOTOWA”
62 KANTOR. HISTORY AS
“READY-MADE REALITY”

ANNA R. BURZYŃSKA

75 PRZEDMIOTY
NA SCENIE HISTORII
85 OBJECTS ON THE STAGE
OF HISTORY

KATARZYNA FAZAN

97 SCENY TEATRU
WYCHODZĄ Z GROBU
112 SCENES FROM THE THEATRE
RISE FROM THE GRAVE

BRYCE LEASE

127 STAGING DIFFICULT PASTS:
PRACA PAMIĘCI
137 STAGING DIFFICULT PASTS:
THE LABOUR OF REMEMBRANCE

MAGDALENA UJMA

147 CRICOTEKA: OD INSTYTUCJI AUTORSKIEJ
DO INSTYTUCJI KULTURY
157 CRICOTEKA: FROM KANTOR'S INSTITUTION
TO CULTURAL INSTITUTION

201 INDEKS NAZWISK
201 INDEX OF NAMES

202 LISTA PREZENTOWANYCH PRAC
205 LIST OF EXHIBITED WORKS

Tadeusz Kantor. Widma to tytuł nowej wystawy stałej prezentującej teatralne obiekty artysty z kolekcji Cricoteki. Jest to propozycja odmienna od poprzedniej ekspozycji stałej, realizowanej sukcesywnie w czterech odsłonach, poczynając od chwili otwarcia nowej siedziby. Tym razem prowadzona w galerii narracja rezygnuje z chronologii czy linearnej prezentacji poszczególnych etapów twórczości, ogniskując się wokół tematu pamięci o trudnej przeszłości artysty. Kuratorzy, Małgorzata Paluch-Cybulska oraz Michał Kobiałka, podjęli się poszukiwania odpowiedzi na pytania o wpływ dwudziestowiecznej historii na twórczość i biografię Kantora, a także na rozwój sztuki w ogóle, co czynią również poprzez odzwierciedlanie wysyconej konfliktami przeszłości w strategiach wystawienniczych. Wystawę dodatkowo kontekstualizuje bogaty program towarzyszący, oraz publikacja, którą trzymają Państwo w rękach.

Idea *Widm* zrodziła się jako kontynuacja udziału Cricoteki w międzynarodowym projekcie badawczym *Staging Difficult Pasts*, analizującym, jak twórcy teatru i muzealnicy konstruują nowe formy narracyjne oraz przekształcają obiekty teatralne i artystyczne w służbie problematycznych przeszłości, aktywnie wpływając na zbiorową pamięć. Idee tego projektu, a także miejsce w nim performatywnych działań Tadeusza Kantora i założonej przez niego instytucji przybliża tekst Bryce'a Lease'a. Michał Kobiałka wskazuje na znaczenie awangardowych gestów oporu w katastroficznym imaginarium Kantora, przywołując konteksty artystycznych fascynacji twórcy oraz zadając ważne pytania o rolę Cricoteki dzisiaj. Małgorzata Paluch-Cybulska podejmuje zagadnienie klisz pamięci w spektaklach Teatru Cricot 2, które stają się swoistymi platformami integrującymi sceniczne reprezentacje z, nierzadko traumatyczną, materią osobistych wspomnień artysty. Anna Róża Burzyńska przyjmuje optykę posthumanistyczną, sytuując w centrum wywodu Kantorowskie przedmioty jako aktanty mobilizujące się w nowych rolach, obdarzone podmiotowym, sprawczym statusem. Katarzyna Fazan zestawia ze sobą Tadeusza Kantora i Heinera Müllera w perspektywie postpamięci, analizując obecne

w ich twórczości reinterpretacje narodowych projektów Polonii i Germanii, o które nie przestaje pytać teatr najnowszy. Publikację podsumowuje esej Magdaleny Ujmy, który z perspektywy krytyki instytucjonalnej problematyzuje kwestię repozytorium pamięci, a także syntetyzuje historię Cricoteki i czterdziestoletnią ewolucję ośrodka w jubileuszowym dla nas roku.

Idea wystawy zainspirowała wspólne dla tegorocznych działań programowych Cricoteki hasło *Trudne przeszłości, niepewne przyszłości*. Planowane otwarcie ekspozycji zbiegło się w czasie z wybuchem pandemii koronawirusa i zmieniło radykalnie plany związane z prezentacją. Przygotowując projekt, nie sądziliśmy, że teraźniejszość tak dobitnie spuentuje nasze wielomiesięczne prace i że prezentacja, rezonując dziś nie tylko z wielkimi wojnami poprzedniego stulecia, ale i z aktualnymi wydarzeniami, pozostanie czasowo wystawą widmo. Oddając do rąk Czytelników i Czytelniczek katalog *Tadeusz Kantor. Widma*, możemy już wprawdzie zaprosić Państwa do galerii, jednak problem, w cieniu którego kończyliśmy pracę nad ekspozycją i tworzyliśmy książkę, nie stracił na aktualności. Mamy nadzieję, że zebrane w publikacji teksty nie tylko staną się ważnym przyczynkiem do reinterpretacji spuścizny naszego założyciela, ale także nabiorą znamion użytecznego, krytycznego komentarza do bieżącej rzeczywistości. Nie ulega bowiem wątpliwości, że musimy na nowo nauczyć się poruszać w świecie niespodziewanie zakwestionowanych aksjomatów – być może po raz pierwszy na taką skalę nie przez konflikt zbrojny – za Brunonem Latourem przyznając należną, społeczno- i kulturotwórczą rolę czynnikom pozaludzkim. W tej nowej, biopolitycznej topografii równorzędne miejsce zajmują agenci mający swój rodowód w świecie przyrody – których jedynie egzemplifikacją jest zmediatyzowany wirus – jak Kantorowskie obiekty, których biografie po raz kolejny nabierają nowej sprawczości.

Natalia Zarzecka, dyrektor
Magdalena Link-Lenczowska, redaktorka prowadząca

Tadeusz Kantor. Spectres is the title of the new permanent exhibition showcasing theatrical objects created by Kantor from the Cricoteka's collections. It is entirely different from the previous permanent exhibition, which was mounted in four contiguous phases starting from the opening of the centre's new seat. This time, the narrative developed in the gallery departs from chronology and from a linear presentation of successive periods in Kantor's artistic work, and focuses instead on the theme of memory of the artist's difficult past. Its curators, Małgorzata Paluch-Cybulska and Michał Kobiałka, embarked on a quest for answers to questions concerning the impact of twentieth-century history on Kantor's work and biography, and on the wider evolution of art. One of the ways in which they have done this is by reflecting in their exhibition strategies the saturation of the past with conflicts. The exhibition is further contextualized by an extensive programme of accompanying events, and by the publication before you.

The idea for *Spectres* was born as a continuation of the Cricoteka's participation in an international research programme entitled *Staging Difficult Pasts*. This analyzed the ways in which theatremakers and museum employees construct new narrative forms and process theatrical and artistic objects in the service of problematic pasts, which have a strong influence on the collective memory. The text by Bryce Lease describes in detail the ideas that inspired that project, and also the place within it of Kantor's performative actions and the institution he founded. Michał Kobiałka points to the significance of gestures of resistance in Kantor's fatalistic imaginary, referencing the contexts of his artistic fascinations, and asking important questions about the role of the Cricoteka today. Małgorzata Paluch-Cybulska addresses snapshots of memory in the productions of the Cricot 2 Theatre, which function as platforms integrating stage representations with what is often the traumatic stuff of Kantor's personal memories. Anna Róża Burzyńska adopts a posthumanities angle, focusing in her essay on objects as actants mobilizing in new roles and endowed with subjective agency. Katarzyna Fazan compares and contrasts Kantor and Heiner Müller in the post-memory perspective, analysing their reinterpretations of the Polonia and Germania national projects, which consistently remain in the sights of the most contemporary theatre. The concluding piece

in the publication is an essay by Magdalena Ujma, which tackles the issue of the repository of memory from the perspective of institutional criticism, and synthesizes the history of the Cricoteka and its evolution over the forty years of its existence in this anniversary year.

The idea for the exhibition also provided the inspiration for the umbrella slogan for the Cricoteka's programme of events this year: *Difficult Pasts, Uncertain Pasts*. The planned opening of the exhibition was prevented by the outbreak of the coronavirus pandemic, which forced a radical change of our plans for its presentation. At the planning stage of this project, we could not have predicted that the present would produce such a resounding retort to our many months of work, and that our display, resonating as it does not only with the great wars of last century but also with current affairs, would itself be destined to remain, at least temporarily, a spectre. As this catalogue goes to press, while we are now in a position to invite visitors to the gallery to view the exhibition from which it takes its title, *Tadeusz Kantor. Spectres*, the problem which cast such a shadow over our final preparations for the exhibition and the book has lost none of its currency. We sincerely hope that the texts we have brought together in this publication will not only prove an important impulse for a reinterpretation of our founder's legacy but will also assume the role of constructive critical commentary to our ongoing reality. For there can be no doubt that we need to relearn to function in a world in which so many axioms have unexpectedly been called into question—perhaps for the first time on such a broad scale not by armed conflict—and, after Bruno Latour, recognize the true role of non-human factors in shaping society and culture. In this new, biopolitical topography there are roles of equivalent importance for agents with their genesis in the natural world, for which this highly medialized virus is merely an exemplification, and objects from the world of Kantor's art, whose biographies have once again assumed a new dimension of agency.

Natalia Zarzecka, director
Magdalena Link-Lenczowska, managing editor

MICHAL KOBIALKA, UNIVERSITY OF MINNESOTA

TADEUSZ KANTOR: WIDMA PRZESZŁOŚCI

Dzieło sztuki wywodzące się z pojęcia wraku fascynuje mnie szczególnie. Jest resztką, czyli po destrukcji gwałtownej. Nie ma oczywiście nic wspólnego z imitacją czy powtarzaniem, nic ze sztucznością. Jest samym przedmiotem, który utracił w sposób absolutny swą życiową funkcję i użyteczność. Nic nie jest bardziej od niego nieprzydatne. Co więcej, posiada swoją przeszłość. Tragiczną.

Tadeusz Kantor, *Pojęcia mylące*[1]

Otwarcie wystawy *Tadeusz Kantor. Widma* zbiega się ze sto piątą rocznicą urodzin Tadeusza Kantora (6 kwietnia 1915) i trzydziestą rocznicą śmierci artysty (8 grudnia 1990).

Przypomnijmy sobie inne znaczące rocznice – piątą, dziesiątą, piętnastą, dwudziestą i dwudziestą piątą – i wskazane przez nie różne kierunki rozważań o Kantorze jako twórcy teatralnym i przedstawicielu polskiego malarstwa nowoczesnego. Poprzez konferencje, wykłady i wystawy badaliśmy awangardowe praktyki performatywne Kantora w XX wieku; nowe krytyczne i teoretyczne ujęcia twórczości teatralnej i plastycznej artysty;

1 Tadeusz Kantor, *Pojęcia mylące*, w: tegoż, *Teatr Śmierci, teksty z lat 1975–1984*, seria Pisma, t. 2, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2004, s. 346.

historię, tradycję, mit, śmierć i codzienność w Kantorowskim teatrze wyznań osobistych; przestrzeń i przedmiot w teatralnych eksperymentach Kantora; jego teatry: Autonomiczny, Informel, Zerowy, Happeningowy i Niemożliwy; proponowaliśmy nową ocenę teatru pamięci i mnemotechniki Kantora. Ta lista nie ma końca.

Co w teatrze Kantora fascynuje nas dzisiaj i co sprawia, że nieustannie wracamy do jego twórczości i pism teoretycznych?

Kantor zaczął malować i wystawiać swoje prace w okresie powojennej rewolucji modernistycznej, którą zapoczątkowała pierwsza fala awangardy we Francji, w Związku Radzieckim i w Polsce w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Tak jak dadaiści, konstruktywiści czy surrealiści uważał, że:

> Wszystko, co robiłem w sztuce, / było odbiciem mojej postawy / wobec wypadków, / które działy się wokół mnie, / sytuacji, w której żyłem, / moich lęków, / mojej wiary w to, a nie co innego, / mojej niewiary w to, co do wierzenia było podawane, / mojego sceptycyzmu, / nadziei[2].

Kantor eksperymentował ze sztuką informel, z ambalażami i happeningami w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych, czyli w okresie drugiej fali europejskiej i amerykańskiej awangardy, kontestującej rewolucję modernistyczną:

> Upływają lata 40... 50... 60... 70... / rozwijają się idee artystyczne, / ale nieustannie, jakby z daleka, odbieram ostrzegawcze / sygnały, być może – jest to głos wewnętrzny i nakazujący, / dyktujący mi takie, a nie inne postępowanie – / PROTEST, / BUNT / PRZECIW ŚWIĘTOŚCIOM GŁOSZONYM OFICJALNIE, / PRZECIW WSZYSTKIEMU, CO „ZATWIERDZONE", / ZA REALNOŚCIĄ, / ZA „BIEDĄ"...[3].

Jego najbardziej znane poza Polską przedstawienia – *Umarła klasa* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Niech sczezną artyści* (1985), *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) i *Dziś są moje urodziny* (1991) – współistniały z rozmaitymi formami sztuki i teatru

2 Tadeusz Kantor, *Ja realny*, w: tegoż, *Dalej już nic...: teksty z lat 1985–1990*, seria Pisma, t. 3, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 131.

3 Tenże, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 12*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 90.

postmodernistycznego oraz z teoriami krytycznymi Michela Foucaulta, Jacques'a Derridy i Gilles'a Deleuze'a:

> Moje spektakle: / *Umarła klasa*, / *Wielopole, Wielopole*, / *Niech sczezną artyści* / i ten ostatni / *Nigdy tu już nie powrócę* – / wszystkie / są wyznaniami osobistymi[4].

W ten sposób Kantor, urodzony modernista, uczestniczył w procesie rewizji założeń teatru, realizując w postmodernistycznym świecie spektakle, którymi zamierzał zakłócić istniejący porządek rzeczy. Choć trudno byłoby określić Kantora mianem „postmodernisty", według wielu znawców jego twórczości praktyka teatralna artysty wpisywała się w *modus operandi* postmodernizmu i licznych teoretycznych pojęć tego nurtu, takich jak: anamneza, dzięki której powraca to, co zostało zapomniane; heterotopia, w której dochodzi do zreorganizowania, zakwestionowania i odwrócenia praw realności, będąca jej przeciwieństwem; katachreza, negująca wartość użytkową przedmiotu, pozwalająca mu odsłonić swoją przedmiotowość w relacji z innymi przedmiotami i ludźmi w przestrzeni; czas kairologiczny, który wyzwala człowieka z niewoli czasu linearnego i daje szansę wymknięcia się jego sztywnym regułom; deterytorializacja reprezentacji, która rzuca wyzwanie sztuce oficjalnej i kulturze masowej.

Dziś powstają nowe narracje. Tym razem autorstwa krytyków, którzy nigdy nie oglądali spektakli Kantora na żywo, korzystają natomiast z dorobku artysty zgromadzonego w Cricotece.

Od samego powstania w latach osiemdziesiątych instytucja musiała definiować swoją tożsamość w ramach nakreślonych przez Kantora i jego poszukiwania artystyczne; obok pokoju i przedmiotów wydartych z życia i rzeczywistości wojennej, obok kawiarni, ulicy, poczty, pralni, piwnicy czy też szatni...

W działalności Kantora pojawiają się coraz to nowe konfiguracje. Pozostaje on jednak zawsze wierny nonkonformizmowi i potrzebie ciągłej korekty. Nieustannie pisze, poprawia, kreśli nowe szkice, które – podobnie jak myśli – piętrzą się w jego pokoju wyobraźni:

4 Tenże, *Ocalić przed zapomnieniem*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 125.

> za tymi drzwiami / szaleją burze i piekło ludzkie / wzbierają fale
> p o t o p u / od którego nie uchronią nas / słabe ściany naszego
> POKOJU [...] / Ważne wypadki zbliżają się nieubłaganie, /
> wystarczy tylko otworzyć drzwi[5].

Wystarczy tylko otworzyć drzwi do miejsca odsłaniającego przejście z „tamtej strony" do naszego świata – notatki, rysunki, teksty teoretyczne, zdjęcia, przedmioty, bio-obiekty, recenzje, opisy i zapisy spektakli oraz dorobek malarski.

Zbiory olbrzymie, niczym rozległa biblioteka u Borgesa[6], składające się z niemal nieskończonej liczby eksponatów. Dzisiaj układamy je na różne sposoby, aby dać świadectwo twórczości Kantora i Teatrowi Cricot 2.

Pamięć i przekaz – słowa klucze, powracające uparcie w jego pismach – określały rolę, jaką ma odgrywać Cricoteka. Przywołajmy tu kilka refleksji samego Kantora:

> Archiwum. / Żywe. / Nie zbiór bibliotekarski, / nie zbiór szarych
> i martwych kostiumów, / martwych rekwizytów, / sentymentalnych
> albumów / i zasuszonych pamiątek – / jak to przeważnie bywa. /
> Ale zbiór / IDEI, / które rodziły się w opozycji do wszystkiego[7].

I jeszcze jeden tekst:

> W momencie zetknięcia się z dziełem sztuki człowiek natrafia
> nagle na przedmiot, który jest zamkniętą całością, bez żadnych
> odnośników życiowych, istniejący absolutnie poza nami, dostaje
> się w sferę niewiadomego i niewytłumaczalnego. [...] Te fakty
> uświadomiła w pełni dopiero sztuka XX wieku, wyznaczając
> nową funkcję i inny wygląd muzeum. Ujrzenie istotnej funkcji
> dzieła sztuki jako przedmiotu emanującego niezwykłą
> energią powoduje stworzenie odpowiedniej przestrzeni, tak
> zorganizowanej, by zdolna była te fale energii odbić i przekazać
> widzowi. Stosunki: „dzieło sztuki – przestrzeń – widz" muszą
> stworzyć nową całość, która zamknie te trzy elementy, czyli
> będzie nowym dziełem sztuki i muzeum[8].

5 Tenże, *Pokój. Być może nowy etap*, w: tegoż, *Teatr Śmierci...*, *dz. cyt.*, s. 405–406.
6 Jorge Luis Borges, *Biblioteka Babel*, w: tegoż, *Fikcje*, tłum. Andrzej Sobol-Jurczykowski, Stanisław Zembrzuski, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 2003, s. 90–102.
7 Tadeusz Kantor, *Wstęp do biuletynu Cricot 2*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 323.
8 Tenże, *Refleksje o muzeum nowoczesnym*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 378.

Istotnie, w kontekście niniejszej wystawy, jak mamy myśleć o dziele sztuki w 2020 roku? Jak mamy dziś myśleć o przestrzeni? Jak mamy myśleć o widzu w erze cyfrowej i mediów społecznościowych? Czy wypowiedzi Kantora z końca XX wieku mają dla nas znaczenie w wieku XXI, czy można je bezpiecznie odłożyć do archiwum?

Na krótko przed śmiercią Kantor pisał: „Moje życie, jego losy, identyfikowały się z moim dziełem. Dziełem sztuki. Spełniały się w moim dziele. Znajdowały w nim swe rozwiązanie. Moim DOMEM było i jest moje dzieło. Obraz, spektakl, teatr, scena"[9].

Tych czterech elementów nie można było jednak nigdy traktować jako stałych punktów odniesienia wyznaczających krajobraz jego życia, gdyż zyskiwały różne kształty i znaczenia w zależności od wydarzeń historycznych oraz kulturowych i ideologicznych sieci relacji, w które artysta był uwikłany.

Obraz mógł być więc metamorfozą, kolażem, dekolażem, kompozycją informel, abstrakcją, dziełem sztuki figuratywnej lub przedmiotem-abstrakcją. Spektakl mógł być realnością najniższej rangi, realizacją idei sztuki informel, ambalażem, happeningiem, przedstawieniem Teatru Niemożliwego, maszyną pamięci lub rzeczywistością znalezioną. Teatr i scena mogły być miejscem realnym, pokojem pamięci, składem przycmentarnym lub pokojem wyobraźni[10].

Te zmiennopostaciowe byty nas intrygują. A nawet więcej: te niespokojne twory wyobraźni Kantora – jego eksperymenty teatralne w *Mątwie* (1956), *W małym dworku* (1961), *Wariacie i zakonnicy* (1963), *Kurce Wodnej* (1967) oraz *Nadobnisiach i koczkodanach* (1973), czyli jego Teatr Autonomiczny, Informel, Zerowy, Happeningowy i Niemożliwy – zakłócają obowiązujący porządek lub system interpretacji. Egzystując na krawędzi dyskursu, deprecjonują wartość rzeczywistości życiowej, badają jej nieznane, dotychczas ukryte lub odsunięte na bok aspekty, przedmioty – zepchnięte na margines, zdegradowane, wraki – lub działania artystyczne, których mechanizmy kulturowe i polityczne nie potrafiły zdeformować, więc jedynie mogły uznać za nieistotne.

9 Tenże, *Mój pokój*, tekst opublikowany w programie do spektaklu *Dziś są moje urodziny* (1991).
10 Zob. Michał Kobiałka, *Further on, Nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009, rozdział 1: *Topography of Representation*.

Oglądając dziś stos przedmiotów piętrzący się w przestrzeni wystawy w Cricotece i słuchając słów dotyczących tego, jak strzępy osobistego życia Kantora znajdują swoje przeznaczenie w realności najniższej rangi, zdajemy sobie sprawę, że w jego dyskursie jest coś niepokojącego. Te fragmenty i przedmioty nie tylko wyznaczają etapy historii Teatru Cricot 2, te fragmenty i przedmioty stanowią *punctum* w rzeczywistości życiowej. „Są OPOZYCYJNE do życia [...] i dlatego w kategoriach życiowych są skandaliczne i szokujące”[11]. Słuchamy protestów Kantora i przedmiotów przeciw wchłonięciu przez drobnomieszczańską estetykę i artystyczne prądy, przeciw usystematyzowaniu funkcji życiowych. „Kształty splątane do szaleństwa, kłębiące się, krzyżujące [...] zagęszczenie rzędu mrowiska”[12].

Jak Benjaminowski kolekcjoner Kantor żył wśród przedmiotów, aby ujawnić ich stan niepokoju w swojej performatywnej konstelacji.

W pierwszej z *Lekcji mediolańskich* zanotował:

> ROK 1944. KRAKÓW. TEATR PODZIEMNY. / POWRÓT ODYSA SPOD STALINGRADU. / Abstrakcja, która w Polsce przeżyła do wybuchu wojny / (co nie oznacza, że była zjawiskiem opóźnionym), / w okresie bestialskiego ludobójstwa zniknęła. Tak się dzieje zawsze w tych wypadkach. / Okrucieństwo, które niosła ta wojna, było zbyt obce tej / idei purystycznej. / Realność była silniejsza. / Również bezsilną stała się wszelka idealizacja, / bezsilnym stało się dzieło sztuki, / estetyzująca re-produkcja, / wściekłość człowieka osaczonego przez bestie ludzkie wyklęła samą SZTUKĘ, / mieliśmy jeszcze na tyle siły, aby złapać to, / CO BYŁO POD RĘKĄ, PRZEDMIOT REALNY, / i ogłosić go dziełem sztuki! / Co więcej: / przedmiot nędzny, B I E D N Y, niezdolny do bycia użytecznym życiowo, przed / wyrzuceniem na śmietnik. / Obnażony z chroniącej go funkcji życiowej, nagi, bezinteresowny, a r t y s t y c z n y![13].

Przedmioty, niezdolne do bycia użytecznymi życiowo lub mające trafić na śmietnik, wnoszono nie na scenę, lecz do pokoju, który tak jak one nie mógł już pełnić swojej życiowej funkcji. „Była wojna i było tysiące

11 Tadeusz Kantor, *Miejsce teatralne*, w: tegoż, *Teatr Śmierci...*, dz. cyt., s. 388.
12 Tenże, *Komentarze intymne do rysunków okresu metaforycznego*, w: tegoż, *Metamorfozy: teksty o latach 1934–1974*, seria Pisma, t. 1, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 118.
13 Tenże, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 1*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 46.

takich pokoi. Od ścian, miejscami wyżartych do cegły, odpadający i sypiący się tynk, poodbijane deski podłogi, pokryte kurzem i wapnem paki [...] kupy gruzu”[14]. Było to w okresie hitlerowskiej okupacji w Krakowie. Twórczość artystyczna w tym czasie stanowiła antytezę idei ciągłego rozwoju kultury. Co ważniejsze, dla Kantora przestrzeń tego pokoju była „OPOZYCYJNA do życia”, ponieważ wojna zniszczyła go i jego afirmujące życie cechy, a także zdolność do reprezentowania kondycji ludzkiej. Do tego pokoju aktorzy wnosili przedmioty znalezione w strefie wojny: zabłocone koło od wozu, zmurszałą deskę, kobyłkę murarską powalaną wapnem, porzuconą żelazną lufę armatnią, zdezelowany megafon rozdzierający powietrze skrzekiem komunikatów wojennych i kuchenny stołek. Te przedmioty, tropy wojennej rzeczywistości, która pozbawiła je ich codziennej funkcji, stały się bezsilne i bezużyteczne. Tak więc, gdy wniesiono je na scenę w pokoju, w którym pokazywany był *Powrót Odysa*,

> [Ten przedmiot] Stał się pusty. / Usprawiedliwiał się nie przez obce mu okoliczności, / lecz sam przez siebie. / [W ten sposób przedmiot] Objawił swoją egzystencję. [...]
> W *Powrocie Odysa* Penelopa siadała na kuchennym stołku, / jaskrawo manifestując, demonstrując stan siedzenia, / jako pierwszy akt „ludzki”. / Przedmiot [materialny] zyskał funkcję historyczną, filozoficzną, / a r t y s t y c z n ą![15].

Konfrontując nas z siedzącą na stołku Penelopą, Kantor zdawał się sugerować, że wobec trwającej wojny należy porzucić kontemplacyjny stosunek do przedmiotów (który postulowali w kompozycjach suprematycznych Kazimierz Malewicz i Piet Mondrian), aby zdać sobie sprawę z krytycznej konstelacji (by użyć terminologii Waltera Benjamina), w której ten właśnie fragment przeszłości znalazł się w tym właśnie momencie. Stołek – przedmiot – w pokoju noszącym piętno drugiej wojny światowej wytrącał tę epokę z toru zreifikowanej ciągłości historycznej. Samo zdarzenie miało wielką wagę – dawało się uchwycić jedynie jako żywa teraźniejszość w ciałach i przedmiotach, które odarte z przypisanej im tożsamości, musiały określić się na nowo w teraźniejszości manifestującej

14 Tenże, *Itaka 44 roku*, w: tegoż, *Teatr Śmierci...*, dz. cyt., s. 388.
15 Tenże, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 1*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 46.

pęknięcia w historii[16]. Bezkompromisowy radykalizm tego dzieła odrzucał możliwość reprezentowania kultury, w której ludobójstwo stało się nieodwracalną częścią dziedzictwa. Bezkompromisowy radykalizm tego dzieła dał świadectwo sztuce zaburzającej tradycyjne podejście do rozwoju narracji scenicznej w czasie, co sprawiło, że realny przedmiot, wzięty wprost z życia, wyślizgnął się kategoriom imitacji, wszelkiej stylistyki i reprodukowania, narzuconych mu przez metafizykę i historię poprzedniego wieku. W rezultacie, jak dobitnie ukazał to *Powrót Odysa*, w 1944 roku przedmioty trzeba było wyrwać z ich uzależnień i stosunków życiowych, by w czasie krystalizującej się nowej treści życia zbiorowości ludzkiej uwolnić wewnętrzny potencjał zawarty w przedmiocie – ujawnić jego przedmiotowość – negowaną i wręcz wymazaną przez ustalony, oficjalny stan rzeczy lub historyczne, dziejowe *status quo*. Jednocześnie można wówczas za pomocą tego przedmiotu odsłonić i opanować groźne perspektywy i działania świata współczesnego.

Lekcja warta zapamiętania…

Po wojnie, w roku 1947, Kantor pisał:

> Będąc w Warszawie, zobaczyłem kawałek żelaznego mostu, rozbitego / bombą. / Uderzył mnie widok nieprawdopodobnego / z g n i e c e n i a. / Wstrząsające odczucie siły, która dokonała tego, / niewyobrażalnej w proporcjach ludzkich. / Wrażenie było rzędu „artystycznego” […]. / Pomyślałem, że gdyby ktoś dowcipny ustawił ten kawał żelaza / na placu miasta – jako pomnik, / w przyszłości historycy mogliby w splotach jego formy / odczytać s i ł y rządzące naszą epoką. / Pomyślałem sobie jeszcze, że ta / niewiarygodnie s p r a s o w a n a forma może / zapowiadać k a n o n y powojennej e s t e t y k i[17].

Ten kawałek żelaznego mostu zniszczonego przez wojnę, w odróżnieniu od przedmiotu z *Powrotu Odysa* z 1944 roku, ujawniał siły rządzące epoką Kantora. Rzeczywiście, jak twierdził Benjamin, przedmiot nosi w sobie cały świat. Według Kantora

16 Walter Benjamin, *Theses on the Philosophy of History: XIV*, w: tegoż, *Illuminations: Essays and Reflections*, Nowy Jork: Schocken Books, 1969, s. 261.
17 Tadeusz Kantor, *Klisze przyszłości*, w: tegoż, *Metamorfozy…*, dz. cyt., s. 97.

ten zbombardowany most przypominał o cywilizacji i reżimach usprawiedliwiających istnienie gorliwych katów, którzy obracali ciała ludzkie w mydło, proch i dym w KL Auschwitz; o takim przedmiocie materialnym, który egzystując na krawędzi dyskursu, stawiał opór siłom rządzącym jego epoką i odsłaniał powikłania współczesnego świata i nowej rzeczywistości społecznej.

Materializacja przedmiotu przez Kantora przywodzi na myśl zdanie Jean-François Lyotarda z *Music, Mutic*: „tworzenie dzieła sztuki jest zawsze gestem przestrzeni – czasu – materii, tworzenie partytury muzycznej – gestem przestrzeni – czasu – dźwięku”[18]. Gest ten nie jest znakiem semantycznym czy etnograficznym, działającym w ramach konkretnej kultury. Nie jest też Brechtowskim *gestusem*, wyrażającym określone postawy społeczne przyjmowane przez mówiącego wobec innych ludzi[19]. Ten gest eksploruje cechy przedmiotu – jego przedmiotowość, by posłużyć się terminem Kantora. Owa przedmiotowość to materia osadzona w czasie i w przestrzeni. Jednak przestrzeń i czas nie są już niewzruszonymi kategoriami Newtonowskimi, tylko, parafrazując Alberta Einsteina, sposobami myślenia uwarunkowanymi naszym zrozumieniem procesów historycznych. Zdolność przedmiotów do wzbudzania emocji nie jest określona w kategoriach absolutnych, ale poprzez ich związek z innymi przedmiotami osadzonymi w przestrzeni zjawisk konkretnej rzeczywistości historycznej. Znajdują się w n i e j, ale niekoniecznie są z n i ą związane. Tak jak w przypadku przedmiotów znalezionych i wniesionych w przestrzeń spektaklu w *Powrocie Odysa*, nie definiuje ich wartość użytkowa, przypisana im przez konwencję po to, żeby stały się widoczne jako wytwory estetyzującej reprodukcji.

Będące więc gestem konkretnej przestrzeni – czasu – materii szafa, maszyna pogrzebowa lub wózek na śmieci z *W małym dworku*, maszyna aneantyzacyjna zbudowana ze składanych krzeseł i uniemożliwiająca aktorom granie ich ról w *Wariacie i zakonnicy*, ławki szkolne, bio-obiekt bezlitośnie wytwarzający wszystkie ludzkie stany i emocje w *Umarłej klasie* czy pokój dzieciństwa niszczony wielokrotnie wskutek wtargnięć ludzi i wydarzeń historycznych

18 Jean-François Lyotard, *Postmodern Fables*, trans. Georges van den Abbeele, Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993, s. 217.
19 Bertolt Brecht, *On Gestic Music*, w: tegoż, *Brecht on Theatre*, trans. John Willett, Nowy Jork: Hill and Wang, 1986, s. 104.

w *Wielopolu, Wielopolu* i *Dziś są moje urodziny* – przedmioty te, jak stołek w *Powrocie Odysa* i fragment żelaznego mostu, odsłaniają i definiują na nowo świadomość teraźniejszości, która rozsadza kontinuum rozwoju historii.

Czy mamy odwagę słuchać głosu Kantora w tym innym świecie, wykraczającym poza granice naszej estetyki obojętności lub poza potrzebę konwencji dających pierwszeństwo harmonii? Dla nas ten stos obrazów i przedmiotów XX wieku zostaje przekształcony w efekty dźwiękowe, językowe i wizualne, które możemy oglądać w teatrach i w przestrzeniach muzealnych. Dla Kantora ten stos obrazów i przedmiotów XX wieku, balansujący między wiecznością a śmietnikiem, niósł przekaz, że nasza przyszłość zależy od opanowania niebezpiecznych perspektyw, które są przez te przedmioty uwypuklone, i że takie opanowanie jest możliwe. „Czy zaśniemy tej nocy? / i obudzimy się w środku? / i będziemy patrzyli w sufit / ślepymi oczyma?”[20].

Ślepe oczy wpatrują się w tych, którzy zrozumieli skutki procesów i procedur zamiany praktyki artystycznej w formę zreifikowaną przez przemysł kultury. „ŚWIĘTA TECHNIKA panuje dziś wszechwładnie / w TEATRACH I ŚRODKACH MASOWEGO PRZEKAZU. / W TELEWIZJI, produkując systemem taśmowym i mechanicznie / ową «cudowność» surrealistyczną”[21]. Kantor nie bez powodu mówił często o konstruktywizmie, dadaizmie, surrealizmie oraz ich formach protestu, buntu i negacji, przybierających kształty, które nie podlegały ścisłym prawom konstrukcji, lecz były zawsze zmienne i płynne, przez co negowały, rozwiewały, dekonstruowały lub niweczyły obietnicę reprezentacji:

> DZISIAJ, W DEGENERUJĄCEJ SIĘ I CORAZ BARDZIEJ / UNIWERSALNEJ CYWILIZACJI KONSUMPCJI, / TEN REWOLUCYJNY ENTUZJAZM KONSTRUKTYWISTÓW, […] / W SYTUACJI, GDY DUCH MIESZCZAŃSKIEGO PRAGMATYZMU / ODRADZA SIĘ NIEUSTANNIE W NASZEJ CYWILIZACJI – / KONIECZNE JEST NIE ZAPOMINAĆ LEKCJI / KONSTRUKTYWISTÓW / I JASNO

20 Tadeusz Kantor, tekst opublikowany w programie do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*.
21 Tenże, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 12*, w: tegoż, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 84.

> UPRZYTOMNIĆ SOBIE ICH CEL ISTOTNY, / KTÓREGO MOŻE / ONI SAMI NIE ZNALI DO KOŃCA[22].

Konstruktywiści wierzyli, że rewolucji społecznej w Związku Radzieckim w latach dwudziestych XX wieku będzie towarzyszyła rewolucja artystyczna; że sztuka jest w stanie wzbogacić życie o pierwiastek sprawiedliwości i równości, czyli tego, co nie było jeszcze lub nie mogło być widoczne i dopiero się stawało. Aby osiągnąć ten cel, konstruktywiści propagowali idee rewolucji i nowej sztuki za pomocą narzędzi obcych burżuazji i jej dwustuletniej estetyce. Konstruktywizm Lubow Popowej, która kładła nacisk na konstrukcje przestrzenne eksponujące funkcję przemysłową, miał być wyrazem dynamiki nowoczesnej, awangardowej techniki, a Popowa dążyła do stworzenia nowej przestrzeni artystycznej, będącej dopełnieniem nowej, rewolucyjnej sytuacji.

Przedmioty Kantora, wydarte z rzeczywistości wojennej – czysta materia, przedmioty zmarginalizowane, zdegradowane – były przeciwieństwem przedmiotów uformowanych według reguł klasycznego piękna. Twórczość artysty nie była wyrazem awangardowego buntu przeciw tradycyjnym lub przestarzałym kategoriom estetycznym. „Czas wojny i czas «panów świata»” sprawił, że Kantor porzucił „święte rysy”, pod którymi „kryła się bestia”[23], a wraz z nimi model kultury czy twórczości artystycznej oparty na przekształceniu rzeczywistości lub przedmiotu w obraz ukształtowany przez estetyczną konwencję. Zamiast tego Kantor oferował praktykę, która zakłócała uznaną rzeczywistość, ujawniając jej pomijane dotychczas lub pokątne aspekty. W żadnym wypadku nie przedstawiał ani nie zniekształcał rzeczywistości, tego, co prawdziwe lub codzienne. Rzeczywistość została zaanektowana. Zarówno ona, jak i jej treść były uważane za w pełni uformowane przedmioty gotowe. Kantor zaanektował rzeczywistość, aby zaburzyć konfiguracje estetyczne, które dopuszczały jedynie fikcję rzeczywistości, i dotrzeć do rzeczywistości „surowej”, nieprzetworzonej. Dokonał demontażu tych konfiguracji, poddając przedmioty bezinteresownym i powtarzającym się działaniom, wyzwalając je z okowów moralnej lub estetycznej użyteczności.

22 Tenże, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 6*, w: tegoż, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 59.
23 Tenże, *Moja twórczość, moja podróż*, w: tegoż, *Metamorfozy…*, dz. cyt., s. 13.

Logika uaktywniania tego, co tłumione lub naznaczone skazą w przedmiocie, była klamrą spinającą happeningi Kantora w okresie pomiędzy 1965 i 1969 rokiem: *Cricotage* (10 grudnia 1965), *Linia podziału* (18 grudnia 1965), *Wielki ambalaż* (20 października – 1 listopada 1966), *List* (12 stycznia 1967), *Panoramiczny happening morski* (23–27 sierpnia 1967), *Hommage à Maria Jarema* (30 października 1968), *Assemblage zimowy* (18 stycznia 1969) i *Lekcja anatomii wedle Rembrandta* (marzec 1968). Choć konceptualnie łączyły się one z happeningami pokazywanymi na Zachodzie, opierały się na Kantorowskim rozumieniu realności najniższej rangi, przedmiotu i przedmiotowości, materii, przestrzeni i kierunków awangardowych XX wieku (zwłaszcza dadaizmu i surrealizmu), stanowiąc zarazem ich rozwinięcie:

> W moim postępowaniu *Kurka Wodna* staram się unikać zbytniego konstruowania elementów. Wprowadzam nie tylko przedmioty, ale i osoby i wydarzenia „GOTOWE" (– wcześniej, „samorodnie" uformowane, bez mojej interwencji). Przedmiot należy OPANOWAĆ, OWŁADNĄĆ, a nie pokazywać i przedstawiać (co za wspaniała różnica!!).
>
> Wydarzenia i wypadki, małe i ważne, nijakie, powszednie, nudne, konwencjonalne, tworzą miazgę rzeczywistości. Wytrącam je z ich toru powszedniości (*Manifest teatru zerowego*, 1963), nadaję im autonomię (w życiu nazywa się to bezcelowością), pozbawiam je motywów i konsekwencji. Obracam je, powtarzam, w nieskończoność, aż zaczną samodzielnie bytować i fascynować[24].

Tym samym przedmiot istniejący-w-medium, „wytrącony z toru estetyki lub realności", stał się autonomiczny, był przedmiotem niekonceptualnym w sensie Adornowskim:

> Zasadą rządzącą autonomicznymi dziełami sztuki nie jest ich całościowe oddziaływanie, ale ich struktura wewnętrzna. Są wiedzą w postaci przedmiotów niekonceptualnych. To jest źródło ich wielkości[25].

24 Tenże, *Teatr wydarzeń*, w: tegoż, *Metamorfozy...*, dz. cyt., s. 385.
25 Theodor Adorno, *Commitment*, w: *The Essential Frankfurt School Reader*, eds. Andrew Arato, Eike Gebhardt, Oxford: Basil Blackwell, 1978, s. 317.

Niekonceptualne przedmioty Kantora, wytrącone z toru powszedniości i przeniesione w sferę wieloznaczności i autonomii, tworzą „miazgę rzeczywistości". Na przykład w *Cricotage'u* czternaście codziennych czynności: siedzenie, jedzenie, golenie się, rozmawianie przez telefon, noszenie węgla na opał, przenoszenie pakunków itp., pozbawionych zależności przyczynowo-skutkowej, samoistnych, rozwijających się bez związku ze sobą i następujących równocześnie, zyskiwało autonomię i realność w ciągu czterdziestu pięciu minut. Ta autonomia i realność stanowiły rzeczywistą siłę oporu wobec wszelkich form reprodukcji afirmującej życie, którą zniszczył nieodwracalnie „czas wojny i «panów świata»".

> „Kiedyś tam fascynował / mnie kataklizm / Atlantydy. / Tego «świata» przed naszym światem / i znany, jedyny o tym *Raport* Platona, / a w nim te słowa: / «owej nocy». / Potem wszystko zaczęło się od nowa i od zera"[26].

Choć słowa te pochodzą z cricotage'u *Cicha noc* (1990), można nimi opisać ustawiczny opór Kantora wobec wszelkich form reprodukcji afirmujących życie:

> „Więc: teraz – na scenie: / koniec świata, / po katastrofie, / stos martwych ciał / (ile już ich było) / i stos szczątków Rzeczy, / to, co zostało. / Potem – / w myśl idei mojego teatru – / umarli «wstają z martwych» / i grają, / jak gdyby nigdy nic"[27].

Kantorowski świat po katastrofie przypomina pojawienie się innego świata w narracyjnym, performatywnym lub dźwiękowym krajobrazie. Tak było w przypadku jego eksperymentów teatralnych w latach 1944–1973 i spektakli *Umarła klasa*, *Wielopole, Wielopole*, *Niech sczezną artyści*, *Nigdy tu już nie powrócę* i *Dziś są moje urodziny*, które Kantor zaliczył do teatru wyznań osobistych[28].

Czym są te osobiste wyznania? W *Umarłej klasie* były to obsesje Kantora: pierwsza i druga wojna światowa, okupacja hitlerowska, jego własne wspomnienia z przeszłości. W sztuce *Wielopole, Wielopole* za pośrednictwem „lokatorów" pokoju dzieciństwa Kantor daje wyraz swoim przemyśleniom na temat życia i śmierci,

26 Tadeusz Kantor, *Cicha noc*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt. s. 173.
27 Tamże.
28 Tenże, *Ocalić przed zapomnieniem*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 125.

swojej rodziny i wojennych losów, a także chrześcijaństwa i judaizmu. *Niech sczezną artyści* traktuje o sytuacji artysty we współczesnym społeczeństwie. Klisze pamięci przywoływane z przeszłości, negatywy jego życia prywatnego, historii i sztuki nakładają się na siebie, aby ukazać krajobraz, w którym Kantor toczył walkę z „oficjalną" historią[29]. Jego indywidualne życie jest przeciwstawione „konsumpcji świata" za cenę „bólu, / cierpienia, / rozpaczy, / a potem / wstydu, / poniżenia, / szyderstwa"[30]. W *Nigdy tu już nie powrócę* nędzna i podejrzana knajpa, prosperująca „gdzieś na zapomnianej Ulicy Snu[31]" – będącej nową wersją Kantorowskiego pokoju wyobraźni – zapełnia się ludźmi, którzy pojawiali się, znikali i powracali na różnych etapach życia artystycznego Kantora, aby dać świadectwo pokoleniu, które było świadkiem ludobójstwa i „zbrodniczych zamachów na sztukę i kulturę"[32]. Historyczne fragmenty i strzępy wspomnień artystycznych zostają przekształcone w *Wielki Ambalaż końca XX wieku*, by ocalić je od zapomnienia. W spektaklu *Dziś są moje urodziny* przestrzeń między obrazami na scenie stała się „źródłem" i ogniskiem dyskursu, w którym rozmaite ślady dawnych działań artystycznych, prywatnych wspomnień, przypadkowych zdarzeń i historycznych narracji ożywały, aby osiągnąć pewien stopień realności, zanim ich przedmiotowość zdematerializuje się, ulegnie gwałtownej destrukcji w przestrzeni splątanych, kłębiących się relacji, niepodlegających żadnym regułom w Biednym Pokoiku Wyobraźni Kantora. Tego nieposkromionego chaosu nie można ująć w ramy. Pozostaje jedynie niedokończona historia o trudnej przeszłości i trudnym dziedzictwie.

Jak twierdził Kantor, jego teatr nie był wizerunkiem czy odbiciem rzeczywistości życia, lecz odpowiedzią na nią[33]. Jego przedmioty należące do realności najniższej rangi i teatr wyznań osobistych odsłoniły pęknięcia w narodowej mnemotechnice, poddając – wtedy i dziś – krytyce politykę historycznej niepamięci w Polsce w okresie narastającego nacjonalizmu i populizmu. Mówiąc o teatrze Kantora dzisiaj, w trzydziestą rocznicę śmierci artysty, należy widzieć w jego

29 Tamże, s. 126.
30 Tamże, s. 129–130.
31 Tenże, *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik*, w: tamże, s. 110.
32 Tenże, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 12*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 77.
33 Tenże, *Od początku, w moim credo...*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 206.

dziełach burzliwe kłębowisko myśli, resztki po gwałtownej destrukcji, przedmioty, które mają swoją przeszłość inną niż ta narzucona im przez skompromitowaną metafizykę i historię XX wieku. Patrząc na przedmioty zebrane w przestrzeni wystawy, uświadamiamy sobie, że nie chodzi tu o to, iż gromadzą one w sobie archiwalne ślady historii. Rzecz raczej w tym, że są wyrwane z ich uzależnień i pierwotnych funkcji życiowych, podejmują bezkompromisowy atak na wszystkie węzłowe punkty bytu, kontestują wszelką stylistykę. Dzięki temu krystalizuje się ich nowa treść, która zasadniczo rozszerza sferę odbioru. Przedmioty są przesycone własną przedmiotowością i jako takie wskazują na swą złożoną, wielowarstwową historię.

Kantor nigdy nie odciął się od świata, tylko toczył walkę na śmierć i życie w swoim Biednym Pokoiku Wyobraźni:

> Naprzeciw / homoidalnych kreatur / stoi / c z ł o w i e k […] / Jedynie / w tym „indywidualnym życiu ludzkim" / zachowała się dzisiaj / P R A W D A , / Ś W I Ę T O Ś Ć i / W I E L K O Ś Ć .
>
> Należy je ocalić / od zniszczenia i zapomnienia. / Ocalić przed wszystkimi / „potęgami" świata.
>
> Nawet ze świadomością / klęski[34].

Być może ta ostatnia myśl – wezwanie do działania „nawet ze świadomością klęski" – stanowi radykalny gest w Kantorowskim teatrze wyznań osobistych, który przedstawia zagadkę człowieczeństwa jako obraz dialektyczny. Istnieje tylko stan niepokoju i opór wobec historycznego *status quo*. Wyznania osobiste Kantora obrazowały na scenie anamnezę, która przepracowuje początkowe zapomnienie, że „Wolność sztuki nie / jest darem ani / polityki, / ani władzy"[35]. Jego puste, rozbite, martwe, bezradne, opuszczone, zdezelowane, niezdolne poruszyć niczego, ale autonomiczne przedmioty – krzesło, kawałek żelaznego mostu, ławki szkolne, krzyże, bio-obiekty, ambalaż ludzki i „ślady / wyciśnięte głęboko, / w odległej przeszłości"[36] – będą zawsze wyrazem protestu artysty przeciw „oficjalnej" historii, krytyką logiki konformizmu

34 Tenże, *Ocalić przed zapomnieniem*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 126–127.
35 Tenże, *Od początku, w moim credo...*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 212.
36 Tenże, *Cicha noc*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt. s. 181.

i ustalonego systemu życia. Sprzeciwiając się prawom, które nadawały im kształt, funkcję i określały ich miejsce w kulturze konsumpcji sztuki, przedmioty nie tworzą już płaszczyzn wiążących się w monumentalną konstrukcję przestrzenną krajobrazu, lecz są resztkami rozproszonymi w przestrzeni. Kantor nie dokonuje ich syntezy, aby podsunąć nam jakieś terapeutyczne, „budujące" zakończenie[37]. Dzisiaj widzimy te przedmioty jako nieprzydatne, niewątpliwie doszczętnie pozbawione użyteczności i funkcji życiowych, ale nie przeszłości… tragicznej przeszłości.

Lekcja warta zapamiętania…

Tkanką wystawy, jak opisała to Małgorzata Paluch-Cybulska, jest więc katastrofa, uobecniona przez powtórne wystawienie tego, co już kiedyś istniało, a dziś staje się kluczowym elementem kontrującym współczesną przestrzeń zarówno muzealną, jak i społeczną. Przypominając trudną przeszłość w twórczości Kantora, zadajemy także pytanie o niepewną przyszłość. Kalejdoskop różnych pojęć tworzy narrację przestrzenną, w której obiekty, przedmioty, kostiumy, archiwalia, czyli Kantorowskie resztki, budują siatkę napięć. Splątane do szaleństwa kształty, kłębiące się i krzyżujące, oraz napięcie budowane przez duże zagęszczenie obiektów, przedmiotów i kostiumów ze spektakli Kantora nawiązują do krajobrazu ocierającego się o katastrofę. Znaczenia i formy nawarstwiają się i powtarzają, zacinają w swej alinearności. Obiekty, przedmioty i kostiumy można oglądać z pewnego oddalenia, w natłoku, bezpośrednim przełożeniu „sił, rządzących naszą epoką", jak pisał Kantor w 1947 roku.

Osią wystawy jest drewniany podest, umożliwiający zwiedzającym przemieszczanie się między grupami obiektów, ustawionymi w sposób niechronologiczny. Podest ten to nawiązanie do niezrealizowanej idei, nad którą Kantor pracował w spektaklach Teatru Cricot 2 *Niech sczezną artyści* oraz *Dziś są moje urodziny*. Podest miał pełnić funkcję wybiegu, po którym przemieszczali się aktorzy. Kantor chciał odwrócić porządek percepcyjny: przedmioty-eksponaty oglądałyby aktorów. Wykorzystując tę ideę,

37 Zob. tenże, *Nie bardzo mi odpowiada rola „terapeutyczna" teatru*, w: tegoż, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 408–417.

konfrontujemy widza z podobną sytuacją: przedmioty-eksponaty obserwują nas, kiedy chodzimy pomiędzy nimi na podeście. Przedmioty-eksponaty oddziałują na nas, wymuszając reakcję.

Wystawa nie pełni funkcji prezentowania i dokumentowania, ale „staje się AKTYWNYM OTOCZENIEM wplątującym widza w perypetie i zasadzki", gdzie wielowarstwowe ścieranie się, nawarstwianie i cyrkulacja materii i idei przenoszą się na odbiorcę[38]. Widz, jak pisał Kantor, „bierze pełną odpowiedzialność za wejście do teatru"[39].

* * *

„«Dzieło sztuki – przestrzeń – widz» muszą stworzyć nową całość, która zamknie te trzy elementy" – to wyzwanie Kantora rzucone nam wszystkim: pracownikom muzeum, badaczom i krytykom oraz ludziom, którzy nigdy nie widzieli spektakli Teatru Cricot 2 i sztuki Kantora…

Ważne wypadki zbliżają się nieubłaganie,
wystarczy tylko otworzyć drzwi…

38 Małgorzata Paluch-Cybulska, niepublikowany scenariusz wystawy *Tadeusz Kantor. Widma*.
39 Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 7*, w: tegoż, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 67.

MICHAL KOBIALKA, UNIVERSITY OF MINNESOTA

TADEUSZ KANTOR: SPECTRES OF THE PAST

> A work of art, derived from ruin, fascinates me. It is a wreckage remaining after a sudden destruction. Of course, it has nothing to do with imitation, reproduction, or artificiality. It is an object in itself bereft of its life function and utility. There is nothing more useless than it. What is more, it has a past. A tragic past.
>
> Tadeusz Kantor, "Pojęcia mylące"[1]

The opening of the exhibition *Tadeusz Kantor: Spectres* coincides with the 105th anniversary of Tadeusz Kantor's birth (April 6, 1915) and with the 30th anniversary of his death (December 8, 1990).

Recall those other momentous anniversaries—the 5th, the 10th, the 15th, the 20th, and the 25th—and the different pathways they offered into thinking about Kantor as a theatre and visual artist. Through conferences, lectures, and exhibitions, we have explored

1 Tadeusz Kantor, "Pojęcia mylące," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3 vols., ed. Krzysztof Pleśniarowicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2004), 2:346 (translation mine).

Kantor's avant-garde performance practices in the 20th century; new critical and theoretical approaches to Kantor's theatre and visual arts; history, tradition, memory, myth, death, and the everyday in Kantor's theatre of personal confessions; space and objects in Kantor's theatre experiments; Kantor's Autonomous, Informel, Zero, Happening, and Impossible Theatres; and offered a new critical appraisal of Kantor's theatre of memory and mnemotechnics. The list is inexhaustible.

What is it in Kantor's theatre that fascinates us today, and prompts relentless returns to his practice and theoretical writings?

Kantor started to paint and stage plays during the modernist revolution, which was instigated by the first-wave avant-garde in France, the Soviet Union, and Poland in the 1920s and 1930s. Like the Dadaists, the Constructivists, or the Surrealists, he believed that:

> Everything I have done in art so far, / has been the reflection of my attitude / toward the events / that surrounded me, / toward the situation / in which I have lived; / of my fears; / of my faith in this and not something else; / of my distrust in what was to be trusted; / of my skepticism; / my hope.[2]

Kantor's experiments with Informel Art, Emballages, and Happenings took place in the 1950s and the 1960s, that is, the time of the post-war European and American second-wave avant-garde questioning the modernist revolution:

> The 1940s … 50s … 60s … 70s … have passed. / Artistic ideas have been breaking the surface, / however, all the time, as if from far beyond, maybe, it was my inner voice, I have been perceiving warning signals that ordered me and dictated that I choose one action over the other– / PROTEST, / REVOLT / AGAINST THE OFFICIALLY RECOGNIZED SACRED SITES, / AGAINST EVERYTHING THAT HAD A STAMP OF "APPROVAL," / FOR REALNESS, / FOR "POVERTY…."[3]

2 Tadeusz Kantor, "The Real 'I'," in Michal Kobialka, *Further On, Nothing* (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), 394. This article is part of the Staging Difficult Pasts project supported by the Arts and Humanities Research Council/Great Britain (grant number: AH/R006849/1).

3 Kantor, "Milano Lessons: Lesson 12," in *A Journey Through Other Spaces: Essays and Manifestos, 1944-1990*, translated and with a critical commentary by Michal Kobialka (Berkeley: University of California Press, 1993), 260.

His most widely known productions outside of Poland–*The Dead Class* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Let the Artists Die* (1985), *I Shall Never Return* (1988), and *Today Is My Birthday* (1991)– co-existed with diverse forms of postmodern art and theatre as well as the critical theory of Michel Foucault, Jacques Derrida, and Gilles Deleuze:

> My productions / *The Dead Class*, / *Wielopole, Wielopole*, / *Let the Artists Die*, / and this last one, / *I Shall Never Return*, / all of them / a r e p e r s o n a l c o n f e s s i o n s. ...[4]

Thus, Tadeusz Kantor, a high modernist by birth and practice, was engaged in the process of revising the dicta of modernism in the postmodern world surrounding him, intending to perturb the existing order of things. Even though it would be difficult to frame Kantor as "postmodern," his praxis defined the very mode of postmodern operation and many of its theoretical concepts, such as *anamnesis*, which elaborates an initial forgetting; *heterotopia*, which is a countersite to the real site in which the rules of the real site are recognized, contested, and reversed; *cairological* time, which liberates a human being from servitude to continuous linear time; and the process of *deterritorializing* representation which challenges official art or mass culture.

Today, new narratives are being woven, this time by critics who never saw his theatre productions live, but instead work with his *oeuvre* housed at the Cricoteka. From the very beginning, back in the 1980s, the Cricoteka needed to define its identity among those other Kantorian objects and things–alongside his room of imagination, objects wrenched from life and wartime reality, a cafe, a street, a launderette, or a cloakroom–which mark the contours of the map drawn by Kantor.

In time, new artistic configurations appeared in Kantor's artistic journey. However, he always remained faithful to his attitude of nonconformity and his unrelenting need to revise his thinking about a theatre praxis. He kept on writing, editing, revising, as well as proposing new ideas, which, like his thoughts, populate his room of imagination:

4 Kantor, "To Save from Oblivion," in *Further on, Nothing*, 389.

> behind the doors, / a storm and an inferno rage, / and the waters of the flood raise. / The weak walls of our ROOM / will not save us [...] / Important events stand behind the doors / it is enough to open them.[5]

It is enough to open the doors to enter the place revealing the traces of transition from that "other side" into our world–his notes, drawings, theoretical writings, photographs, objects, bio-objects, reviews and recordings of his theatre productions, and his paintings.

This collection, like the vast library in one of Borges's short stories, comprises an infinite number of objects.[6] Today, we organize and re-organize them in various ways in order to give testimony to Kantor's artistic endeavors and those of the Cricot 2 Theatre.

Memory and transmission, two key words that keep stubbornly returning in Kantor's theoretical writings, define explicitly the function the Cricoteka was to perform.

Let me quote Kantor himself on the subject. First:

> The Archive. / Alive. / Not a library collection, / Not a collection of old and dead costumes, / dead props, / sentimental mémoires / and dried-out memorabilia– / as is usually the case. / But a collection of / IDEAS / which were born in opposition to everything [surrounding them].[7]

And one more text:

> At the moment of encountering a work of art, a human being sees an object, which is enclosed in itself, without any connection to life; and which exists independently of us. We enter the sphere of the unknown and the unexplainable. [...] These truths became known to me thanks to the art of the 20th century, which required that the shape and the function of a museum be redefined. For the essential attribute of a work of art as an object emitting a distinct energy to be perceived, a suitable space must be created, designed in such a way as to allow the object to reflect these waves of

5 Kantor, "The Room: Maybe a New Phase," in *Further On, Nothing*, 369.
6 Jorge Luis Borges, "The Library of Babel," in *Collected Fictions*, trans. Andrew Hurley (New York: Penguin Books, 1998), 112-18
7 Kantor, "Wstęp do biuletynu Cricot 2," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:323 (translation mine).

> energy and transmit them to spectators. The triad, "a work of art–space–spectator," has to create a new, undivided whole, where these three elements will create a new work of art and a new museum.[8]

Indeed, in the context of this exhibition, *Tadeusz Kantor: Spectres*, how are we to think about a work of art in 2020? How are we to think about space today? How are we to think about the audience in the digital and social media age?

Do Kantor's statements from the end of the 20th century, despite what he said, have any relevance for us in the 21st century; or should they now be safely stored away in the archive…?

As he implied in a statement made shortly before his death: "[his] life and [his] destiny, have always identified themselves with [his] works of art. A Work of Art. They have always realized themselves in [his] work. They have always found their solutions in it. [His] HOME has always been and is [his] WORK. A painting, a performance, a theatre, a stage."[9]

These four elements, however, could never be treated as stable reference points mapping out the landscape of his life, because they were given different shapes and meanings depending on the pressures of the historical, cultural, and ideological networks of relations within which he found himself positioned.

Thus, a painting could be a metamorphosis, a collage, a décollage, Art Informel, an abstraction, a figurative art, or an object. A performance could be a reality of the lowest rank, an informel, an emballage, a happening, an impossible theatre, a memory machine, or a found reality. A theatre and a stage could be a real space, a room of memory, a cemetery storeroom, or a room of imagination.[10]

These shape-shifters intrigue us. More than that. These fidgeting semblances of Kantor's imagination–Kantor's theatre experiments in *The Cuttlefish* (1956), *The Country House* (1961), *The Madman and the Nun* (1963), *The Water-Hen* (1967), and *Dainty Shapes and Hairy Apes* (1973), that is, his Autonomous, Informel, Zero, Happening, and Impossible Theatres–perturbed the order or system of interpretation. Existing on the edges of discourse or in its rifts and crannies, they depreciated the value of reality by exploring its unknown, thus far hidden or censored aspects, marginalized objects, degraded objects, or self-enclosed actions that the cultural or political apparatuses could not co-opt, appropriate, or deform, and could only shelve as irrelevant.

Today, when watching this heap of objects piled up in the exhibition space at the Cricoteka, and listening to the words describing the fragments of life finding their fate and destiny in the reality of the lowest rank, we realize that there is something disturbing in Kantor's discourse. These fragments and objects not only mark the stages in the history of the Cricot 2 Theatre, but are the *punctum* in representational reality–they rise from the scene, shoot out of it like an arrow, and pierce the spectator's sight. "They are ANTITHETICAL to life and that is why they are scandalous and shocking when defined in terms of its categories."[11] We listen to his and their protests against being accepted by bourgeois aesthetics, swallowed by artistic trends, and systematized into orders…. "Forms madly intermingled, whirling, crisscrossing each other … one atop the other like ants in their nest."[12]

Like a Benjaminian collector, Kantor lived and walked around these objects in order to reveal their state of unrest in his performative constellation.

In "Lesson 1" of *The Milano Lessons*, Kantor noted:

> 1944. KRAKÓW. CLANDESTINE THEATRE. THE RETURN OF ODYSSEUS FROM THE SIEGE OF STALINGRAD. / Abstraction, which existed in Poland until the outbreak of World War II, disappeared in the period of mass genocide. This is a common phenomenon. Bestiality, brought to the fore by this war, was too alien to this pure idea…. / Realness was stronger. / Also, any attempt to go beyond it came to naught. / The work of art lost its power. / Aesthetic reproduction lost its power. / The anger of a human being trapped by other human beasts cursed A R T.

8 Kantor, "Refleksje o muzeum nowoczesnym," *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:378 (translation mine).
9 Tadeusz Kantor, "My Room," in *Further On, Nothing*, 489.
10 See "Topography of Representation," in *Further On, Nothing*, for a discussion of the changing definitions of a painting, a performance, a theatre, and a stage in Kantor's artistic journey.
11 Kantor, "Theatrical Place," in *Further On, Nothing*, 351.
12 Kantor, "Komentarze intymne do rysunków okresu metaforycznego," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 1:118 (translation mine).

> We had only the strength to grab the nearest thing, / THE REAL OBJECT / and to call it a work of art! / Yet, / it was a P O O R object, unable to perform any function in life, an object about to be discarded. / An object which was bereft of a life function that would save it. / An object which was stripped, functionless.[13]

These objects, which were unable to perform any function in life or were just about to be discarded, were brought in not onto the stage, but into a room which, like them, was no longer functional.

> "There was war and there were thousands of such rooms. They all looked alike: bare bricks stared from behind a coat of paint, plaster was hanging from the ceiling, boards were missing in the floor, abandoned parcels were covered with dust, debris was scattered around."[14]

It was the time of the Nazi occupation of Kraków. Artistic activity was antithetical to the idea of cultural development. More important, for Kantor, this space of a room was "ANTITHETICAL to life." It was antithetical to life, because the war had destroyed its signifying features affirming life and its ability to represent the human condition. Into this room, the performers brought in objects found in the war zone: a cart wheel smeared with mud, a decaying wooden board, a scaffold spattered with plaster, a decrepit loudspeaker rending the air with screeching war announcements, and a kitchen chair. These objects, the tropes of the reality of war, which had stripped them of their everyday function, had lost their power and were useless. Thus, when it was brought into the room where *The Return of Odysseus* was shown,

> This object was empty. / It had to justify its being to itself rather than to the surroundings which were foreign to it. / [By so doing, the object] revealed its own existence. [...] / In *The Return of Odysseus*, Penelope, sitting on a kitchen chair, performed the act of being "seated" as a human act happening for the first time. The [physical] object acquired its historical, philosophical, and a r t i s t i c function![15]

13 Kantor, "Milano Lessons: Lesson 1," in *A Journey*, 211.
14 Kantor, "The Infamous Transition," in *A Journey*, 147.
15 Kantor, "Milano Lessons: Lesson 1," in *A Journey*, 211-12.

In confronting us with Penelope sitting in a chair in the 1944 production of *The Return of Odysseus*, Kantor seemed to suggest that, while the war was raging, one needed to abandon the contemplative attitude toward objects (cf. the theory behind the Suprematist compositions of Kazimir Malevich and Piet Mondrian) in order to become conscious of the state of unrest and the critical constellation in which precisely that fragment of the past found itself in precisely that moment. The chair—the object—in a room marked by World War II exploded the epoch out of its reified historical continuity. The event itself was momentous—it could only be grasped as the living present in bodies and objects which acted and were acted upon. Bereft of their pre-assigned identities, these objects now needed to name themselves in the act happening in precisely that present moment revealing the fissures and cracks in the dominant understanding of time and history—a modified version of history whose site is not homogeneous, empty time, but time filled by the presence of the now, as Walter Benjamin would have it.[16] The uncompromising radicalism of this work refused to play along with or represent the culture that gave birth to murder or the realm where genocide had already become part of the heritage. The uncompromising radicalism of this work drew attention to the process of unsettling temporality, which lets the object slip away from both the imperious presence of the metaphysical and the presence of regulated historical time. Consequently, as *The Return of Odysseus* so poignantly made clear, objects could be formed freely in history if the resources embedded in the object were released to reveal its internal contradiction—to reveal its objectness—denied by the established state of affairs or historical status quo.

A lesson worth remembering....

After the war, in 1947, Kantor wrote:

> While I was in Warsaw, I saw a piece of an iron bridge, which must have been hit by a bomb. / I was struck by the sight of this incredible / c o m p r e s s i o n. / [I had] a shocking sensation of the force which had done it; / unimaginable as a human

16 Walter Benjamin, "Theses on the Philosophy of History: XIV," in *Illuminations: Essays and Reflections* (New York: Schocken Books, 1969), 261.

> force. […] / A thought crossed my mind that if someone, a joker, were to place this piece of iron as a monument on a public square, / in the future, the historians would, in its entangled form, / decipher the f o r c e s which governed our time. / I also had a thought that this incredibly c o m p r e s s e d form could / herald the artistic c o n v e n t i o n s of the post-war a e s t h e t i c s.[17]

This piece of an iron bridge, which was destroyed by the war, unlike the object from the 1944 production of *The Return of Odysseus*, revealed in its wreckage the forces that governed Kantor's time. Indeed, the world is contained in the object, as Benjamin would have it. For Kantor, this bridge hit by a bomb was a reminder of that civilization and those power regimes that had rationalized the existence of the willing executioners, who turned human bodies into soap, ashes, and smoke in Auschwitz; of that material object, which, existing on the edges of discourse, contested the forces that governed his time, and revealed the complexities of the modern world and of the new social reality.

Kantor's materialization of an object brings to mind Jean-François Lyotard's statement in "Music, Mutic" that "[t]he art of the work of art is always a gesture of space-time-matter, the art of the musical score, a gesture of space-time-sound."[18] This gesture is not a semantic or ethnographic sign operating with a particular culture or an emphatic movement of the body. Neither is it a Brechtian *gestus* conveying particular social attitudes adopted by the speaker toward other people.[19] This gesture is the exploration of the attributes of the object—the exploration of the object's objectness, to use Kantor's phrase. This object's objectness is matter which is located in space and in time. However, space and time are no longer stable Newtonian categories, but, to paraphrase Albert Einstein, modes of thinking shaped by contingencies of historical materialism. The emotive power of objects is established not in terms of absolute categories, but in terms of their relation to other objects in the space of representation, which is delimited by the observable phenomena of a specifiable historical

17 Kantor, "Klisze przyszłości," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 1:97 (translation mine).
18 Jean-François Lyotard, *Postmodern Fables*, trans. Georges van den Abbeele (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1993), 217.
19 Bertolt Brecht, "On Gestic Music," in *Brecht on Brecht*, trans. John Willett (New York: Hill and Wang, 1986), 104.

reality. They are *in* it but not necessarily *of* it. They are located within observable and sonorous space, but, as was the case with the objects brought into the performance space in *The Return of Odysseus*, they are not defined by the use-value assigned to them by convention, pre-war politics, or ideology. In establishing their relationship to other objects in the field, the use-value is questioned in the process of revealing the forces which govern our time, and the traces of matter, which was glossed over by a convention naming objects so that they became visible as a product of an aestheticized reproduction.

Thus, Kantor's objects, gestures of a specific space-time-matter, crowded the performance space. Whether a wardrobe, a funeral machine, or the junk pram from *The Country House*, the annihilation machine built of folding chairs and preventing the actors from "playing" their parts in *The Madman and the Nun*, the school desks, the bio-object ruthlessly generating all human conditions and emotions in *The Dead Class*, or the room which was destroyed multiple times by the intrusion of the people and historical events from behind the doors in *Wielopole, Wielopole* and in *Today is My Birthday*—these objects, like the chair in *The Return of Odysseus* and the piece of the iron bridge, illuminate the consciousness of the present which explodes the continuum of mainstream history.

Kantor's impulse to collect and to archive objects, which ruptured the smooth surface of cultural and historical conditions, and the praxis of deciphering from these objects the forces governing their and our epoch, challenge the spectator. These objects perturb our gaze only if their meaning is neither awaited nor anticipated, if we are open to their unexpected presence in space. The landscape of the possible….

Do we have the courage to listen to Kantor's voice in that other world beyond the confines of our aesthetic of indifference or the need for the conventions privileging harmony? For us, this heap of images and objects of the 20th century is transformed into sonorous, linguistic, and visual effects to be seen in theatres and museum spaces. For him, this heap of images and objects made him "walk into the empty night." "Will we fall asleep tonight? / Will we wake in the middle? / Will we stare at the ceiling / with sightless eyes?"[20]

20 Kantor quoted in *A Journey*, 386.

The sightless eyes stare at those who understood the consequences of the processes and the procedures of turning artistic practice into a reified form by the culture industry. “HOLY TECHNOLOGY rules everywhere today / in THEATRES, MASS MEDIA, and / TELEVISION. / It produces this surrealistic ‘enchantment’ by the thousands.”[21] There was a reason Kantor talked frequently about Constructivism, Dada, Surrealism, and their techniques of protest, mutiny, and negation manifesting forms that were freed from the strict laws of construction and were instead always changing and fluid, negating, decomposing, dissolving, deconstructing, or destroying a promise of representation:

> TODAY, IN THE DILAPIDATED WORLD DOMINATED BY THE CIVILIZATION OF UNIVERSAL CONSUMERISM, […] / IN THE TIMES WHEN THE SPIRIT OF BOURGEOIS PRAGMATISM REEMERGES IN OUR CIVILIZATION, / IT IS IMPERATIVE THAT THE CONSTRUCTIVISTS’ LESSON BE REMEMBERED, / AND THAT THEIR GOALS, WHICH THEY MIGHT NOT HAVE FULLY REALIZED, BE FINALLY PERCEIVED.[22]

For him, the Constructivists believed that artistic revolution was parallel to a social revolution in the Soviet Union in the 1920s; that art had the capacity to inject into life’s fabric justice and equity, that is, that which was not or could not yet be seen but was in the process of becoming. To accomplish this goal, the Constructivists promoted and disseminated the ideas of the revolution and of the new art using tools that were alien to the bourgeoisie and its 200-year-old aesthetics. Lyubov Popova’s Constructivism and its emphasis on spatial structures exhibiting their industrial function was tintended as an expression of the dynamics of modern, avant-garde technology, and sought to create a new artistic space complementing the new revolutionary situation.

Kantor’s objects, wrenched out of the reality of war–matter, marginalized objects, degraded objects–stood in opposition to classical beauty. His was not a manifestation of an avant-garde rebellion against traditional or antiquated aesthetic categories.

21 Kantor, “Milano Lessons: Lesson 12,” in *A Journey*, 255.
22 Kantor, “Milano Lessons: Lesson 6,” in *A Journey*, 228-29.

“The time of the war and the time of ‘the lords of the world’” made him abandon “the sacred icon” behind which “a beast was hiding”[23] and with it the model of culture, or artistic activity, which was based on transformation of reality or an object into an image shaped by an aesthetic convention. In its stead, Kantor proposed a praxis which disrupted recognized reality by bringing to the fore its hitherto dismissed, or illegitimate, aspects. Kantor by no means either represented or deformed reality, the real, or the everyday. Reality was taken up, annexed. Both it and its content were viewed as fully formed ready-mades. Kantor annexed reality in order to dislocate existing aesthetic configurations by subjecting objects to disinterested and repetitive operations; by liberating them from the bondage of moral or aesthetic utility.

The logic of activating that which is repressed in the object or subject was the framework for Kantor’s Happenings in the period between 1965 and 1969: *Cricotage* (December 10, 1965), *A Demarcation Line* (December 18, 1965), *A Grand Emballage* (October 20–November 1, 1966), *A Letter* (January 12, 1967), *A Panoramic Sea-Happening* (August 23–27, 1967), *Homage to Maria Jarema* (October 30, 1967), *A Winter Assemblage* (January 18, 1969), and *A Lesson According to Rembrandt* (March, 1969). Though linked conceptually to Happenings in the West, they were grounded in and were an extension of Kantor’s understanding of the reality of the lowest rank, the object and objectness, matter, space, and avant-garde movements of the 20th century (especially Dada and Surrealism):

> In my treatment of *The WaterHen*, I have tried to avoid an unnecessary construction of elements. I have introduced into it not only objects but also their characteristics, and READY-MADE events which were already molded. Thus, my intervention was dispensable. An object ought to be won over and possessed rather than depicted or shown. What a marvelous difference! Important and unimportant, mundane, boring, conventional events and situations constitute the heart of reality. I derail them from the track of realness (*The Zero Theatre Manifesto*, 1963), give them autonomy, which, in life, is called aimlessness, and

23 Kantor, “My Work–My Journey,” in *A Journey*, 3.

deprive them of any motivation and effects. I keep turning them around, recreate them indefinitely, until they begin to have a life of their own; until they begin to fascinate us.[24]

Thus, an object existing-in-a-medium, "derailed from the track of aesthetics or realness," was autonomous: a non-conceptual object in the Adornian sense:

> the principle that governs autonomous works of art is not the totality of their effects, but their own inherent structure. They are knowledge as nonconceptual objects. This is the source of their greatness.[25]

Kantor's nonconceptual objects, derailed from the track of commodified aesthetics, reclaimed their unstriated multiplicity and demanded that we confront the reified residues of culture in them. In *Cricotage*, for example, fourteen everyday actions: sitting, eating, shaving, talking on the phone, carrying buckets of coal for heating, moving objects, etc., bereft of the cause-and-effect pattern of development, enclosed upon themselves, sentenced to developing in isolation and taking place simultaneously, gained their own autonomy and realness in 45 minutes. This autonomy and realness was the actual force of resistance to any representational form affirming life, which had been irrevocably damaged by "the time of the war and the time of 'the lords of the world'."

> "A long time ago, I was fascinated by / the Atlantis / disaster, / by the world before our world, / by the only known 'R E P O R T' about it by Plato / and by Plato's opening words: / That night. / Then everything started anew and out of nothing."[26]

Even though these words describe the opening of *The Silent Night*, they could be used to describe Kantor's life-long resistance to any representational form affirming life:

> "Now then, here on this stage, / the end of the world, / after a disaster, / a heap of dead bodies / (there are many of them) / a heap of broken Objects– / this is all that is left. […]

24 Kantor, "Theatre Happening," in *A Journey*, 85-86.
25 Theodor Adorno, "Commitment," in *The Essential Frankfurt School Reader*, ed. Andrew Arato and Eike Gebhardt (Oxford: Basil Blackwell, 1978), 317.
26 Kantor, "Silent Night," in *Further On, Nothing*, 435.

> Then–according to the principles of my theatre– / the dead 'come alive' and play their parts as if nothing happened."[27]

Kantor's world after the disaster is like the emergence of another world happening inside a narrative, performative, or sonorous landscape. This was true in his theatre experiments between 1944 and 1973 as well as in his productions *The Dead Class*, *Wielopole, Wielopole*, *Let the Artists Die*, *I Shall Never Return*, and *Today Is My Birthday*, which Kantor catalogued as the theatre of personal confessions.[28]

What are these personal confessions? In *The Dead Class*, these were Kantor's obsessions–World War I, World War II, Nazi power, his own memories of the past. In *Wielopole, Wielopole*, the inhabitants of his room of memory allowed Kantor to explore his thoughts about life and death, about his family and the events of World War II, as well as about Christianity and Judaism. *Let the Artists Die* addressed the condition of an artist in contemporary society. The negatives of his private life, history, and art converged and diverged in order to reveal the landscape where Kantor staged his battle against "official" History.[29] His individual human life was set against the "consumerism of the world" even at the price of "pain, suffering, despair, and then shame, humiliation, derision."[30] In *I Shall Never Return*, a poor and disreputable Inn, somewhere on a forgotten Street of Dreams–a new version of Kantor's room of imagination–was filled with objects and people, who emerged, disappeared, and reemerged repeatedly at different stages of Kantor's life and history, to give testimony to the generation that witnessed genocide and "terrorist attacks on art and culture."[31] Historical fragments of the past and shreds of artistic or personal memories–Kantor's ready-made objects–are transformed into a Grand Emballage of the end of the 20th century in order to save these fragments from oblivion. In *Today Is My Birthday*, the space between the frames became the focal point of the discourse where diverse traces of past artistic representations, private recollections, accidental events, and historical narratives came to life to claim some degree of reality, before they dissipated into the space of

27 Ibid.
28 Kantor, "To Save From Oblivion," in *Further On, Nothing*, 389.
29 Ibid., 390.
30 Ibid., 393.
31 Kantor, "Milano Lessons: Lesson 12," in *A Journey*, 249.

unregulated relationships. The irrepressible chaos was beyond becoming a "framed" singular narrative about the staging of difficult past or difficult heritage.

Kantor's theatre was, as he contended, not a representation of, but an answer to reality.[32] His objects of the reality of the lowest rank and his theatre of personal confession helped him explore the fissures and cracks in national mnemotechnics offering, then and today, a critique of the politics of historical amnesia in Poland in times of growing nationalism and populism. To think about Kantor's theatre practice on the eve of the 30th anniversary of his death is to ponder the shattering force revitalizing his historical remnants and objects to reveal that, indeed, they have their own history, which is different than that superimposed upon them by the discredited metaphysics and history of the 20th century. Looking at these objects amassed in the exhibition space, one becomes aware that it is not the archival accumulation of the traces of history in those objects that matters. Rather, these objects negate their original function and are transformed into messages of protest. They are saturated with the experience of the world and, as such, reveal their complex, multilayered history.

Kantor never cut himself off from the world but staged a battle for life or death in his poor room of imagination:

> Against / halfhuman creatures / stands / a h u m a n b e i n g [...] / It is only in / this "individual human life" that / TRUTH / DIVINITY and / GRANDEUR / were preserved. / They should be saved / from destruction and oblivion; / saved from all / "powers" of the world; / despite the awareness / of impending failure.[33]

Maybe this last thought—a call for action "despite the awareness of impending failure"—is a radical gesture in Kantor's theatre of personal confessions addressing the riddle of humanity as a dialectical image. All there is is a state of unrest and resistance to the status quo. Kantor's personal confessions visualized onstage an *anamnesis* that elaborates the initial forgetting that "Freedom in art / is a gift neither

32 Kantor, "From the Beginning My Credo Was... ," in *Further on, Nothing*, 497.
33 Kantor, "To Save From Oblivion," in *Further On, Nothing*, 390-91.

from / the politicians / nor the authorities."[34] Kantor's hollowed-out objects—a chair, the piece of the iron bridge, school desks, crosses, bio-objects, a human emballage, a photograph, and the "imprints / impressed deeply / in the immemorial past,"[35] i.e. his room of imagination—will always be his protest against "official" history, his critique of conformist logic and of the established system of life, which refutes its own promises. Kantor's hollowed-out objects break away from experience of a world in which the unreasonable becomes part of the cultural heritage. Resisting the laws which gave them intelligibility, these objects are no longer gathered into a coherent landscape, but are scattered around like debris. Kantor does not bring about their harmonious synthesis to spotlight therapeutic alternatives and an "empowering" ending....[36] Today, we might see them as useless objects which have indeed lost their function in life, but not their past ... a tragic past.

A lesson worth remembering....

The world of this exhibition is, as it was originally envisioned by the co-curator, Małgorzata Paluch-Cybulska, a world after a disaster, materialized here as a heap of scattered objects of that which used to exist. Beginning to live again here, they reveal the cracks in our world and in this museum space. In bringing Kantor's difficult past back to life, we are asking questions about our uncertain future. In this museum space, different ideas form a spatial narrative, in which these objects, costumes, archival fragments—Kantor's shreds and pieces of the past—create a palpable network of tensions between them.

These forms, madly intermingled, whirling, and crisscrossing these forms and a thic layer of objects and costumes from Kantor's past productions constitute a landscape after a disaster. Their meanings and shapes are palimpsested and repeated. They unsettle and disturb linear temporality. We can look at these objects and costumes from a safe distance. We can see how compressed they are. And in their entangled forms, we can begin to decipher the forces which govern our time, to return to Kantor's statement from 1947.

34 Kantor, "From the Beginning My Credo Was... ," in *Further On, Nothing*, 501.
35 Kantor, "Silent Night (Cricotage)," in *Further On, Nothing*, 443.
36 See Kantor, "Nie bardzo mi odpowiada rola 'terapeutyczna' teatru," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:408-17 (translation mine).

The spine of the exhibition is a wooden walkway, which enables the audience to move between the various groups of objects in a non-chronological manner. The walkway is a gesture echoing an unrealized idea of Kantor's, which he wanted to employ in the Cricot 2 productions of *Let the Artists Die* and *Today is My Birthday*. The walkway was to have functioned as a runway for the actors. Kantor wanted to reverse the perceptual order: the theatrical objects were to become the audience–watch the actors. Repeating this idea now, we are confronting the audience with a similar situation: the objects watch the visitors on the walkway. The objects demand attention and response.

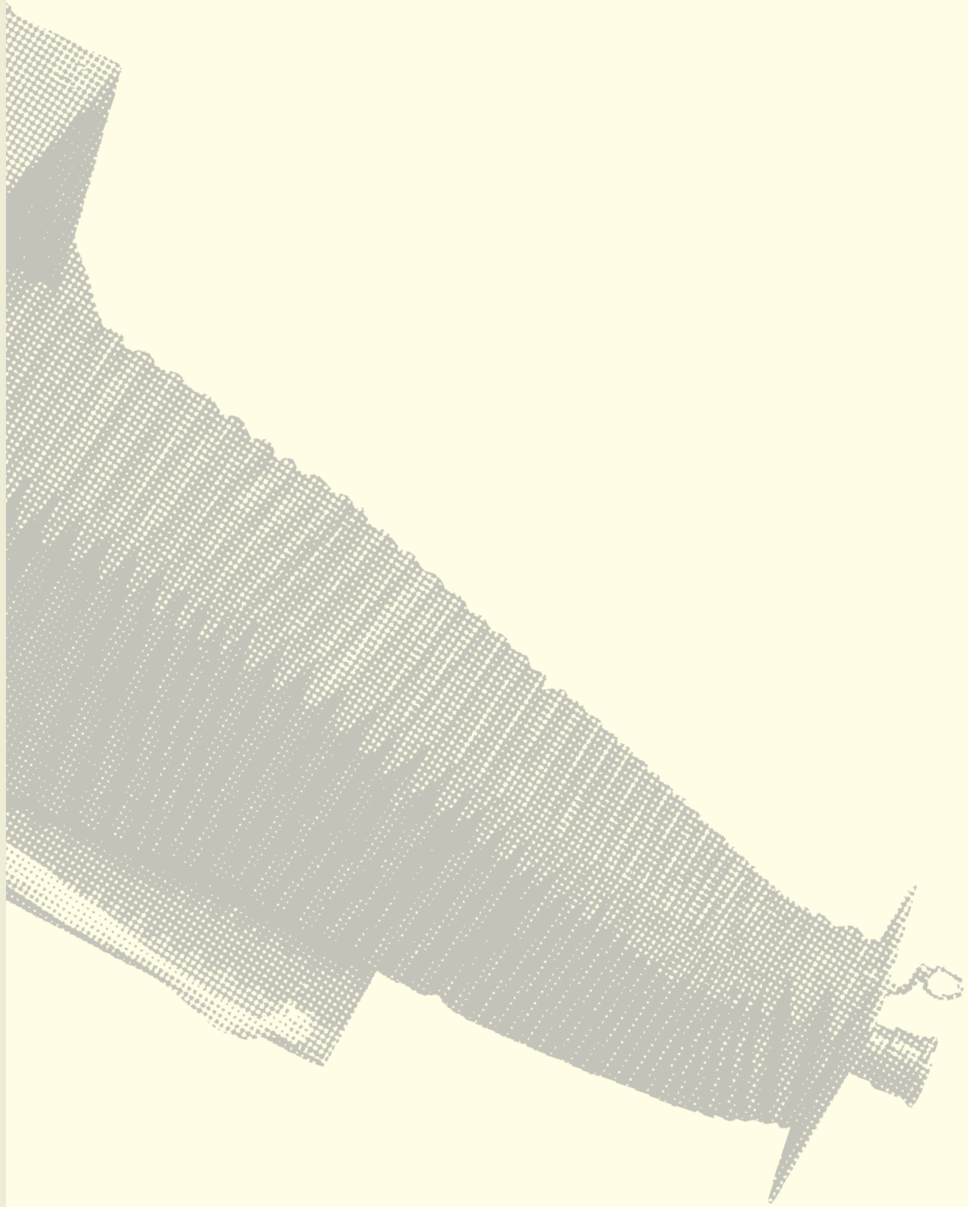
Rather than adhering to its traditional functions of presenting and documenting objects, this exhibition is an "ACTIVE ENVIRONMENT seducing and entrapping the audience" in a multilayered circulation of matter, in which they are one of the components.[37] The audience, Kantor avers, "holds a full responsibility for the act of entering the theatre."[38]

* * *

"A triad, 'a work of art–space–spectator', has to create a new undivided whole, where these three elements will create a new work of art and a new museum": this is, indeed, Kantor's gauntlet thrown down to us all–museum staff, scholars and critics, as well as theatre practitioners and people who have never seen productions by the Cricot 2 Theatre or Kantor's art work....

> "Important events stand behind the doors / it is enough to open them."

37 Małgorzata Paluch-Cybulska in the exhibition project description (unpublished manuscript).
38 Kantor, "Milano Lessons: Lesson 7," in *A Journey*, 237.



KANTOR. HISTORIA JAKO „REALNOŚĆ GOTOWA”[1]

[…] U początku stoi / pogarda (moja) / dla Historii „powszechnej” / i o f i c j a l n e j, / historii zajmującej się masowymi Ruchami, / masowymi ideologiami, / przemijającymi kadencjami Rządów, / terrorem władzy, / masowymi wojnami, / masowymi zbrodniami…

Naprzeciw / tych „potęg” / stoi / M a ł a, / B i e d n a, / B e z b r o n n a, / ale wspaniała / Historia / indywidualnego / ludzkiego / życia.

[…] Nareszcie / „jednostka bojowa”, / zespolona, / odcięta od zbiorowości. / O kolosalnej sile. / Nareszcie mam to, / czego mi trzeba było: / Ż Y C I E I N D Y W I D U A L N E, / M O J E!!/ A przez to stokroć indywidualne! / Zdolne teraz odnieść zwycięstwo nad tą / „m a s ó w k ą” / świata.

Mogę wprowadzić je już / n a s c e n ę. / Na widok publiczny[2].

Tym manifestem Tadeusz Kantor określa jedną z najważniejszych kontradykcji w jego sztuce z perspektywy schyłku twórczości.

1 Tekst jest zmienioną wersją artykułu: Małgorzata Paluch-Cybulska, *Tadeusz Kantor. Historia jako* ready made, w: https://dzieje.pl/artykulyhistoryczne/tadeusz-kantor-historia-jako-ready-made (dostęp: 29.05.2020).

2 Tadeusz Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem*, w: tegoż, *Dalej już nic…: teksty z lat 1985–1990*, seria Pisma, t. 3, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 126–129.

WOJNA

Dla urodzonego w 1915 roku Kantora pierwsza wojna światowa to wspomnienia z dzieciństwa uzupełnione o elementy pamięci zbiorowej. Druga wojna światowa przeżywana była przez niego bezpośrednio i intensywnie. W czasie okupacji hitlerowskiej w Krakowie spektakle Podziemnego Teatru Niezależnego, *Balladyna* (1943) i *Powrót Odysa* (1944), realizowane były przez Kantora i skupionych wokół niego artystów w sytuacji zagrożenia i osamotnienia, w prywatnych mieszkaniach, chyłkiem, wbrew zakazom. Stan zagrożenia i destrukcji, nieustannego ryzyka w cieniu katastrofy uwarunkowały dzieło artysty. Konstrukt „niemożliwego", a także kreacja pod presją zagrożenia i w obliczu klęski stały się niezbędnymi determinantami całej jego późniejszej twórczości. W spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* i w rysunkach oraz obrazach z tego okresu porównał swoją kondycję do kondycji Odysa, zestawił poszukiwanie Itaki z własnym niemożliwym powrotem do czasu dzieciństwa. Artysta pisał:

> „Wojna uczyniła ze świata «tabula rasa». Świat stał się bliski śmierci i – poprzez tę parantelę – bliski poezji. Przynajmniej takie było moje mniemanie. Wszystko mogło się zdarzyć. Zatarły się granice czasu. Czas jak gdyby stanął. Z łatwością przenosiłem się na wyspę Itakę"[3].

Uprawiane przez Kantora niemożliwe powroty i imperatyw bycia w drodze łączą się z obserwowanymi przez niego, podyktowanymi przez przeobrażenia społeczno-polityczne zjawiskami, takimi jak przesiedlenia, eksterminacje, nomadyzm, przeplatające się przez kolejne etapy jego sztuki jako „idea podróży".

Przypadająca na czas wojny młodość artysty była „«chmurna» i ryzykująca, odrzucająca wszelkie kompromisy"[4]. Jak mówił: „Wojna odrzuciła wszelkie pryncypia estetyki i filozofii"[5]. Trzeba było stanąć oko w oko z realnością i ze śmiercią. Zaczerpnięte z doświadczeń młodości deformacja i rozbijanie formy, estetyka resztek, wraków i powtórzeń interesowały Kantora przez całą twórczość w sposób

3 Tenże, *Ulisses 1944*, w: tegoż, *Metamorfozy: teksty o latach 1934–1974*, seria Pisma, t. 1, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 83.
4 Tenże, *Mówić o sobie w trzeciej osobie*, w: tegoż, *Teatr Śmierci: teksty z lat 1975–1984*, seria Pisma, t. 2, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 433.
5 Tamże.

szczególny. To, co skazane na degenerację i osamotnienie, stało się dla niego polem walki, zarówno w sferze materialnej, jak choćby idea „przedmiotu biednego" czy „realności najniższej rangi", jak i w sferze mentalnej – bycia na granicy, pomiędzy, operowania niedopowiedzeniem, niepokojem, sprzecznością, aurą.

Po wojnie przyszło krótkie poczucie wolności:

> Niełatwo mi przychodzi dziś wytłumaczyć ten dziwny / i niezwykły czas po wojnie, ciężki od wspomnień, / a jednocześnie wywołujący u mnie uczucie, jakbym dopiero / się narodził. / Dzisiaj wydaje mi się, że słońce świeciło wtedy / dzień i noc, przez wszystkie te lata jakby mojego drugiego / dzieciństwa. / Miałem przed sobą całe życie[6].

Korekta tego poczucia wolności pojawiła się bardzo szybko:

> Upływają lata 40... 50... 60... 70... / rozwijają się idee artystyczne, / ale nieustannie, jakby z daleka, odbieram ostrzegawcze / sygnały, być może – jest to głos wewnętrzny i nakazujący, / dyktujący mi takie, a nie inne postępowanie – / PROTEST, / BUNT / PRZECIW ŚWIĘTOŚCIOM GŁOSZONYM OFICJALNIE, / PRZECIW WSZYSTKIEMU, CO „ZATWIERDZONE", / ZA REALNOŚCIĄ, / ZA „BIEDĄ"... / Czyżby trwał dalej / czas pogardy, / krwiożerczych, dzikich instynktów, / absurdów władzy, / która nie chce się za nic „ucywilizować" / i trwa ciągle w pierwotnych okresach historii...? [...] / Bo z biegiem czasu pojawiły się i urosły do niebywałej / potęgi inne groźne symptomy naszej epoki: / TĘPA BIUROKRACJA, / WSZECHWŁADNA TECHNIKA, / KANIBALIZM KONSUMPCJI, / POWSZECHNY, OBOWIĄZUJĄCY PRAKTYCYZM ŻYCIA, / OTĘPIAJĄCY UMYSŁ I DUCHA LUDZKIEGO...[7].

Twórczość Kantora świadczy dobitnie o tym, że nie da się zapomnieć czasu wojny ani wyzwolić się od machiny historii powszechnej z jej masowymi ruchami i totalitaryzmem, które tkwią podskórnie w artyście, stały się jego częścią i wobec których musi być on w opozycji, ponieważ rodzą w nim bunt i sprzeciw tak silny, że staje się determinantą twórczą. Narzędziami tego protestu są historyczne postaci i wydarzenia, zderzane w teatrze

6 Tenże, *Moja twórczość, moja podróż*, w: tegoż, *Metamorfozy...*, dz. cyt., s. 11.
7 Tenże, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 12*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 90–91.

Kantora i jego dziełach malarskich z ich własnym zaprzeczeniem. W sztuce Kantora historia sama w sobie nie jest tematem. Motywy historyczne są silnie zindywidualizowane, przetworzone przez pamięć oraz wspomnienia i funkcjonują w podobny sposób jak klisze pamięci. Nie występują w układzie linearnym, są wybiórczymi urywkami, wrakami, strzępami przekształconymi przez mechanizm kondycji, lęków, potrzeb artysty. Kantor używa ich jako narzędzi świadomie wprowadzanych do złożonych konstrukcji swoich dzieł, a częściowo także jako *ready made*, czyli realność gotową. Interesuje go nie tylko pamięć przeszłości, ale też zapomnienie, czyli rejony zepchnięte poza oficjalną świadomość, przemilczane i wstydliwe, a także operacje na pamięci, wyparcia, przesterowania. We wszystkich spektaklach Teatru Śmierci Kantor używał historii powszechnej, konstrukcji związanych z totalitaryzmem, masowymi ruchami politycznymi, mechanizmami rządzącymi historią do przeciwstawienia ich historii jednostki: indywidualnej, biednej, nieporadnej.

UMARŁA KLASA

W spektaklach Teatru Śmierci doświadczenie wojny sączy się powoli w kolejnych realizacjach[8]. Najpierw w *Umarłej klasie* (1975) przywołał artysta z odległych rejonów przeszłości i pamięci klasę szkolną z uczniami w ławkach. Część z nich jest dorosła – grana przez aktorów, a część to manekiny dzieci. W tym czasie, który już przeminął, pulsują w szkolnych ławkach swoją obecnością i nieobecnością; staje się nierozstrzygalne, kto z nich jest żywy, a kto martwy.

> „Wszystko, co jest na scenie, co widzimy i słyszymy, mniej jest ważne od tego, czego nie ma. Służy zaś temu przede wszystkim, aby w nas, widzach, budować powoli przeświadczenie, że czegoś brak – i że o to w istocie chodzi. […] Zaczynamy odczuwać rosnące ssanie pustki, która jest w nas”[9].

8 We wcześniejszych spektaklach Teatru Cricot 2 motyw Zagłady pojawia się w *Nadobnisiach i koczkodanach* (1973, Teatr Niemożliwy). Por. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa: Krytyka Polityczna, 2013.

9 Konstanty Puzyna, *Półmrok: felietony teatralne i szkice*, Warszawa: Polski Instytut Wydawniczy, 1982, s. 111.

W trakcie spotkania z publicznością w Bari w 1990 roku Kantor w taki oto sposób nakreślił kontekst *Umarłej klasy*:

> W latach 60. nie wolno było mówić o śmierci! Ani na Zachodzie, ani na Wschodzie. Na Zachodzie był rynek i była wspaniała radość życia, a na Wschodzie były zakazy dyktatury proletariatu. Tak. To znaczy: nie wolno było mówić o śmierci. Wprawdzie mordowano milionami, ale nikt nawet o tym nie wiedział! Nikt nie wiedział, że miliony są mordowane. To były grube miliony, około 50 milionów ludzi na Wschodzie zginęło. W Rosji, w Polsce, w Czechosłowacji, w Rumunii… na Węgrzech. Około 50 milionów. Nie wolno było o tym ani pisać, ani mówić. I kiedy ja zrobiłem *Umarłą klasę*, to znaczy Teatr Śmierci, oskarżono mnie o to, że primo – jestem przeciwko komunizmowi, socjalizmowi, że ja jestem jakimś nekrofilem i dopiero… dopiero właściwie we Włoszech, tak, dopiero we Florencji, a potem w Mediolanie ten Teatr Śmierci zyskał… zyskał akceptację. Znaczy zrozumienie. Jak się mówi o śmierci, to się płacze. I ja uznałem, że głównym objawem recepcji Teatru Śmierci musi być płacz[10].

WIELOPOLE, WIELOPOLE

W spektaklu *Wielopole, Wielopole* (1980) Kantor ustawia na scenie swój pokój dzieciństwa na plebanii w Wielopolu Skrzyńskim, gdzie się urodził i wychował. Przetwarza na scenie nie tylko zapamiętane wątki i postaci z dzieciństwa, członków rodziny, sytuacje, obraz świata oglądany przez okno pokoju. Przetwarza na scenie także kontekst historyczny.

W swoich pismach – w tekście *Wojsko* – rekonstruuje dialog prowadzony z własną matką:

> Gdy miałem siedem lat, w 22 roku, / SZEROKĄ drogą / ukośnie przecinającą rynek / małego miasteczka, / gdzieś na końcu świata, / niespodziewanie / „przemaszerowały” dwa / regimenty Wojska Polskiego. / Dziecko nie zrozumiało / tego krótkiego zdania. / Matka: / To są żołnierze. / Dziecko: / Ludzie, ci wokół

10 Spotkanie Tadeusza Kantora z publicznością, Bari, 23 V 1990. Nagranie dźwiękowe spotkania w zasobach Archiwum Cricoteki (nr inw. IV/001920).

mnie, noszą / różne ubrania – / a oni wszyscy / j e d n a k o w e / i / s z a r e. / Matka: / Oni noszą / m u n d u r y. / S Z A R E. / Dziecko: / Oni wszyscy niosą coś / na ramieniu. / Matka: / To są / K A R A B I N Y. / Karabinami zabijają / naszych wrogów. / Dziecko: / Oni podnoszą, wszyscy naraz, / nogi w górę! / (Fakt ten wzbudza w dziecku / entuzjazm.) / Matka: / Tak chodzą żołnierze. / Oni m a s z e r u j ą. / Dziecko: / Ludzie chodzą – jak kto chce, / w różne strony. / A oni wszyscy idą w jedną / stronę, / jedni obok drugich, / jedni za drugimi, / równo. / Matka: / Oni chodzą w... / O R D Y N K U. / Dziecko jednak czuje, że ten / rygor (niemal geometria) / jest obcy naturze ludzkiej.

Tak / W o j s k o / w ordynku / weszło w marszu / do mojego Biednego / Pokoiku Wyobraźni. / Szara Piechota[11].

Żołnierze w szarych mundurach stają się w *Wielopolu* mieszkańcami pokoju na równi z członkami rodziny artysty. Wnętrze pokoju jest szare i biedne, jak mundury żołnierzy. W tle *Szara piechota* miesza się z Psalmem 110 i scherzem h-moll Chopina. Wspomnienie żołnierzy z pierwszej wojny światowej stopiło się w pamięci artysty jak amalgamat z innymi strzępami jego pamięci. Zderzenie bestialstwa i bezduszności wojny z bliskimi artysty ma miejsce w scenie lżenia i gwałcenia przez żołnierzy Matki Helki (sceniczna reprezentacja matki artysty) czy przebrania w strój wojskowy Adasia (wuja Kantora ze strony matki) i wrzucenia go do wagonu z martwymi rekrutami. Inaczej uwypuklona jest dwukulturowość Wielopola Skrzyńskiego, gdzie judaizm i chrześcijaństwo egzystowały w czasach młodości artysty w symbiozie. W jednej ze scen pojawiający się w Pokoju Dzieciństwa Rabinek zostaje wielokrotnie rozstrzelany przez żołnierzy. Za każdym razem powstaje z ziemi i wraca do przerwanej strzałami pieśni w jidysz, by za chwilę znów zostać rozstrzelany i upaść. Kantor udaremnia ten gwałt na jednostce, pozwalając, by Rabinek został podniesiony z ziemi i nietknięty zszedł ze sceny. Przeciwstawia się historii drugiej wojny światowej, ocalając żydowskie życie od Holokaustu, choćby na scenie teatru.

Artysta wyraźnie wyostrza napięcia pomiędzy żołnierzami a odniesieniami do machiny wojennej, budując opozycję między

11 Tadeusz Kantor, *Ślady wyciśnięte*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 188–190.

wszechwładnym reżimem, bezdusznością i okrucieństwem a ciemiężonym życiem ludzkim, jednostką pozbawioną wpływu na swój los. Żołnierz pojawia się w podwójnej roli: jako agresor, a jednocześnie istnienie ludzkie, któremu tę rolę narzucono, jako oprawca, który sam poddawany jest opresji wojny. Oto scena, kiedy wdowa po miejscowym fotografie uwiecznia wizerunek żołnierzy. Uchwycenie na zdjęciu jest jednocześnie przejściem do wieczności. Aparat fotograficzny wykonuje bowiem serię strzałów, żołnierze giną. Podobnie w scenie ćwiczeń wojskowych prowadzonych przez Ciotkę Mańkę przebraną za Himmlera – żołnierze są podporządkowywani i ciemiężeni przez tę samą machinę wojenną, której są ogniwem.

NIECH SCZEZNĄ ARTYŚCI

Mit wodza przeciwstawiony jednostce ludzkiej, jako widmo niosące wraz ze swą obecnością na scenie stan zagrożenia, lęku i osaczenia, pojawia się już w spektaklu *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* (1979). Wraca ze zdwojoną siłą w *Niech sczezną artyści* (1985) jako specyficzna gra artysty z mitem wodza pod postacią marszałka Piłsudskiego na koniu-szkielecie. Postaci historycznej towarzyszy na scenie chłopiec, tytułowany „Ja – gdy miałem 6 lat". To wspomnienie Kantora o sobie, gdy był małym chłopcem, i jak dopowiada artysta w tekstach do spektaklu – wspomnienie snu małego chłopca o sławie. W tym śnie mały żołnierzyk staje się dorosłym żołnierzem, wodzem, marszałkiem.

Urodziłem się w czasie / Pierwszej Wojny Światowej. / Na czas / Drugiej Światowej / przypada moja młodość. / Pozostało mi coś / z jej (wojny) słownika: / walka, klęska, zwycięstwo. / Nie ukrywam, że / w marzeniach dziecinnych / przewijało się często również słówko: / wódz.

Ta dziecinna rola tkwi we mnie / do dzisiaj. / Moim sztabem i armią / jest Biedna Trupa Aktorska / Teatru Wędrownego. / Wspaniali artyści. / Toczymy walkę razem. / Chciałem powiedzieć: / tworzymy[12].

12 Tenże, *Ocalić przed zapomnieniem*, dz. cyt., s. 127–128.

NIGDY TU JUŻ NIE POWRÓCĘ

Ostatnie lata twórczości Tadeusza Kantora to czas, kiedy podsumowuje on swą dotychczasową twórczość i życie. Patrząc wstecz na swoją wędrówkę, dokonuje syntezy, powraca do kluczowych momentów. Mówi o sobie samym, o własnej kondycji, intymności, lękach, przeczuciu zbliżającej się śmierci.

W *Nigdy tu już nie powrócę* (1988) przeciwstawienie jednostki masowym ruchom i ideologiom staje się zasadniczym narzędziem kreacji. W jednej ze scen Tadeusz Kantor jest rozstrzeliwany aparatem fotograficznym-kulomiotem przez widma postaci scenicznych z poprzednich spektakli, które zaprosił na scenę „jak na stypę". Nadaremnie, po wszystkim bowiem, nienaruszony, zapala papierosa i schodzi ze sceny. Podobnie jak na obrazach, które Kantor malował w tym samym czasie, zatytułowanych *Pewnego dnia żołdak napoleoński z obrazu Goyi wtargnął do mego pokoju*. Kantor parafrazuje tu obraz hiszpańskiego malarza *3 maja 1808 roku. Rozstrzelanie powstańców madryckich* (1814). Zamiast plutonu egzekucyjnego maluje jednego żołnierza, mierzącego do artysty, a nie do grupy ofiar. Artysta, ubrany w charakterystyczny dla niego strój: płaszcz, kapelusz, szal, pali drwiąco papierosa. Jego postać jest przeciwstawiona agresorowi i zostaje ocalona od napaści.

> Naprzeciw / homoidalnych kreatur / stoi / c z ł o w i e k, / to, co przed wiekami, / u początku naszej kultury / zostało określone dwoma słowami: / „Ecce homo", / obszar życia duchowego / o materii najcenniejszej / i najbardziej delikatnej. / Jedynie / w tym „indywidualnym życiu ludzkim" / zachowała się dzisiaj / P R A W D A, / Ś W I Ę T O Ś Ć i / W I E L K O Ś Ć.
>
> Należy je ocalić / od zniszczenia i zapomnienia. / Ocalić przed wszystkimi / „potęgami" świata.
>
> Nawet ze świadomością / klęski[13].

13 Tamże, s. 126–127.

Wspomniany aparat fotograficzny-kulomiot jest jedną z wielu stosowanych przez Kantora w teatrze maszyn przemocy, automatów-pułapek. Te narzędzia opresji wynikają wprost ze schedy wojny i doświadczonych lub zaobserwowanych stanów zagrożenia i ryzyka, aktów przemocy na sztuce i życiu. Podobnie w malarstwie – jak choćby w obrazie *Mój ostatni papieros*, namalowanym przez Kantora w Paryżu w 1989 roku z inspiracji dwusetną rocznicą rewolucji francuskiej, a przede wszystkim gilotynowaniem jej uczestników. W obrazie tym nagi artysta leży na zbitym z desek podeście gilotyny. Przyodziany jest w swój nieodzowny szal i kapelusz, w dłoni trzyma tlący się papieros, z którego strużka dymu unosi się powoli w kierunku ostrza gilotyny. Gestem tym artysta udaremnia historyczną narrację przemocy oraz drwi z systemów politycznych i społecznych. To bardzo wymowny manifest gloryfikujący ludzkie istnienie, wbrew wszystkiemu.

W intymny świat, z którego artysta skonstruował *Nigdy tu już nie powrócę*, wkraczają żołnierze z drugiej wojny światowej. Ich przemarsz wydaje się niemal poetycki, zostali bowiem przez artystę oswojeni, spacyfikowani, pozbawieni narzędzi terroru. Zamiast broni trzymają w rękach skrzypce. Tylko ich machinalne ruchy i zacięty, bezduszny wyraz twarzy budzą lęk. To Pancerni Wioliniści.

DZIŚ SĄ MOJE URODZINY

Dziś są moje urodziny (1991) to ostatni, nieukończony spektakl Teatru Cricot 2. Artysta rekonstruuje w nim na scenie swój prywatny pokój, w którym ustawia sztalugi z obrazami, umieszcza postaci „drogich nieobecnych", a więc członków rodziny przeniesionych do spektaklu ze starego rodzinnego zdjęcia z 1912 roku, postaci jego przyjaciół artystów. Nie ulega wątpliwości, że jest to obszar na wskroś prywatny i intymny. To artysty „miejsce miejsc"[14], miejsce, „w którym krzyżują się perspektywy komentarzy"[15], które wreszcie poddaje w spektaklu ryzykownej próbie. „Mój BIEDNY POKÓJ WYOBRAŹNI

14 Wojciech Suchocki, *Biedny Pokoik Wyobraźni*, w: *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, red. nauk. Jarosław Suchan i Marek Świca, Warszawa–Kraków: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, 2005, s. 20.

15 Tamże.

staje się polem bitwy. Wojna burzy obraz i jego prawa ILUZJI, wpada do POKOJU, sieje spustoszenie”[16]. Na scenę co chwilę „pcha się ta hołota”[17]: żołnierze z pierwszej wojny światowej, żołnierze z drugiej wojny światowej, „organa władzy” z czołgiem, armatą, kulomiotami, suką policyjną w powracającym rytmicznie „akcie gwałtu”[18]. W notatkach artysty do spektaklu czytamy:

> GRABARZE ciągną / jakieś „pomniki” nagrobne, / jeszcze ruszające się, / na wpół martwe „mumie”, / nie wiadomo: cmentarne pomniki / czy cyrkowe klatki na dzikie bestie, / cyrkowe wózki, / potwory niedawnych władców, / komisarzy, sekretarzy, szpiclów, / zdziczałych policjantów, / krwawych bożków… / Groza wojny i terroru / pomieszana z cyrkiem, / pomnik w kształcie trybuny z wiadomym mówcą, / pomnik-czołg z ciałem ludzkim, / ruchomy pomnik dygnitarza ze stołkiem u tyłka, / pomnik-„Suka”, / a w zakratowanym okienku / twarz ludzka, / i K R Z Y Ż E , / pełno krzyży. / Straszliwy tłum / pomieszany tragicznie, / k ł ę b i ą c y s i ę / w jakimś / zwolnionym / czy zwalniającym tempie, / gdzie / zło miesza się z dobrem, / szyderczy śmiech z płaczem rozpaczy, / wzruszenie z cynizmem, / okrucieństwo z liryzmem[19].

W *Dziś są moje urodziny* nawarstwianie motywów historycznych jest wyjątkowo intensywne. Oto wraca „Pedel z *Umarłej klasy*” ze swoim hymnem austriackim, przerywanym wystrzałem z armat. Złe wieści o zbrodni w Sarajewie i morderstwie arcyksięcia Ferdynanda niesie chłopiec z gazetami. Pojawia się nieskuteczna scena mordowania Wsiewołoda Meyerholda przez „enkawudystów”. Los słabej, ciemiężonej jednostki opowiedziany jest także poprzez historię Jonasza Sterna, ocalałego z Holokaustu. To uporczywe skupianie się na intymności, prywatności, na sile jednostki przeciwstawianej historii było dla artysty jedyną bronią, jedynym narzędziem przywracania równowagi nadszarpywanym stale wartościom.

16 Tadeusz Kantor, *Dziś są moje urodziny [notatki do spektaklu]*, w: tegoż, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 276.
17 Tenże, *Wielka dygresja teoretyczna*, w: tegoż, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 241.
18 Tenże, *Dziś są moje urodziny…*, dz. cyt., s. 293.
19 Tamże, s. 298–299.

> Dzisiaj wiem na pewno, że w tych chwilach, / jak nigdy, / p r o t e s t o w a ł e m / przeciwko światu / z jego dumną, „stadową” cywilizacją, / z masowymi ideologiami, / z masowymi, w imię postępu, teoriami sztuki, / z jego brutalnymi żądaniami ofiary, którą miałem obowiązkowo / składać z mego wewnętrznego, prywatnego życia. / Z mego dramatu osobistego, / z mego bólu, cierpienia, / z mych słabości, / z mych lęków… / Dziś wiem na pewno, że te obrazy, robione „dla siebie”, / były naprawdę „moje”. / I wiem na pewno, że to był mój największy bunt i protest[20].

Bestialstwo, nieposzanowanie, naruszanie terytorium artysty (jego Biednego Pokoiku Wyobraźni) i spokoju jego mieszkańców zostaje spotęgowane w finałowej scenie spektaklu. Czwartego grudnia artysta zamienia jedną ze scen na scenę konduktu pogrzebowego. „Teraz w tym cmentarnym tłumie sunie środkiem jakby właściwy kondukt: Rodzina, Drodzy Nieobecni, Domownicy niosą znaną już nam DESKĘ stołu, jak trumnę”[21]. Kondukt pogrzebowy wpisał Kantor najpierw w spektakl, a następnie w swoje życie. Artysta umiera bowiem cztery dni później, 8 grudnia 1990 roku. Ostatnie dzieło teatralne kończy się zaś w „urwanym bezpowrotnie geście”[22], okrzyki, jazgot i odgłosy wojny milkną.

Artysta szczególnie w ostatnim okresie domagał się ocalenia sztuki, wyzwolenia jej z reżimu ideologii, wtórności, pasywności. Jak mówił, „Wykpiono czcigodne dotąd pojęcia sztuki”[23]. Łączył kondycję biednej jednostki z kondycją artysty, który winien być przeciw wszystkiemu. Stąd też w późnych spektaklach i dziełach malarskich Kantor wystawia swoją prywatność na widok publiczny. Biografia, będąca katalizatorem przemian formuły kolejnych spektakli Teatru Śmierci, stała się narzędziem kreacji, prowadzącym do zespolenia życia twórcy z dziełem sztuki.

20 Tenże, *Moja twórczość…*, dz. cyt., s. 38.
21 Tenże, *Dziś są moje urodziny…*, dz. cyt., s. 299.
22 Przewodnik po spektaklu *Dziś są moje urodziny*, opr. Denis Bablet, Marie Vayssière i Ludmiła Ryba na podstawie notatek do spektaklu Tadeusza Kantora, Mediolan 1991.
23 Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 12*, dz. cyt, s. 88.

MAŁGORZATA PALUCH-CYBULSKA, CRICOTEKA

KANTOR. HISTORY AS "READY-MADE REALITY"[1]

... in the front, there is / the contempt (mine) / for "general" / and official / History, / the history of / mass Movements, / mass ideologies, / passing terms of Governments, / terror by power, / mass wars, / mass crimes....

Against / these "powers" / stands the / S m a l l, / P o o r, / D e f e n c e l e s s, / but magnificent / history of / individual / human / life....

At last, / "an integrated combat unit" / is cut off / from collective life. / Its power is enormous. / At last, I have / what I needed: / I N D I V I D U A L L I F E ! / M I N E ! / And that is why its strength is increased a hundredfold! / Now it will be victorious in the battle with / the consumerism / of the world.

I can bring it now / onto the s t a g e.[2]

1 This text is a modified version of the article: Małgorzata Paluch-Cybulska, "Tadeusz Kantor. Historia jako *ready made*," https://dzieje.pl/artykulyhistoryczne/tadeusz-kantor-historia-jako-ready-made.

2 Tadeusz Kantor, "To save from oblivion," March 1988. English translation from: Michał Kobiałka, *Further On, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre* (Minneapolis–London: University of Minnesota Press, 2009), 390.

With this manifesto, Tadeusz Kantor defines one of the salient contradictions in his art from the perspective of the final period of his creative practice.

WAR

For Kantor, born in 1915, World War I was a childhood memory supplemented with elements of collective memory. His experience of World War II was immediate and intense, however. During the Nazi occupation of Kraków, Kantor and the artists of the Podziemny Teatr Niezależny (Underground Independent Theatre) produced the plays *Balladyna* (1943) and *Powrót Odysa* (The Return of Odysseus, 1944) in circumstances of constant threat and isolation, staging them in private homes, in secret, and in violation of the prohibitions that were in force. This state of danger and destruction in the face of constant risk and in the shadow of cataclysm conditioned his oeuvre. The construct of the "impossible," and also creation under pressure of danger and under threat of disaster, became determinants central to his entire later visual and theoretical oeuvre. In his production *I Shall Never Return* and his drawings and paintings from this period, he compared his condition to that of Odysseus, juxtaposing the latter's quest for Ithaca with his own impossible return to the time of his childhood. He wrote:

> "The war turned the world into a 'tabula rasa.' The world found itself closer to death than life, and, by some analogy, closer to poetry. This is at least what I felt. Anything could happen. The borders of time got blurred. Time seemed to have stopped. With great ease, I was able to transport myself to the island of Ithaca."[3]

The impossible returns and imperatives of being on a journey as practised by Kantor are connected with phenomena driven by socio-political transformations that he observed, such as resettlements, exterminations, and nomadism, which are woven into successive phases of his art as "the idea of the journey."

3 Kantor, "Ulisses 1944," in: *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3 vols, ed. Krzysztof Pleśniarowicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005), 1:83. English translation from: Daniel F. Simpson, ed., *Annexing the Impossible. The writings of Tadeusz Kantor*, trans. Andrzej Branny (unpublished manuscript in the Cricoteka collection, 1987), 26–27.

The artist's youth, which coincided with the war, was "'clouded' and risky, rejecting all compromise."[4] As he himself said: "The war refuted all principles of aesthetics and philosophy."[5] There was no option but to look both reality and death in the eye. The deformation and smashing of form, and an aesthetic style founded on remnants, wrecks, and repeats, drawn from the experiences of his youth, were to remain a particular focus of his interest throughout his oeuvre. Things condemned to degeneration and isolation became his battleground, both in the material sphere, as in the idea of the "poor object," or "Reality of the Lowest Rank," and in the mental realm, in being in a state of liminality, being between, and using understatement, unease, contradiction, and aura.

After the war came a brief sense of freedom:

> It is not easy for me to explain that strange and remarkable time after the war, that time still full of painful war memories and yet one in which I felt as though reborn. Today, it seems to me that the sun was shining day and night during all those years of, as it were, second childhood. / My whole life was still ahead of me.[6]

But that sense of freedom was very soon to be curbed:

> The 1940s … 50s … 60s … 70s … have passed. / Artistic ideas have been breaking the surface, / but all the time, as if from far beyond—maybe it was my inner voice— / I have been receiving warning signals that ordered me and dictated / that I chose one action over the other— / PROTEST / REVOLT / AGAINST THE OFFICIALLY RECOGNIZED SACRED SITES, / AGAINST EVERYTHING THAT HAD A STAMP OF "APPROVAL" / FOR REALNESS / FOR "POVERTY"…. Is it possible that the time of contempt, / of bloody and wild instincts, / of absurd actions by authorities that refuse to become "civilized" / has never left us since the dawn of history? / […] With the passing of time, other perilous symptoms of our epoch / emerged and grew in strength. Those were / NARROW-MINDED BUREAUCRACY,

4 Kantor, "Mówić o sobie w trzeciej osobie," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 2:433. Here and throughout, unless stated otherwise, all translations of Kantor's words are by Jessica Taylor-Kucia.
5 Kantor, "Mówić o sobie w trzeciej osobie," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 2:433.
6 Kantor, "My Work—My Journey," 1988. English translation from: Kobiałka, *Further on, nothing*, 1.

> OMNIPRESENT TECHNOLOGY, CANNIBALISTIC CONSUMPTION / COMMON AND MANDATORY MATERIALISM OF LIFE / THAT DEVOURS THE HUMAN MIND AND SPIRIT.[7]

Kantor's art demonstrates emphatically that it is impossible to forget the wartime period or to free oneself from the wheels of universal history with its mass movements and totalitarianisms, which burrow under the artist's skin, becoming part of him, and against which he has to stand in opposition, because they provoke an rebellion and opposition in him so strong that they become the determinant element of his creative work. The instruments of that protest are historical figures and events, which are confronted in Kantor's theatre and in his artworks with their own contradictions. History in and of itself is not a subject of Kantor's art. Historical motifs are strongly individualized, processed through memory and reminiscences, and function similarly to frames from memory. They do not appear in linear order; they are selective snatches, wrecks, tatters, distorted by the mechanism of the artist's condition, fears, and needs. Kantor uses them for a purpose, as instruments deliberately inserted into the complex constructions of his works, and partly also as *ready-mades*, ready realnesses. He is interested not only in memory of the past, but also in forgetting, in regions displaced beyond the official consciousness, passed over in silence and shame, and likewise in operations performed on memory: denial, and re-alignment. Kantor used world history and constructions connected with totalitarianism, mass political movements, and the mechanisms governing history in all his Theatre of Death productions as a contrast to the history of the individual as solitary, poor, and helpless.

THE DEAD CLASS

In the plays of the Theatre of Death the experience of war seeps gradually through successive productions.[8] First, in *The Dead Class* (1975), he called forth from distant regions of the past and memory

7 Kantor, "Lekcje mediolańskie," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:90–91.
8 The motif of annihilation features in previous Cricot 2 Theatre productions, in *Dainty Shapes and Hairy Apes* (1973, The Impossible Theatre). Cf. Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady* (Warszawa: Krytyka Polityczna, 2013).

a school class of pupils sitting on benches at desks. Some of them, played by actors, are adults, while some are dummies representing children. In this time from the past, they pulse in their presence and absence at their school desks; it becomes impossible to tell which of them are dead and which alive.

> "Everything that is on the stage, everything that we see and hear, is less important than what is not there. And its primary purpose is to awaken slowly in us, the audience, the awareness that something is missing—and that in essence this is what it is all about. … We start to sense the growing pull of the void that is within us."[9]

During one meeting with the public in Bari, in 1990, he outlined the context of *The Dead Class* as follows:

> In the '60s no-one spoke of death; it was not allowed! Either in the West or in the East. In the West there was the market and a brave new joy of living, and in the East there were the proscripts of the dictatorship of the proletariat. Yes. That meant talking about death was strictly forbidden. Millions of people were murdered, but no-one even knew about it! Nobody knew that millions were being murdered. These were many, many millions, about 50 million people were murdered in the East. In Russia, in Poland, in Czechoslovakia, in Romania… in Hungary. About 50 million. And no-one was allowed to write about it or talk about it. And when I did *The Dead Class*, my Theatre of Death, I was accused firstly of being against communism, socialism, that I was some kind of necrophile, and it was only… only really in Italy, yes, only in Florence, and then in Milan, that the Theatre of Death gained… gained acceptance. I mean, was understood. When you talk about death, you cry. And I came to the conclusion that the main symptom of reception of the Theatre of Death had to be crying.[10]

9 Konstanty Puzyna, *Półmrok: felietony teatralne i szkice* (Warszawa: PIW, 1982), 111.
10 Tadeusz Kantor's meeting with the public, Bari, 23 May 1990. Audio recording of the meeting in the Cricoteka Archive (inv. no. IV/001920).

WIELOPOLE, WIELOPOLE

In the play *Wielopole, Wielopole* (1980) Kantor recreates on the stage his room from his childhood at the presbytery in Wielopole Skrzyńskie, where he was born and brought up. He processes not only themes and figures remembered from his childhood; family members, situations, or the view of the world from his bedroom window, but also the historical context.

In his writings, in his text entitled *Wojsko* (The Army), he reconstructs a dialog with his mother:

> When I was seven, in 1922, / two regiments of the Polish Army "marched" / across the market square of / a little village / lost somewhere in the middle of nowhere. / Mother: / These are soldiers. / The child did not understand / this simple sentence. / Child: / All the people around me wear / different clothes– / they all wear / the s a m e / g r a y clothes. Mother: / They wear u n i f o r m s. / G R A Y. / Child: / they all carry something / on their shoulders. / Mother: / those are / G U N S. / The guns kill / our enemies. / Child: / They all raise their legs up / together! / (the child shows signs of enthusiasm) / Mother: / This is a soldier's walk. / They are m a r c h i n g. / Child: / People walk the way they want to, / in different directions. / They all walk next to each other, / one behind the other, / at the same pace, / in one / direction. / Mother: / They walk in… / P A T T E R N S. / The child, however, feels that this / order (almost geometrical) / is alien to human nature. / This is how / the A R M Y / in line / marched into my Poor / Room of Imagination and Memory. / Gray Infantry.[11]

In *Wielopole*, soldiers in gray uniforms become residents of the room on an equal footing with the members of the artist's family. The interior of the room is gray and poor, like their uniforms. In the background, strains of the soldiers' song *Szara piechota* mingle with Psalm 110 and a Chopin scherzo. The memory of soldiers from World War I has become amalgamated in the artist's mind with other tatters of his memory. The bestiality and soullessness

11 Kantor, "Silent Night (Cricotage)," 1990. English translation from: Kobiałka, *Further on, nothing*, 449–50.

of war crash in upon the artist's loved ones in the scenes where Mother Helka (the stage representation of Kantor's mother) is abused and raped, and Adaś (Kantor's maternal uncle) is dressed in an army uniform and thrown into a railroad car with the bodies of dead recruits. The biculturalism of Wielopole Skrzyńskie, where Judaism and Christianity co-existed in symbiosis in the artist's youth, is foregrounded in a different way. In one scene, the Rabbi who appears in the Room of Childhood is repeatedly executed by firing squad. Each time, he gets up and returns to his interrupted Yiddish song, only to be shot again and fall to the floor a moment later. Kantor prevents this violence against the individual by allowing the Rabbi to be lifted up from the ground and exit the stage untouched. He opposes the history of World War II by saving a Jewish life from the Holocaust, at least on the stage of the Cricot 2 Theatre.

He palpably raises the tension between the soldiers and references to the war machine by building opposition between the all-powerful regime, with its soullessness and cruelty, and the life of the oppressed human, the individual denied agency in their own fate. The soldier features in a dual role: as aggressor, but also as a human being, on whom this role has been forced, as a persecutor who is himself subjected to the oppression of war. This is exemplified in the scene in which the widow of the town photographer "immortalizes" an image of the soldiers; capturing them on camera at once immortalizes them–literally, because the camera emits a barrage of shots and the soldiers fall dead. Likewise, in the scene in which Aunt Mania, dressed up as Himmler, is taking military drill, the soldiers are subordinated to and oppressed by the same machine of war in which they are cogs.

LET THE ARTISTS DIE

The myth of the leader in opposition to the human individual, which with a spectral presence on the stage introduces a state of fear, foreboding, and inescapability, had featured in a previous play, *Where Are the Snows of Yesteryear* (1979). It returns with redoubled force in *Let the Artists Die* (1985) as a play by the artist on the myth of the leader, in the person of Marshal Piłsudski on a skeleton horse. This famous historical figure is accompanied on the stage by

a small boy, titled "Me when I was six." This is Kantor's memory of himself when he was a little boy and, as he adds in texts on the play, a memory of that little boy's dream of being famous. In that dream, a little soldier boy becomes an adult soldier, a leader, a marshal.

> I was born during / The First World War. / During / The Second World War / came my youth. / Same words from its (war's) vocabulary / have always remained with me: / a struggle, a failure, a victory. / I cannot deny that / there was also the word / a leader / which reverberated frequently / in my childhood dreams. / I have played the part of a leader up till now. / A Poor Troupe of Actors / of a Wandering Theatre / is my headquarters and my army. / Wonderful artists. We fight together. / I wanted to say: / we create.[12]

I SHALL NEVER RETURN

In the final years of Kantor's artistic work he undertook a summing up of his artistic work and life. Looking back over his journey, he drew all the strands of his work together and returned to key moments. He talked about himself, his own condition, his intimacies and fears, and his prescience of his imminent death.

In *I Shall Never Return* (1988), the opposition of the individual to mass movements and ideologies is used as a fundamental creative tool. In one scene, Tadeusz Kantor is executed with a camera that is also a bullet-sprayer by spectres of characters from previous plays, whom he had invited onto the stage "as if for a wake." But the assassination is unsuccessful; after it is all over, he lights a cigarette, unscathed, and leaves the stage. Something similar is visible on the paintings that Kantor made in the same period, entitled *One Day a Napoleonic Soldier from a Goya Painting Burst into My Room*. Here, Kantor is paraphrasing Goya's painting *The Third of May 1808* (1814). In place of Goya's firing squad, Kantor paints a single soldier, who is aiming at a figure that represents him, rather than at a group of victims. The Kantor figure in the painting is dressed in his signature outfit: overcoat,

12 Kantor, "To Save from Oblivion," March 1988. English translation from: Kobiałka, *Further on, nothing*, 391.

hat, and scarf, and is defiantly smoking a cigarette. He is portrayed as the antithesis of the aggressor, and impervious to the attack.

> Against / half-human creatures stands / a h u m a n b e i n g / the one, who centuries ago, / at the beginning of our culture / was identified by two words: / "Ecce Homo," / a domain of spiritual life / of the most precious / and the most delicate matter. / It is only in / this "individual human life" that / TRUTH, / DIVINITY, and / GRANDEUR / were preserved. / They should be saved / from destruction and oblivion; / saved from all / "powers" of the world / despite the awareness / of impending failure.[13]

The camera-cum-bullet-sprayer mentioned here is one of many instruments of violence, automated traps, used by Kantor in his theatre. These tools of oppression are taken directly from the legacy of war that lived in him, and from the states of danger and risk and acts of violence against art and life that he had experienced or observed. A similar effect is observed in his painting, for instance in the piece *My Last Cigarette*, which Kantor painted in Paris in 1989, inspired by the bicentenary of the French revolution, and above all the guillotining of the insurrectionists. In this painting the artist lies naked save for his trademark scarf and hat on a guillotine platform roughly fashioned from planks of wood. He holds a glowing cigarette, from which a wisp of smoke is rising slowly towards the blade of the guillotine. With this gesture the artist refutes the historical narrative of violence against the individual, and rails against political and social systems. This is an eloquent manifesto glorifying human existence in the face of all adversity.

The intimate world from which the play *I Shall Never Return* is constructed is invaded by World War II soldiers. Their march seems almost poetic; they have been assimilated, pacified, and stripped of their instruments of terror. In place of weapons they are holding violins. Only their mechanical movements and the determined, soulless expressions on their faces arouse fear. These are the Armoured Violinists.

13 Kantor, "To Save from Oblivion," March 1988. English translation from: Kobiałka, *Further on, nothing*, 390–91.

TODAY IS MY BIRTHDAY

Today Is My Birthday (1991) is the last, unfinished production by the Cricot 2 Theatre. In it, Kantor reconstructs his own private room, in which he sets up an easel and paintings, and installs figures of his "absent loved ones"–members of his family imported into the play from an old family photograph from 1912, and figures of his artist friends. There can be no doubt that this is an absolutely private, intimate space. It is his "place of places"[14] as an artist, a place of "cross-over of the perspectives of commentaries,"[15] which he ultimately puts to a risky test in the play. "My POOR ROOM OF IMAGINATION becomes a battlefield. War distorts the image and its right of ILLUSION, bursts into the ROOM, spreads devastation."[16] Again and again "this rabble barges" onto the stage[17]: soldiers from World War I, soldiers from World War II, "bodies of authority" with a tank, a cannon, bullet-sprayers, a police van, in a rhythmically recurrent "act of violence."[18] In the artist's notes on the play, we read:

> cemetery monuments or circus cages for wild beasts, circus wagons, monstrous recent rulers, commissars, secretaries, narks, depraved policemen, bloody gods…. The threat of war and terror combined with a circus, a monument in the form of a tribune with the obvious speaker, a tank monument with a human body, a moving monument of a dignitary with his stool stuck to his behind, a "Black Maria" monument, with a human face in the grilled window, and C R O S S E S, crosses everywhere. A terrible crowd, tragically mingled, m i l l i n g a r o u n d in some kind of slow or slowing motion, where evil mingles with good, scornful laughter with despairing weeping, emotion with cynicism, cruelty with lyricism.[19]

In *Today Is My Birthday* the superimposition of historical motifs is especially intense. "Pedel from *The Dead Class*" is back with his Austrian national anthem, interrupted by a cannonade. A newspaper

14 Wojciech Suchocki, "Biedny Pokoik Wyobraźni," in *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, sci. ed. Jarosław Suchan and Marek Świca (Warszawa–Kraków: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki–Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, 2005), 20.
15 Suchocki, "Biedny Pokoik Wyobraźni," 20.
16 Kantor, "Dziś są moje urodziny [notatki do spektaklu]," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:276.
17 Kantor, "Wielka dygresja teoretyczna," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:241.
18 Kantor, "Dziś są moje urodziny," 3:293.
19 Kantor, "Dziś są moje urodziny," 3:298–99.

boy brings the bad news of the crime in Sarajevo and the murder of Archduke Ferdinand. Then there is the inefficient scene of the murder of Vsevolod Meyerhold by the "NKVD." The fate of the weak, oppressed individual is also recounted through the story of Jonasz Stern, a Holocaust survivor. This insistent focus on intimacy and privacy, on the strength of the human individual in opposition to history, was the artist's only weapon, his only instrument for restoring the equilibrium of values constantly being undermined.

> Today, I know for certain, at those times / I p r o t e s t e d / against the world, / against its proudly-manifested civilization of herd mentality, / against its ideology of the masses, / against its theories of art for the masses / against its brutal demand for a sacrifice, which I was supposed to / willingly make out of my inner and private life. / Out of my tragedies, / my pain suffering, / my weaknesses, / my fear... . / Today, I know for certain, those paintings, painted for "myself" / belonged really to "me." / I also know that this was my biggest revolt and protest.[20]

This brutality, lack of respect, and violation of the artist's space (his Poor Room of Imagination) and of the peace of its residents becomes stronger still in the final scene of the play. On 4 December, the artist replaced one of the scenes with a scene of a funeral cortège. "Now, the cortège proper, as it were, glides along through the middle of this funereal crowd: Family, Absent Friends, Members of the Household carry the now familiar TABLETOP like a coffin."[21] Kantor inscribed the funeral cortège first into his play and then into his life. For he died four days later, on 8 December, 1990. His final theatrical work thus ends in an "irrevocably interrupted gesture,"[22] and the cries, clamour, and voices of war fall silent.

Particularly in his last days, Kantor called for the salvation of art, its liberation from the regime of ideology, secondariness, and passivity. As he said: "A holy concept of art was mocked."[23] He linked the condition of the poor individual with the condition of the artist who

20 Kantor, "My Work–My Journey," 1988. English translation from: Kobialka, *Further on, nothing*, 23–24.
21 Kantor, "Dziś są moje urodziny," 3:299.
22 Guide to the play *Today Is My Birthday*, compiled by Denis Bablet, Marie Vayssière, and Ludmiła Ryba on the basis of Kantor's notes on the play [Milan, 1991].
23 Kantor, "The Milano Lessons: Lesson 12." English translation from: *A Journey Through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944–1990. Tadeusz Kantor*, ed. & trans. Michal Kobialka (Los Angeles: University of California Press, 1993), 259.

should oppose everything. Thus also in his late plays and paintings Kantor puts his privacy on public display. His biography, which was the catalyst for the changes in the formulas of successive productions by the Theatre of Death, became an instrument of creation that led to the fusion of his life with his art.

ANNA R. BURZYŃSKA, UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

PRZEDMIOTY NA SCENIE HISTORII

RZECZY NOWYMI IDEAMI

Według słynnych słów Marca Blocha historia jest „wiedzą o człowieku w czasie”[1]. Trwające od kilku dekad poszukiwania badaczy zajmujących się rozmaitymi projektami historii peryferyjnej doprowadziły jednak do poszerzenia tej definicji. Historia nie jest już ekskluzywna: można ją opowiadać chociażby ze zwierzęcego (Éric Baratay[2]) czy z roślinnego (Judith Sumner[3]) punktu widzenia, a także z perspektywy rzeczy (Ewa Domańska[4]), postrzeganych nie jako pokorne narzędzia, słudzy, cienie ludzkiej działalności, ale jako partnerzy w działaniu, współaktorzy na scenie historii. Przyznanie rzeczom sprawczości zamiast sprowadzania ich do odbić zmian społecznych pozwala dostrzec zupełnie inny wymiar dziejów.

Przedmioty zyskują szczególną wagę w czasach kryzysu reprezentacji, do których niewątpliwie zaliczyć należy czas obu wojen światowych i okres bezpośrednio po nich następujący, czas przewrotów politycznych i zmian ustroju. Nic więc dziwnego,

1 Marc Bloch, *Pochwała historii czyli O zawodzie historyka*, tłum. Wanda Jedlicka, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 1962, s. 72.
2 Éric Baratay, *Zwierzęcy punkt widzenia: inna wersja historii*, tłum. Paulina Tarasewicz, Gdańsk: Wydawnictwo w Podwórku, 2014.
3 Judith Sumner, *Plants Go to War: A Botanical History of World War II*, Jefferson: McFarland & Company, 2019.
4 Ewa Domańska, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, „Kultura Współczesna” 2008, nr 3, s. 9–21.

że znalazły się w centrum ruchów awangardowych: „Rzeczy staną się nowymi ideami, zasiedlą manifesty i eseje, wpełzną do wierszy i opowiadań, zagracą galerie, będą podstawiać nogi w miastach, zastrajkują”[5] – jak pisze Jakub Kornhauser.

W czasach pokoju rzeczy łączone są z konkretną, stałą funkcją, mają swoje „instrukcje obsługi”, ich znaczenie (także symboliczne) jest określone i stabilne; tym samym raczej utrwalają społeczny porządek, niż go kwestionują. Burzliwe okresy historyczne przynoszą nie tylko przewartościowanie ontologii człowieka, lecz także podważenie tradycyjnej ontologii przedmiotów. Nade wszystko jednak zmieniają (często fundamentalnie i nieodwracalnie) ich wzajemne relacje. Marek Krajewski definiuje relację między ludźmi a rzeczami jako szczególnego rodzaju współ-bycie, symbiozę przynoszącą obu stronom korzyści. I zauważa:

> Ten symbiotyczny związek pomiędzy ludźmi i przedmiotami, choć niezbędny dla przetrwania i jednych, i drugich, ma też swoją ponurą stronę, na którą się on przemieszcza, gdy jakiś element tej relacji usiłuje dominować. Dzieje się tak wówczas, gdy przedmioty przestają przylegać do ciała i być jego przedłużeniem, a stają się przeszkodą, obiektem, którego nie sposób okiełznać, gdy zaczyna panoszyć się w prywatnej przestrzeni jednostki[6].

Oczywiście znacznie częstszą sytuacją jest ta, w której to człowiek dominuje, używa i nadużywa (często wbrew ich przeznaczeniu) przedmiotów. Obie formy dominacji realizują się w swoistym agonie, niosą ze sobą potencjał teatralny – szczególnie silny, gdy funkcję apodyktycznego reżysera przejmuje historia.

PRZEDMIOTY OSIEROCONE

Najprostszym skojarzeniem łączącym człowieka, rzeczy i historię jest wyobrażenie przedmiotów osieroconych, porzucanych przez uciekających, przesiedlanych, umierających, zabijanych ludzi lub im zabieranych. Esencja ikonografii Zagłady to widok przechowywanych

5 Jakub Kornhauser, *Awangarda: strajki, zakłócenia, deformacje*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017, s. 15.
6 Marek Krajewski, *Są w życiu rzeczy…: szkice z socjologii przedmiotów*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2013, s. 11.

w Muzeum Auschwitz-Birkenau stosów okularów, butów, walizek. Obrazom o sile traumatycznej towarzyszą te o wymiarze raczej melancholijnym – pamiątki po przodkach, rozbite lustra minionych czasów, tak chętnie wprowadzane na scenę, by służyć zbiorowym seansom pamięci w spektaklach takich jak *Sen o Bezgrzesznej* Jerzego Jarockiego, *Transfer!* Jana Klaty czy *W samo południe* Wojtka Ziemilskiego[7].

W przyjęciu tej perspektywy kryje się jednak pewne ryzyko. Analizując archeologiczne podejście do przeszłości, Bjørnar Olsen podkreśla, że badanie pamiątek kultury materialnej często prowadzi do tego, że przedmioty te są jedynie wehikułami, „oknami”, mającymi naprowadzić na kwestie zgoła niematerialne: „Archeologiczne świadectwo – rzeczy z przeszłości znajdujące się w teraźniejszości – było pojmowane jako niekompletna reprezentacja przeszłości, jako ślad nieobecnej obecności, a nie jako element dawnej społeczności (lub przeszłości) jako takiej”[8].

Olsen niewątpliwie ma rację. Ogranym motywem w polskiej poezji nawiązującej do drugiej wojny światowej (lub rozruchów potencjalnie prowadzących do wojny) jest filiżanka[9], odsyłająca do czasów spokoju, dostatku, delektowania się wysublimowanym, niepraktycznym pięknem. Krucha porcelana staje się *pars pro toto* mieszczańskiej kultury, nostalgiczną alegorią. Tym samym niesie niezamierzony ładunek kiczu.

Tego typu oczywiste pamiątki pojawiają się w teatrze Kantora niezwykle rzadko – w jednym z późnych manifestów artysta postuluje zresztą eliminowanie „sentymentalnego «pamiętnikarstwa»”[10]. W jego ostatnim, najbardziej dosłownie traktującym historię spektaklu *Dziś są moje urodziny* pojawia się jednak stolik, na którym stoją lampa naftowa, fotografia rodzinna oraz filiżanka wraz ze spodkiem i z łyżeczką. Umieszczenie tych kruchych, bardzo osobistych, wręcz intymnych przedmiotów na stole (przy którym podczas prób zasiadał sam reżyser) na pierwszy rzut oka wygląda

7 O wędrówkach tego wątku w polskim teatrze pisał Marcin Kościelniak w artykule *Człowiek i (jego) rzeczy*, „Didaskalia” 2014, nr 123, s. 64–71.
8 Zob. Bjørnar Olsen, *W obronie rzeczy: archeologia i ontologia przedmiotów*, tłum. Bożena Shallcross, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2013, s. 42.
9 Najbardziej znane przykłady to *Piosenka o porcelanie* Czesława Miłosza czy *Jeżeli porcelana to wyłącznie taka* Stanisława Barańczaka.
10 Tadeusz Kantor, [*Zebrać resztki, które pozostały z przeszłości*], w: tegoż, *Dalej już nic…: teksty z lat 1985–1990*, seria Pisma, t. 3, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 403.

na gest postawienia w świetle reflektorów rzeczy należących do człowieka zbliżającego się do kresu życia, stopniowo znikających wraz z nim, tracących ważność i sens. Byłaby to więc strategia wydobywania mikrohistorii z wielkiej historycznej narracji – zapraszanie na scenę ludzi, których Kantor kiedyś znał, ważnych dla niego dzieł sztuki, postaci i obiektów z dawnych spektakli w *Dziś są moje urodziny* zdaje się to potwierdzać.

A jednak nie jest to łzawy seans pamięci; gest Kantora jako reżysera i jako postaci scenicznej (Autoportretu) mniej ma wspólnego z zaklęciami Guślarza z Mickiewiczowskich *Dziadów*, więcej – z nieostrożnym zaproszeniem na uroczystość Chochoła, wypowiadanym w *Weselu* Stanisława Wyspiańskiego przez Rachelę, Poetę i Pana Młodego. Chochoł pojawia się z gośćmi, którzy prowadzą do rozpadu symbolicznej bronowickiej chaty, wspólnoty w niej zgromadzonej (czynią to zresztą po części za pomocą przyniesionych przez siebie przedmiotów, takich jak złoty róg).

Krzysztof Pleśniarowicz podkreśla, że „biedny pokój artysty" to nie nostalgiczny azyl, ale – wedle słów samego Kantora – „ciemna dziura, do której wpadają różne przedmioty z zewnątrz"; w *Dziś są moje urodziny* dochodziło do wielu interwencji postaci i przedmiotów przybywających z zewnątrz, ich działania polegały na

> „stopniowym nasycaniu przestrzeni pokoju-pracowni cytatami z coraz bardziej wszechobecnej historii naszego wieku. Był to cykl wydarzeń nieuchronnie zmierzających do destrukcji pokoju (bezpiecznego obszaru wolnej, autonomicznej wyobraźni)"[11].

Przywołując ludzi, rzeczy, idee z przeszłości, należy liczyć się z tym, że nie da się ustawić ich karnie w szeregu, umieścić w szufladkach z datami i nazwami. „Widma i pomniki", a także rzeczy z pozoru już martwe (jak bezużyteczna pod koniec XX wieku lampa naftowa czy obiekty z dawnych, niegranych od dekad przedstawień Teatru Cricot 2) raz wprowadzone w przestrzeń pokoju, nie będą już go chciały opuścić, a ich aktywność okaże się dla zapraszającego groźna i bolesna. Wielokrotne i nieprzewidywalne życie przedmiotów – pamiątek, dzieł sztuki, obiektów scenograficznych czy kostiumów – jest faktem.

11 Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor: artysta końca wieku*, Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997, s. 275–276.

Jak pisze Katarzyna Waligóra w książce o rekwizytach teatralnych: „Rzecz jest (indeksalnym) śladem, ale także nosi ślady poprzednich użyć, które odciskają się w jej materialności"[12]. W przypadku dorobku Kantora życie przedmiotów trwa długo po ich scenicznej śmierci – wracają w kolejnych wystawach, gdzie nie tylko jako symbole-indeksy odsyłają do istniejących w widmowej przestrzeni pamięci teatralnych kreacji Cricot 2, ale też realnie istnieją, działają. I z każdą kolejną ekspozycją pokrywają się nowymi śladami, które zostawia na nich rzeczywistość.

PRZEDMIOTY ZDEFUNKCJONALIZOWANE

Przedmioty zwracają uwagę człowieka także wtedy, gdy nie mogą już pełnić swoich funkcji: ulegają uszkodzeniu, zanika wiedza na temat sposobu ich użytkowania (to chociażby fenomen tajemniczych maszyn, niegdyś wykorzystywanych do pracy w domu, zagrodzie i na polu, dziś wzbudzających fascynację turystów, którzy w skansenach próbują odgadnąć ich przeznaczenie), zmieniające się realia ekonomiczno-przemysłowe (nowe wynalazki wypierające stare urządzenia) lub historyczne „wyłączają" je z dotychczasowego funkcjonowania.

Takiej właśnie dokonanej w 1944 roku obserwacji zdefunkcjonalizowanych przedmiotów Kantor przypisuje wykrystalizowanie się modelu swojego teatru. Artysta dostrzegł na ulicy „przedmiot nędzny, BIEDNY, niezdolny do bycia użytecznym życiowo, przed / wyrzuceniem na śmietnik. / Obnażony z chroniącej go funkcji życiowej, nagi, bezinteresowny, / artystyczny!"[13]. Zauważył, że pozbawiony funkcji życiowej przedmiot stał się pusty:

> „Usprawiedliwiał się nie przez obce mu okoliczności, / lecz sam przez siebie. / Objawił swoją egzystencję. / A jeśli łączyło się z nim czynność wynikającą z jego funkcji, / to tak, jakby ta czynność była spełniana p o r a z p i e r w s z y / od stworzenia świata"[14].

12 Katarzyna Waligóra, *„Koń nie jest nowy": o rekwizytach w teatrze*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017, s. 89.
13 Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie. Lekcja 1*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 46.
14 Tamże.

Trywialne, brzydkie, brudne, „bezrobotne” w nowej rzeczywistości rzeczy – zardzewiała lina okrętowa, ubłocone koło od chłopskiego wozu, spróchniała deska od klozetu – zdecydowanie wkroczyły na scenę *Powrotu Odysa* i wyparły z niej wysublimowane, abstrakcyjnie piękne dekoracje współtworzące świat poprzedniego przedstawienia, *Balladyny*. Nie zgodziły się na to, by odgrywać w teatrze podrzędną rolę; jak pisze Kantor, w jego drugim podziemnym spektaklu przedmiot przestał być na scenie rekwizytem, a stał się „konkurentem aktora”[15]. To konkurowanie przyjmie w przyszłości różne, coraz bardziej złożone formy.

PRZEDMIOTY ZMOBILIZOWANE I ZDEMOBILIZOWANE

Być może najbardziej emblematycznym rekwizytem polskiego teatru jest postawiona na sztorc kosa. Pełni ona kluczową funkcję w akcji *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego jako narzędzie, które może służyć karmieniu ludzi i zwierząt, ale też zabijać (i to zarówno zgodnie z prawem i w imię państwa, jako broń kosynierów, jak i na przekór ustalonemu porządkowi, jako morderczy instrument chłopskiego odwetu podczas rabacji). W teatrze Kantora kosy się co prawda nie pojawiają, ale funkcjonuje wiele przedmiotów, które w podobny sposób przechodzą drogę od pokojowego narzędzia pracy po bezlitosną, zabójczą broń.

Wyjątkowo interesujące są metamorfozy aparatu fotograficznego – jednego z najbardziej znanych Kantorowskich obiektów. W partyturze *Umarłej klasy*, w scenie określonej jako *Dagerotyp historyczny*, Kantor szkicuje zaskakujący obraz: „Miech kamery daje się rozsuwać w nieskończoność. Wysuwa się jak długi wąż lub jak jakiś mechaniczny organ falliczny”[16]. Dalej zauważa, że chcąc zrezygnować z fallicznych skojarzeń w opisie tego „nacierającego organu”, można go też porównać do trąby szarżującego słonia, przed którym uciekają pozujący. Staroświecki aparat wielkoformatowy,

15 Tamże, s. 47.
16 Tenże, *Umarła klasa [Partytura]*, w: tegoż, *Teatr Śmierci: teksty z lat 1975–1984*, seria Pisma, t. 2, Ossolineum–Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004, s. 156.

obiekt w czasie powstania spektaklu już archeologiczny, ulega animizacji i wirylizacji, objawia niespodziewanie groźną i obsceniczną aktywność. Akt fotografowania staje się aktem seksualnym, ściślej – gwałtem na przerażonych żołnierzach.

Morderczy aparat wróci w partyturze spektaklu *Wielopole, Wielopole*, ale tym razem jego niezwykłość ma nieco inny wymiar. Wycelowany w rekrutów obiektyw okazuje się lufą karabinu maszynowego, z którego strzelać będzie fotograf, uwieczniając młodych żołnierzy nie jako żywych, ale jako martwych już w momencie mobilizacji i założenia mundurów. Kantor zatytułował tę sekwencję *Właściwa obsługa wynalazku Pana Daguerre’a: po wojskowemu*[17], co dobitnie podkreśla ambiwalentny wymiar tego na pozór oswojonego przedmiotu (aparat-karabin wystąpi jeszcze raz w spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, gdzie określony zostanie po prostu jako kulomiot).

Podczas wojen powszechne było „mobilizowanie” tkanin: ze skonfiskowanych materiałów (zwłaszcza bawełny) produkowano mundury i bandaże, potem ich skrawki wracały i zamieniały się w patchworkowe ubrania, linki spadochronowe służyły do tkania pasów. Z jedwabnej pościeli i ubrań wytwarzano spadochrony; po wojnie z nieużywanych już spadochronów szyto suknie ślubne. Sposób traktowania tkanin przez Kantora na pewno w dużym stopniu ukształtowany został przez wojenne doświadczenie – kostiumy powstawać będą z tak nietypowych materiałów, jak karton czy worki, będą nosić ślady długiego i intensywnego życia. W spektaklach Cricot 2 kostium w stosunku do żywego organizmu aktora „staje się REZONATOREM, HAMULCEM, może być jego katem i ofiarą, może istnieć OBOK AKTORA, stać się przedmiotem jego ŻONGLERKI”[18].

Innym wyrazistym historycznym przykładem mobilizacji przedmiotów jest barykada – „budowla” obronna skonstruowana prowizorycznie z przedmiotów codziennego użytku. Słowo to pochodzi od francuskiego wyrazu „barriques” oznaczającego beczki. Pierwszy raz zostały one wykorzystane podczas francuskiej rewolucji lipcowej 1830 roku – główne tworzywo barykad stanowiły wówczas beczki wypełnione piaskiem (widać je na obrazie Eugène’a Delacroix

17 Tenże, *Wielopole, Wielopole* [*Partytura*], w: tegoż, *Teatr Śmierci…*, dz. cyt., s. 219.
18 Tenże, *Nowa funkcja kostiumu*, w: tegoż, *Teatr Śmierci…*, dz. cyt., s. 429.

Wolność wiodąca lud na barykady) oraz materace. Na zdjęciach z powstania warszawskiego można z kolei zobaczyć, że materiałem do budowy barykad mogło być praktycznie wszystko, co było dostatecznie duże, ciężkie i trwałe: drzwi, stoły, krzesła, kosze na śmieci, metalowe i drewniane stelaże łóżek.

Podobna barykada pojawi się w finale spektaklu *Niech sczezną artyści* – a jej obecność nie jest bynajmniej zaskoczeniem „w tym świecie, gdzie panują prawa odbicia, odwrotności i śmierci”[19] – jak pisał Kantor, odnosząc się do pojawiającej się wcześniej w przedstawieniu przemiany ołtarza budowanego przez Wita Stwosza w celę kaźni. Przedmioty codziennego użytku (krzesła, łóżko, zlew, miednica) spotkają się „na froncie” z krzyżami i pręgierzami, a także z dziwacznymi Kantorowskimi maszynami. Święte przedmioty, dzieła sztuki, banalne pomoce życia domowego i narzędzia tortur jednoczą się z ludźmi w walce w imię wolności.

ZŁOŚLIWOŚĆ PRZEDMIOTÓW MARTWYCH

> „Wydawało mi się, że przedmiot jest obdarzony uczuciami, a przynajmniej może wieść własne życie, wyjść ze stanu bierności, na jaki skazuje czyniony zeń użytek, zyskać pewien stopień autonomii, a być może nawet zdolność mszczenia się na podmiocie nazbyt pewnym swego panowania nad nim”[20]

– pisał Jean Baudrillard. W teatrze i happeningach Tadeusza Kantora rzeczy zachowują (lub odzyskują) swoją podmiotowość, stają się obiektami, których nie sposób okiełznać, okazują różny temperament. W klasycznym, opublikowanym po raz pierwszy w 1985 roku artykule o maszynach Kantora Brunella Eruli pisała: „Obiekty, aktorzy, drewno, stare papiery czy ciała ludzkie – wszystko funkcjonuje na tej samej płaszczyźnie. Przywileje, które człowiek sobie przyznaje w świecie, wynikają z kłamstwa, z żałosnych, kuglarskich sztuczek”[21].

19 Tenże, *Przewodnik po spektaklu „Niech sczezną artyści”*, w: tegoż, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 39.
20 Jean Baudrillard, *Słowa klucze*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008, s. 10.
21 Brunella Eruli, *Maszyny Kantora. Uwagi. Sposób użycia*, tłum. Janusz Jarecki, w: *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, red. Anna Halczak, Bogdan Renczyński, Kraków: Cricoteka, 2007, s. 9. Przedmiotami u Kantora zajmowali się także: Mieczysław Porębski (*Deska. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa: Wydawnictwo „Murator”, 1997), Michał Kobiałka (*Further On, Nothing. Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), a ostatnio Katarzyna Fazan w książce *Kantor: nie/obecność*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019.

Przedmioty w teatrze Kantora często przyjmują rolę niemal klasycznych slapstickowych „złośliwych rekwizytów”, które wydają się wieść własne życie, zachowując się w sposób nieprzewidywalny dla postaci scenicznych i widzów. Wujkowie bliźniacy, którzy w prologu *Wielopola, Wielopola* toczą zmagania z niesfornymi, niedającymi się ustawić we właściwych miejscach meblami (a więc rzeczami należącymi do mikrohistorii), z jednej strony wprowadzają do spektaklu temat bezsilności ludzkiej pamięci, z drugiej jednak budują komiczny kontrapunkt dla zgoła niekomicznej walki z niosącymi śmierć przedmiotami (wysłannikami „dużej” historii), która toczy się w dalszej części sztuki.

Andrew M. Jones i Nicole Boivin w swoim tekście o sprawczości przedmiotów[22] prezentują (rozwijając ekonomiczne założenia Karola Marksa) tezę, że rzeczy (a ściślej – maszyny i technologie) zmieniają bieg historii, przyspieszają jej tempo, modyfikują tryb życia człowieka. Inna badaczka, Jane Bennett, podkreśla, że ludzie nie doceniają „tych materialnych sił, które mogą nam pomóc lub nas zniszczyć, wzbogacić lub unieszkodliwić, uszlachetnić lub zdegradować, w każdym razie domagają się naszej uwagi, a nawet «szacunku»”[23].

W spektaklach Cricot 2 pojawia się ogromna ilość niezliczonych rodzajów broni palnej, rozmaitych pojazdów i „pojazdów” wojskowych (od szkieletu generalskiego konia przez czołg po sukę policyjną), a także obiektów służących do zadawania bólu, unieruchamiania, więżenia, deformowania ludzkiego ciała. Często ich bazą są pozornie oswojone przedmioty codziennego użytku, które uległy groteskowym transformacjom i mutacjom. W teatralnym świecie Kantora nie tylko ludzie zarażają się złem i przemieniają się w mordercze maszyny – jak żołnierze w *Wielopolu, Wielopolu*, podobni do spotworniałych nakręcanych zabawek. Zdarza się to także przedmiotom, które – podobnie jak bezpańskie psy, snujące się po wojennych ulicach – dziczeją lub zarażają wściekliznę. Z posłusznych, łagodnych narzędzi pracy i relaksu zamieniają się w potężne narzędzia tortur. W *Umarłej klasie* mechanicznie poruszająca się kołyska staje się trumną, tak

22 Andrew M. Jones, Nicole Boivin, *The Malice of Inanimate Objects: Material Agency*, w: *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, eds. Mary C. Beaudry, Dan Hicks, Oxford: Oxford University Press, 2010.
23 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*, Durham and London: Duke University Press, 2010.

zwana maszyna rodzinna z fotela ginekologicznego zmienia się w urządzenie mogące rozerwać ciało na strzępy. Pułapka na szczury z *Nadobniś i koczkodanów* objawia w pełni swoją grozę: uderzające podobieństwo do gilotyny. Podest Meyerholda z *Dziś są moje urodziny* staje się miejscem kaźni.

„Nie ma materii martwej – pisze Bruno Schulz w *Traktacie o manekinach* – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznane formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane”[24]. Kantor mu wtóruje, podkreślając, że materię jego przedstawień tworzyło „«wewnętrzne życie» PRZEDMIOTU, jego właściwości, przeznaczenie, jego obszar imaginacyjny”[25]. Być może wyjątkowo na tle historii teatru intensywne życie pośmiertne Cricot 2 wynika właśnie z decyzji, by przyznać przedmiotom status podmiotów.

24 Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa: Wydawnictwo Pavo, 1995, s. 37.
25 Tadeusz Kantor, *„Życie” przedmiotu – materia spektaklu*, w: tegoż, *Teatr Śmierci…*, dz. cyt., s. 397.

ANNA R. BURZYŃSKA, JAGIELLONIAN UNIVERSITY

OBJECTS ON THE STAGE OF HISTORY

THINGS ARE THE NEW IDEAS

In the famous words of Marc Bloch, history is “the science of men in time.”[1] Decades of research by scholars conducting various peripheral history projects, however, have led to an extension of that definition. History is no longer exclusive: it can be recounted from the point of view of animals (Éric Baratay[2]), plants (Judith Sumner[3]), and even things (Ewa Domańska[4]), perceived not as obedient tools, servants, shades of human activity, but as partners in action, co-actors on the stage of history. Recognizing the agency of things rather than reducing their role to reflection of social changes permits us to perceive an entirely different dimension of history.

Objects gain particular import in times of crises of representation, which both world wars and their immediate aftermaths–times of political upheaval and systemic change–undeniably were: “Things will become the new ideas, they will populate manifestos and essays,

1 Marc Bloch, *The Historian’s Craft*, trans. Peter Putnam (New York: Knopf, 1953), 27.
2 Éric Baratay, *Le point de vue animal. Une autre version de l’histoire* (Paris: Editions du Seuil, 1995).
3 Judith Sumner, *Plants Go to War: A Botanical History of World War II* (Jefferson: McFarland & Company, Inc., 2019).
4 Ewa Domańska, “Humanistyka nieantropocentryczna a studia nad rzeczami,” *Kultura Współczesna* 3 (2008).

they will creep into poems and stories, clutter galleries, trip people up in cities, go on strike,"[5] Jakub Kornhauser writes.

In peacetime things are associated with a specific, constant function; they have "instructions for use"; their meaning (also in its symbolic dimension) is stable and defined; as such, they act more as a stabilizing element in the social order than as a questioning factor. Turbulent periods in history prompt not only a revaluation of human ontology but also an undermining of the traditional ontology of objects. Above all, however, they alter (often fundamentally and irreversibly) the mutual relations of the two. Marek Krajewski defines the relationship between people and things as a unique type of being together, a symbiosis that is mutually beneficial. And he notes:

> This symbiotic bond between people and objects, though essential to the survival of both sides, also has its sinister side, towards which it shifts when one element of the relationship attempts to dominate. This happens when an object stops cleaving to the body and being an extension of it, and becomes an encumbrance, an object which there is no way of bringing under control when it starts throwing its weight about in the private sphere of the individual.[6]

Naturally, the far more frequent situation is that in which the human in the relationship dominates, uses, and abuses the objects (often in a manner at odds with their designation). Both forms of domination take the form of something akin to death throes, and harbour theatrical potential—which becomes particularly strong when history assumes the function of overbearing director.

ORPHANED OBJECTS

The simplest association connecting humans, things, and history is the imagination of orphaned objects abandoned by fleeing, resettled, dying, or murdered people, or seized from them. Among the essential iconography of the Holocaust is the sight of the piles

5 Jakub Kornhauser, *Awangarda. Strajki, zakłócenia, deformacje* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 15.
6 Marek Krajewski, *„Są w życiu rzeczy…" Szkice z socjologii przedmiotów* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2013), 11.

of spectacles, shoes and boots, and suitcases held in the Auschwitz Museum. Images with a traumatic force are accompanied by others with a rather more melancholy dimension: the mementoes of ancestors and broken mirrors of times past so popular on the stage in the service of collective séances of memory in plays such as Jerzy Jarocki's *Sen o Bezgrzesznej* [Dream of a Sinless Woman], Jan Klata's *Transfer!*, or Wojtek Ziemilski's *W samo południe* [High Noon].[7]

There is a certain risk inherent in adopting this perspective, however. In his analysis of the archaeological approach to the past, Bjørnar Olsen stresses that researching relics of material culture all too often leads to such objects being reduced to vehicles, "windows" intended to offer a perspective on entirely non-material issues: "The archaeological record, past things in the present, was conceived of as an incomplete *representation* of the past, as traces of an *absent presence*—not as part of the past society (or the past) itself."[8]

Olsen is without a doubt right. The china cup was to become one such over-used motif in Polish poetry referencing World War II (or the upheaval that is often a prelude to any war);[9] it would invite reminiscences of times of peace and plenty, when it was possible to enjoy the luxury of sublime, impractical beauty. The fragile porcelain tea-cup would become a pars pro toto for bourgeois culture and nostalgic allegory, thus carrying an unintentional burden of kitsch.

Obvious mementoes of this type are extremely rare in Kantor's theatre; indeed, in one of his late manifestos, the artist postulated the elimination of "sentimental 'memento-touting'."[10] In *Today Is My Birthday*, his last production—also the one which features his most literal treatment of history there is, however, a small table, and on it a kerosene lamp, a family photograph, and a cup and saucer with a teaspoon. At first glance, placing these fragile, highly personal, even intimate objects on a table (at which Kantor himself sat when directing rehearsals) seems like a deliberate gesture: placing in the spotlights

7 The vicissitudes of this thread in Polish theatre were the subject of Marcin Kościelniak in his article "Człowiek i (jego) rzeczy," *Didaskalia* 123 (2014).
8 See Bjørnar Olsen, *In Defense of Things. Archaeology and the Ontology of Objects* (Plymouth: AltaMira Press, 2010), 25.
9 The best-known examples are Czesław Miłosz's *Piosenka o porcelanie* and Stanisław Barańczak's *Jeżeli porcelana to wyłącznie taka.*
10 Tadeusz Kantor, "[Zebrać resztki, które pozostały z przeszłości]," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3 vols, ed. Krzysztof Pleśniarowicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005), 3:403.

things belonging to a person nearing the end of his life, things that are gradually fading with him, losing their importance and meaning. As such, this would be a strategy for isolating micro-history from large-scale historical narration; the process of inviting onto the stage in *Today Is My Birthday* people whom Kantor once knew, artworks that were of importance to him, and characters and objects from previous stage productions, seems to be confirmation of this interpretation.

And yet it is not a tearful séance of memory. Kantor's gesture as director and stage character ("Self-portrait") has less in common with the incantations of the rite master (Guślarz) from Adam Mickiewicz's *Forefathers' Eve* than with the rash invitation of the Straw Man (Chochoł) by Rachela, the Poet, and the Groom in Stanisław Wyspiański's play *The Wedding*. The Chochoł brings more guests with him, who cause the collapse of the symbolic cottage in the Kraków suburban village of Bronowice, along with the community gathered in it (indeed, they do so in part wielding objects they have brought with them, including the golden horn).

Krzysztof Pleśniarowicz stresses that the "artist's poor room" is no nostalgic haven but—in Kantor's own words—"a dark hole into which various objects fall from outside"; in the play *Today Is My Birthday* there were a series of interventions by personae and objects appearing from outside, involving the

> "gradual suffusion of the space of the workshop-room with quotations from the increasingly ubiquitous history of our century. This formed a series of events inexorably leading to the destruction of the room (the safe area of the free, autonomous imagination)."[11]

When calling forth people, things, or ideas from the past one has to be aware that they cannot be called to order in a row, or placed in drawers labelled with dates and names. Such "spectres and monuments", as well as things apparently already dead (like the kerosene lamp, useless at the end of the 20th century, or objects from early productions of the Cricot 2 Theatre not staged for decades), once brought into the space of the room, will not want to leave it again, and their activity will prove dangerous and painful for the

11 Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997), 275–76.

person who invited them. The many and unpredictable lives of objects—mementoes, artworks, props, or costumes—are fact.

As Katarzyna Waligóra writes in her book on theatre props: "A thing is an (indexable) trace, but it also bears the traces of its previous uses, which are imprinted in its materiality."[12] In the case of Kantor's oeuvre, the life of objects extends long past their stage death—they return in successive exhibitions, where, not only as symbols and indices, they make reference to the theatrical creations of Cricot 2 existing in the spectral space of memory, but also exist and act really. And with each successive exposition they become cloaked in new traces, left on them by reality.

DEFUNCTIONALIZED OBJECTS

Objects attract people's attention even when they can no longer fulfil their functions: when they become damaged, the knowledge of how to use them fades (this is what happens in the case of the obscure household utensils, garden implements, and farming contraptions in outdoor museums that today fascinate tourists, who attempt to guess their original use), or when changing historical or economic and industrial conditions "exclude" them from their previous mode of functioning (when new inventions supersede old devices, for example).

Kantor attributes the shape that his theatre took to precisely this, an observation of defunctionalized objects that he made in 1944. He noticed on the street "a meagre, POOR object, incapable of fulfilling a vital function, about to be thrown on the rubbish heap. Denuded of the vital function protecting it, naked, disinterested, artistic!"[13] He noticed that once bereft of its vital function, an object became empty:

> "It justified itself not through circumstances alien to it, but through itself. It revealed its existence. And if it had a connection with an action arising out of its function, it was as if that action was being fulfilled for the first time since the creation of the world."[14]

12 Katarzyna Waligóra, *„Koń nie jest nowy". O rekwizytach w teatrze* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2017), 89.
13 Tadeusz Kantor, "Lekcje mediolańskie—lekcja 1," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:46.
14 Tadeusz Kantor, "Lekcje mediolańskie—lekcja 1," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:46.

Trivial, ugly, dirty, "unemployed" in the new reality of things—a rusted mooring rope, a muddy wheel off a peasant's cart, a rotting toilet seat—they all strode assertively onto the stage of *The Return of Odysseus* and ousted from it all the exquisite, abstractly beautiful decorations that had composed the world of the previous production, *Balladyna*. They did not consent to play a subordinate role in the theatre; as Kantor writes, in his second underground production, the object ceased to be a prop on the stage, and became a "competitor to the actor."[15] In the future this competition was to take various, increasingly complex forms.

MOBILIZED AND DEMOBILIZED OBJECTS

Perhaps the most emblematic prop in Polish theatre is the scythe stood on end. In the plot of *The Wedding* by Stanisław Wyspiański it plays a key role as an instrument which can feed both humans and animals, but also kill (and that both lawfully and on behalf of the state, as the weapon of the *kosynierzy*, or scythe-bearers, and in contravention of the established order, as the murderous instrument of peasant revenge during the Galician slaughter). Admittedly, Kantor's theatre does not feature the scythe, but many objects do function in it that have travelled the road from peacetime tool to merciless murder weapon.

Of particular interest are the metamorphoses of the camera, one of the best-known Kantorian objects. In the score of *The Dead Class*, in the scene described as "Historical Daguerreotype," Kantor paints a surprising picture: "The camera bellows seem to stretch into eternity. They extend like a long snake or some kind of mechanical phallic organ."[16] He goes on to remark that if a move away from phallic associations in the description of this "pressing organ" were desired, it could also be likened to the trunk of a charging elephant, with the sitter fleeing from it. This vintage large-format camera, already an archaeological relic when the production came into being, undergoes animatization and

15 Tadeusz Kantor, "Lekcje mediolańskie—lekcja 1," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:47.
16 Tadeusz Kantor, "Umarła klasa [Partytura]," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 2:156.

virilization, and evinces an unexpectedly threatening and obscene activeness. The photographic act becomes a sexual act; more specifically the rape of the terrified soldiers.

The murderous camera returns in the score of *Wielopole, Wielopole*, but this time its unusual character has a slightly different dimension. Trained on the recruits, the lens turns out to be the barrel of a machine gun, which the photographer is going to shoot from, immortalizing the young soldiers not as alive, but as dead even as they are called up and don their uniforms. Kantor titled this sequence "Właściwa obsługa wynalazku Pana Daguerre'a: po wojskowemu" [The correct use of Mr Daguerre's invention: military],[17] which unequivocally stresses the ambivalent dimension of this apparently domesticated object (the camera-machine gun was to feature once more, in the play *I Shall Never Return*, where it was identified simply as a "bullet-sprayer").

"Mobilization" of materials was a widespread phenomenon in wars: materials (above all cotton) were requisitioned for uniforms and bandages; and after them, scraps of materials would return and undergo metamorphoses in patchwork garments, while parachute lines were used to weave belts. Silk bedlinen and clothes were made into parachutes; after the war, redundant parachutes were altered to make wedding dresses. Kantor's treatment of fabrics was undoubtedly shaped to a considerable extent by his wartime experience: his costumes were made from such untypical materials as cardboard or sacks, and they bore the traces of long and intensive lives. In the productions of Cricot 2, the costume in respect of the live organism of the actor "becomes a RESONATOR, A BRAKE, it can be his executioner and victim, it can exist ALONGSIDE THE ACTOR, be the object of his JUGGLING FEAT."[18]

Another expressive historical example of the mobilization of objects is the barricade—a defensive "building" constructed in an ad hoc fashion from everyday objects. The word itself comes from the French "*barriques*", meaning barrels. It was first used during the French Revolution in July 1830, when the core element of the

17 Tadeusz Kantor, "Wielopole, Wielopole [Partytura]," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 2:219.
18 Tadeusz Kantor, "Nowa funkcja kostiumu," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 2:429.

structure of the barricades was barrels filled with sand (as visible on the painting *Liberty Leading the People* by Eugène Delacroix) and mattresses. On photographs from the Warsaw Rising we can see that the material used for the construction of the barricades might be practically anything that was sufficiently large, heavy, and durable: doors, tables, chairs, litter bins, and metal and wooden bed frames.

A similar barricade appears in the finale of the play *Let the Artists Die*—and its presence comes as no surprise "in this world, where the laws of r e f l e c t i o n, r e v e r s a l, a n d d e a t h hold sway,"[19] as Kantor wrote, describing the transformation of Kraków's famous Veit Stoss altarpiece into a prison torture cell, a process which takes place earlier in the play. "At the front," everyday objects (chairs, a bed, a sink, a bowl) meet crosses and pillories, and also bizarre machines of Kantor's own devising. Devotional objects, artworks, banal household utensils, and instruments of torture unite with people in the freedom struggle.

THE MALICE OF DEAD OBJECTS

> "It seemed to me that the object is endowed with feelings, or can at least lead a life of its own, escape the state of passivity to which the use made of it condemns it, and gain a certain degree of autonomy, perhaps even the ability to take revenge on a subject that was too sure of their dominion over it,"[20]

Jean Baudrillard wrote. In the theatre and happenings of Tadeusz Kantor, things retain (or regain) their subjectivity, they become objects that cannot be controlled, they demonstrate various temperaments. In her classic article on Kantor's machines, first published in 1985, Brunella Eruli wrote: "Objects, actors, wood, old papers, or human bodies—everything functions on the same plane.

19 Tadeusz Kantor, "Przewodnik po spektaklu „Niech sczezną artyści"", in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:39.
20 Jean Baudrillard, *Słowa klucze*, trans. Sławomir Królak (Warszawa: Wydawnictwo Sic!, 2008), 10 (English translation from the Polish: JTK).

The privileges that humans award themselves in the world are a function of deceit, of pitiful tricks of sleight of hand."[21]

Objects in Kantor's theatre often take on the role of almost classic slapstick "malicious props," which seem to lead a life of their own, behaving in a way that is impossible for either the stage characters or the audience to predict. The twin uncles who in the prologue of *Wielopole, Wielopole* wage struggles with recalcitrant pieces of furniture (i.e. things that are part of microhistory) which refuse to be put in the required places on the one hand contribute to the play the topos of the impotence of human memory, but on the other build a comical counterpoint to the absolutely non-comical battle with the lethal objects (envoys of "big" history) that is fought in the later part of the play.

Andrew M. Jones and Nicole Boivin, in their text on the agency of objects,[22] propound (in their development of the economic theses of Karl Marx) the thesis that things (and machines and technologies in particular) change the course of history, accelerating it and altering the human lifestyle. Another scholar, Jane Bennett, stresses that people do not appreciate "these material powers, which can aid or destroy, enrich or disable, ennoble or degrade us, in any case call for our attentiveness, or even 'respect' […]."[23]

The Cricot 2 plays feature a vast quantity of innumerable types of firearms, various military vehicles and "vehicles" (from the skeleton of a general's horse, through a tank, to a police van), as well as all manner of objects designed to inflict pain, immobilize, imprison, or deform the human body. These are often constructed on a base of apparently domesticated objects of everyday use, grotesquely transformed and mutated. In Kantor's theatrical world it is not only humans who succumb to infection with evil and are transformed into murderous machines, like the soldiers in *Wielopole, Wielopole*, who are like monstrous clockwork toys. The same thing

21 Brunella Eruli, "Maszyny Kantora. Uwagi. Sposób użycia," trans. Janusz Jarecki, in *Tadeusz Kantor. Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*, ed. Anna Halczak, Bogdan Renczyński (Kraków: Cricoteka, 2007), 9 (English translation from the Polish: JTK). Others who have written about objects in Kantor's oeuvre include Mieczysław Porębski (*Deska. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa: Wydawnictwo Murator, 1997), Michał Kobiałka (*Further On, Nothing. Tadeusz Kantor's Theatre* Minneapolis: University of Minnesota Press, 2009), and, most recently, Katarzyna Fazan in *Kantor. Nie/Obecność* (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019).
22 Andrew M. Jones, Nicole Boivin, "The Malice of Inanimate Objects: Material Agency," in *The Oxford Handbook of Material Culture Studies*, ed. Mary C. Beaudry, Dan Hicks (Oxford: Oxford University Press, 2010).
23 Jane Bennett, *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things* (London: Duke University Press, 2009), ix.

also happens to objects, which, like stray dogs roaming war-torn streets, become feral or rabid. From obedient, meek work tools and relaxation aids, they are transformed into mighty instruments of torture. In *The Dead Class* a mechanical cradle becomes a coffin, while a "family machine" made from a gynaecology chair turns into an instrument that can rip a body apart. The rat trap from *Dainty Shapes and Hairy Apes* reveals its horrors in full: it is strikingly similar to a guillotine. Meyerhold's dais from *Today Is My Birthday* becomes a place of torture.

"There is no dead matter," Bruno Schulz writes in "Treatise on Tailors' Dummies," "lifelessness is only a disguise behind which hide unknown forms of life. The range of these forms is infinite and their shades and nuances limitless."[24] Kantor echoes him, stressing that the material for his productions was formed from the "'inner life' of the OBJECT, its properties, designation, its imaginative realm."[25] Perhaps the life after death of Cricot 2, which is of exceptional intensity on the scale of theatre history, is precisely a function of that decision to endow objects with the status of subjects.

24 Bruno Schulz, *Cinnamon Shops* (New York: Penguin, 1977), 90.
25 Tadeusz Kantor, "*Życie*" przedmiotu–materia spektaklu," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 2:397.

KATARZYNA FAZAN, UNIWERSYTET JAGIELLOŃSKI

SCENY TEATRU WYCHODZĄ Z GROBU

TEATR – REALNE MIEJSCE NAWIEDZEŃ

Dla podmiotowej pamięci fundamentalna wydaje się perspektywa mówienia, czyli miejsce, z którego jest prowadzona narracja, oraz czas, który ją kształtuje. Określę te okoliczności w skrócie: kwiecień 2020 roku, ograniczenia związane z pandemią, praca wokół tematu wystawy w Cricotece: *Tadeusz Kantor. Widma*, która przed publicznym otwarciem, w połowie marca, została zamknięta[1]. Ta konieczność, związana z gwałtowną zmianą sytuacji na świecie, dodatkowo przeobraża wydarzenia z przeszłości, na przykład sto piątą rocznicę urodzin Tadeusza Kantora oraz trzydziestą rocznicę jego śmierci. Paradoksalnie zamknięcie staje się nowym otwarciem, a brak możliwości wyjścia do jakiejkolwiek przestrzeni wspólnej prowokuje wspomnienia. Pamięć jest ruchliwa i aktywna, sięga do ostatniej bytności w teatrze, wśród żywych widzów, naprzeciw realnych ciał artystów, którzy jak „Nieustępliwe Widma Aktorów Teatru Wędrownego / wracają / Jakby w odwecie / dają wspaniały pokaz swojej sztuki […]”[2]. Wspominanie nasuwa też porównania

1 Od 16 marca 2020 roku działalność Cricoteki została zawieszona z uwagi na regulacje związane z pandemią: https://www.cricoteka.pl/pl/informacja-o-zawieszeniu (dostęp: 23.04.2020).

2 Tadeusz Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik*, w: tegoż, *Dalej już nic…: teksty z lat 1985–1990*, seria Pisma, t. 1, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 123.

i skojarzenia, czasem zaskakujące, jednak dzięki pracy analogii – jak zauważył Paweł Mościcki – rodzą się Benjaminowskie „obrazy dialektyczne", konstelacje zastępujące logiczne zależności[3].

W grudniu 2019 roku w Łaźni Nowej w Krakowie oglądałam *Capri. Wyspę uciekinierów* Krystiana Lupy, w lutym 2020 w Volksbühne w Berlinie *Germanię* według Heinera Müllera w reżyserii Claudii Bauer[4]. Przypadek? Nawet jeśli tak, teraz wydaje się znaczący i prowokuje do przemyśleń, wywołanych zderzeniem różnych wizji inscenizacyjnych, które prowadzą do pamięci przełomu politycznego 1989/1990 i dalej – do lat 1990–1991. Do ostatniego spektaklu Tadeusza Kantora *Dziś są moje urodziny* oraz do słynnej inscenizacji Heinera Müllera *Hamleta* Williama Shakespeare'a połączonego z *HamletMaszyną*[5]. Skąd decyzja zderzenia tego, co nieporównywalne? Z przekonania, że scenę nawiedzają widma niepokojów, wojen, ideologii politycznych w nowych obrazach i postaciach, a apokaliptyczna narracja dramaturgii ponownie odwołuje się do reperkusji nieprzepracowanych traum i psychicznych węzłowisk zbiorowego ciała ludzkości. A zatem, że teatr „wczoraj i dziś" mówi o człowieczeństwie, które nie radzi sobie zarówno z przeszłością przybywającą z historycznych grobowców w zaskakujących wcieleniach, jak i z nieprzewidywalnymi kryzysami oraz majakami – zapowiedziami nadciągających niespokojnych czasów.

Spektakl Claudii Bauer, rozgrywający się na obrotowej scenie Volksbühne, rozpisany został na orkiestrę, chór, śpiewaków i liczny zespół aktorski, ucieleśniający postaci dramatów Heinera Müllera, jego ostatniej pisanej tuż przed śmiercią w 1995 roku *Germanii*, a także wcześniejszego utworu *Germania Tod in Berlin*[6]. Ironiczno-satyryczne fragmenty dramaturgii nabierają współczesnych znaczeń: poród Goebbelsa odbierają nie Trzej

3 Paweł Mościcki, *Dwa ciała historii*, w: *Ciała zdruzgotane, ciała oporne. Afektywne lektury XX wieku*, red. Adam Lipszyc, Marek Zaleski, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015, s. 150.

4 *Germania*, Volksbühne, Berlin, premiera 17 października 2019, reż. Claudia Bauer; *Capri – wyspa uciekinierów*, Teatr Powszechny, Warszawa, premiera 12 października 2019, reż., scenariusz i scenografia Krystian Lupa.

5 Heiner Müller, *HamletMaszyna*, Deutsches Theater, Berlin, premiera 24 marca 1990. Tadeusz Kantor, *Dziś są moje urodziny*, Théâtre Garonne, Tuluza, premiera 10 stycznia 1991.

6 Polskie wydanie: Heiner Müller, *Germanie*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków: Panga Pank, 2009 – zawiera wszystkie trzy teksty: *Germania Śmierć w Berlinie*, *Życie Gundlinga Fryderyk Pruski Lessinga Sen Marzenie Krzyk*, *Germania 3. Upiory przy Martwym Człowieku*. *Germanię* Müller pisał przez całe swoje życie – jak przypominała Małgorzata Sugiera przy okazji projektu w Starym Teatrze. Zob. *Kraków. W Starym projekt „Wokół teatru Heinera Müllera"* [online], http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/82191,druk.html (dostęp: 25.04.2020).

Królowie, jak u Müllera, lecz akuszerki reprezentujące Amerykę, Anglię i Francję, a przychodzący na świat twór (wilkołak?) ma być znakiem przyszłych losów świata. W wizji scenicznej Bauer Hitler to – grana przez Katję Gaudard – chuda kobieta w majtkach i staniku, ze znakiem rozpoznawczym w postaci doklejonego wąsika. Jest jak alegoria śmierci. Z kolei Stalin, kreowany przez umięśnionego, ciemnoskórego aktora (w tej roli Malick Bauer), wydaje się wcieleniem witalności. Niczym nierozłączne życie i śmierć wstępują do zawieszonego na rusztowaniu kontenera, wspólnego domu nawiedzanego przez przeszłość, by wykrzykiwać swoje racje. Są jak wykpione w krzywym zwierciadle inscenizacji zmory przeszłości, przyobleczone w wyobrażenia współczesnego teatru, przepisującego niestrudzenie w formie ostrzeżeń groźbę powtórzenia się historii – co mimo wyostrzeń nie skutkuje wyciąganiem pozytywnej nauki i nie wyzwala mocy terapeutycznej bądź naprawczej. Dyktatorzy z przeszłości oblewają się czerwoną farbą z puszek po benzynie i wygłaszają apokaliptyczne przemowy, gwałcąc uszy słuchaczy rozjuszonym językiem Müllerowskiej frazy.

Dramat *Germania* w spektaklu mającym premierę w październiku 2019 roku w Berlinie niepodzielonym od dawna, lecz niezwykle zróżnicowanym, artykułuje znamienne przesłanie: staje się ostrzeżeniem przed nacjonalistyczną ideologią, która w różnych formach zasila niemieckie poczucie władczej siły i konieczności obrony przed innym. *Germania,* we fragmentach, w których niemieccy żołnierze spod Stalingradu, w maskach – trupich czaszkach, zjadają się nawzajem, a ich postaci wyświetlane są w powiększeniu na gigantycznym ekranie, przywołuje ekspresjonistyczną stylistykę niemieckiej sztuki z lat trzydziestych XX wieku. Postać żołnierza z frontu wschodniego ze współczesnej inscenizacji może się spotkać z innym widmem z przeszłości: na przykład z Kantorowskim Odysem, który wracał spod Stalingradu, niosąc bagaż win. Wracał tak w roku 1944 oraz ponownie, przyjmując nowe zadania, w roku 1987 w *Nigdy tu już nie powrócę*, przechodząc w optyce artystycznej różne niespodziewane wcielenia: ojca Kantora rozstrzelanego w Auschwitz czy samego Kantora, który w przewodniku do spektaklu pisze, że na scenie zostaje sam – jak Ulisses.

W *Germanii* Bauer posługuje się ostrymi środkami przerażenia i szoku, jakie generuje autor dramatu w teatrze koszmarów nawiedzających świat w drugiej połowie XX wieku. Jak pisała Małgorzata Sugiera, Müller symbolicznym nożem „rozpruwa trumny zmarłych, umożliwiając podjęcie z nimi dialogu w imię przyszłości”[7], jego teksty prezentują się „jako teatralne maszyny kolektywnych wspomnień”[8]. *Germania 3. Gespenster am Toten Mann* to utwór, który w przenikliwy sposób analizuje czas od drugiej wojny światowej do upadku imperium sowieckiego. Müller przez pięć lat, między rokiem 1990 a 1995 (czyli do końca życia), próbował ukazać różne błędy i wykolejenia niemieckiej historii, prześwietlał skazane na niepowodzenie próby stworzenia sprawiedliwego społeczeństwa. W teatralnej wizji oprócz Hitlera i Stalina pojawiają się (między innymi) grupa Nibelungów z dramatu Hebbla, ale także Fryderyk II, Róża Luksemburg, Ernst Thälmann, Walter Ulbricht, którzy wychodzą z grobów przeszłości i jak marionetki teatru historii zadają pytania o to, co uczyniliśmy ze scedowaną na nas spuścizną polityczną. Müller przemierza czasy poprzez absurdalny montaż wydarzeń naznaczonych śladami wyłonionymi z głębi przeszłości, pokazuje wydarzenia dziejowe w migawkach, nakłada warstwy pamięci, wypełnia rzeczywistość sceny surrealistycznymi majakami jak z horroru. Ta przeszłość jest brzemienna: masowy grób – jak mówi Stalin w jednej ze scen – zajdzie w ciążę z przyszłością.

Zdecydowanie inny zestaw klisz pamięci krąży po orbicie przedstawienia Krystiana Lupy. Lupa sięga przede wszystkim do życiorysu Curzia Malapartego (granego przez trzech aktorów) oraz jego książek: *Skóry* i *Kaputt.* W *Capri. Wyspie uciekinierów* pojawia się film o Odyseuszu kręcony przez Fritza Langa – to film w filmie, fragment *Pogardy* Jeana-Luca Godarda, która jest jedną z podstaw dramaturgii spektaklu. Spektakl jest złożony i autotematyczny, drąży problemy sztuki, która próbuje w zwarciu z historią wypracować własne strategie myślowe – na ogół mało skuteczne w sensie politycznym, jednak głębokie w wymiarze historiozoficznym. Już w pierwszych scenach w domu Malapartego na Capri grupa ocalonych/uciekinierów prowadzi zawieszoną poza

7 Małgorzata Sugiera, *Heiner Müller: terror, który przychodzi z Niemiec*, w: tejże, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1946–1995*, Kraków: Universitas, 1999, s. 218.
8 Tamże, s. 224.

czasem rozmowę o szansach przeżycia po końcu świata. W kolejnej odsłonie inscenizacji pojawia się cytat filmowy, który widzowie oglądają jako projekcję na wielkim ekranie. Jak duch-widmo uobecnia się postać Odysa: chce on dojrzeć zarys Itaki, wyspy rodzimej, celu wędrówki. Jednak przed nim w rozległej perspektywie rozpościera się „pusty widok” bezkresnego morza. Przywołanie *Odysei* Langa w spektaklu Lupy nie jest tylko inkrustacją, choć jedna z postaci czuje obcość wobec sceny utrzymanej w archaicznej konwencji: „dlaczego on tak sztucznie?… Porusza się krok po kroku z podniesionym mieczem?”. Jak wyjaśnia Olga Katafiasz: „Istotnie, ekspresja Odysa przywodzi na myśl posągowego Zygfryda z Nibelungów (*Die Nibelungen*), monumentalnej adaptacji eposu, którą niemiecki reżyser nakręcił w pierwszej połowie lat dwudziestych XX wieku […]”[9]. W moim skojarzeniu Odys-Zygfryd spotyka się z Odysem-Kantorem. Odys powracający to widmo, sam nie wie, czy jest żywy, czy martwy. Jego wnętrze przepełnione jest obrazami śmierci i zniszczenia, albowiem wraca z wojny. Na dodatek miejsce rodzime jest wrogie, cel do którego powraca, pulsuje nienawiścią, zagraża mu śmiercią. Ojczyzna jest jak grób[10].

W inscenizacji Lupy przechodzimy od bezczasowości zakotwiczonej w mglistej wizji dwudziestowiecznych dziejów Europy, wędrując z Malapartem poprzez Polskę i Niemcy czasów drugiej wojny światowej do powojennego Neapolu. Wędrówka wstecz w linearnej narracji, co chwila zakłócanej przebijającą się teraźniejszością spektaklu, najeżona jest wstrząsającymi migawkami ludzkiej przemocy i okrucieństwa. „Horda ludzka nie jest zdolna do odrodzenia” – mówi postać grana przez Wojciecha Ziemiańskiego i choć w spisie ról przypisane jest jej imię Fritza Langa, jej status za chwilę się zmieni. Aktorzy w inscenizacji Lupy wcielają się w różne postaci, stają się ich mediumicznymi ucieleśnieniami. Płynność tożsamości, poparta możliwościami stwarzanymi w teatrze, tym bardziej przypomina warunki, w jakich dochodzi do przywoływania duchów. Mamy do czynienia z dziadami, aktami wywoływania zmarłych, którzy ucieleśniają się na scenie, przybywają poza

9 Olga Katafiasz, *Awaria narracji*, „Didaskalia” 2020, nr 155, artykuł dostępny online: https://didaskalia.pl/pl/artykul/awaria-narracji (dostęp: 26.04.2020).
10 Przypomnieć warto, że Krystian Lupa dwukrotnie wyreżyserował *Powrót Odysa* Stanisława Wyspiańskiego: w 1981 roku w Starym Teatrze w Krakowie oraz w 1999 roku w Teatrze Dramatycznym w Warszawie.

wszelką tradycją religijną, choć sceny orgiastyczno-rytualne znajdą się w trzeciej części spektaklu, a ten operuje też symboliką chrześcijańską. To (poza)Mickiewiczowskie przywołanie nie jest przypadkowe i nie bez podstaw kojarzy się z Kantorem i jego strategiami w Teatrze Śmierci. Tym bardziej że Lupa – w jednym z udzielanych w czasie pracy nad spektaklem wywiadów – mówi o akcie twórczym, który staje się zapisem widmowym[11]. W procesie kreacyjnym dochodzi do podświadomych odkryć i przywołań. Przeszłość – jak w seansie spirytystycznym – przyobleka swe amorficzne formy w teraźniejsze kształty. W teatrze otwiera się sfera mediumiczna i sztuka zaczyna przemawiać głosami płynącymi skądinąd. Seansem (dramatycznym) – przypomnieć warto – nazwał Kantor swą *Umarłą klasę*.

UPIORY TEATRU HISTORII I ŚMIERCI

Po pierwszej części *Capri* zatytułowanej *Casa Malaparte*, zanim znajdziemy się w okupacyjnej Polsce, gdzie na Wawelu zasiada jako generalny gubernator Hans Frank, na opuszczonym ekranie oglądamy projekcję: kadry z obozów nasuwają się na fragment filmu przedstawiającego nazistowską orgię. W kolejnym momencie na sceny z wojennego, europejskiego getta nakładają się opustoszałe po bombardowaniach ulice Aleppo. Nie tylko w tej współczesnej inscenizacji pojawiają się zatem ruiny, o których mówił Heiner Müller w początkowych słowach swego dramatu zatytułowanego *HamletMaszyna*. W inscenizacji Lupy polskie ruiny po nazistowskiej eksterminacji połączyły się z azjatyckimi ruinami Syrii.

Ruina obecna jako konkretny obraz, a nie artystyczny topos na długo określiła doświadczenie Tadeusza Kantora. Był przekonany, że widok zmiażdżonego przez bombę mostu, obraz apokaliptycznego zniszczenia, na lata określi sztukę powojenną[12]. Czy jednak przewidywał, że ruiny będą nawiedzać teatr trzydzieści

11 Zob. https://www.youtube.com/watch?v=8bLpdF6GAJw (dostęp: 24.04.2020).

12 Zob. Katarzyna Fazan, *Ruina – alternacje teatralnego obrazu. Między krajobrazem po bitwie a śmietnikiem odzyskanej wolności*, w: *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy – sylwetki – rozmowy*, red. Katarzyna Fazan, Agnieszka Marszałek, Jadwiga Rożek-Sieraczyńska, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016. Odnoszę się m.in. do tekstu Tadeusza Kantora, *Klisze przyszłości*, w: tegoż, *Metamorfozy: teksty o latach 1934–1974*, seria Pisma, t. 1, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 97.

lat po jego śmierci? Że jeszcze raz, czy raczej ponownie, w końcu drugiej dekady XXI wieku wyłonią się na horyzoncie przyszłości nie jako reminiscencja czasów minionych, lecz obraz z profetycznej zapowiedzi, proroctwo nowego kresu?

Grzegorz Niziołek tekst podsumowujący przemiany w polskim teatrze w dwudziestoleciu 1989–2009 rozpoczyna cytatem z dramatu *HamletMaszyna* Müllera: „[…] za mną ruiny Europy" i interpretuje ten topos w powiązaniu z problemami wypartymi, z groźną prześladującą sceny obecnością tematów wykluczonych z publicznego dyskursu. Iluzją jest jego zdaniem ciągłość z czasem utraconym, a nie przepracowanym. Bo choć z jednej strony następstwa rozpadu podzielonej żelazną kurtyną Europy w roku 1989 nie wiązały się z doświadczeniami drastycznymi, z drugiej strony diagnozowano efekt traumatyczny wolnościowych przemian, które w istotny sposób przyczyniły się do politycznego przełomu[13]. Jak podkreśla Niziołek, Kantor tylko pozornie w spektaklu *Dziś są moje urodziny* wyzwolił nas od widm przeszłości jak sprawny egzorcysta, albowiem przeszłość w tym przedstawieniu:

> […] nie była czymś zamkniętym, ale nadal dręczącym, otwartym, bulwersującym, nierozstrzygniętym, niepodlegającym tradycyjnym rytuałom żałoby. […] Kantor wyposażał tym samym polski teatr w narzędzia dekonstrukcji, pozwalające krytycznie zbadać napięcia między sztuką, pamięcią a historią. Nie budował z prywatności azylu przed historią, […] tworzył przestrzeń ruchomą, otwartą, wypełnioną niekończącym się widowiskiem zniszczenia i przemocy, tym razem powracającym w bulwersującej aurze świętowania[14].

W takiej perspektywie twórca Teatru Śmierci jawi się nie jako demiurg, artysta-odnowiciel, a jako reżyser męczący widzów chwilę po uzyskaniu niepodległości projekcjami klęski i obrazami niepokojących powtórzeń historycznych zagrożeń. Już w roku 1977 w podobnym duchu pisał o *Umarłej klasie* Konstanty Puzyna, nazywając ją „pułapką na myszy" zastawioną przez

13 Grzegorz Niziołek, *Ruiny Europy*, w: *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Kraków: Korporacja Ha!Art, 2010, s. 37.

14 Tamże, s. 41.

Kantora na świadomość widzów pozbawionych własnego czasu[15], nieświadomych traumatycznych źródeł przeszłości. A zatem twórca Teatru Śmierci to artysta, który odkrywa, że nierozstrzygnięte komplikacje życia społeczno-politycznego krążą w wyobrażeniach, powtórzeniach, nawarstwieniach. Powraca zarówno nieprzepracowany stosunek do narodowych grzechów związanych z nacjonalistycznymi i rasistowskimi winami społecznymi, jak i widma PRL jako wcielenia kamuflażu i hipokryzji w relacjach między władzą a „poddanymi". Tym samym przeszłość uaktywniana eksploduje, a przynajmniej staje się źródłem ponowień politycznych.

W jakimś sensie ostatnie dwa przedstawienia Kantora, *Dziś są moje urodziny* oraz *Nigdy tu już nie powrócę*, były niczym polskie Antesterie, starożytny teatr rytualny, stwarzały obszar powrotów własnego doświadczenia artystycznego oraz jego historycznych kontekstów prowadzących w głąb procesów dziejowych. I choć od początku swej praktyki teatralnej Kantor wybierał strategie naładowane efektami okrucieństwa i męczeństwa, atakował odbiorców także ironią, wykorzystywał konwencje tragikomiczne jako rodzaj gry z rozmontowywaną na ich oczach jednoznaczną wizją historii. Poddawał ją dysydenckim zabiegom rozsadzającym martyrologiczną organizację sprofilowanej politycznie ideologii. Jeśli w *Niech sczezną artyści* na scenie pojawił się ołtarz jako znak pasji, stawał się on formą nadającą scenom męczeństwa i okrucieństwa (związanych m.in. z uzyskaniem niepodległości w 1918 roku) oryginalny wyraz. Teatralne akty przykuwania bohaterów do pręgierzy, wedle wzorców ołtarza mariackiego Wita Stwosza, zostały pozbawione porządku sublimacyjnego, a dzieło sztuki wyzuto z jednoznacznie sakralnego znaczenia symbolicznego, w którym śmierć na ołtarzu ojczyzny oznaczałaby zbawienie i życie wieczne. Do tego chwytu prowadził obecny w inscenizacji stosunek do przeszłości politycznej narodu. Widzenie historii w polifonicznej strukturze spektaklu postępuje od dziecięcej zabawy żołnierzykami, które wprowadza „ja" Kantora z przeszłości, alter ego wcielone w chłopięcego bohatera, do obrazu Piłsudskiego (którego imienia się nie wypowiada; w obsadzie widnieje jako „Wiadomo Kto"), wdzierającego się na scenę w postaci pokracznego jeźdźca apokalipsy (w kreacji Marii Stangret), bohatera

15 Konstanty Puzyna, *My umarli*, w: tegoż, *Półmrok: felietony teatralne i szkice*, Warszawa: PIW, 1982.

na szkielecie konia. W komentarzu do spektaklu Kantor pisał: „a już w ślad za małym ŻOŁNIERZYKIEM wkraczają / upiory teatru HISTORII I ŚMIERCI. / Nie wiadomo, czy to parada zwycięzców, / czy kondukt pogrzebowy sławy narodu [...]"[16].

Parę lat później w *Nigdy tu już nie powrócę* dochodzi do kumulacji widm. Pochodzą one zarówno z przestrzeni historycznej, ze wspomnień rodzinnych, jak i z minionych przedstawień. Być może to wczesna i powracająca fascynacja Kantora *Dybukiem* Szymona An-skiego jako utworem mówiącym o widmie umarłego, który znajduje azyl w żywym istnieniu, prowokowała go po latach do nieustannego spotykania żywych ze zmarłymi. Na przykład z upiorem Ulissesa. Artysta powoła scenę kpiącą z „teatru śmierci i chwały", wszelkich widowisk publicznych projektowanych wedle metodycznej ideologii narodowej, która potwierdza w plakatowej interpretacji przeszłości wizje krzepiące i utwierdzające w dumie, w imię pozytywnej polityki historycznej.

Wykorzystana w *Niech sczezną artyści* pieśń *Święty Boże*, prośba o zachowanie „od powietrza, głodu, ognia i wojny" (a powietrze oznacza w tej suplikacji zarazę) nie jest tylko i wyłącznie zaśpiewem kościelnym, lamentem, sentymentalizującym sytuacje lękowe i opresyjne. Staje się grzmiącym zawołaniem wystawianej nieustannie na próby ludzkiej zróżnicowanej wspólnoty. W *Dziś są moje urodziny* ansambl postaci będą stanowili: Polacy, Żydzi, Rosjanie, Niemcy, ksiądz katolicki, komuniści, grabarze, ludzie władzy, Infantka. Żywi i martwi, idole religijni i historyczni, artyści, postaci z dzieł sztuki i najbliższa rodzina. Będzie to wspólnota spolaryzowana, swarliwa, wchodząca w relacje pełne napięć. Jej struktura rodzinna, narodowa, europejska, a także artystyczna, odzwierciedla gromadę bliskich sobie istot, niepowiązanych jedynie etnicznym i religijnym spoiwem, lecz także aktem teatralnej imaginacji i koniecznością dziejową zakorzenioną w doświadczeniach historycznych. Byt sceniczny owej grupy rozgrywa nieustające konflikty i zwiastuje dystopijne modele przyszłości, wspólnotowe przeżywanie siebie i świata zapowiada bowiem kolejne polaryzacje doświadczeń, katastrofy dziejowe

16 Tadeusz Kantor, *Przewodnik po spektaklu „Niech sczezną artyści"*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 35.

i konfrontacje społeczne. Wir rzeczywistości, który wyzwalają przedstawienia Kantora, realności anarchicznej niedającej się okiełznać w porządkach prawnych czy regulacjach politycznych, nie tyle jest ponownie antagonizowany, ile podlega agonistycznej wizji, zostaje przepracowany w aktach autonomicznej wyobraźni.

Kantor obmyśla świat składający się z resztek wyciągniętych z mogiły, takich jak szynel wojskowy: pusty po utraconym w grobowym rozkładzie ciele, lecz wypełniany istnieniami złapanymi jak w sieć śmierci. Kreują je aktorzy, jednak przyjmują wówczas na siebie byt upiora, któremu – jak mówi pomywaczka w *Nigdy tu już nie powrócę* – zależy widocznie, „aby być OBECNYM”[17]. Za widmem ojca, ukazanym w spektaklu jako manekin rozstrzeliwany w Auschwitz, pojawia się tłum uciekinierów z roku 1939, przekształconych w pokutne ciała wędrownych aktorów z *Umarłej klasy*, którzy „W ostatecznym wyczerpaniu / usypiają na «ruinach» / Ławek”[18]. Jak na drwinę sensu tytułu *Nigdy tu już nie powrócę* – kondycja widm przyjętych przez Kantora do swego teatru uruchamia mechanizm *perpetuum mobile*: inicjuje powroty, echa i pogłosy przeszłości. Przeszłość, wspomnienie, pamięć – oddychają ponownie. Przyczynia się do tego konkret cielesny teatru: to dzięki mediumicznym właściwościom sceny zdarzenie historyczne odsłania się w nowym wcieleniu tu i teraz. To właśnie widmo bierze udział w akcie pozyskiwania realności – tak cenionej przez Kantora jako najwyższy sens sztuki poza iluzją i naśladownictwem.

Realność trudna do osiągnięcia, możliwa do pozyskania w karkołomnych aktach scenicznych, pojawia się jako akt spotkania ze śmiercią. Kantorowskie dialogowanie z widmami jest niczym spotkanie Hamleta z duchem ojca ukrywającym się w „ambalażu” zbroi, za nieprzeniknioną przyłbicą. To skojarzenie ma podtekst artystyczny, ponieważ jako widmo ojca Wyspiański uformował Odysa w swym dramacie[19], oraz biograficzny: Kantor zarówno w *Wielopolu, Wielopolu,* jak i w dwóch ostatnich inscenizacjach przywoływał osobę Mariana Kantora, spotykał się z jego wcieleniami na scenie. Kondycja ojca jako żołnierza wyruszającego na front pierwszej

17 Tadeusz Kantor, *Nigdy tu już nie powrócę*, w: tegoż, *Dalej już nic...*, dz. cyt., s. 119.
18 Tamże, s. 120–121.
19 Telemak zawoła na jego widok: „Ojca Duch”. Zob. Stanisław Wyspiański, *Achilleis. Powrót Odysa*, Wrocław: Wydawnictwo Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1984, s. 206.

wojny światowej, jako Polaka mordowanego w nazistowskim obozie czy wreszcie jako ojca „udomowionego”, lecz schizofrenicznego, podwojonego, rozszczepionego na siebie i osobnika, który ukradł mu twarz w *Dziś są moje urodziny*, nawiedza jego przestrzeń mentalną i psychiczną, prowokuje do doświadczania dojmującej nieobecności. I choć Kantor nigdy nie sięgnął w swym teatrze do Szekspirowskiego tekstu, jego operacje na postaciach-widmach, w multiplikacjach sytuacji i relacji scenicznych, zdają się przywoływać mechanizm owego hamletycznego nawiedzenia, tak jak go czytał w swej inscenizacji Heiner Müller, tak jak go komentował od strony filozoficznej Jacques Derrida.

DWA CIAŁA HISTORII. (BEZ)PORÓWNANIA

Przywołanie *HamletMaszyny* skłania, by powrócić na chwilę do słynnej realizacji tego tekstu, tworzonego przez wiele lat przez Heinera Müllera. Jego spektakl na podstawie *Hamleta* Williama Shakespeare’a i *HamletMaszyny* w Deutsches Theater w Berlinie Wschodnim grany był między 29 sierpnia roku 1989 a 24 marca roku następnego. Stał się (co potwierdzają liczne filmy dokumentalne i materiały archiwalne[20]) nieomal żywym komentarzem rewolucji społeczno-politycznej, przemian zachodzących na scenie realnej, na ulicach podzielonego Berlina. W Deutsches Theater Müller reżyseruje zatem niezwykłe przedstawienie stanowiące dziś mit założycielski nowego teatru zjednoczonych Niemiec. Ten twórczy akt bezpośredniego zaangażowania w procesy polityczne doczekał się po latach wielu interpretacji. Jednak już wcześniej Müller korzystał ze „skorup” klasycznych dramatów i przepisywał je w reakcji na polityczne wydarzenia, sprawiając, że dawna forma zamieszkiwana była przez duchy i widma w nowych wcieleniach. Nie wierząc, że można oprzeć się historii, wątpiąc, że można odpowiedzialnie w niej uczestniczyć, często bezwzględnie analizował sytuację ludzkiego uwikłania w absurdalne tryby polityczne. Oświadczenie jego bohatera na tle ruin Europy: „byłem Hamletem”

20 Mam na myśli m.in. film *Die Zeit ist aus den Fugen* (Ten czas jest kością wyłamaną w stawie) z 1990 roku w reżyserii Christophera Rütera.

brzmi jak ogłoszenie kondycji zarówno aktora, jak i trupa; „autor nakłada na siebie dwa czasy: przeszłość i teraźniejszość. Historia imploduje, zapada się w siebie, tworząc jeden punkt”[21], a marzeniem Müllerowskiego Hamleta jest bycie maszyną, bez czucia i bez świadomości. Bohater wywołany z czyśćca historii i tradycji wchodzi w zbroję ojca, zabija kobiety będące uosobieniami Marksa, Lenina i Mao. Ale idee same dryfują, stają się niezależne i nawiedzają – jak podmuchy zawirusowanego powietrza – przyszłość. Widma Marksa krążą nad Europą, pisze Derrida[22]. Hamlet nie tyle unicestwia ich siłę, ile ją rozprasza i zamienia w ślady. Kondycja Hamleta, grawitująca między „być albo nie być”, czyni zeń istotę graniczną pomiędzy śmiercią a życiem, czyni z niej osobę poddaną dialektyce nie/obecności. Müller w dramatach zapisuje to, w jaki sposób wymazywane z pamięci historycznej wydarzenia powracają w nowej postaci i w charakterze widm nękają teraźniejszość, która przestaje do siebie należeć i staje się wyrwą w czasie. Ostatecznie próba likwidacji symbolicznych pomników ideologii politycznej nie jest oczyszczeniem, lecz zwiastuje przełom, upadek w przeszłość, staje się powrotem do stanu lodowca, hibernacji, przewidywaniem ponownego przedustawnego stanu życia ziemi bez ludzkiej egzystencji. Epoka lodowcowa występuje w *HamletMaszynie* jako synonim apokaliptycznego kresu, regresu biologicznego, bez wszelkich oznak (odrzuconej przez Müllera w sposób radykalny) religijnej symboliki.

W ruinach Europy spotykają się zatem Kantor i Müller, dwaj nieporównywalni artyści. Ich zestawienie jest w jakimś sensie ryzykiem, które prowadzi do konfliktu, konflikt jest jednak sednem dramatu. Artyści zaangażowani w historię sami stają się ciałami historii. Ciała te mogą dialogować ze sobą, wchodzić w nieprzewidziane wcześniej relacje, występować w opozycji czy kontrze. Potrzeba asocjacji wynika z nieocenionych korzyści, które płyną z konfrontacji. „Trudno myśleć bez asocjacji, podobnie jak trudno jest tworzyć bez wyobraźni”[23] – zauważył Paweł Mościcki.

21 Małgorzata Sugiera, dz. cyt., s. 188.
22 Zob. Jacques Derrida, *Nakazy Marksa*, w: tegoż, *Widma Marksa. Stan długu, praca żałoby i nowa Międzynarodówka*, tłum. Tomasz Załuski, Warszawa: Wydawnictwo Naukowe PWN, 2016.
23 Paweł Mościcki, *Dwa ciała historii*, w: *Ciała zdruzgotane, ciała oporne…*, dz. cyt., s. 148.

> „Żeby tworzyć porównania, budować analogie, potrzebne jest także wydarzenie – jako nagłe zerwanie, nieciągłość, każe zobaczyć zwykły bieg spraw z całkiem odmiennej perspektywy, ujawniając przy tym ukryte w nim napięcia i korespondencje”[24].

Mościcki ten rodzaj napięć lokuje w procesach, które za Alainem Badiou nazywa „procedurą prawdy”. Opiera się ona na wierności wobec tego, co ujrzało się dzięki niemu.

W takim polu relacji próbuję umieścić napięte stosunki między Kantorem a Müllerem, nie dostrzegając w tym zbliżeniu łatwych analogii (podobnie jak nie ma prostych podobieństw między wspomnianymi przedstawieniami Claudii Bauer i Krystiana Lupy), lecz przeciwnie – pogłębiając wyrwę. Równocześnie szczelina, uskok, rozpadlina mieszczą się we wspólnym pejzażu ruiny, pejzażu, który wyrywa dwóch artystów z przestrzeni jednorodnej tożsamości narodowej/światopoglądowej, tożsamości wynikającej z indywidualnych doświadczeń historycznych i biograficznych. W skrótach i napięciach można zakreślić dialektykę owego spotkania. Kantor wybiera tradycję awangardową, nie ceni teatru wprost zaangażowanego, bliski mu jest Witkacy i jego teksty przepisuje, ceni niemiecką sztukę spod szyldu Bauhausu. Nie poddaje się socrealistycznej ideologizacji, wierzy pozyskiwanej w indywidualnym akcie twórczym prawdzie artystycznej. Pracuje w formie, ufa rewindykowanemu przedmiotowi, odrzuca tradycję dramatyczną, tworzy wprost na scenie. Nigdy bezpośrednio nie sięga po Shakespeare’a, a dramaturgia i teatr klasyczny są ukryte i jedynie podskórnie zasilają nerw jego inscenizacji. Müller niestrudzenie wierzy Brechtowi, choć się z nim nie zgadza w rozstrzygnięciach scenicznych, unikając konkretnych wniosków wypływających z doświadczeń historycznych. Jedynym teatrem, jaki go przekonuje, jest teatr społecznie zaangażowany. Przepracowuje niewygodną przeszłość Niemiec Wschodnich, pozostaje po wschodniej stronie Berlina, do końca życia przepisuje teksty klasyczne, Shakespeare’a i marksistowską ideologię na nowe, godne podjęcia idee. Wierzy w komunizm. Pracuje w mowie, ufa wyobraźni językowej, podejmuje dialog – często burzliwy – z tekstami

24 Tamże, s. 149.

z przeszłości, stwarza teatr oparty na mowie dramatów, choć nie jest on dla niego wprost logocentryczny. Raczej wynika z działania ciał i aktów performowania realności scenicznej. O ile Kantor dokonuje radykalnej rewizji założeń awangardowych wobec potrzeb nowych czasów i niezłomnie ufa estetyce jako poszerzeniu ludzkiej świadomości, Müller tworzy sztukę wprost polityczną, zaangażowaną, a zarazem komplikuje rodzaj Brechtowskiej odpowiedzi na układy sił społecznych i historycznych.

Są jednak powiązania: obu łączy intensywna wiara w poszukiwanie na scenie afektywnego wymiaru doświadczenia, niewiara w utopię nowej wspaniałej ludzkości w przyszłości, wątpienie wpisane w skrajnie pesymistyczne przesłanie kulturowe. Obaj stają się artystami kresu. Przewidywaniom końca XX wieku towarzyszyły wzorce narracji katastroficznych, których wyraz łączył tradycyjną symbolikę ruin/szczątków/obumarłych skamielin ze strategiami nowoczesnymi. Jak zauważyła Małgorzata Sugiera, teatr służy bowiem

> odsłonięciu tego, co Müller nazywa *Furchtzentrum* (źródło przerażenia), by emocjonalny wstrząs wytrącił widzów z utartych kolein odczuwania i myślenia, dając tym samym szansę narodzin Nowego […]. Lęk przed wpływem usamodzielnia jego strategię obcowania z historią, dla niego psychodrama to raczej teatr w ujęciu Artauda[25].

Teatr okrucieństwa jako źródło przerażenia śmiercią, teatr, w którym śmierć sama się sobie przygląda[26], był przestrzenią Kantorowskiej gry.

Pytanie Derridy o widmo Hamleta i Marksa w sposób paradoksalny łączy Kantora i Müllera. Pytanie, dokąd zmierza historia, znajduje odpowiedzi w ich teatrach, które „myślą" widmami i wcielają możliwość nie/obecności, a aktualne zaangażowanie polityczne umieszczają wśród szczątków przeszłości[27]. „Według Derridy czasownik «być» oznacza dokładnie to samo co «dziedziczyć»; nie ma innego dostępnego nam sposobu istnienia, gdyż zawsze

25 Tamże, s. 185.
26 Kontekstem dla interpretacji Teatru Śmierci mogą stać się rozważania wokół źródeł widmontologii, którą Jakub Momro wskazuje w koncepcjach Georges'a Bataille'a, wpisującego myśl dialektyczną w zasadniczą relację podmiotu ze śmiercią. „Prawdziwą świadomością jest ta, która potrafi nie tylko skonfrontować się ze śmiercią, ale również spowodować, aby – by tak rzec – to śmierć patrzyła na samą siebie". Zob. Jakub Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014, s. 41–42.
27 Zob. Jacques Derrida, *Widma Marksa…*, dz. cyt., s. 34.

otrzymujemy je w spadku po kimś"[28]. Dziedziczony spadek według Derridy wiąże się z kategoriami ontologicznymi: „Posiadać istnienie oznacza zatem zawsze już być spadkobiercą niedokończonych wątków i wydarzeń, siedliskiem głosów przeszłości, którym udało się przetrwać jeszcze przez krótką chwilę"[29]. Obaj powoływali na scenie odcienie ciemności i posługiwali się kondycją osłabioną jako przypisaną człowieczeństwu, obaj niezależnie od kontekstów filozoficznych działali w obrębie estetyki/polityki widmontologicznej. Zasadniczą różnicę tworzy jednak horyzont światopoglądowy ich działań artystycznych: dla Müllera *stricte* historiograficzny, dla Kantora metafizyczny. Metafizyka Kantorowska wiąże się z procesami opłakiwania i żałoby, niezgody na fakt utracenia rzeczywistości historycznej i jej materialnego kształtu. Sceniczne imaginarium jego dzieła jest przesycone złudzeniem ocalania tego, co uległo śmierci, dzięki działaniom jednostkowym, dzięki uporowi zbiorowej kreacji teatru. To, co było, nie zmartwychwstaje jednak, nie zostaje wskrzeszone, nie ulega regeneracji, staje się jako forma resztkowa, ruina, ślad, widmo wystawione i wyeksponowane, poddawane permanentnej żałobie, aktom melancholijnie nieskutecznym, aktom koniecznym.

28 Andrzej Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa: Fundacja Nowej Kultury Bęc Zmiana, 2015, s. 64.
29 Tamże, s. 65.

KATARZYNA FAZAN, JAGIELLONIAN UNIVERSITY

SCENES FROM THE THEATRE RISE FROM THE GRAVE

THE THEATRE AS REAL PLACE OF HAUNTINGS

An issue fundamental to subjective memory is the perspective of speech, i.e. the place from which a narrative is conducted and the time that shapes it. Allow me to delineate my perspective in brief: April 2020, restrictions enforced due to the pandemic, work on the theme of the exhibition at the Cricoteka: *Tadeusz Kantor. Spectres*, which was closed in mid-March before it could be opened to the public.[1] This paradox, caused by the sudden change in the situation in the world at large, also alters events from the past. Two such are the 105th anniversary of Kantor's birth and the 30th anniversary of his death. Nonetheless, a closure can become a new opening, and the ban on all access to any kind of shared space provokes reminiscence. Memory is restive and active: it reaches back to its last time at the theatre, among live spectators, facing the real bodies of performers, who "like the intransigent spectres of the Actors from the

1 From 16.03.2020 the Cricoteka's operations were suspended due to regulations in connection with the novel coronavirus pandemic https://www.cricoteka.pl/pl/informacja-o-zawieszeniu/.

Wandering Theatre / return / Giving as if in revenge a magnificent display of their art (...)."[2] Reminiscence also invites comparisons and associations, sometimes surprising ones, but the work of analogy, as Paweł Mościcki has noted, gives rise to Benjaminian "dialectical images," constellations in place of logical dependencies.[3]

In December 2019 I went to see Krystian Lupa's production *Capri. Wyspa uciekinierów* [Isle of Fugitives] at the Łaźnia Nowa in Kraków. In February 2020, at the Berlin Volksbühne, I saw *Germania*, based on the text by Heiner Müller, directed by Claudia Bauer.[4] A coincidence? Even if it was, it now seems significant, and it provokes a few thoughts, precisely in the confrontation of various stage visions that lead to memory of the political watershed of 1989/1990, and thence to the years 1990–1991, to Tadeusz Kantor's last play, *Today Is My Birthday*, and Heiner Müller's famous staging of Shakespeare's *Hamlet* combined with his own text *Hamlet/Machine*.[5] Why the decision to confront the incomparable? Out of a conviction that the stage is haunted by spectres of unease, wars, political ideologies, in new images and characters, and the apocalyptic narration of the drama once again references the repercussions of unprocessed traumas and mental entanglements of the collective body of humanity. And thus that theatre "yesterday and today" speaks about a humanity that cannot handle a past rearing its head from historical tombs in surprising incarnations, with unpredictable crises, and hallucinations warning of the times to come.

Claudia Bauer's production, on the revolving stage at the Volksbühne, was scored for orchestra, choir, vocalists, and a large troupe of actors playing characters from plays by Heiner Müller: his last, *Germania*, written just before his death in 1995, and a previous work, *Germania Tod in Berlin*.[6] The ironic, satirical snippets recorded by Müller take on contemporary meanings: Goebbels' birth is attended not by the

2 T. Kantor, "Nigdy tu już nie powrócę. Przewodnik," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3 vols, ed. Krzysztof Pleśniarowicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005), 1:123.

3 P. Mościcki, "Dwa ciała historii," in *Ciała zdruzgotane, ciała oporne. Afektywne lektury XX wieku*, ed. A. Lipszyc and M. Zaleski (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2015), 150.

4 *Germania*, premiere at Volksbühne, Berlin 17.10.19, dir. Claudia Bauer. *Capri–wyspa uciekinierów*, premiere at Teatr Powszechny, Warsaw, 12.10. 2019, written, directed, and designed by Krystian Lupa.

5 Heiner Müller, *Hamlet/Maschine*, Deutsches Theater Berlin 1989/90, premiere 24.03.1990. Tadeusz Kantor, *Dziś są moje urodziny*, Théâtre Garonne, Toulouse, premiere 10.01.1991.

6 The Polish edition H. Müller, *Germanie*, trans. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera (Kraków: Panga Pank, 2009), comprises all three texts: *Germania Śmierć w Berlinie*, *Życie Gundlinga Fryderyk Pruski Lessinga Sen Marzenie Krzyk*, and *Germania 3 Upiory przy Martwym Człowieku*. Müller wrote *Germania* throughout his life, as Małgorzata Sugiera noted during the project in Kraków's Stary Theatre. See: Projekt w Starym Teatrze, http://www.e-teatr.pl/pl/artykuly/82191,druk.html.

Three Kings, but by midwives representing America, England, and France, and the creature that is born (a werewolf?) is intended as a sign of the future fate of the world. In Bauer's stage vision, Hitler is a thin woman in bra and knickers, played by Katja Gaudard, with a little moustache stuck on to identify her. She is like an allegory of death. Stalin, by contrast, played by a muscular Black actor (Malick Bauer), is the incarnation of vitality. Together, like inseparable life and death, they climb into a container home suspended on scaffolding to shout out their arguments. They are like phantoms of the past, held up for ridicule in the distorting mirror of the stage adaptation, clad in the imaginations of contemporary theatre, which tirelessly issues warnings of the threat of repeats of history. Yet in spite of their sharp focus, these warnings neither offer positive lessons nor have any therapeutic or retributive impact. Dictators from the past douse each other in red paint out of petrol cans and declaim apocalyptic speeches, assailing the ears of their listeners with the frenzied turn of phrase so characteristic of Müller's language.

The play *Germania*, in the production that premiered in October 2019 in a Berlin that is long since undivided, but immensely diverse, articulates a telling message: it has morphed into a warning against the nationalistic ideology that in various forms feeds the German sense of authoritative power and need for defence against the Other. *Germania*, in the parts in which German soldiers with skull masks in place of heads, fresh out of Stalingrad, devour each other, and their images are beamed up, hugely enlarged, on a gigantic screen, references the expressionist line of 1930s German art. The character of a soldier from the Eastern Front from this contemporary production could easily have met another spectre from the past, e.g. Kantor's Odysseus, also returning from Stalingrad, toting the baggage of his faults. He returned in this state in 1944 and again in 1987, taking on new tasks in *I Shall Never Return*, passing through several unexpected incarnations in this artistic interpretation: Kantor's father, shot in Auschwitz, or Kantor himself, who in his guide to the production wrote that he remained alone on the stage, like Ulysses.

Bauer's production employs extreme measures to try to rediscover the terror and shock concocted by the author of *Germania* in his theatre of the nightmares that haunted the world after the war. As Małgorzata Sugiera wrote, Müller used a symbolic knife to "slit

open the coffins of the dead, facilitating dialogue with them in the name of the future,"[7] and his plays were "like theatrical machines of collective memories."[8] *Germania 3 Gespenster am Toten Mann* is a work that perceptively analyses the period from World War II until the fall of the Soviet empire. Over a period of five years, between 1990 and 1995 (i.e. until the end of his life), Müller attempted to cast light on various errors and deviances in German history, and examined various doomed attempts to create a just society. Aside from the characters already mentioned above, his theatrical vision also features the Nibelung group from Hebbel's drama, as well as Frederick II, Rosa Luxemburg, Ernst Thälmann, and Walter Ulbricht, who arise from the tombs of the past and, like puppets from the theatre of history, ask questions about what we have done with the political legacy bequeathed to us. Müller traverses time by means of an absurd montage of events indicated by traces retrieved from the depths of the past. He depicts historic events as snapshots, adds layers of memory, fills out the reality of the stage with surrealistic hallucinations like scenes from horror movies. This is a pregnant past: in the words of Stalin in one scene, a mass grave will be impregnated by the future.

An entirely different set of freeze-frames of memory orbits the Krystian Lupa production. Lupa's primary source is the life of Curzio Malaparte (played by three actors) and his books *The Skin* and *Kaputt*. *Capri. Wyspa uciekinierów* includes a film about Odysseus made by Fritz Lang—it is a film within a film, an excerpt from *Contempt* by Jean-Luc Godard, and it serves as one of the main sources of dramaturgy in Lupa's production. This is a complex, auto-thematic play that explores issues faced by art in its attempts to develop, in confrontation with history, its own narrative strategies. These tend to be rather ineffective in the political sense, though profound in the historiosophic dimension. In the very first scenes, set in Malaparte's house on Capri, the group of survivors/fugitives are engaged in a conversation, somehow suspended outside time, about the chances of survival after the end of the world. In the ensuing "frames of the staging" there is a film quote, which the audience sees projected onto

7 M. Sugiera, "Heiner Müller: terror, który przychodzi z Niemiec," in *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1946–1995* (Kraków: Universitas, 1999), 218.
8 Sugiera, "Heiner Müller," 224.

a large screen. Odysseus makes an appearance, as a spirit-spectre: he is trying to make out the outline of Ithaca, his native island and the designated end of his travels. But all that lies before him is a wide expanse of "emptiness," of boundless sea. Lupa's reference to Lang's *Odyssey* is not merely an incrustation, though one of the characters senses an alienness in respect of the scene's archaic convention: "Why is he so artificial?... Moving step by step with raised sword?" As Olga Katafiasz explains:

> "And indeed, Odysseus's expression is reminiscent of the statuesque Siegfried of the Nibelungen (*Die Nibelungen*), a monumental adaptation of that epic piece made by the German director in the early 1920s (...)."[9]

In my imagination, Odysseus-Siegfried meets Odysseus-Kantor. The returning Odysseus is a spectre; he himself does not know whether he is alive or dead. Inside he is filled with images of death and destruction, because he is returning from war. What is more, his native place is hostile, the destination to which he is returning pulses with hate and threatens him with death. His homeland is like a tomb.[10]

In Lupa's *mise-en-scène* we progress from a timelessness anchored in a hazy vision of Europe's 20th-century history, accompanying Malaparte on his voyage through World War II Poland and Germany, to post-war Naples. This journey back, in a linear narrative interrupted intermittently by interference in the form of the present aspect of the play, is spiked with chilling snapshots of human violence and cruelty. "The human horde is incapable of revival," says the character played by Wojciech Ziemiański, and though in the *dramatis personae* he is referred to as Fritz Lang, for this moment his status changes. In Lupa's play the actors play various roles, acting at once as characters and as their mediums, and the fluidity of their identities, underpinned by the possibilities that the theatre offers, goes further still towards calling to mind a spiritualistic séance. This is like a scene from *Forefathers' Eve*, these are acts of calling up the dead, who materialize on the stage, appear outside of any religious tradition—though there are ritualistic orgiastic scenes in the third part of the play, and the whole

9 O. Katafiasz, "Awaria narracji," *Didaskalia* 155 (2020), https://didaskalia.pl/pl/artykul/awaria-narracji.
10 It is worth recalling that Krystian Lupa has directed two productions of Stanisław Wyspiański's *Powrót Odysa* [The Return of Odysseus]: at the Stary Theatre in Kraków in 1981, and at the Dramatyczny Theatre in Warsaw in 1999.

does employ Christian symbolism. This (non-) Mickiewiczesque reference is not coincidental, and associations with Kantor and his strategies in the Theatre of Death are not groundless, the more so that in one interview Lupa gave while working on the play, he spoke of the creative act evolving into a spectral record.[11] In the course of this work and of the creative process, subconscious discoveries and associations are made. The past, as in a spiritualist séance, cloaks its amorphous forms in contemporary shapes. The theatre takes on a mediumistic dimension and the play starts to speak in tongues that seem to come from elsewhere. It is worth recalling that Kantor referred to his *Dead Class* as a spiritualistic séance.

SPECTRES OF THE THEATRE OF HISTORY AND DEATH

After the first part of *Capri*, titled "Casa Malaparte," and before we find ourselves in occupied Poland, where Hans Frank is governor general, with his seat at Wawel Castle, we watch a projection on the abandoned screen: snapshots from camps are superimposed on a piece of footage showing a Nazi orgy. The next moment, scenes from a ghetto in wartime Europe are superimposed with images of the deserted, bombed-out streets of Aleppo. Thus not only this contemporary staging features the ruins referred to by Müller in the opening words of his play *Hamlet/Machine*. In Lupa's production, Polish ruins left by the Nazi extermination are fused with Asian ruins in Syria.

Ruins present as a specific image rather than an artistic topos defined the experience of Tadeusz Kantor for a long time. He was convinced that the sight of a bridge smashed by a bomb, an image of apocalyptic destruction, would define post-war art for many years.[12] Did he, however, foresee that ruins would still be haunting the theatre thirty years after his death? That once again, at the end of the second decade of the 21st century, they would loom large on the horizon of the future, not as a reminiscence of times past, but as an image from a prophetic prediction, a presage of a new end?

11 See https://www.youtube.com/watch?v=8bLpdF6GAJw.
12 See K. Fazan, "Ruina—alternacje teatralnego obrazu. Między krajobrazem po bitwie a śmietnikiem odzyskanej wolności," in *Odsłony współczesnej scenografii. Problemy—sylwetki—rozmowy*, ed. K. Fazan, A. Marszałek, and J. Sieraczyńska-Rożek (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2016). I refer also to the text Kantor, "Klisze przyszłości," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 1:97.

Grzegorz Niziołek begins his summary of the changes seen in Polish theatre in the two decades between 1989 and 2009 with a quote from *Hamlet/Machine*, "...behind me the ruins of Europe," and interprets this topos in combination with issues hitherto repressed, with the sinister presence of themes displaced from the public discourse menacing the stage. He argues that continuity with time lost and not processed is an illusion. For though no drastic experiences are linked to the consequences of the disintegration of the Europe divided by the iron curtain in 1989, the pro-freedom changes that contributed significantly to the political breakthrough did have a traumatic effect.[13] As Niziołek stresses, in *Today Is My Birthday* Kantor only apparently liberated us from the spectres of the past like an adept exorcist, for in Kantor's play the past:

> (...) was not closed, but still open, continued to torment and outrage, remained unresolved, was not in thrall to traditional mourning rituals. (...) In this way, the creator of *The Dead Class* furnished Polish theatre with instruments of deconstruction, facilitating the critical examination of the tensions between art, memory, and history. He did not convert privacy into a refuge from history, (...) he created a mobile, open space filled with an endless spectacle of destruction and violence, this time returning in a shocking atmosphere of festivity.[14]

From this perspective, the creator of the Theatre of Death comes across not as a demiurge, or an artist of renewal, but as a director who, barely a moment after Poland's recovery of independence, was tormenting audiences with footage of defeat and unsettling images of repeats of historical threats. As long ago as in 1977 Konstanty Puzyna wrote in a similar vein about *The Dead Class*, calling it a "mousetrap" set by Kantor for the consciousness of spectators without a time of their own,[15] unaware of the traumatic wellsprings of the past. Kantor, then, is an artist who discovers that unresolved complications in social and political life circulate in imaginations, repetitions, and palimpsests. Unprocessed attitudes towards the nation's sins related to its society's nationalistic and racist faults return, as do the spectres of the People's

13 G. Niziołek, "Ruiny Europy," in *20-lecie. Teatr polski po 1989*, ed. D. Jarząbek, M. Kościelniak, and G. Niziołek (Kraków: WYDAWCA, 2010), 37.
14 Niziołek, "Ruiny Europy," 41.
15 Konstanty Puzyna, "My umarli," in *Półmrok* (Warszawa: PIW, 1982).

Republic of Poland as an embodiment of camouflage and hypocrisy in relations between authority and "subordinates." Thus the past, activated, explodes, or at least becomes a source of political renewals.

In a sense, Kantor's last two plays, *Today Is My Birthday* and *I Shall Never Return*, were a kind of Polish Anthesteria, the ancient theatre of transformation; they created a realm of revisitations of his own artistic experience and its historical contexts leading into the very heart of the processes of history. And though from the beginning of his theatre practice Kantor had always chosen strategies charged with effects of cruelty and suffering, he also assailed his audiences with irony, leveraging tragicomic conventions as a kind of game, with an unequivocal vision of history being taken apart before their eyes. He would subject it to dissident constructions that blasted apart the martyrological organization of politically profiled ideology. If in *Let the Artists Die* an altar, symbol of passion, appeared on the stage, it became a form that lent original expression to the scenes of torment and cruelty (for instance connected with Poland's reclamation of its independence in 1918). The actions of chaining the characters to pillories, modelled on images from the Veit Stoss altarpiece in Kraków's St Mary's Church, were stripped of their sublimating order, and the artwork of its expressly sacral symbolic meaning, in which death on the altar of the fatherland meant salvation and eternal life. This twist is a result of the overt stance on the nation's political past taken in the production. The view of history in the polyphonic structure of the play progresses from a child playing with toy soldiers, contributed by the person of Kantor from the past, his alter ego embodied in the character of the small boy, to the image of Piłsudski (whose name is not spoken aloud and who features on the list of characters as "You-Know-Who"), charging onto the stage like a grotesque horseman of the apocalypse (Maria Stangret), a hero on the skeleton of a horse. In his commentary on the play, Kantor wrote:

> "and already, hard on the heels of the little SOLDIER BOY come / the phantoms of the theatre HISTORY AND DEATH. / It is unclear whether this is a procession of victors or the funeral cortège of the nation's glory (...)."[16]

16 Kantor, "Przewodnik po spektaklu „Niech sczezną artyści"," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 1:35.

A few years later, these spectres cumulate in *I Shall Never Return*. They have their origins in the historical space, in family reminiscences, and in past productions. Perhaps this early and recurring fascination of Kantor's with *The Dybbuk* as a work speaking of the spectre of a dead man who finds refuge in a living being, provoked him, years later, to orchestrate constant encounters between the living and the dead. For instance with the phantom of Ulysses. He creates a scene which mocks the "theatre of death and glory," and all public spectacles designed according to a methodical national ideology which confirms uplifting and pride-inducing visions via poster-style interpretations of the past in the name of a positive historical policy.

The hymn *Holy God* used in *Let the Artists Die*, the plea for protection "from air, famine, fire, and war" (air in this supplication means plague), is not solely a church antiphony, a lament, sentimentalizing situations of anxiety and oppression. It grows into the thunderous cry of a diverse human community constantly put to the test. In *Today Is My Birthday* the ensemble of figures comprises Poles, Jews, Russians, Germans, a Catholic priest, Communists, gravediggers, people in authority, the Infanta, living and dead, religious and historical idols, artists, figures from artworks and from Kantor's immediate family. It is a polarized, disputatious community whose mutual relations are full of tensions. Its familial, national, European, and artistic structure reflects a group of beings close to each other, connected not by a bond that is solely ethnic and religious, but by an act of theatrical imagination and a historic necessity rooted in experiences from the past. Their stage life is composed of incessant conflicts and heralds the dystopian models of the future, for the community experience of itself and the world presages further polarizations of experiences, momentous catastrophes, and societal confrontations. The confusion of reality unleashed by Kantor's productions, of an anarchic reality that cannot be brought under control by legal orders or political regulations, is not so much re-aggravated as submitted to an agonistic vision, and is processed in acts of autonomous imagination.

Kantor creates a world made from sepulchral remnants, such as the wartime greatcoat, empty of its body, which has been lost to charnel decay, but filled with beings caught as if in death's net. These are embodied by the actors, who, however, have now assumed the life of spectres and phantoms which—as the washerwoman in the script of *I Shall Never Return* says—evidently want "to be PRESENT."[17] Behind the spectre of his father, depicted in the play as a dummy executed by firing squad in Auschwitz, a crowd of fugitives from the year 1939 appears, transformed into the penitential bodies of the wandering actors from *The Dead Class*, who "In their final exhaustion / fall asleep on the 'ruins' / Of their desks."[18] As if mocking the meaning of the title *I Shall Never Return*, the condition of the spectres accepted by Kantor into his theatre triggers a *perputum mobile* mechanism: it initiates returns, echoes, and reverberations from the past. The past, reminiscence, memory all breathe again, assisted in this by the physicality of the theatre: it is thanks to the mediumistic properties of the stage that a historical occurrence can be revealed here and now in a new incarnation. It is the spectre that contributes to the act of procuring the reality so valued by Kantor as the supreme sense of art, beyond illusion and imitation.

Reality hard to achieve, though possible to produce in convoluted stage acts, appears in the form of the act of meeting death. Kantor's style of dialogue with spectres is akin to Hamlet's encounter with his father's ghost concealed in its "emballage" of armour, behind an impenetrable visor. This association has both an artistic connotation, for it was as the spectre of his father that Wyspiański moulded Odysseus in his play,[19] and a biographical one: in both *Wielopole, Wielopole* and his final two productions Kantor called forth the person of Marian Kantor and confronted incarnations of him on the stage. The condition of his father as a soldier leaving for the front in World War I, as a Pole murdered in a Nazi camp, or as the "domesticated" but schizophrenic father, rendered in duplicate and suffering a schism, into himself and a person whose face was stolen by a stranger in *Today Is My Birthday*, haunts Kantor's mental and psychic space, and provokes him to experience his father's harrowing absence. And though Kantor never used Shakespearean text in his theatre, his manoeuvres with spectral figures, involving multiplications of stage situations and relations, seem to call to mind the mechanism of the Shakespearean haunting as read by Heiner Müller in his production and as commentated from the philosophical angle by Jacques Derrida.

17 T. Kantor, "Nigdy tu już nie powrócę," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 1:119.
18 T. Kantor, "Nigdy tu już nie powrócę," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 1:120–21.
19 At the sight of him, Telemak called: "Spirit of My Father." See S. Wyspiański, *Achilleis. Powrót Odysa* (Wrocław: Ossolineum, 1984), 206.

TWO BODIES OF HISTORY. (NON-) COMPARISONS

The reference to *Hamlet/Machine* invites us to return for a moment to the famous staging of that text, created over many years by Heiner Müller. His production based on Shakespeare's *Hamlet* and *Hamlet/Machine* at the Deutsches Theater in East Berlin ran from 29 August 1989 till 24 March 1990. It was (as confirmed by numerous documentary films and archival materials[20]) to become almost a live running commentary on the social and political revolution, the changes occurring on the real stage, the streets of the divided Berlin. In the Deutsches Theater Müller was thus directing a remarkable production that is today the founding myth of the new theatre of the united Germany. Many years on, his act of immediate involvement in those political processes has been interpreted in a range of ways. Yet even before this, Müller was using the "hulls" of previous dramas and rewriting them in response to political events, causing their earlier form to become a dwelling-place for ghosts and spectres in new incarnations. Not believing that history can be resisted, and doubting the possibility of engaging with it responsibly, he analysed, often ruthlessly, the situation of human embroilment in the absurd machinations of politics. The declaration "I was Hamlet" made by his protagonist against a backdrop of the ruins of Europe sounds like the announcement of the condition of both the actor and his corpse: "the author superimposes two times, the past and the present, upon each other. History implodes, falls in upon itself, folding into a single dot."[21] The dream of Müller's Hamlet is to be a machine, without feeling, without consciousness. The protagonist, called forth from the purgatory of history and tradition, dons his father's armour and slays women impersonating Marx, Lenin, and Mao. But their ideas drift off alone, become independent, and haunt the future like gusts of virus-infested air. The spectres of Marx circle above Europe, Derrida writes.[22] Hamlet not so much destroys their power as dissipates it and transforms it into traces. Hamlet's condition, oscillating between "to be or not to be," renders him a liminal being, between death and life, subordinates him to the dialectic of non/presence. Müller in

20 Here I have in mind materials such as the film *Die Zeit ist aus den Fugen* (The Time Is Out of Joint), directed by Christopher Rüter.
21 M. Sugiera, "Heiner Müller," 188.
22 See Jacques Derrida, "Injunctions of Marx," in *Specters of Marx. The State of the Debt, the Work of Mourning, and the New International* (New York–London: Routledge, 1994).

his dramas records the way in which events erased from historical memory return in a new form and character as spectres to torment the present, which ceases to belong to itself, and becomes a chasm in time. Ultimately, the attempt to eliminate these symbolic monuments of political ideology is not a purification but heralds a breakthrough, a regression into the past, becomes a return to a glacial, hibernating state, a prediction of a revisited pre-adjustable state of life on earth without human existence. The ice age features in *Hamlet/Machine* as a synonym of an apocalyptic end, a biological regression, devoid of all signs of religious symbolism (which Müller radically rejected).

Thus the ruins of Europe are the setting for a meeting between Kantor and Müller, two incomparable artists. Their juxtaposition is in a sense a risk that leads to conflict, and conflict is ultimately at the heart of the drama. Artists involved in history themselves become the bodies of history. These bodies can dialogue with each other, enter into previously unforeseen relationships, or put up opposition or protest. The need for association arises from the invaluable benefits to be gained from confrontation. "It is hard to think without association, just as it is hard to create without imagination,"[23] Paweł Mościcki remarked.

> "In order to generate comparisons or build analogies, an event is also necessary—as a sudden hiatus, discontinuity, it will force us to see the ordinary run of events from an entirely different perspective, and will reveal tendencies and correspondences hidden within it."[24]

Mościcki locates tensions of this type in processes, which, after Alain Badiou, he terms the "procedure of truth," based on faithfulness to what one perceives as a result of those tensions.

It is in this relational field that I attempt to locate the tense relationship between Kantor and Müller, and I do not perceive any obvious analogies in this juxtaposition (just as there are no simple similarities between the productions of Claudia Bauer and Krystian Lupa also mentioned here). On the contrary, I plumb the chasm. At the same time, this chasm, rift, crevasse fits into the landscape of ruin common to both of them, a landscape which wrests them out of a homogeneous identity shaped by nationality and world view,

23 Mościcki, "Dwa ciała historii," 148.
24 Mościcki, "Dwa ciała historii," 149.

an identity arising from their individual historical and biographical experiences. The dialectic of the meeting may be delineated in its shorthands and tensions. Kantor chooses the avant-garde tradition; he is not enamoured of directly engaged theatre. He has an affinity with Witkacy, and copies out his texts; he appreciates German Bauhaus art. He is not susceptible to Socialist Realist ideologization, placing his faith rather in the artistic truth generated in the individual creative act. He works in form, trusts in the revindicated object, rejects the dramatic tradition, and creates directly on the stage. He never makes direct use of Shakespeare, and the presence of classical drama and theatre is veiled, only feeding the nerve of his productions subcutaneously. Müller is indefatigable in his belief in Brecht, though he does not concur with his staging decisions, and avoids unequivocal solutions arising out of historical experiences. The only type of theatre that convinces him is socially engaged theatre. He processed the difficult past of East Germany, remained in the eastern part of Berlin, and to the end of his life worked on adapting Shakespeare and Marxist ideology to encompass new ideas worthy of address. He believed in communism. He worked in speech, trusted the linguistic imagination, engaged in often turbulent dialogue with texts from the past, and created a form of theatre based on the speech of drama, though it was not directly logocentric, more a product of the functioning of bodies and acts of performing the onstage reality. Where Kantor made a radical revision of avant-garde principles in the face of the needs of the new times, and trusted unwaveringly in aesthetics as an extension of the human consciousness, Müller's art was intensely political and socially engaged, but at the same time complicated the Brechtian type of response to the balance of social and historical forces.

Nonetheless, there are points of connection: they shared an ardent belief in seeking the affective dimension of experience on the stage, a disbelief in the utopia of a future brave new humanity, and the doubt inscribed in the extreme pessimism of their cultural message. They both became artists of the end. Their predictions for the end of the 20th century were accompanied by models of catastrophist narrations, characterized by a fusion of traditional symbolic content comprising ruins/vestiges/dead fossils with modern strategies. As Małgorzata Sugiera noted, the theatre serves "to reveal what Müller terms the *Furchtzentrum* (seat of fear), as an emotional shock to jolt the audience

out of the deeply worn established channels of feeling and thinking, so creating the opportunity for the birth of something new (...). Fear of influence emancipates his strategy of communing with history; for him, psychodrama is more like theatre as conceived by Artaud."[25] The theatre of cruelty as the root of terror before death, a theatre in which death contemplates its own face,[26] was the space of Kantor's game.

Derrida's question about the spectre of Hamlet and Marx paradoxically forges a connection between Kantor and Müller. The question of where history is headed finds answers in their theatres, which "think in spectres" and are the embodiment of the potential for presence/absence, and categorize current political engagement among the relics of the past.[27] "In Derrida's lexicon, the verb 'to be' is an exact synonym of 'to inherit'; there is no other mode of existence open to us, since we always inherit it from someone."[28] This inherited legacy in Derrida is linked to ontological categories: "To have an existence thus means forever to be an heir of unfinished threads and events, a seat of voices of the past that have succeeded in surviving a brief moment longer."[29] Both directors called forth on their stages shades of darkness, and employed the weakened condition as one innate to humanity; both, irrespective of their philosophical contexts, operated within the realm of hauntological aesthetics/politics. Nonetheless, the ideological horizons of their artistic activities constituted one of the fundamental differences between them: for Müller these were strictly historiographic, for Kantor they were metaphysical. Kantor's metaphysics is connected with the processes of grieving and mourning, and his refusal to come to terms with the fact of the loss of historical reality and its material form. The stage imaginary of his oeuvre is suffused with the illusion of individual actions and the perseverance of the collective creation of the theatre being able to salvage what has died. But that which once was does not return from the dead, is not resurrected or regenerated. It becomes a remnant form, a ruin, a vestige, a spectre displayed and exposed, subjected to permanent mourning, acts of melancholy ineffectiveness, vital acts.

25 Mościcki, "Dwa ciała historii," 185.
26 One potential context for interpreting the Theatre of Death is the thinking around the sources of hauntology, which Jakub Momro identifies in the conceptions of G. Bataille, who inscribes dialectic thought into the essential relationship of the human subject with death. "True consciousness is that which is able not only to face up to death, but also to force death to look at itself, so to speak," see J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy* (Warszawa: Instytut Badań Literackich PAN, 2014), 41–42.
27 See Derrida, *Specters of Marx*, 16.
28 A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności* (Warszawa: Fundacja Bęc Zmiana, 2015), 64.
29 Marzec, *Widmontologia*, 65.

BRYCE LEASE, UNIVERSITY OF LONDON

STAGING DIFFICULT PASTS: PRACA PAMIĘCI

Wystawa *Tadeusz Kantor. Widma*, której kuratorami są Małgorzata Paluch-Cybulska i Michał Kobiałka, służy badaniu przywoływanej przez Kantora złożonej przeszłości. Odnawia znaczenie wielokrotnie już eksponowanych obiektów poprzez umieszczenie ich w nowych konfiguracjach przestrzennych. Historia, pamięć i obiekt zostają umieszczone w kontekście naszych czasów, by ujawnić niezbadane dotychczas napięcia pomiędzy nimi. Wystawa powstała w ramach współpracy z zespołem badawczym Staging Difficult Pasts, który – jak wskazuje nazwa – ma na celu prześledzenie, w jaki sposób teatry i muzea kształtują publiczną pamięć o trudnych przeszłościach poprzez inscenizację narracji i obiektów. Zespół składa się z naukowców reprezentujących różne środowiska kultury i dziedziny wiedzy (Maria M. Delgado, Michał Kobiałka, Cecilia Sosa i ja). Używając rozmaitych środków, zastanawiamy się wspólnie, w jaki sposób podejście transnarodowe toruje drogę nowym pytaniom o strategie i dyskursy artystyczne dotyczące pamięci, które w przeciwnym razie pozostają zamknięte w ramach narodowych. Punktem wyjścia projektu było spostrzeżenie, że muzea, a zwłaszcza muzea historyczne, angażują się coraz bardziej w tworzenie przestrzeni teatralnych i środowiska immersyjnego, a twórcy teatru

są zainteresowani inscenizowaniem archiwów, które zawierają przedmioty i historyczne obrazy eksponowane zazwyczaj w salach muzealnych. Choć kuratorom i reżyserom teatralnym inscenizującym trudne przeszłości może przyświecać wspólny cel, niekoniecznie posługują się tym samym językiem.

Staging Difficult Pasts zachęca kuratorów do spojrzenia na obiekty jako na podstawowe zagadnienie, które może być rozpatrywane w kategoriach teatralnych. Sytuuje to Kantora w centrum projektu. Wprawdzie warunkiem istnienia muzeum jest posiadanie eksponatów, jednak nie zawsze muszą to być przedmioty oryginalne. Bez względu na to, czy są one autentykami czy kopiami, wielu krytyków uważa, że obiekty muzealne muszą mieć wartość kulturową, sugerując, że ich wartość jest niezależna od tego, czy znajdują się w muzeum. Barbara Kirshenblatt-Gimblett uważa natomiast, że właśnie umieszczenie obiektu w muzeum stanowi o jego wartości kulturowej, jego metonimicznym związku z przeszłością[1]. Można zatem uznać, że w muzeach nadmiernie akcentuje się wyższość artefaktu nad kopią, autentyczności nad teatralnością, historycznej aury nad funkcją pedagogiczną. W wielu nowych muzeach „doświadczeniowych” (ang. *experiential museums*) obiekt ma charakter performatywnego spotkania, będącego wynikiem interakcji widza z wystawą czy instalacją. Co więcej, przedmiotów archiwalnych, zdegradowanych i artefaktów używa się w praktykach performatywnych zarówno do pobudzania, jak i kwestionowania pamięci publicznej. Vivian M. Patraka rozumie reprezentację jako obiekt,

> „który jest zawsze rekonstrukcją, zbiorem praktyk o ustalonej z góry wymowie, uprzednio znarratywizowanych, które próbują uwidocznić pewne zdarzenia, praktyki i/lub przekonania uznawane za stałe, istotne i istniejące już wcześniej”[2].

Patraka ma jednak świadomość napięcia leżącego u podłoża relacji, która jest źródłem konfliktu pomiędzy obiektem reprezentacji a procesem powtórzenia. Określa je mianem „ryzykownego konfliktu” pomiędzy obiektem a procesem lub pamięcią a historią. Wydaje się, że chodzi tu o zwrócenie uwagi na dwa zjawiska. Podczas gdy reprezentacja stara się wskazywać na „byłość”

1 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage*, Berkeley: University of California Press, 1998.
2 Vivian M. Patraka, *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism, and the Holocaust*, Bloomington: Indiana University Press, 1999, s. 5.

(ang. *goneness*) traumatycznych wydarzeń historycznych, sama forma przedstawienia (od obiektów teatralnych po spotkania performatywne w przestrzeniach muzealnych) powstaje w wyniku trwającego procesu znikania. W jaki sposób obiekty pamięci mogą tworzyć określoną sytuację metonimiczną w odniesieniu do znikania? W jakich formach performatywnych przedmioty martwe dokumentują i wyrażają stratę, a nie tylko zastępują ją poprzez reprezentację? To pytania, do których rozważenia skłonił nas Tadeusz Kantor i które znalazły wyraz na wystawie *Tadeusz Kantor. Widma.*

Pamięć publiczna o trudnych przeszłościach może być aktywowana, kwestionowana i znajdować wieloraki wyraz w praktykach performatywnych i muzealnych w ramach procesu tworzenia wspólnych historii i poszerzania świadomości historycznej odbiorców. Akty upamiętniające w teatrze i performansie łączą dynamiczne związki z afektywnym odbiorem i performatywnymi spotkaniami możliwymi obecnie w muzeach „doświadczeniowych”. Położenie nacisku na czasownik „pamiętać” nadaje pamięci charakter działania. Innymi słowy, jako teoretycy performansu rozumiemy pamięć jako coś odtworzonego i ucieleśnionego. Pamięć przedstawiona – jako jedna z praktyk i źródeł wiedzy społecznej – jest płaszczyzną umożliwiającą zrozumienie trudnych przeszłości, zwłaszcza jeśli towarzyszy jej pragnienie demokratyzacji władzy i wiedzy o nich, odrzucenia totalizujących syntez narracji historycznych, wspierania rozbieżnych interpretacji przeszłości oraz zapewnienia przestrzeni i dla sprzeczności, i dla zgodności. Wykorzystując pojęcie „trudnej wiedzy”[3] wprowadzone przez Deborah Britzman, projekt przybliża „trudne przeszłości” jako przeszłości, które mają charakter konfrontacyjny, przeciwstawiają się mitom społecznym i opierają wchłonięciu przez wielkie lub heroiczne narracje. Kontrapunktem dla trudnych przeszłości są więc przeszłości heroiczne: narracje historyczne, które umacniają istniejącą wiedzę, wartościują określone grupy etniczne, wspierają polityczne korzyści i są zgodne ze *status quo*. W wielu przypadkach przedstawienie trudnych przeszłości następuje jednocześnie z przedstawieniami

3 Deborah P. Britzman, *If the story cannot end: Deferred action, ambivalence, and difficult knowledge*, w: *Between Hope and Despair: Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma*, red. Roger I. Simon, Sharon Rosenberg i Claudia Eppert, Lanham: Rowan and Littlefield, 2000.

kontrpamięci i interakcjami z nią: ujawnieniem tego, co jest „negowane, uważane za nieprzedstawialne ze względu na swój traumatyczny charakter lub przemilczane”[4]. Współcześnie kuratorzy badają, w jaki sposób performatywne spotkania z trudnymi przeszłościami generują nowe formy wiedzy społecznej bazującej na archiwach – które wzajemnie na siebie oddziałują, ale nie zawsze są wzajemnie zrozumiałe – w miejscach łączących ludzi, którzy inaczej mogliby nie znaleźć płaszczyzny porozumienia.

Tadeusz Kantor jest w tym projekcie cały czas obecny. Swoim zwyczajem pojawia się i znika. Oferuje nam paradygmaty i manifesty, obiekty i przedmioty, prowokacje i wskazówki. Zamiast konstruować bohaterów, Kantor wprowadza na scenę sprzeczne potrzeby ludzkiego doświadczenia, które nie dają się zsumować w tak zgrabnej kategorii jak „bohater”. Istniejemy *w* czasie, ale zarazem należymy *do* niego, o czym często nam przypomina Michał Kobiałka. Podczas gdy przestrzeń nakłada na nas określone wymogi, czas ma własny, niespieszny tryb wpajania norm. Kantor daje nam nowy sposób poznania tych wymogów, alternatywne reakcje na czas i przebłyski kontrpamięci. Z tego względu interesowało nas, jak Kantor może zakłócić mające długą tradycję rozróżnienie Maurice’a Halbwachsa pomiędzy historią, która uwypukla zarówno zmienność przeszłości, jak i nieodłączną płynność społeczeństwa, a pamięcią zbiorową, która opowiada się za istnieniem spójnej, nieprzerwanej linii łączącej przeszłość z teraźniejszością. Przemiany, pęknięcia i katastrofy są pomijane lub marginalizowane, żeby wywołać silne poczucie trwałości i ciągłości. Zgodnie z naszą hipotezą to właśnie lęk związany z odczuwaną utratą zreifikowanych i chronionych wartości kulturowych wywołał „boom pamięci” – coś, co inni mogliby określić dziś w Polsce mianem kryzysu czy nawet wojny pamięci. Kantor przewidział ten lęk, a zarazem wprowadził nas w jego głąb. Zainteresowanie trudnymi przeszłościami i pamięcią zbiorową dotyczy całego politycznego spektrum, począwszy od wartości, za którymi opowiadają się globalne inicjatywy koalicyjne, kultywujące pluralizm i tolerancję, do wartości bronionych zaciekle przez neokonserwatywne ugrupowania popierające restrykcyjny

4 Milja Gluhovic, *Performing European Memories: Trauma, Ethics Politics*, Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013, s. 103.

etnonacjonalizm. Zadanie przywracania lub wdrażania tych wartości może być realizowane w postaci lekcji historii o łamaniu praw człowieka lub działań umacniających hierarchie cierpienia, które uprzywilejowują określone grupy etniczne. Pytania etyczne, do których asumpt dały relacje między różnymi grupami, stały się podstawą jednego z naszych wczesnych przedsięwzięć realizowanych wspólnie z Cricoteką, zatytułowanego *Akurat tędy szliśmy* (*We walked just this way*, luty 2019).

W czerwcu 2018 roku zespół projektu Staging Difficult Pasts spotkał się z antropolożką społeczną i kuratorką Eriką Lehrer oraz Romą Sendyką, kierowniczką Ośrodka Badań nad Kulturami Pamięci Uniwersytetu Jagiellońskiego, żeby omówić wystawę, którą przygotowywały wspólnie z Magdaleną Zych i Wojciechem Wilczykiem. Ekspozycja została otwarta w grudniu tego samego roku pod tytułem *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady* (przetłumaczonym dla odbiorców zagranicznych jako *Terribly Close: Polish Vernacular Artists Face the Holocaust*) w Muzeum Etnograficznym w Krakowie. Prezentowała prace polskich twórców ludowych, podejmujących próbę przedstawienia wydarzeń, których byli świadkami w czasie drugiej wojny światowej. Zdaniem zespołu kuratorskiego obiekty pokazywane na wystawie kwestionują utartą definicję sztuki Holokaustu, poszerzają pole badań nad pamięcią o Zagładzie o przedmioty „pomniejsze”, „drugorzędne” lub „kłopotliwe” oraz stają się przyczynkiem do szerszych dyskusji na temat „trudnego dziedzictwa”[5]. We współpracy z kuratorami poprosiłem reżysera i artystę wizualnego Wojtka Ziemilskiego o przygotowanie akcji performatywnej, polegającej na przetransportowaniu z Muzeum Etnograficznego do Cricoteki jednego z wystawianych obiektów – drewnianego samochodu-zabawki o nazwie *Truposznica*, wzorowanego na autach, którymi przewożono zwłoki i prochy ofiar Zagłady, wykonanego przez twórcę ludowego Franciszka Wacka. Postawiliśmy pytanie: co stało się z obiektem, kiedy przeniesiono go z kontekstu muzealnego i etnograficznego do kontekstu teatralnego? Chcieliśmy zbadać, w jaki sposób performatywna funkcja miejsc pamięci i towarzyszące im upamiętnienia starają się wykazać,

5 Więcej o podejściu kuratorskim do wystawy *Widok zza bliska* zob. https://etnomuzeum.eu/wystawy-czasowe/widok-zza-bliska-inne-obrazy-zaglady (dostęp: 29.05.2020).

że wydarzenia nie są osadzone w historycznej próżni i nie należą wyłącznie do przeszłości, lecz mogą pojawić się ponownie w czasie obecnym, niosąc skutki społeczne i polityczne. Wystawa *Widok zza bliska* i jej lokalizacja w Muzeum Etnograficznym, po drugiej stronie rzeki, zapewniła nam punkt wyjścia o dużym ładunku emocji. Jeśli to był początek i koniec, co mogło się wydarzyć po drodze?

Michał Kobiałka zaprosił Ludmiłę Rybę, aktorkę Teatru Cricot 2 (w latach 1979–1992), do przeprowadzenia intensywnych tygodniowych warsztatów poświęconych funkcji przedmiotów w praktyce teatralnej Kantora. We współpracy z grupą młodych kuratorów (Kolektyw Kuratorski), którzy równocześnie przygotowywali interwencję performatywną w sali wystawowej Cricoteki, mieszczącej obiekty i maszyny Kantora, Ryba przedstawiła jego koncepcję aktora, obarczonego nie rolą, lecz przedmiotami. Odwołując się do eseju Racheli Auerbach *Lament rzeczy martwych*, napisanego w getcie warszawskim w 1944 roku, analizowała Kantorowską wizję obiektu funkcjonującego „między wiecznością a śmietnikiem", a nie określonego przez tekst czy narrację historyczną. Poprzez serię ćwiczeń i etiud kuratorzy poznawali specyficzne reguły rządzące praktyką Kantora i dynamikę napięć przestrzennych między przedmiotami. Warsztaty poświęcone były przede wszystkim myśleniu przestrzennemu i obrazowemu, tym zaś, co łączyło te dwa obszary, było n a p i ę c i e – fundament teatru. Kuratorzy mogli badać materialność obiektów, ich przedmiotowość, i rozwijać narracje wyłaniające się z samych obiektów, a nie z ich tradycyjnego zastosowania, czy narzucane im przez tradycyjne, ilustracyjne praktyki reprezentacyjne[6].

W kontekście pamięci o Holokauście uderzające jest, jak wielu polskich artystów posługiwało się w swej twórczości rekonstrukcją lub odtworzeniem, począwszy od Zbigniewa Libery, który przerobił kanoniczny obraz ocalonych w pracy zatytułowanej *Mieszkańcy* z serii *Pozytywy* (2003), po film *80064* Artura Żmijewskiego (2004) czy happening *Płonie stodoła* Rafała Betlejewskiego (2010). Zdaniem Eriki Lehrer i Magdaleny Waligórskiej te kompulsywne

6 Materiały dokumentalne na temat procesu badawczego, warsztatów i akcji performatywnej można znaleźć na stronie internetowej projektu *Staging Difficult Pasts*: http://stagingdifficultpasts.org/objects-in-the-state-of-unrest.html (dostęp: 29.05.2020).

powroty oznaczają niezdolność do żałoby z powodu nieobecności Żydów w Polsce lub do włączenia traumy Holokaustu w porządek symboliczny[7]. Ziemilski zgodził się, że akcja performatywna musi oddziaływać inaczej niż wspomniane konteksty – odtworzenie nie było sytuacją, w której myślelibyśmy o upamiętnieniu. Dowiedziawszy się, że obiekt muzealny nie był dziełem oryginalnym, ale wykonanym przez Wacka na potrzeby ekspozycji, Ziemilski zaproponował aktualizację pojęcia kopii o współczesne środki wyrazu. Postanowił nie używać drewna i gwoździ (inaczej niż Wacek i Kantor). Nasz dzisiejszy język jest przecież językiem wielości, różnorodności. Wybrał druk 3D, ponieważ oznacza on „kopiowanie", wygląda na tani, ale jest drogi, i wkrótce stanie się przestarzały, odejdzie do lamusa. (Z mojej perspektywy pojęcie kopii nawiązuje do *mimesis*, jest zatem kwestią z gruntu teatralną). Ziemilski dowodził w ten sposób, że druk 3D należy do swojego czasu, n a s z e g o czasu. Stwierdził: „To język odpowiedzialności, którą nie mogę nikogo obarczyć jako artysta. Nie jestem w stanie wzbudzić w ludziach poczucia winy"[8]. Na akcję performatywną nie obowiązywały bilety, była otwarta dla publiczności. Każdy z uczestników, którzy przyszli do Muzeum Etnograficznego, mógł wziąć jedną z dziewięćdziesięciu specjalnie przygotowanych replik *Truposznicy* – ich liczba nawiązywała do dziewięćdziesięciu procent polskich Żydów, którzy stracili życie w czasie Holokaustu – przywiązać sznurek do samochodzika i przeciągnąć go przez most do Cricoteki. Trasa przejścia z Kazimierza do Podgórza wiodła obok getta, do którego granic zbliżaliśmy się, nigdy ich nie przekraczając (ta „daleka" bliskość miała kluczowe znaczenie: *widok zza bliska*). *Akurat tędy szliśmy* było akcją performatywną, pochodem łączącym dwie instytucje (Muzeum Etnograficzne i Cricotekę), podmioty (uczestnika z innymi uczestnikami, uczestnika z widzami zebranymi na ulicy), podmiot i obiekt (uczestnik i *Truposznica*) oraz ramy koncepcyjne (muzealne i teatralne). Nie była to próba wywołania łatwej empatii czy nostalgii, tylko synchronizacja naszych ciał z pamięcią jako wspólnym ciężarem.

7 Erica Lehrer, Magdalena Waligórska, *Cur(at)ing History: New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past*, „East European Politics and Societies" 2013, t. 27, nr 3 (sierpień), s. 510–544.

8 Wojtek Ziemilski, *Staging Difficult Pasts: Objects in the State of Unrest*, luty 2019, zapis panelu dostępny: http://stagingdifficultpasts.org/objects-in-the-state-of-unrest.html (dostęp: 10 lipca 2020).

Performans uświadomił mi dwie rzeczy:

I

Akurat tędy szliśmy, ale kim byliśmy „my”? Chociaż akcja performatywna odwoływała się do teatralnej przestrzeni i napięcia, brakowało tu jednoznacznego określenia teatralnych ról. Myślałem: Czy idziemy z Żydami, których przeniesiono z Kazimierza do getta, tym samym skazując ich na zagładę? A może idziemy z *Truposznicą*? Czy jestem tym małym kierowcą w samochodzie-zabawce, z uśmiechem na twarzy, rumianymi policzkami i łopatą? Czy jestem nobliwym dziadkiem lub babką, których wspominamy z czułością i szacunkiem, lecz którzy okazali się sprawcami? Czy jestem osobą postronną (cokolwiek miałoby to znaczyć)? Kim jestem w tym wydarzeniu? Nie mając pewności, jaka pozycja podmiotu może mi być przypisana, czy też jaką sam mogę sobie przypisać w akcji performatywnej, wahałem się między kilkoma, trwając w relacyjnym napięciu pomiędzy różnymi aspektami obecności. Przyjmowałem te perspektywy nie jako role – nie odgrywałem żadnych ról, takich jak ofiara czy sprawca; raczej uczestniczyłem w ich p r z e s t r z e n i – nie chodziło o to, żeby tylko wzbudzić empatię, lecz by zakwestionować własne warunki percepcji. Uświadomienie sobie, że ból i strata są obecne w tej przestrzeni inaczej, niż ja odczuwam tę stratę, jest procesem defamiliaryzacji, różniącym się jednak od modelu kontemplacyjnego opisanego przez Brechta. Ziemilski napisał manifest:

> „Nie mogę poczuć czyjegoś bólu. Mogę zajmować się kimś innym tylko w ograniczonym stopniu. Jeszcze bardziej ograniczonym, gdy ból ma źródło w przeszłości. Wiele dzieł sztuki to ignoruje. Zakładają, że czuję to, co czują inni. Opierają się na wspólnym uczuciu, co uważam za bardzo ryzykowne”[9]. Jak zauważa Dominick LaCapra, należy pamiętać, że nasza empatia jest wirtualna, a n i e zapośredniczona[10].

9 Wojtek Ziemilski, *90/100* manifest (2019), http://stagingdifficultpasts.org/objects-in-the-state-of-unrest.html (dostęp: 10 lipca 2020).
10 Dominick LaCapra, *Trauma, Absence, Loss*, „Critical Inquiry” 1999, t. 25, nr 4, s. 722.

II

Kuratorzy chętnie umieszczali przedmioty w przestrzeni teatralnej i wynosili je z niej podczas warsztatów prowadzonych przez Rybę w Cricotece, ale wielu z nich było skrępowanych własną obecnością na scenie. Oczywiście kuratorzy zawsze zostawiają materialne i koncepcyjne ślady w tworzonych przez siebie wystawach, niemniej jednak są przyzwyczajeni do swojej fizycznej nieobecności w końcowym dziele. Po długim okresie badań i prac, w których uczestniczyli Kolektyw i Izabela Zawadzka, koordynatorka programu performatywnego Cricoteki, Ziemilski zaproponował akcję performatywną, w której relacja pomiędzy ciałami uczestników a przedmiotami miała decydujące, a nie drugorzędne znaczenie. Choć wielu kuratorów wyraziło niepokój w związku z pracą w teatrze – już samo przejście przez scenę mogło wywołać lęk – nie wyczuwałem z ich strony takich obaw w trakcie akcji performatywnej. Czy niejako oszukaliśmy ich co do przestrzeni teatralnej, czy też ujawniliśmy, że nie używamy tego samego języka (co ma bezpośredni wpływ na nasze ciała)? Kantor wiedział, że reprezentacja jest problemem oraz że języki słów i gestów, którymi wyrażamy żałobę, nie są nasze. Dziedziczymy je i powtarzamy. Zdałem sobie sprawę, że być może pochód zwołany przez Ziemilskiego uwolnił nas od ciężaru reprezentacji po to, żebyśmy mogli podjąć ciężar upamiętnienia – dwa ciężary, które także mogą wzajemnie na siebie oddziaływać, ale nie zawsze być wzajemnie zrozumiałe.

Pojęcie pamięci jako ciężaru jest dość złożone. Ciężar jest niewątpliwie jednym z wizualnych motywów, które wielu z nas kojarzy z *Umarłą klasą*, gdzie obarczeni przedmiotami aktorzy brną przez przestrzeń pamięci. Lehrer, córka Żydów z Austrii i Polski, przyznała, że gdy przyjeżdża do Krakowa w związku z Holokaustem, czuje brzemię. W trakcie sympozjum, które odbyło się po akcji performatywnej, powiedziała: „Dziś miałam okazję podzielić się tym ciężarem, nie musiałam ciągnąć go sama. Wam mógł się wydawać wielki. Mnie tak naprawdę było dziś lżej”.

Jeśli sama pamięć jest ciągle konstruowana i rekonstruowana w teraźniejszości, i jeśli przyjmiemy, że pamięci nie można przekazać bezpośrednio, wówczas także jej ciężar nie jest stały, mimo że stale

go czujemy. Może ciągniemy coś za sobą, ale ten obiekt zmienia kształt, ciężar i tempo. Ujmując rzecz inaczej, chciałbym wysunąć tezę, że tym ciężarem może być sama temporalność, to, co Andreas Huyssen określił jako „powolną i wytrwałą pracę pamięci”[11], a jedynym, co czyni ją znośną, jest nasza wzajemna obecność. Czy możemy uznać tę akcję za kontrprzejście, ukazujące to, co jest nieprzedstawialne? Performanse partycypacyjne odbywają się dziś wszędzie. Nie chcę naiwnie utrzymywać, że artystyczna strategia uczestnictwa zawsze się sprawdza, że zawsze udaje jej się przełamywać ustalone normy rozpoznania. Bardziej interesuje mnie samo przejście, akcja. To właśnie tempo i czasowość tego dzieła uczyniły zeń pracę jako taką, a nasze działanie nadało temu powiązaniu wymiar fizyczny poprzez przeciągnięcie wspólnego obiektu, któremu nie przypisano konkretnej teatralnej roli.

Gdy wchodzi się na wystawę Paluch-Cybulskiej i Kobiałki, napięcia – badane w odmienny sposób w akcji performatywnej – zyskują nowy i oryginalny wyraz. Jeśli pamięć jest pracą, dzieje się tak dlatego, że zajmuje czas, nasz czas, i nie jest zadaniem, które możemy wykonać. Z pewnością tego nauczył nas Kantor.

11 Andreas Huyssen, *Monument and Memory in an Unmediated Age*, „Yale Journal of Criticism” 1993, 6.02, s. 259.

BRYCE LEASE, UNIVERSITY OF LONDON

STAGING DIFFICULT PASTS: THE LABOUR OF REMEMBRANCE

The Cricoteka’s exhibiton *Tadeusz Kantor. Spectres*, curated by Małgorzata Paluch-Cybulska and Michal Kobialka, interrogates Tadeusz Kantor’s complex pasts, revitalizing now familiar objects in original spatial configurations. History, memory, and object are positioned within our own time to reveal tensions previously unexplored. The exhibition is a collaboration with the research project ‘Staging Difficult Pasts’, which—as the title suggests—examines how theatres and museums are currently shaping public memory of difficult pasts through their staging of narratives and objects. The team is made up of scholars from diverse cultural backgrounds and areas of expertise (Maria Delgado, Michal Kobialka, Cecilia Sosa, and myself). Together, in different modes, we are considering how thinking *transnationally* helps to open up new questions about artistic strategies and discourses around memory that are otherwise closed or stuck in national frameworks. The project originated from a central observation—that museums, and history museums in particular, were becoming more invested in theatrical and immersive environments, and that theatre makers were interested in staging archives that included objects and historical images typically confined to museum displays. While they might have shared aims in staging difficult pasts, curators and theatre makers did not necessarily have a shared vocabulary.

‘Staging Difficult Pasts’ invites curators to approach objects as a fundamental problem that can be considered theatrically. And this places Kantor at the heart of the project. Although it is a prerequisite of a museum to have objects, these do not by necessity have to be historically authentic originals. Whether authentic, copied, or reproduced, critics have widely argued that museum objects must be deemed to be of cultural value. This suggests that their value is independent of their presence in the museum, while Barbara Kirshenblatt-Gimblett has argued that it is precisely the object’s placement in that space that produces its cultural value, its metonymic reach into the past.[1] This insight might lead one to surmise that there has been undue emphasis placed in museums on artefact over copy, on authenticity over theatricality, on historical aura over pedagogical function. Indeed, in many new experiential museums, the *object* is the performative encounter engendered by the interactions of the spectator and the exhibition or installation. What’s more, archival, degraded, or artefactual objects have been used in performance practices both to evoke and to contest public memory. Vivian M. Patraka conceives of representation itself as an object ‘that is always a reconstruction, a pre-framed, pre-narrativised set of practices that attempts to make visible certain events, practices, and/or beliefs assumed to be fixed, essential, and pre-existing’.[2] However, Patraka is conscious of the foundational tension underlying the relationship that grounds the struggle between an object of representation and a process of reiteration. She defines this as a ‘risky struggle’ between object and process or memory and history. There appears to be a double marking at work here. While representation attempts to mark the ‘goneness’ of traumatic historical events, the form of performance (from theatrical objects to performative encounters in museal spaces) is itself generated through an ongoing process of disappearance. How might objects of memory constitute a particular metonymic situation in relation to disappearance? In which performative modes do inanimate material objects document and mark loss instead of simply substituting it through representation?

1 Barbara Kirshenblatt-Gimblett, *Destination Culture: Tourism, Museums, and Heritage* (Berkeley, CA: University of California Press, 1998).
2 Vivian M. Patraka, *Spectacular Suffering: Theatre, Fascism, and the Holocaust* (Bloomington: Indiana University Press, 1999), 5.

These are questions that Tadeusz Kantor prompted us to consider, and which find their articulation in the exhibition *Kantor. Spectres.*

Public memory of difficult pasts can be activated, contested, and pluralized in performance and museal practices as part of a process of generating *shared* histories and broadening publics’ historical consciousness. Commemorative acts in theatre and performance have dynamic relationships to the affective environments and performative encounters currently being generated in experiential museums. Placing an emphasis on the verb ‘to remember’ positions memory as an action; which is to say, as performance theorists, we conceive memory as *enacted* and *embodied*. Performed memory—as a practice and a generator of social knowledge—affords a productive site in which to apprehend difficult pasts, especially if there is a desire to democratize authority and knowledge of such pasts, to reject totalizing syntheses of historical narratives, to foster divergent understandings of the past, and to offer space for contradiction as well as congruence. Adapting Deborah Britzman’s concept of ‘difficult knowledge’,[3] the project articulates ‘difficult pasts’ as those that are confrontational, antagonistic towards existing social myths, and difficult to assimilate in grand or heroic narratives. The counterpoint of difficult pasts are then heroic pasts: historical narratives that reinforce existing knowledge, valorize particular ethnic groups, champion political gain, or easily conform to the status quo. In many cases, the performance of difficult pasts is concurrent with performances of and interactions with countermemory: the exposure of that which has been ‘negated, deemed unrepresentable on account of its traumatic nature, or silenced’.[4] Today, curators are exploring how *performative* encounters with difficult pasts generate new forms of public knowledge predicated on archives—that are mutual but not necessarily mutually understood—in spaces that link people who might not otherwise find common ground.

Tadeusz Kantor is interwoven through this project. He appears and disappears, as is his fashion. He offers us paradigms and manifestoes, objects and *przedmioty*, provocations and instructions.

3 Deborah P. Britzman, “If the Story Cannot End: Deferred Action, Ambivalence, and Difficult Knowledge,” in *Between Hope and Despair: Pedagogy and the Remembrance of Historical Trauma*, ed. Roger I. Simon, Sharon Rosenberg, and Claudia Eppert (Lanham, MD: Rowan and Littlefield, 2000).
4 Miljia Gluhovic, *Performing European Memories: Trauma, Ethics Politics* (Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2013), 103.

Rather than constructing heroes, Kantor invites to the stage the conflicting demands of human experience that do not (and cannot) add up to such a neat category as 'hero'. We are both *in* time and *of* time, as Kobialka frequently reminds us. While space places particular demands on us, time has its own slow inculcation of norms. Kantor offers us a new way of recognizing these demands, alternative responses to time, and glimpses of countermemory. For this reason, we have been interested in the way Kantor might trouble Maurice Halbwach's long upheld distinction between history, which produces a double focus highlighting both the alterity of the past and society as inherently in flux, and collective memory, which advocates for a coherent, unbroken line that stitches the past to the present. Transformation, rupture, and catastrophe are eschewed or sidelined to produce a strong sense of preservation and continuity. Our hypothesis is that it is precisely the anxiety over the perceived loss of reified and safeguarded cultural values that has produced a 'memory boom'–what others might today in Poland call a memory *crisis* or even a memory *war*. Kantor anticipated such anxiety, he also moved us further into it. The focus on difficult pasts and collective memory works across the political spectrum from those values espoused by global coalitional initiatives that cultivate pluralism and tolerance to those tensely defended by neoconservative groups that favour restrictive ethnonationalism. The aim to re-establish and enforce such values in the present can either be enacted as history lessons in human rights abuses or as reinforcements of hierarchies of suffering that privilege particular ethnic groups. The ethical questions provoked by the relationships between diverse groups became the foundation for one of our early collaborations, *Akurat tędy szliśmy* [We walked just this way] (February 2019), with the Cricoteka.

In June 2018, the Staging Difficult Pasts project team met with social anthropologist and curator Erica Lehrer and Roma Sendyka, head of the Research Center for Memory Culture at the Jagiellonian University, to discuss an exhibition they were curating along with Magdalena Zych and Wojciech Wilczyk. The exhibition opened in December of the same year under the title *Widok zza bliska. Inne obrazy Zagłady* (translated for an international audience as *Terribly Close: Polish Vernacular Artists Face the Holocaust*) at the Ethnographic Museum in Kraków. It showcased how local artists

in Poland attempted to represent the events they witnessed during World War II. According to the curatorial team, the objects on display in the museum challenge what is understood as Holocaust art, expand the field of Holocaust memory studies to include 'minor', 'peripheral', or 'awkward' objects, and contribute to larger debates about 'difficult heritage'.[5] In collaboration with the curators, I commissioned Polish artist Wojtek Ziemilski to create a commemorative performance action, which consisted of transporting one of the exhibition's objects–a wooden toy in the form of a car, given the descriptive name '*truposznica*', or 'corpse carrier', that was used to transport bodies and human remains (ashes) during the Holocaust, made by the Polish folk artist Franciszek Wacek–from the Ethnographic Museum to the Cricoteka. Our research question was: What happened to an object when it was taken out of a museal and ethnographic frame and positioned instead in a theatrical frame? We hoped to examine how the performative function of sites of remembrance and attendant performances of commemoration often attempt to demonstrate that events are not historically isolated or confined to the past but can re-emerge in the present with social and political consequences. 'Widok zza bliska' and its location within Kraków's Ethnographic Museum, just across the river from the Cricoteka, offered us a highly charged point of departure. If these were the start and end points, what was possible in between?

In preparation, Kobialka invited Ludmiła Ryba, an actor in the Cricot 2 Theatre (1979-92), to lead a week-long intensive workshop on Kantor's approach to objects in his theatre practice. Working with a collective of young curators (Kolektyw Kuratorski), who were at the same time preparing a performative intervention in the Cricoteka gallery space housing Kantor's objects and machines, Ryba introduced Kantor's concept of the actor, burdened not with a role, but with objects. Using Rachela Auerbach's essay 'Lament of the Dead Things', written in the Warsaw Ghetto in 1944, Ryba explored Kantor's vision of the object at 'the threshold between eternity and the dump', rather than defined by textual or historical narrative. Through a series of exercises and etudes, the curators discovered

5 For further details on the curatorial approach to "Widok zza bliska" see the Ethnographic Museum page, https://etnomuzeum.eu/wystawy-czasowe/widok-zza-bliska-inne-obrazy-zaglady

the specific rules that governed Kantor's practice and the dynamics of creating spatial tensions between objects. The primary focus of the workshop was spatial and visual thinking, and what bound these together was *tension*—the foundation of theatre. The curators were invited to test the materiality of objects, their object-ness, and to allow narratives to emerge from the objects themselves rather than from their conventional use or being imposed upon them by traditional, illustrative representational practices.[6]

In relation to Holocaust memory, it is striking how many Polish artists have worked with reconstruction or re-enactment, from Zbigniew Libera's remaking of a canonical image of survivors in *Residents* from the *Positives* series (2003), to Artur Żmijewski's *80064* (2004), or Rafał Betlejewski's *Burning Barn* (2010). These compulsive returns, Erica Lehrer and Magdalena Waligórska have argued, signify an inability to mourn Jewish absence in Poland, or to incorporate the trauma of the Holocaust into the symbolic field.[7] Ziemilski agreed that the performance action had to work differently from these contexts—re-enactment was not the context in which we would think about commemoration. Rather, after learning that the museum object itself was not the original work but one that Wacek had crafted specifically for museum display, Ziemilski proposed that the notion of the copy be extended into a contemporary language. He chose not to use wood and nails (like Wacek, like Kantor). After all, he argued, our language today is one of multiplicity, of the multiple. He chose 3D printing, because it signifies the 'copy' today, looks cheap but is expensive, and will soon be outdated, old-fashioned. (From my own perspective, the notion of the copy links back to *mimesis*, and is therefore a fundamentally theatrical question.) Ziemilski thus argued that 3D printing is of its time, *our* time. The artist stated, 'It is a language of responsibility which is not a responsibility that I can put on you as an artist. I am in no position to make people feel guilty'.[8] The performance action was not a ticketed event, but was open and free to the general public. Each participant who came to the Ethnographic

6 Documentary material on the research process, workshops, and performance action can be accessed on the "Staging Difficult Pasts" project website: http://stagingdifficultpasts.org/objects-in-the-state-of-unrest.html

7 Erica Lehrer and Magdalena Waligórska, 'Cur(at)ing History: New Genre Art Interventions and the Polish-Jewish Past', *East European Politics and Societies*, 27.3 (2013), 510–544.

8 Wojtek Ziemilski, 'Staging Difficult Pasts: Objects in the State of Unrest', February 2019, public panel available at http://stagingdifficultpasts.org/objects-in-the-state-of-unrest.html

Museum could take one of the 90 copies of the *truposznica* produced—the number correlated to the 90% of Polish Jews who lost their lives in the Holocaust—tie a string to the front, and pull their small truck across the bridge to the Cricoteka. The path of the walk from Kazimierz to Podgórze passes by the ghetto, the edge of which we approached without ever going inside its boundaries (the 'distant' proximity was crucial: *widok zza bliska*). *'Akurat tędy szliśmy'* was a performance action, a communal walk connecting two institutions (the Ethnographic Museum and the Cricoteka), subjects (participant and participant, participant and the public gathering on the street to watch), subject and object (participant and *truposznica*), and conceptual frames (the museal and the theatrical). This was not an attempt at easy empathy or wistful nostalgia, but a synchronizing of our bodies with memory as shared burden.

The performance led me to two realizations:

(I)

'We were just walking this way', but who were 'we'? Although the performance action called upon theatrical space and tension, what was missing was the determination of explicit theatrical roles. I kept thinking: Are we walking with the Jewish people who were moved from Kazimierz to the ghetto, and thus to their annihilation? Or are we walking with the corpse carrier? Am I the small driver in the toy truck with the smile and the rosy cheeks and the shovel? Am I the noble grandfather or grandmother who we remember with fondness and respect, but who turns out to have been a perpetrator? Am I a bystander (whatever that might signify)? Who am I in this? Unsure as to which subject position I might be assigned, or indeed assign myself, in the performance action I fluctuated between a series of positions, remaining in the tension of relationality between multiple foci. I offered myself these perspectives not as roles—I was not playing any *roles*, such as victim or perpetrator; rather I was engaging in their *space*—not to simply encourage empathy, but in order to challenge my own

conditions of perception. The realization that this space is inhabited by pain and loss differently than the way I perceive and feel that loss is a process of defamiliarization, but one that differs from the Brechtian contemplative model. Ziemilski wrote a manifesto: 'I can't feel somebody else's pain. I have a limited level to which I can deal with someone else. Even more limited when the pain is from the past. Many art works ignore this. They assume that I am feeling what other people are feeling. They base themselves on a common feeling, which I find very risky.'[9] As Dominik LaCapra observes, it is important to remember our empathy is virtual, *not* vicarious.[10]

(II)

While the curators were happy to move objects in and out of theatrical space in Ryba's workshops at the Cricoteka, many of them were self-conscious about the presence of their own bodies occupying the stage space. Curators, of course, always leave physical as well as conceptual traces in their exhibitions but they are nevertheless accustomed to their own bodily absence from the final work. What Ziemilski proposed after an extended period of research and development that included the Kolektyw and Izabela Zawadzka, the Cricoteka's Coordinator and Curator of Performative Arts Programme, was a performance action that placed participants' bodies in relation to objects as a primary rather than a secondary relationship. While many of the curators had expressed great unease about working in a theatre—simply walking across a stage could be an anxiety-producing task—I was not made aware of their same apprehension in the performance action. Did we dupe them somehow about theatrical space, or did we reveal that our vocabularies are not shared (a fact that has a direct impact on our bodies)? Kantor knew that representation is a problem and that the verbal and gestural vocabularies of mourning we employ are not our own. We inherit and we repeat. Perhaps, I realized, we demonstrated that this walk released us from the burden of representation in order

9 Wojtek Ziemilski, "90/100" manifesto (2019), http://stagingdifficultpasts.org/objects-in-the-state-of-unrest.html
10 Dominick LaCapra, "Trauma, Absence, Loss," *Critical Inquiry*, 25.4 (Summer 1999), 722.

to take up the burden of commemoration—again, burdens that can be mutual but not necessarily mutually understood.

The notion of memory as burden is a rather complex one. Certainly, the burden is one of the enduring visual cues many of us associate with *The Dead Class*, the actors weighed down by objects as they shuffle through the space of memory. Lehrer, the daughter of Austrian and Polish Jews, acknowledged that she feels a weight when she comes to Kraków in connection with the Holocaust. 'Today', she said at the symposium that followed the performance action, 'I had the opportunity to share that burden, to not have to drag it along by myself. For you, the burden may have felt heavy. For me, it actually felt a little lighter.'

If memory itself is continually constructed and reconstructed in the present, and if we accept that it cannot be directly transmitted, then the burden of memory itself is inconstant even if it is constantly felt. We may be pulling something behind us, but this object changes shape, weight, and pace. Differently understood, I would like to argue that the burden might be temporality itself, what Andreas Huyssen referred to as 'the slow and persistent labour of remembrance',[11] and the only thing that makes it bearable is each other. Might we consider this a counter-walk, exposing, as it did, what is un-representable? Participatory performances are everywhere these days. I do not wish to naively reinforce the artistic strategy of participation as one which always works, which always succeeds in breaking established norms of recognition. I am more interested in the walk itself, the *action*. It is precisely the pace and temporality of this work that turned it into *labour* as such, and in our action this conjunction was physicalized through the dragging of the shared object without a determined theatrical role.

As you enter Paluch-Cybulska and Kobialka's exhibition, the *tensions*—differently explored in the performance action—arise in new and inventive modes. If memory is work, it is because it takes up time, *our* time, and it is not a task we can complete. Surely, Kantor taught us that.

11 Andreas Huyssen, "Monument and Memory in an Unmediated Age," *Yale Journal of Criticism*, 6.2 (1993), 259.

CRICOTEKA: OD INSTYTUCJI AUTORSKIEJ DO INSTYTUCJI KULTURY

I

Monumentalne ściany pokryte blachą kortenowską prezentują się szczególnie okazale z wiślanego nadbrzeża. Mija pięć lat od otwarcia nowej siedziby Cricoteki i jej budynek zdążył się na dobre wpisać w krajobraz prawobrzeżnej części Krakowa, więcej – stał się jedną z ikon nowej architektury miasta. Zdobywca prestiżowych nagród[1] doskonale wypełnia założenia Miejskiego Programu Rewitalizacji na lata 2016–2020, współtworzy nową strefę

1 Budynek Cricoteki uhonorowano między innymi IV Nagrodą Architektoniczną „Polityki" za rok 2014, Nagrodą Województwa Małopolskiego im. Stanisława Witkiewicza, nagrodą w VII edycji Konkursu „Życie w Architekturze".

mieszkaniową, usługową i kulturalną, staje się częścią krakowskiego kwartału muzealnego i sytuuje na trasie turystycznej ze Starego Miasta przez Kazimierz do Fabryki Schindlera. Dzieło Kantora współtworzy nowy obraz Krakowa.

Budynek kadruje wiślany pejzaż i monumentalizuje nadbrzeże. Brutalizm formy podkreślają materiały: szkło, beton i pokryta rdzą blacha. W wyborze tworzywa brzmią echa przeszłości. Nowa Cricoteka powstała przecież w miejscu dawnej podgórskiej elektrowni. Stare budownictwo śmiało łączy się z nowym. Nowoczesny budynek w kształcie potężnej „ramy" jak gdyby chronił zabytkowy dom zakładu energetycznego. Stary umieszcza nowy w kontekście historii. I jak gdyby w nawiązaniu do złączonych ze sobą form starego i nowego budynku w działalności instytucji dają się dostrzec dwie linie programowe.

Autorzy realizacji, architekci z IQ2 Konsorcjum[2], zaprojektowali wielofunkcyjny obiekt składający się z: muzeum Tadeusza Kantora, centrum wystawienniczego, centrum teatralno-konferencyjnego, ośrodka dokumentacji historii teatru i sztuki wizualnej, czytelni, biblioteki i księgarni oraz przestrzeni magazynowej[3]. Oglądając pachnący świeżością budynek, Filip Springer zauważył w nim intrygującą podwójność: „Cricoteka drażni – odpycha i przyciąga jednocześnie"[4].

II

Co można wyczytać z samej budowli? Wybijającą się cechą nowej siedziby Cricoteki jest jej spektakularność. Akcentuje ją Iwo Zmyślony:

> „Architektura Cricoteki ma […] przekształcić okolicę w przestrzeń permanentnego spektaklu, w którym każdy jest widzem i uczestnikiem zarazem. […] Projekt ma być architektonicznym rozwinięciem myśli Kantora: «budynek nie jest przeznaczony do statycznej prezentacji dorobku artysty, a raczej do kontynuacji jego dynamicznej wizji sztuki niszczącej konwencje»"[5].

2 Projektanci: Konsorcjum biur projektowych IQ2: nsMoonStudio (Piotr Nawara i Agnieszka Szultk) i Biuro Architektoniczne Wizja (Stanisław Deńko).
3 Zob. cricotekawbudowie.pl/pl,zalozenia-programowe [online] (dostęp: 23.03.2020).
4 Filip Springer, *Kantor tkwi w szczegółach. Cricoteka drażni – odpycha i przyciąga jednocześnie* [online], „Gazeta Wyborcza", weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16772153,kantor-tkwi-w-szczegolach-cricoteka-drazni-odpycha-i-przyciaga.html (dostęp: 23.03.2020).
5 Iwo Zmyślony, *Kantor tu był* [online], „Dwutygodnik" 2013, nr 99, www.dwutygodnik.com/artykul/4226-kantor-tu-byl.html (dostęp: 23.03.2020).

Wtóruje mu Springer, pisząc o siedzibie Cricoteki: „patrzenie na nią wywołuje uczucie dyskomfortu. Jest wielka i zachłanna, drażni, krzyczy w przestrzeni. Ten krzyk przyciąga. Jej istnienie jest spektaklem"[6].

Obaj krytycy sugerują, że mamy do czynienia z teatralizacją. Stosować ją można jako „środek komunikacji społecznej, amplifikujący ją, upowszechniający, nadający jej określone, a założone z góry znaczenia"[7]. Taką koncepcję projektanci przejęli z dziedzictwa Kantora. Musi ono pozostać żywe, a skoro tak, to należy je inscenizować, by zachowało moc oddziaływania. Zarazem teatralizacja mówi o radykalnej odnowie instytucji, która – przeprowadzając się w latach 2014–2015 na Nadwiślańską 2–4 – stanęła przed koniecznością sformułowania siebie samej na nowo.

Mimo że Kantor prowadził grę z ideą pomnika, tworząc w 1970 roku „pomniki niemożliwe", ten budynek jest pomnikiem. Bezpośrednio nawiązuje do *Projektów architektury niemożliwej*, jak Kantor nazwał swoje dystopijne dzieła. Te „pomniki" niosły „zagrożenie dla stabilności porządku otoczenia" i sugerowały „rozsadzenie jego granic" – jak zauważył Paweł Polit[8]. Budynek Cricoteki działa w ten właśnie sposób na wiślane nadbrzeże. Ale Cricoteka jako pomnik jest także świadectwem, że dzieło Kantora należy do czasu przeszłego.

Jeszcze przed otwarciem nowej siedziby Iwo Zmyślony zapowiadał:

> „Cricoteka przechodzi […] gruntowny *facelifting*. Jak dotąd była zasadniczo archiwum i ośrodkiem edukacyjnym, funkcje muzealne pełniąc z doskoku. Teraz cele są inne: otwarcie na zupełnie nową sztukę i zupełnie nową publiczność […]"[9].

I tak rzeczywiście się działo: na rok przed otwarciem budynku Cricoteka intensywnie przygotowywała publiczność do zmiany wizerunku, sposobu funkcjonowania, programu i skali działania. Czyniono to między innymi poprzez projekty: *Maszyna choreograficzna*, *Polifonie*, *Muzeum migrujące* oraz *Radykalne języki*, które przedefiniowały funkcjonujące tutaj pojmowanie wydarzeń programowych i publiczności.

6 Filip Springer, dz. cyt.
7 Kazimierz Braun, *Teatralizacja: pogranicze życia i teatru*, „Tematy i konteksty" 2017, nr 7, s. 47.
8 Paweł Polit, *Pulsowanie miejsca. Tadeusza Kantora ekonomia niemożliwego*, w: *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, katalog wystawy, red. Jarosław Suchan, Kraków: Bunkier Sztuki, 2000, s. 22.
9 Iwo Zmyślony, dz. cyt.

Wspomniane projekty były testowaniem nowych możliwości instytucji oraz przygotowaniem na szok zmiany. Sięgano w nich po przykłady długiego trwania idei Kantora i po wywiedzione z jego dzieła koncepcje oraz sposoby postępowania. Dystans do epoki założyciela Cricoteki wydłużył się do tego stopnia, że można mówić wręcz o postpamięci[10], czyli pamięci przejętej od osób trzecich, zapośredniczonej, która zaczęła wpływać na program. W tym kontekście należy sytuować pytania retoryczne, jakie zaczęto wtedy stawiać. O szanse dotarcia ze spuścizną Kantora do szerokiej publiczności pytał Zmyślony[11]. O „sensowność istnienia takich instytucji, jak Cricoteka, poświęconych jednemu artyście" pytała Joanna Zielińska[12]. Wątpliwości podsycała wielka zmiana: z kameralnego, autorskiego ośrodka Cricoteka przekształciła się w ponowoczesną, zarządzaną menedżersko instytucję kultury.

III

Ośrodek Teatru Cricot 2 powstał w 1980 roku; 19 stycznia Tadeusz Kantor odebrał klucze z rąk wiceprezydent Krakowa Barbary Guzik. Zapoczątkowana wtedy historia Cricoteki ma kilka etapów. Prolog stanowi klarowanie się idei ośrodka na początku lat osiemdziesiątych aż do momentu oficjalnego otwarcia przy ulicy Kanoniczej 5. Przez kolejną dekadę troskliwie urządzany przez Kantora wspólnie z zespołem Teatru Cricot 2 ośrodek zyskiwał właściwy sobie kształt. Po śmierci artysty instytucja funkcjonowała według stworzonego przez niego modelu. Następnie, w okresie przejściowym, przygotowywano się do przeprowadzki, prowadząc budowę nowej siedziby. Wreszcie ostatni okres działalności to czas po przenosinach.

Początkowo Kantor planował zresztą utworzenie dwóch ośrodków: w Krakowie i we Florencji, gdzie w roku 1980 trwały próby do spektaklu *Wielopole, Wielopole*. Poglądy artysty przytacza Katarzyna Fazan: o Cricotece Kantor myślał w kontekście muzeum-archiwum, przy czym miało to być miejsce „kumulujące przeszłość,

10 Zob. Katarzyna Kaniowska, *Postpamięć*, w: *Pamięć. Rejestry i terytoria*, Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013, s. 38–43.
11 Iwo Zmyślony, dz. cyt.
12 Joanna Zielińska, *Muzeum Migrujące* [online], www.cricoteka.pl/pl/muzeum-migrujace/ (dostęp: 27.03.2020).

a zarazem żywe, otwarte i ewoluujące"[13]. Mimo niezdecydowania deklarowanego podczas otwarcia w Krakowie (pytał: „Co ja tutaj będę robił? Co my będziemy robili…"[14]) Kantor jeszcze we Florencji planował ośrodek, którego aktywność byłaby skoncentrowana na czterech obszarach. Pierwszy miał się skupiać na sferze wizualnej, ekspozycji kolekcji, a także na „rekonstrukcji sytuacji scenicznych"[15]; drugi wiązał się z archiwizacją, naukowym opracowaniem i udostępnianiem dokumentów; trzeci miał się zajmować pracą edukacyjną, a czwarty organizowaniem i udostępnianiem wydarzeń artystycznych.

Praca nad tworzeniem Cricoteki polegała przede wszystkim na gromadzeniu zbiorów: obiektów teatralnych i kostiumów (część przeniesiono z Krzysztoforów) oraz materiałów dokumentalnych, wśród których znajdowały się między innymi teksty Kantora, fotografie teatralne, programy, afisze i wycinki prasowe z recenzjami. W pierwszym okresie Cricoteka funkcjonowała w rytm działalności Teatru Cricot 2 – to tutaj organizowano konferencje prasowe po powrocie z wyjazdów, tutaj odbyły się pierwsze wystawy z partyturami spektakli i próbami rekonstrukcji scenicznego kontekstu dla obiektów. Pieczołowicie dokumentowano, fotografowano oraz odtwarzano obiekty.

Kantor zaprojektował wyposażenie Cricoteki, kładąc nacisk nie tylko na walory użytkowe, lecz także na estetykę. Wnętrze było proste i mimo ciasnoty eleganckie. W latach osiemdziesiątych powstawały elementy wyposażenia i zestawu do ekspozycji: meble, system przechowywania dokumentacji i parawany wystawiennicze, specjalnie spreparowane afisze, zdjęcia i wycinki prasowe. Zaczęto odbywać próby, przygotowywano obiekty do spektakli *Niech sczezną artyści* i *Nigdy tu już nie powrócę*. W 1984 roku Kantor powołał Komisję Ocen i Wycen, by podnieść status obiektów teatralnych do rangi dzieł autonomicznych. Pisał wtedy: *Dzieła te nie powstały z doraźnej i przemijającej potrzeby danego spektaklu. / Lecz związane są ściśle z ideami, które definiują moją twórczość.* […] *Posiadają wystarczającą ilość napięcia wewnętrznego / i samodzielnego sensu*[16].

13 Katarzyna Fazan, *Kantor. Nie/obecność*, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019, s. 14.
14 Cyt. za: Anna Halczak, *CRICOTEKA – „konieczność przekazywania"*, w: *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan, Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014, s. 303.
15 Zob. Katarzyna Fazan, dz. cyt., s. 14; zob. także przyp. 3 w publikacji K. Fazan.
16 Cyt. za: Anna Halczak, dz. cyt., s. 306.

W drugiej połowie lat osiemdziesiątych Kantor zintensyfikował prace nad organizacją instytucji – depozytariusza pamięci o jego dziele. 5 marca 1988 roku, jeszcze przed uzyskaniem formalnej zgody, artysta zainaugurował Muzeum Teatru Cricot 2. W 1989 roku Ośrodek przemianowano na Cricotekę, a do istniejącego już statutu dopisano nowy paragraf: „Treścią Cricoteki jest żywe archiwum Teatru Cricot 2, które stanowi nierozerwalną jedność teatru i sztuki w twórczości Tadeusza Kantora”[17]. Było to potwierdzenie idei zrodzonej w 1982 roku[18], a koncepcja „żywego archiwum” i muzeum łączyły się w zamyśle Kantora. W 1986 roku pisał: „Archiwum Ośrodka Teatru Cricot 2 spełnia podwójną rolę: MUZEUM i INSTYTUTU NAUKOWEGO”. Tak rozumiane miało być „jedynym gwarantem przetrwania tej twórczości, utrwalenia jej w świadomości społecznej, przekazania jej w stanie dynamicznym następnym pokoleniom”[19]. Z troski o instytucję Kantor pisał listy do prezydenta Krakowa ze sprawozdaniami z pracy teatru i ośrodka. Osobiście interweniował w Ministerstwie Kultury i Sztuki, gdy lokalizacja przy ulicy Kanoniczej była zagrożona. Pod koniec lat osiemdziesiątych Cricoteka stała się „materialną realizacją jego idei Pamięci”[20].

Po 8 grudnia 1990 roku Cricoteka kontynuowała nadany jej kierunek. Gdy minął czas żałoby, w 1994 roku zmieniła nazwę na Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka. W 1995 roku zakończono remont i udostępniono zwiedzającym pracownię przy ulicy Siennej 7. Miejsce naznaczone ostatnimi latami życia Kantora uzupełniono o przestrzeń galeryjną projektu artysty. Wydawano serie związane z Grupą Krakowską i Kantorem: kalendaria w opracowaniu Józefa Chrobaka, katalogi zbiorów Cricoteki pod redakcją Anny Halczak (*Zbiory publiczne* i *Kolekcja A*) oraz pod wspólną redakcją Anny Halczak i Bogdana Renczyńskiego (*Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*), a także Małgorzaty Paluch-Cybulskiej (*Scenografie dla teatrów oficjalnych*). W latach dziewięćdziesiątych instytucja działała w kilku miejscach: w galerii i archiwum przy Kanoniczej, pracowni i galerii przy Siennej; w 1994 roku uruchomiono również biura i galerię w Krzysztoforach oraz magazyny.

17 Tamże, s. 310.
18 Zob. list Kantora do Janusza Warmińskiego, 1982.
19 Tadeusz Kantor, *Cricoteka*, w: tegoż, *Dalej już nic...: teksty z lat 1985–1990*, seria Pisma, t. 3, Wrocław–Kraków: Ossolineum–Cricoteka, 2005, s. 319.
20 Anna Halczak, dz. cyt., s. 309.

W latach 1990–2014 Cricoteka kładła główny nacisk na kultywowanie pamięci o Tadeuszu Kantorze oraz na utrzymywanie należnego mu miejsca w życiu kulturalnym i naukowym, skrywając się w cieniu patrona. Procesy te determinowała bliskość czasowa epoki Kantora. Część pracowników znała artystę osobiście i z nim współpracowała. W tamtym okresie porządkowano również kolekcję: zakładano księgi inwentarzowe[21] i karty obiektów. Przełom polityczny i ustrojowy oraz wprowadzenie *Ustawy o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej* w 1996 roku spowodowały początek reformowania instytucji kultury. W roku 1999 w wyniku reformy administracyjnej i powstania nowej sieci województw Cricoteka z instytucji miejskiej stała się podległa Małopolskiemu Urzędowi Wojewódzkiemu. W niespokojnych czasach transformacji utrzymała linię programową, między innymi uczestnicząc w festiwalu Kraków 2000 z serią wystaw.

Kolejni dyrektorzy Cricoteki podejmowali próby znalezienia przestrzeni odpowiadającej jej potrzebom. Starali się bez sukcesu o nadbudowę pawilonu na rogu placu Szczepańskiego[22], obok pałacu Pod Krzysztofory. Po 2004 roku wysunięto pomysł budowy siedziby poza obrębem ścisłego centrum. „Istotą wyzwania postawionego przyszłej realizacji – komentowała Katarzyna Fazan – było napięcie między restytucją Kantorowskiego miejsca własnego i eksperymentem przypisania go przestrzeni odnalezionej, oddalonej od centrów kultury”[23]. Konkurs na projekt architektoniczny zorganizowano w 2006 roku, budowę rozpoczęto w 2009, a budynek otwarto w 2014 roku.

IV

Cricoteka przeszła drogę od skromnego miejsca zastanego, z własną historią, które Kantor „oswoił” i dostrzegł w nim *genius loci*, do utworzonego miejsca monumentalnego. Burzliwe przemiany modeli instytucji kultury, a także rosnący dystans do czasów Kantora spowodowały, że stara formuła przestała wystarczać. Cricoteka przeobraziła się w instytucję, która samą sobą – efektownym dziełem architektury – zapowiada treść.

21 Pierwsze księgi założono w 1987 roku.
22 W 2004 roku odbył się konkurs na projekt nadbudowy w ramach X Biennale Architektury w Krakowie.
23 Katarzyna Fazan, dz. cyt., s. 15.

W latach dziewięćdziesiątych i na początku dwutysięcznych decydowała się jej droga rozwoju i interpretacji myśli Kantora. Jego słowa o ciągłości rozwoju wymuszającego przecież zmiany, a z drugiej strony o kontynuacji zakładającej wierność pierwowzorowi można było odczytywać jako wzajemnie sprzeczne[24]. Tę sprzeczność widać również w profilowaniu się samej Cricoteki – na początku odrzucano ideę muzeum artysty, lecz *de facto* instytucja stopniowo się nim w części stawała[25]. Anka Ptaszkowska, zastanawiając się nad drogami rozwoju Cricoteki, wymieniała „perspektywy zachowawczą, rewitalizacyjną, kosmetyczną i wyobrażalną”[26]. Od literalnie wiernej przesłaniu założyciela, poprzez „znalezienie właściwego dystansu do osoby i dzieła Kantora bez popadania w proste zaprzeczenie, ani w równie prostą afirmację”[27], po „zapobieżenie nieobecności Kantora w jego muzeum”[28]. Ostatecznie jednak Cricoteka starała się łączyć wymienione perspektywy, nie wybierając żadnej z nich. O konsekwencjach takiej postawy pisała Katarzyna Fazan: „Ponieważ Cricoteka nie jest muzeum biograficznym, staje się partykularnie zorientowanym miejscem pamięci, w którym pojedyncza historia zostaje zakorzeniona w autobiografii zbiorowej”[29]. Właśnie z tego powodu instytucja zajmuje się działalnością interdyscyplinarną, czasem nawet pozornie z Kantorem niezwiązaną.

Wypracowany przez Kantora i jego współpracowników model instytucji związany był z warunkami pracy artystów w PRL. Brak w nim krytyki instytucjonalnej, chociaż tę zainicjowano w światowym obiegu sztuki pod koniec lat sześćdziesiątych, a Kantor prawdopodobne się z nią zetknął[30]. Cricoteka wykształciła swój model działania w sytuacji permanentnego niedoboru. Do osiągnięcia celów, zdobycia zgód bądź materiałów niezbędne było przyjęcie strategii „załatwiania”. Zasadniczą rolę odgrywały w niej nieformalne układy towarzyskie, a dobre awangardowe instytucje były przede wszystkim środowiskami zaprzyjaźnionych osób[31]. W Cricotece nie było jednak

24 Na przykład: „[Archiwum] Nie pozwala ginąć przeszłości i tradycji. / Zapewnia ciągłość rozwoju kultury” (Tadeusz Kantor, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 319).
25 Muzeum Tadeusza Kantora zostało oficjalnie powołane jako część Cricoteki dopiero w kwietniu 2018 roku.
26 Anka Ptaszkowska, *Perspektywy Cricoteki*, „Szum” 2014, nr 7 (4/2014), s. 67–71.
27 Tamże, s 67.
28 Tamże, s. 70.
29 Katarzyna Fazan, dz. cyt., s. 43.
30 Podróże Kantora do Nowego Jorku w latach 1965 i 1979 oraz w latach osiemdziesiątych nie przyniosły jego zainteresowania krytyką instytucjonalną.
31 Postulatywnie pisał o tym zjawisku Andrzej Turowski w tekście „Galeria przeciw galerii”, archiwum Galerii Foksal, 1972 [maszynopis].

miejsca na relacje poziome i niehierarchiczne, które cechowały wiele oddolnych inicjatyw artystycznych w czasach neoawangardy[32]. Kantor był szefem rządzącym niepodzielnie, gromadzącym grono osób lojalnych i dyspozycyjnych. Przyjaźń czy bliskie związki zawierano wobec mistrza, który był centrum.

Awangardowe praktyki artystyczne lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych cechowała wspólnotowość, nacisk na doświadczenie i wiara w dokumentację utrwalającą dzieła efemeryczne lub istniejące wyłącznie w formie konceptu. Również takie podejście było formujące dla Cricoteki, zwłaszcza przeświadczenie o wadze dokumentacji, rezonujące w Kantorowskiej koncepcji archiwum-muzeum, które nie było zbiorem „strupiałych” reliktów, lecz idei[33]. Kolejną inspiracją była Galeria Foksal i jej praktyka autoweryfikacji. W latach 1966–1976 Kantor ściśle z nią współpracował. Takie manifesty jak *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca* Anki Ptaszkowskiej i Mariusza Tchorka (1966), którym notabene Kantor zarzucił plagiat podczas Sympozjum w Puławach[34], *Dokumentacja* i *Żywe Archiwum* Wiesława Borowskiego i Andrzeja Turowskiego (1971) oraz idee *Galerii przeciw galerii* Andrzeja Turowskiego (1972)[35], wytyczały ścieżki przemian Foksalu. Poruszane w nich idee: miejsce, nadprodukcja dokumentacji, archiwum zamiast galerii czy też galerie tworzone z potrzeby środowiska – znajdują pewne odbicie w modelu Cricoteki. Koncepcja dokumentacji opisywana jest w manifeście Galerii Foksal krytycznie – jako samoreprodukująca się i zastępująca dzieło. Jednak sformułowania takie jak „muzeum-archiwum DOKUMENTACJI” występują później u Kantora. Koncepcja żywego archiwum Borowskiego i Turowskiego pochodząca z tego samego roku co ich krytyka dokumentacji jest paradoksalna: przechowywać ma ono dzieła, które zachowują neutralność semantyczną, już pozbawione presji twórcy, jeszcze przed aktem interpretacji. Podobnie Kantor pragnie zachować w Cricotece żywy, niezdeformowany przekaz pamięci.

32 Zob. np. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu*, Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999, s. 218.
33 Tadeusz Kantor, *Wstęp do biuletynu Teatru Cricot 2*, w: tegoż, *Dalej już nic…*, dz. cyt., s. 323.
34 *Rozmowa z Mariuszem Tchorkiem*, rozm. przepr. Joanna Mytkowska, w: *Tadeusz Kantor. Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Warszawa: Galeria Foksal, 1998, s. 460–461.
35 Wiktoria Szczupacka, *Galeria przeciw galerii i Żywe archiwum, czyli teoria i praktyka Galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej*, „Sztuka i Dokumentacja” 2018, nr 19, s. 169–185.

V

„W jaki sposób dotrzeć ze spuścizną Kantora do szerokiej publiczności, nie gubiąc zarazem jego tożsamości?" – zastanawiał się Iwo Zmyślony[36]. Joanna Zielińska prowokacyjnie pytała: „po co zajmować się sztuką artystów, którzy już dawno umarli?"[37]. To świadectwa nieubłaganego upływu czasu i słabnącego oddziaływania charyzmy Kantora na pokolenie, które nie było świadkiem jego działalności.

Jaki jest cel istnienia takich instytucji jak Cricoteka, powołanych przez samych twórców? Do jakiego stopnia są one zdolne przedefiniować siebie, gdy zostaną przez własnych kreatorów osierocone? Jak odszyfrować przesłanie Kantora? Jak dochować mu wierności, skoro dochować jej można tylko przez paradoks zaprzeczenia? Jak czynić to przesłanie żywym dla tych, którzy nie pamiętają Kantora? Czy koniecznością jest żmudne przypominanie abecadła artysty, czy raczej aktualizacja? I czy ta ostatnia nie prowadzi do granic możliwej interpretacji? Takie pytania wybrzmiewają w rozmowie, którą Dariusz Kosiński przeprowadził z Michałem Kobiałką. Kosiński pyta: „Jak pogodzić skomplikowany dramat pamięci […] z nakazem nieznieksztalcania przekazu?". Kobiałka odpowiada parafrazą słów twórcy Cricoteki: „Kantor rzuca nam wyzwanie, by o wszystkim pamiętać, ale jednocześnie wszystko zapomnieć"[38]. W naszej gestii pozostaje rozwiązanie tego paradoksu.

36 Iwo Zmyślony, dz. cyt.
37 *Instytucja, która nigdy nie śpi. Rozmowa z Joanną Zielińską* [online], magazynszum.pl/instytucja-ktora-nigdy-nie-spi-rozmowa-z-joanna-zielinska/ (dostęp: 23.03.2020).
38 Michał Kobiałka, *Nie deformować*, „Tygodnik Powszechny", 12.04.2020, s. 128.

CRICOTEKA: FROM KANTOR'S INSTITUTION TO CULTURAL INSTITUTION

I

The monumental walls, clad in weathering steel, are especially splendid when viewed from the Vistula embankment. Five years on from the opening of the Cricoteka's new seat, its building has become a familiar landmark in the panorama of right-bank Kraków; indeed, it is counted among the city's new architectural icons. Showered with prestigious design awards,[1] and at the core of Kraków's Municipal Revitalization

1 The Cricoteka building has won distinctions including *Polityka* magazine's 4th Architectural Prize for 2014, the Stanisław Witkiewicz Memorial Prize of the Małopolskie Voivodeship, and the prize in the 7th edition of the competition Życie w Architekturze (Life in Architecture).

Plan for the years 2016–2020, it is a key element of the new mixed-use residential, service, and cultural zone, and a feature of both Kraków's museum quarter and the tourist route from the Old Town, via the district of Kazimierz, to the Schindler Factory. Kantor's work is, in short, a component of the new image of Kraków.

The building frames the Vistula landscape and monumentalizes the riverfront. The brutalism of its form is underscored by its materials: glass, concrete, and the rusted metal sheet. Echoes from the past reverberate through this choice of materials. The new Cricoteka is housed on the site of the former Podgórze district power station; it boldly combines old architecture with new. The huge "frame" of the modern structure appears to be protecting the historic electricity company building. The old situates the new in its historical context.

The authors of the complex, the architects of IQ2 Konsorcjum,[2] designed a multi-purpose centre comprising elements including the Tadeusz Kantor museum and exhibition centre, a theatre and conference suite, a centre for the documentation of the history of theatre and the visual arts, a reading room and library, bookshops, and storage space.[3] Filip Springer, viewing the brand-new building, perceived an intriguing duality in it: "The Cricoteka is irritating; at once off-putting and intriguing."[4] And the two distinct programmatic strands in the institution's activity seem to correspond to the interconnected forms of the old and new buildings.

II

What can we read from the building itself? The salient characteristic of the Cricoteka's new seat is its spectacularity. This was emphasized by Iwo Zmyślony: "The Cricoteka's architecture was designed with the intention of […] transforming the area into the space of a perpetual play, in which everyone is at once spectator and player […]." The design is intended to be an architectural

2 Designers: IQ2, a consortium of the design studios nsMoonStudio (Piotr Nawara and Agnieszka Szultk) and Biuro Architektoniczne Wizja (Stanisław Deńko).
3 After: http://cricotekawbudowie.pl/pl,zalozenia-programowe.
4 Filip Springer, "Kantor tkwi w szczegółach. Cricoteka drażni–odpycha i przyciąga jednocześnie," *Gazeta Wyborcza*, https://weekend.gazeta.pl/weekend/1,152121,16772153,kantor-tkwi-w-szczegolach-cricoteka-drazni-odpycha-i-przyciaga.html.

extension of Kantor's thought: "the building is not intended for the static presentation of the artist's oeuvre, but rather for the continuation of his dynamic vision of art."[5] He is echoed by Filip Springer, who writes of the Cricoteka's seat: "looking at it evokes a feeling of discomfort. It is huge and grasping, it is irritating, it is a shout in space. A shout that attracts. Its existence is a spectacle."[6]

Both critics suggest that what has been employed here is theatralization. Theatralization may be leveraged as a "tool for social communication, to amplify and universalize it, and lend it certain pre-defined meanings."[7] This was a concept that the building's designers drew from Kantor's legacy. The legacy must be kept alive, and therefore it must be put on the stage in order for it to retain its impact. At the same time, theatralization implies a radical revival of the institution that, with its move to the site at 2–4 Nadwiślańska Street in 2014-2015, faced the need for its own reformulation.

Though Kantor played around with the idea of the monument, in 1970 creating his own "impossible monuments," this building is a monument. It is a direct reference to the "Designs for impossible architecture," as Kantor dubbed his dystopian works. Those "monuments" carried a threat to the "stability of the order of their immediate environment" and suggested the "explosion of its boundaries," as Paweł Polit put it.[8] The Cricoteka building acts in precisely this way on the Vistula embankment. But the Cricoteka as monument is also a testimony that Kantor's oeuvre belongs to the past.

Before the new building was opened, Iwo Zmyślony announced:

> "The Cricoteka is undergoing […] a complete overhaul. Up to now it has essentially been an archive and education centre, functioning only occasionally as a museum. Now its objectives are different: an opening up to an entirely new art and an entirely new public…."[9]

5 Iwo Zmyślony, "Kantor tu był," *Dwutygodnik* 99 (01/2013), https://www.dwutygodnik.com/artykul/4226-kantor-tu-byl.html.
6 Springer, "Kantor tkwi w szczegółach."
7 Kazimierz Braun, "Teatralizacja: pogranicze życia i teatru," *Tematy i konteksty* 7, no. 12 (2017): 47.
8 Paweł Polit, "Pulsowanie miejsca. Tadeusza Kantora ekonomia niemożliwego," in *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, ed. Jarosław Suchan (Kraków: Bunkier Sztuki, 2000), 22.
9 Zmyślony, "Kantor tu był."

And that was indeed what happened: a year before the opening of the building, the Cricoteka set about intensively preparing its public for its change of image, functioning, programme, and scale of operations. Some of the ways in which it did this were through its projects “Choreographic Machine,” “Polyphonies,” “Migrating Museum,” and “Radical Languages.”

These events were a way of testing the institution’s new possibilities and preparing for the shock of change. They drew on examples of the longue durée of Kantor’s ideas, and on the conceptions and modes of action derived from his oeuvre. Our distance to the age of the Cricoteka’s founder is now so great that it is now accurate to say that “postmemory,”[10] i.e. memory inherited from third parties, mediated, has begun to influence our programme. It is in this context that we should place the rhetorical questions that were first posed at that time. Zmyślony’s was about the chances of reaching a broad public with Kantor’s legacy.[11] Joanna Zielińska’s pondered “the meaningfulness of the existence of such institutions as the Cricoteka, devoted to one artist.”[12] These doubts were amplified by this major change: from the small, familiar centre founded by the artist himself, the Cricoteka had metamorphosed into a postmodern, professionally managed institution of culture.

III

The Cricot 2 Theatre Centre was founded in 1980. On 19 January Tadeusz Kantor received the keys from the deputy mayor of Kraków, Barbara Guzik. The history of the Cricoteka that began then may be divided into several stages. The prologue was the crystallization of the idea of the centre at the beginning of the 1980s until its official opening at 5 Kanonicza Street. Over the ensuing decade, the centre gained shape, lovingly built up by Kantor in collaboration with the Cricot 2 Theatre team. After Kantor’s death, the institution continued to function according to the model he had developed. Thereafter, in

10 See Katarzyna Kaniowska, “Postpamięć,” in *Pamięć. Rejestry i terytoria* (Kraków: Międzynarodowe Centrum Kultury, 2013), 38–43.
11 Zmyślony, “Kantor tu był.”
12 Joanna Zielińska, *Muzeum Migrujące*, https://www.cricoteka.pl/pl/muzeum-migrujace/.

the transition period, preparations were begun for the move, even as the new seat was under construction. And finally its most recent phase of activity: since the move.

In fact, Kantor had originally planned for two centres: one in Kraków and the other in Florence, where in 1980 rehearsals for *Wielopole, Wielopole* were underway. Katarzyna Fazan recalls his views regarding the Cricoteka. He thought about it in the context of a museum and archive; it was to be a place “for cumulating the past, but at once alive, open, and evolving.”[13] In spite of the indecision he declared at the opening in Kraków (he asked the questions: “What am I going to be doing here? What are we going to be doing?…”[14]), even in Florence, Kantor still had plans for a centre whose activities would fall into four sections. The first would be focused on the visual sphere, exhibition of the collections, and “reconstruction of situations from the stage”;[15] the second connected with the archiving, scholarly editing, and release of documents; the third with educational work; and the fourth with the organization and dissemination of artistic events.

Work on the creation of the Cricoteka entailed above all amassing collections: theatrical objects and costumes (some of them taken from the Krzysztofory Palace) and documentary materials, including texts by Kantor himself, theatrical photographs, theatre programmes, posters, and press cuttings of reviews. In the initial period the rhythm of the Cricoteka’s operations was determined by the activities of the Cricot 2 Theatre; it was in the theatre that press conferences were held following the theatre’s return from tours, and that the first exhibitions of play scores and reconstructions of the theatrical context of the objects were staged. The objects were painstakingly documented, photographed, and reconstructed.

Kantor’s design of the Cricoteka’s interiors emphasized not only its utilitarian values but also its aesthetic quality. They were simple, yet in spite of the restricted space elegant. Over the course of the 1980s, successive furnishings and exhibition accessories were

13 Katarzyna Fazan, *Kantor. Nie/obecność*, (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2019), 14.
14 Quoted after: Halczak, “CRICOTEKA–konieczność przekazywania,” in *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, eds. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, and Katarzyna Fazan (Kraków: Wydawnictwo UJ, 2014), 303.
15 After: Fazan, 14, see also fn. 3.

added: furniture, a document storage system, exhibition screens, specially prepared posters, photographs, and press cuttings. Rehearsals got underway, and objects for the plays *Let the Artists Die* and *I Shall Never Return* were made. In 1984 Kantor appointed a Commission for Evaluations and Valuations (Komisja Ocen i Wycen) in order to raise the status of the theatrical objects to that of autonomous works. He wrote:

> "These works were not made out of a passing, ephemeral need for a particular play. / But they are closely linked with the ideas that define my art. […] They possess a sufficient quantity of inner tension / and independent meaning."[16]

In the latter half of the 1980s Kantor intensified his work on organizing the institution that was the depositary of the memory of his oeuvre. On 5 March 1988, even before the permit was formally issued, he inaugurated the Cricot 2 Theatre Museum. In 1989 the centre was renamed the Cricoteka, and a new paragraph was added to its statute: "The content of the Cricoteka is the living archive of the Cricot 2 theatre, which is the indivisible unity of theatre and art in the work of Tadeusz Kantor."[17] This was a reaffirmation of the idea conceived in 1982;[18] the concepts of "living archive" and museum were one in Kantor's intention. In 1986 he wrote: "The Archive of the Cricot 2 Theatre Centre plays a dual role: that of MUSEUM and SCIENTIFIC INSTITUTE." Thus conceived, it was to be "the sole guarantor of the survival of this art, of its entrenchment in the social consciousness, that it will be passed on to subsequent generations in a dynamic condition."[19] Out of concern for the institution, he wrote letters to the mayor of Kraków with reports on the work of the theatre and the centre. He petitioned the Ministry of Culture and Art personally when the centre's Kanonicza Street seat was under threat. By the end of the 1980s the Cricoteka had become "the material embodiment of his idea of Memory."[20]

16 After: Halczak, "CRICOTEKA–konieczność przekazywania," 306.
17 After: Halczak, "CRICOTEKA–konieczność przekazywania," 310.
18 Cf. letter to Janusz Warmiński.
19 Tadeusz Kantor, "Cricoteka," in *Tadeusz Kantor: Pisma*, 3 vols, ed. Krzysztof Pleśniarowicz (Wrocław: Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 2005), 3:319.
20 Halczak, "CRICOTEKA–konieczność przekazywania," 309.

After 8 December 1990 the Cricoteka continued on the course that had been mapped out for it. After a period of mourning, in 1994 its name was changed to the Cricoteka Centre for the Documentation of the Art of Tadeusz Kantor. In 1995 the renovation of his studio at 7 Sienna Street was completed, and the rooms were opened to visitors. These interiors, imbued with the character of the last years of his life, were supplemented with a gallery space also designed by him. A series of books on topics related to the Krakow Group and Kantor was published, including histories compiled by Józef Chrobak, and catalogues of the Cricoteka's collections, edited by Anna Halczak (*Zbiory publiczne* and *Kolekcja A)*, Anna Halczak and Bogdan Renczyński (*Obiekty/Przedmioty. Zbiory Cricoteki*), and Małgorzata Paluch-Cybulska (*Scenografie dla teatrów oficjalnych*). In the 1990s, the institution's work was scattered across several locations: the gallery and archive on Kanonicza Street, the studio and gallery on Sienna Street, and from 1994 there were offices and a gallery, as well as storage rooms, in the Krzysztofory Palace.

In the period 1990–2014 the main focus of the Cricoteka's work was cultivation of Kantor's memory and maintaining the place in cultural and scientific life that its patron had secured it. These processes were determined by the immediacy of the recently closed period of Kantor's life. Some of the employees had known him personally and worked with him. Another priority in this period was organizing the collection: inventory ledgers[21] and catalogue cards for the various objects were instituted. The political and systemic watershed and the passing of the Act "On the conduct of cultural activity" in 1996 precipitated a reform of cultural institutions in Poland. In 1999, as a result of the administrative reform and the implementation of the new map of voivodeships, the Cricoteka, from its status as a municipal institution, came under the aegis of the Małopolska Provincial Office. Throughout the unsettled transformation period it held fast to its programme, which included participation in the Kraków 2000 festival with a series of exhibitions.

21 The first ledgers were compiled in 1987.

Attempts were made to find the centre a space that would meet its needs. An application to build an upper storey onto the pavilion on Szczepańskiego Square,[22] adjacent to the Krzysztofory Palace, was turned down. After 2004 the idea was mooted to build a new seat outside the immediate city centre. "The essence of the challenge facing the future project was the tension between the restitution of Kantor's own place and the experiment of assigning it to a discovered space at a distance from the centres of culture," commented Katarzyna Fazan.[23] The competition for an architectural design was held in 2006, construction got underway in 2009, and the building was opened in 2014.

IV

The Cricoteka's path has taken it from a modest, pre-existing location with a history of its own, which Kantor "domesticated" and in which he perceived a *genius loci,* to a created, monumental place. The turbulent transformation of the models of cultural institution, and the growing distance from Kantor's times, rendered the early formula insufficient. The Cricoteka has metamorphosed into an institution whose form—that of imposing work of architecture—presages its content.

Its path of development and interpretation of Kantor's thought was decided in the 1990s and early 2000s. His words about continuity, and on the other hand about continuation, may be interpreted as mutually contradictory.[24] This contradiction is also visible in the way the Cricoteka positions itself; at first the idea of museum of the artist was rejected, but in fact the institution has gradually become in part precisely this.[25] Anka Ptaszkowska, pondering the Cricoteka's paths of growth, mentioned the "conservative, revitalizing, cosmetic, and conceivable perspectives."[26] From literal faithfulness to its founder's message, through "finding the right distance to the person and

22 In 2004 a design competition for an upper storey was held as part of the 10th Kraków Architecture Biennale.
23 Fazan, *Kantor. Nie/obecność*, 15.
24 E.g. [Archiwum] "Nie pozwala ginąć przeszłości i tradycji. / Zapewnia ciągłość rozwoju kultury." (*Tadeusz Kantor: Pisma*, 3:319).
25 The Tadeusz Kantor Museum was only officially founded as part of the Cricoteka in April 2018.
26 Anka Ptaszkowska, "Perspektywy Cricoteki," *Szum* 2014, 7 (4/2014), 67–71.

oeuvre of Kantor without falling into simple refutation or equally simple affirmation,"[27] to "preventing an absence of Kantor in his own museum."[28] Ultimately, however, the Cricoteka has striven to navigate all the above variants without exclusively selecting any of them. Katarzyna Fazan wrote of the consequences of this approach: "As the Cricoteka is not a biographical museum, it is becoming a peculiarly oriented *lieu de mémoire* in which this individual history is rooted in a collective autobiography."[29] It is for this reason that the institution committed to interdisciplinary activity, sometimes even apparently with no relation to Kantor.

The model of institution developed by Kantor and his collaborators was in part determined by the working conditions of artists in the People's Republic of Poland. This system was characterized by a lack of institutional criticism, though this had been a feature of global art exchange since the late 1960s, and Kantor had probably come into contact with it.[30] The Cricoteka had developed its *modus operandi* in a situation of constant insufficiency. In order to achieve its aims, to obtain permissions or materials, it had been forced to adopt a "creative procurement" strategy. A crucial role in this was played by informal social networks; good avant-garde institutions were above all circles of people connected by friendships.[31] At the Cricoteka, however, there was no place for the horizontal, non-hierarchical relationships typical of many grassroots initiatives in the neo-avant-garde age.[32] Kantor was the boss, who took sole charge of the group of loyal, devoted people who flocked to him. Friendships or close relationships were centred on him as master.

The avant-garde artistic practices of the 1960s and 1970s were characterized by a community spirit, a stress on experience, and a belief in documentation as a means of recording ephemeral works or those existing solely as concepts. Among the formative elements of Cricoteka there were several of these; above all the conviction of the importance of documentation, which resonated throughout the Kantorian conception of the archive-museum as a collection

27 Ptaszkowska, "Perspektywy Cricoteki," 67.
28 Ptaszkowska, "Perspektywy Cricoteki," 70.
29 Fazan, *Kantor. Nie/obecność*, 43.
30 Kantor's trips to New York in 1965, 1979, and the 1980s did not spark his interest in institutional criticism.
31 Andrzej Turowski postulated this in his text *Galeria przeciw galerii* (Galeria Foksal archive, 1972).
32 See e.g. Piotr Piotrowski, *Znaczenia modernizmu* (Poznań: Dom Wydawniczy Rebis, 1999), 218.

not of "scabbed-over" relics but of ideas.[33] The Foksal gallery and its self-verification practice was another inspiration. In the years 1966–1976 Kantor worked closely with the Foksal; manifestos such as *Wprowadzenie do ogólnej teorii miejsca* by Anka Ptaszkowska and Mariusz Tchorek (1966) (whom, *nota bene,* Kantor accused of plagiarism at the symposium in Puławy[34]), Wiesław Borowski and Andrzej Turowski's *Dokumentacja* and *Żywe Archiwum* (1971), and Andrzej Turowski's *Galeria przeciw galerii* (1972)[35] charted the course of the Foksal's own transformations. The ideas they mooted, such as place, over-production of documentation, the archive in place of the gallery, or galleries established in response to the needs of their own circles, were to some degree reflected in the Cricoteka's model. The documentation conception is described critically in the Galeria Foksal manifesto, as self-reproducing and substitutive of the artwork. Nonetheless, formulations such as "museum-archive of DOCUMENTATION" do figure in Kantor's output in later periods. Borowski and Turowski's conception of the living archive, dating from the same years as their criticism of documentation, is paradoxical: its function would be to store works that would preserve semantic neutrality, liberated from the pressure of the artist but not yet subjected to the act of interpretation. Likewise, it was Kantor's desire to preserve in the Cricoteka a living, undistorted message of memory.

V

"How can we reach a broad public with Kantor's legacy without losing his identity?" was Iwo Zmyślony's question.[36] Joanna Zielińska provocatively asked: "What is the sense in engaging with the art of artists who died long ago?"[37] This is testimony to the inexorable passage of time and the weakening hold of Kantor's charisma on a generation that did not witness his work directly.

33 Tadeusz Kantor, *[Wstęp do biuletynu Teatru Cricot 2].*
34 "Rozmowa z Mariuszem Tchorkiem. Rozmawia Joanna Mytkowska," in *Tadeusz Kantor z Archiwum Galerii Foksal*, ed. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara (Warszawa: Galeria Foksal, 1998), 460–61.
35 Wiktoria Szczupacka, "Galeria przeciw galerii" and "Żywe archiwum, czyli teoria i praktyka Galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej," *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018): 169–85.
36 Zmyślony, "Kantor tu był."
37 "Instytucja, która nigdy nie śpi. Rozmowa z Joanną Zielińską," https://magazynszum.pl/instytucja-ktora-nigdy-nie-spi-rozmowa-z-joanna-zielinska/.

What is the point of the existence of an institutions like the Cricoteka, founded by artists themselves? To what extent are they able to redefine themselves when they are orphaned by their own creators? How should we interpret Kantor's message? How remain faithful to him when that faith can only be kept through the paradox of negation? How bring it alive to those who do not remember him? Is a laborious revision of the artist's ABC vital, or is it better to update it? And does the latter not lead to the limits of possible interpretation? Questions such as these come to the fore in Dariusz Kosiński's interview with Michał Kobiałka. Kosiński asks: "How can we reconcile the complicated drama of memory […] with the exhortation not to distort his message?" Kobiałka's answer is a paraphrase of the words of the Cricoteka's creator: "Kantor challenges us to remember about everything, but at the same time to forget everything."[38] It is up to us to resolve that paradox.

38 Michał Kobiałka, "Nie deformować," *Tygodnik Powszechny* (12.04.2020): 128.

FIN
FIN
IN PACE

FIN
EN
IN PACE

INDEKS NAZWISK / INDEX OF NAMES

An-ski Szymon (Rapoport Szlojme Zajnwel) 105
Artaud Antonin 110, 125
Auerbach Rachel 132, 141

Badiou Alain 109, 123
Baratay Éric 75, 85
Baudrillard Jean 82, 92
Bauer Claudia 98–100, 109, 113–114, 123
Bauer Malick 99, 114
Benjamin Walter 21–22, 39–40
Bennett Janet 83, 93
Betlejewski Rafał 132, 142
Bloch Marc 75, 85
Boivin Nicole 83, 93
Borges Jorge Luis 18, 35
Borowski Wiesław 155, 166
Brecht Bertold 109, 134, 124
Britzman Deborah 129, 139

Chopin Fryderyk 56, 67
Chrobak Józef 152, 163

Delacroix Eugène 81, 92
Deleuze Gilles 17, 34
Delgado Maria M. 127, 137
Derrida Jacques 17, 107-108, 110–111, 34, 121–122, 125
Domańska Ewa 75, 85

Einstein Albert 23, 40
Eruli Brunella 82, 92

Fazan Katarzyna 150, 153–154, 161, 164-165
Foucault Michel 17, 34

von Habsburg Franz Ferdinand 60, 72

Gaudard Katja 99, 114
Godard Jean-Luc 100, 115
de Goya y Lucientes Francisco José 69
Guzik Barbara 150, 160

Halbwachs Maurice 130, 140
Halczak Anna 152, 163
Hebbel Friedrich 100, 115
Himmler Heinrich 57, 68
Huyssen Andreas 136, 145

Jarocki Jerzy 77, 87
Jones Andrew M. 83, 93

Kantor Marian 106, 121
Kantor Tadeusz 15–31, 51–59, 61, 77–84, 97–99, 101–111, 127–130, 132–133, 135–136, 148–156, 32–48, 63, 65, 67-73, 87-94, 112–114, 116–121, 123–125, 137–142, 144–145, 158–167
Katafiasz Olga 101, 116
Kirshenblatt-Gimblett Barbara 128, 138
Klata Jan 77, 87
Kobiałka Michał / Kobialka Michal 127, 130, 132, 136, 156, 137, 140–141, 145, 167
Kornhauser Jakub 76, 86
Kosiński Dariusz 156, 167
Krajewski Marek 76, 86

LaCapra Dominick 134, 144
Lang Fritz 100–101, 115–116
Lehrer Erika 131-132, 135, 140, 142, 145
Libera Zbigniew 132, 142
Lupa Krystian 98, 100–102, 109, 113, 115–117, 123
Lyotard Jean-François 23, 40

Malaparte Curzio 100, 115-116
Malewicz Kazimierz / Malevich Kazimir 21, 39
Marks Karol / Marx Karl 83, 110, 93, 125
Mickiewicz Adam 88
Mondrian Piet 21, 39
Mościcki Paweł 98, 108-109, 113, 123
Müller Heiner 98–100, 102–103, 107–111, 113–115, 117, 121–125

Niziołek Grzegorz 103, 118

Olsen Bjørnar 77, 87

Paluch-Cybulska Małgorzata 30, 127, 136, 152, 47, 137, 145, 163
Patraka Vivian M. 128, 138
Platon / Plato 27, 44
Pleśniarowicz Krzysztof 78, 88
Polit Paweł 149, 159
Popowa Lubow / Popova Lyubov 25, 42
Ptaszkowska Anna 154–155, 164, 166
Puzyna Konstanty 103, 118

Renczyński Bohdan 152, 163
Ryba Ludmiła 132, 135, 141, 144

Sendyka Roma 131, 140
Schulz Bruno 84, 94
Shakespeare William 98, 107, 109, 113, 122, 124
Sosa Cecilia 127, 137
Springer Filip 148–149, 158–159
Stangret Maria 104, 119
Stwosz Wit / Stoss Veit 82, 104, 92, 119
Sugiera Małgorzata 100, 110, 114, 124
Sumner Judith 75, 85

Tchorek Mariusz 155, 166
Turowski Andrzej 155, 166

Wacek Franciszek 131, 133, 141–142
Waligóra Katarzyna 79, 89
Waligórska Magdalena 132, 142
Wilczyk Wojciech 131, 140
Witkacy (Witkiewicz Stanisław Ignacy) 109, 124
Wyspiański Stanisław 78, 80, 106, 88, 90, 121

Zawadzka Izabela 135, 144
Zielińska Joanna 150, 156, 160, 166
Ziemiański Wojciech 101, 116
Ziemilski Wojciech 77, 131, 133–135, 87, 141–142, 144
Zmyślony Iwo 148–150, 156, 158–160, 166
Zych Magdalena 131, 140

Żmijewski Artur 132, 142

WYSTAWA *TADEUSZ KANTOR. WIDMA* EKSPONUJE OBIEKTY ZE SPEKTAKLI TEATRU CRICOT 2 Z KOLEKCJI OŚRODKA DOKUMENTACJI SZTUKI TADEUSZA KANTORA CRICOTEKA

Uczniowie klasy I b Gimnazjum im. Kazimierza Brodzińskiego w Tarnowie, 1926, fotografia archiwalna preparowana cyfrowo – Wydział Intermediów ASP, zasoby Archiwum Cricoteki, Tadeusz Kantor szósty od lewej w drugim rzędzie

Przestrzeń sceniczna ze spektaklu *Umarła klasa*, wybór (Teatr Śmierci, 1975)

Ławki szkolne
Ławki: postarzone drewno pomalowane akrylem, tkanina, taśma izolacyjna, blacha, metal (śruby)
140–107 × 150 × 403 cm
Siedzisko: postarzone drewno pomalowane akrylem
Taborety: postarzone drewno pomalowane akrylem
Listwy: drewno pomalowane akrylem, metal

Książki: przedmioty gotowe pomalowane bejcą
ok. 20 × 120 × 50 cm

Tornistry: przedmiot gotowy, z tektury lakierowanej
24 × 33 × 10 cm

Kąty [klasy szkolnej]: drewno i tkanina pomalowane akrylem, metal, kółka
89 × 65 × 63 cm

Lampy: blacha, oprawka, żarówka, kabel
12 × 30 cm

Czołg ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Blacha ocynkowana, metal (żelazo, aluminium), drewno, tkanina, kółka
160 × 110 × 156 cm

Kołyska mechaniczna ze spektaklu *Umarła klasa* (Teatr Śmierci, 1975)

Drewno pomalowane akrylem, metal, silnik elektryczny, kółka
60 × 85 × 32 cm

Wielki Ambalaż końca XX wieku, przestrzeń sceniczna ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (Teatr Śmierci, 1988)

Krzyż: drewno postarzone, metal (śruba)
75 × 46,5 × 4 cm

Miska: blacha aluminiowa lakierowana, drewno pomalowane akrylem, metal (śruby)
29 × 56 × 45 cm

Klatka/kurnik: drewno pomalowane akrylem, metal, tkanina, gąbka, słoma, sznurek, kółka
94 × 107 × 55 cm

Szubienica-klozet: drewno pomalowane akrylem, metal, sznur, kółka
199 × 80 × 84 cm

Ławki szkolne
Ławki: drewno lakierowane, metal
Siedzisko: drewno lakierowane, metal
Podpórki: drewno, lakier
ok. 113 × 145 × 334 cm

Łódź Charona: blacha ocynkowana, metal, drewno, taśma izolacyjna, kółka
185 × 139 × 75 cm

Koło: drewno, metal, tkanina, gąbka, koło od wozu, kółka – przedmioty gotowe
78 × 95 × 64 cm

Łuk Odysa: blacha ocynkowana, metal, drewno
177 × 18,5 × 65 cm

Barierka mównicy: metal, drewno, lakier
84 × 70 × 56 cm

Stolik knajpiany: blacha ocynkowana, drewno, metal
65 × 60,5 × 61 cm

Megafon-szczekaczka: blacha ocynkowana, głośniki
46,5 × 21,5 cm

Okrycia ambalażowe [kołdry]: tkanina (płótno), włókno poliestrowe
275–135 × 403 × 169 cm

Tkaniny ambalażowe: tkanina (płótno)
284–140 × 530–280 cm

Podest pomnika ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Drewno pokryte polichlorkiem winylu, pomalowane bejcą i akrylem, kółka
133 × 90 × 60 cm

Rowerek / Manekin dziecka na rowerku ze spektaklu *Umarła klasa* (Teatr Śmierci, 1975)

Rowerek: metal, przedmioty gotowe (koła rowerowe, kółka)

Manekin: polichlorek winylu (głowa, dłonie, stopy), szklane oczy, naturalne włosy, tkanina, tworzywo sztuczne (guziki), drewno, gąbka, watolina, metal
112 × 110 × 70 cm

Mównica ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Lakierowany metal (aluminium, żelazo), drewno, kółka
143–197 × 62 × 80 cm

Monumentalna łapka na szczury ze spektaklu *Nadobnisie i koczkodany* (Teatr Niemożliwy, 1973)

Blacha ocynkowana i aluminiowa, metal lakierowany, drewno lakierowane, sznur, szklany syfon, kółka
105 × 140 × 65 cm

Widmo OJCA – manekin ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (Teatr Śmierci, 1988)

Polichlorek winylu pomalowany akrylem (ręce, stopy), lateks (głowa), szklane oczy, tkanina (trykot) pomalowana akrylem, stare drewno, blacha ocynkowana, metal, sznur, gąbka, kółka
210 × 77 × 90 cm

Tadeusz Kantor przy obiekcie *Portret matki* (1976), fot. Stanisław Arvay, fotografia cyfrowa, zasoby Archiwum Cricoteki

Ostatnie dzieło Mistrza Veita Stossa: Barykada!, przestrzeń sceniczna ze spektaklu *Niech sczezną artyści* (Teatr Śmierci, 1985)

Łóżko: rama łóżka: postarzone drewno pomalowane akrylem, metal, kółka; materac: tkanina, słoma, gąbka; poduszka: przedmiot gotowy, pierze; prześcieradło: tkanina (płótno)
103 × 170 × 71 cm

Krzesło: przedmiot gotowy, drewno pomalowane akrylem, metal (śruby), kółka
88 × 41 × 52 cm

Krzesło: przedmiot gotowy, drewno pomalowane akrylem, metal (śruby), kółka
Drewniana tabliczka z napisem „KANTOR”
88 × 41 × 52 cm

Wózeczek: drewno pomalowane akrylem, metal, guma
96 × 74 × 110 cm

Wózeczek-nocniczek: metal, drewno pomalowane akrylem, kółka
40 × 55 × 41 cm

Koń-szkielet: szkielet naturalny, włosie naturalne
Stelaż: metal, tkanina, kółka
193 × 252 × 97 cm

Szubienica-klozet: stare drewno pomalowane akrylem, metal, sznur, kółka
260 × 63 × 78,5 cm

Miednica: blacha ocynkowana, drewno pomalowane akrylem, metal (śruby)
32,5 × 60 × 47,5 cm

Komódka-klęcznik Świętoszki: postarzone drewno, tkanina, gąbka, kółka
83,5 × 40 × 66 cm

Zlew: blacha ocynkowana, metal, stare drewno, pompa elektryczna, kółka
129 × 83,5 × 59 cm

Flaga: tkanina (płótno), drewno pomalowane akrylem
138,5 × 96 × 13 cm

Pręgierze postaci: pręgierze: postarzone drewno pomalowane akrylem, metal, tkanina; podesty: drewno pomalowane akrylem, metal, kółka

Świętoszka
172,5 × 133 × 61 cm

Ja-umierający
208 × 69 × 86 cm

Wisielec
217 × 100 × 71 cm

Autor
218 × 59 × 74,5 cm

Brudas
209 × 59 × 69 cm

Pomywaczka
209 × 59 × 69 cm

Sutener-karciarz
210 × 57 × 69 cm

Pręgierz
202 × 57 × 67 cm

Skrzynie: drewno pomalowane bejcą, metal; podwozia skrzyń: blacha, kółka;
Atrapy: stare drewno pomalowane akrylem, metal
86–116 × 98–174 × 73–93 cm

Krzyże: Stare drewno pomalowane akrylem, stare drewno pomalowane bejcą, metal (śruba)
70–117 × 32,5–62 × 3–9,5 cm

Aparat Fotograficzny / Wynalazek Pana Daguerre'a ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* (Teatr Śmierci, 1980)

Blacha ocynkowana, metal (żelazo, miedź, cyna), drewno pomalowane akrylem, guma, filc; kółka
142 × 100 × 50 cm

Kulomioty ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Blacha ocynkowana, metal, kółka, przedmioty gotowe (taśmy na naboje)
122–149 × 87–89 × 56–71 cm

Armata ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Blacha ocynkowana, metal, kółka
121 × 198 × 76 cm

Krzyż z podwoziem ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* (Teatr Śmierci, 1980)

Krzyż: stare drewno pomalowane akrylem i lakierem, metal (śruby)
308 × 175 × 12,5 cm

Podwozie krzyża: metal lakierowany, filc
92 × 55 × 30 cm

Klatki na dzikie bestie ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Drewno pomalowane bejcą, metal, kółka
185–216,5 × 69 × 69–69,5 cm

Suka policyjna ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Blacha ocynkowana i metal pomalowane akrylem, lakierowane, kółka
173 × 234 × 60 cm

Szkielet Rekruta ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* (Teatr Śmierci, 1980)

Szkielet: przedmiot gotowy z tworzywa sztucznego, metal, tkanina (dywetyna)
Krzesło: metal, drewno, kółka
141 × 50 × 88 cm

Kostiumy Rekrutów ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* (Teatr Śmierci, 1980)

Kostiumy Generałów ze spektaklu *Niech sczezną artyści* (Teatr Śmierci, 1985)

Kostiumy Pancernych Wiolinistów ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (Teatr Śmierci, 1988)

Kostiumy Żołnierzy i Enkawudystów ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Technika i wymiary mieszane

Karabiny ze spektakli *Umarła klasa* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), *Niech sczezną artyści* (1985) (Teatr Śmierci)

Atrapy broni z drewna i metalu (żelazo, mosiądz) lakierowanego; z drewna pomalowanego akrylem, metalu (żelazo, mosiądz) i skóry
146,5–174 × 17–20 × 7 cm

Skrzypce Pancernych Wiolinistów ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (Teatr Śmierci, 1988)

Blacha ocynkowana, aluminium, żyłka plastikowa
61,5 × 21 × 8,5 cm; 78,5 cm (długość smyczka)

Podest Utrwalacza władzy ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Podest: drewno pomalowane bejcą i akrylem, metal, kółka
86 × 88 × 88 cm

Flaga: tkanina (płótno), drewno pomalowane akrylem
163 × 116 × 2 cm

Wuj Stasio – Zesłaniec (1980, 1988), obiekt autonomiczny związany ze spektaklem *Wielopole, Wielopole* (Teatr Śmierci, 1980)

Kostium: tkanina (dywetyna, trykot, płótno), metal (guziki), guma, skóra (buty)
Stelaż: drut metalowy obszyty płótnem
Podest: drewno pomalowane akrylem
Kula ortopedyczna: przedmiot gotowy z drewna
Skrzypce/kataryna: drewno pomalowane akrylem, metal
176 × 54 × 70 cm

Maszyna tortur, 1986, druga wersja obiektu do spektaklu *Kurka wodna* (Teatr Happeningowy, 1967)

Blacha ocynkowana, metal, tkanina, drewno, polichlorek winylu (głowa, ręce, stopy), szklane oczy, kółka
100 × 296 × 346 cm

Kulomiot ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (Teatr Śmierci, 1988)

Blacha ocynkowana, drewno, metal lakierowany, kółka
143 × 107 × 57,5 cm

Maszyna rodzinna ze spektaklu *Umarła klasa* (Teatr Śmierci, 1975)

Metal, blacha aluminiowa, drewno, tkanina, gąbka, kółka
122 × 116 × 142 cm

Maszyna pogrzebowa, autorska rekonstrukcja do spektaklu *W małym dworku* (Teatr Informel, 1961), 1982

Tkanina malowana akrylem, drewno, metal, sznur, gąbka
193 × 185 × 100 cm

Stolik Artysty ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Stół: drewno pomalowane bejcą, metal
Lampa naftowa, filiżanka, spodek, łyżeczka: przedmioty gotowe
Fotografia rodzinna: odbitka fotograficzna, ramka z drewna i metalu
Krzesło składane: przedmiot gotowy z drewna, pomalowany bejcą
81 × 42 × 50 cm

OBIEKTY ROZPROSZONE

Walizki ze spektakli *Nadobnisie i koczkodany* (Teatr Niemożliwy, 1973), *Wielopole, Wielopole* (Teatr Śmierci, 1980), *Niech sczezną artyści* (Teatr Śmierci, 1985), *Nigdy tu już nie powrócę* (Teatr Śmierci, 1988), *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Tkanina pomalowana farbą olejną, drewno, metal
70 × 140 × 45 cm

Przedmiot gotowy z tektury pomalowany akrylem
41 × 66 × 18 cm

Przedmiot gotowy z tektury
41 × 66 × 18 cm, 31 × 42 × 14 cm

Przedmiot gotowy z tektury w pokrowcu (tkanina)
43–60 × 70–92 × 20–35 cm

Metal (pręty), tkanina, przedmiot gotowy (szkielet z tworzywa sztucznego)
45 × 115 × 30 cm

Tkanina, drewno
96 × 77 × 10 cm

Krzyże ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* (Teatr Śmierci, 1980)

Stare drewno, metal
80–137 × 45–65,5 × 15–31 cm

Krzyże ze spektaklu *Niech sczezną artyści* (Teatr Śmierci, 1985)

Postarzone drewno pomalowane akrylem, metal (śrubka), kółka
112,5–153 × 55–64 × 54–55 cm

Krzyż ze spektaklu *Dziś są moje urodziny* (Teatr Śmierci, 1991)

Drewno pomalowane bejcą, metal
198 × 29,5 × 32,2 cm

DŹWIĘKI

Kapanie wody

Efekt dźwiękowy ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* (Teatr Śmierci, 1988), zasoby Archiwum Cricoteki

Skrzypienie drewnianej podłogi

Domena publiczna

MATERIAŁY AUDIOWIZUALNE

Montaż fragmentów zapisów spektakli Teatru Cricot 2 (Teatr Śmierci), zasoby Archiwum Cricoteki: *Umarła klasa*, Prato, 1980, realizacja Jacquie Hanich, Denis Bablet, produkcja CNRS, Paris; *Wielopole, Wielopole* (próba spektaklu), Los Angeles, 1984; *Niech sczezną artyści*, Madryt, 1986; *Niech sczezną artyści*, Buenos Aires, 1987; *Nigdy tu już nie powrócę*, Palma de Mallorca, 1988, realizacja Jacquie i Denis Bablet, produkcja CNRS, Paris; *Dziś są moje urodziny*, Paryż, 1991, realizacja Jacquie i Denis Bablet, Jacques Sirot, produkcja CNRS, Paris. Koncepcja: Małgorzata Paluch-Cybulska. Montaż i modyfikacja cyfrowa – Wydział Intermediów ASP w Krakowie

THE EXHIBITION *TADEUSZ KANTOR. SPECTRES* PRESENTS OBJECTS FROM CRICOT 2 THEATRE PRODUCTIONS IN THE COLLECTIONS OF THE CRICOTEKA CENTER FOR THE DOCUMENTATION OF THE ART OF TADEUSZ KANTOR

Photograph of class Ib, Kazimierz Brodziński Middle School in Tarnów, 1926, photograph digitally rendered by the Faculty of Intermedia at the Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków, Cricoteka Archive holdings, Tadeusz Kantor sixth from the left in the second row

Stage space of *The Dead Class* (The Theatre of Death, 1975)

School desks

Desks: aged wood painted with acrylic paint, fabric, electrical tape, metal sheet, metal (screws)
140–107 × 150 × 403 cm
Seat: aged wood painted with acrylic paint
Stools: aged wood painted with acrylic paint
Slats: wood painted with acrylic paint, metal

Books: ready-mades painted with wood stain
c. 20 × 120 × 50 cm

Satchels: ready-mades, varnished cardboard
24 × 33 × 10 cm

Corners [of the classroom]: wood and fabric painted with acrylic paint, metal, wheels
89 × 65 × 63 cm

Lamps: metal sheet, fitting, bulb, cable
12 × 30 cm

Tank from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Galvanized metal sheet, metal (iron, aluminium), wood, fabric, wheels
160 × 110 × 156 cm

Mechanical cradle from the play *The Dead Class* (The Theatre of Death, 1975)

Wood painted with acrylic paint, metal, electric motor, wheels
60 × 85 × 32 cm

***Great Emballage for the end of the 20th century*, stage space from the play *I Shall Never Return* (The Theatre of Death, 1988)**

Cross: aged wood, metal (screw)
75 × 46.5 × 4 cm

Bowl: painted aluminium sheet, wood painted with acrylic paint, metal (screws)
29 × 56 × 45 cm

Cage / henhouse: wood painted with acrylic paint, metal, fabric, foam, straw, string, wheels
94 × 107 × 55 cm

Gallows-toilet: wood painted with acrylic paint, metal, rope, wheels
199 × 80 × 84 cm

School desks: Desks: painted wood, metal
Seat: painted wood, metal
Supports: wood, paint
c. 113 × 145 × 334 cm

Charon's boat: galvanized metal sheet, metal, wood, electrical tape, wheels
185 × 139 × 75 cm

Wheel: wood, metal, fabric, foam, wagon wheel, wheels (ready-mades)
78 × 95 × 64 cm

Odysseus's bow: galvanized metal sheet, metal, wood
177 × 18.5 × 65 cm

Rostrum barrier: metal, wood, varnish
84 × 70 × 56 cm

Bar table: galvanized metal sheet, wood, metal
65 × 60.5 × 61 cm

Loudspeaker: galvanized metal sheet, speakers
46.5 × 21.5 cm

Emballage covers [duvets]: fabric (canvas), polyester fibre
275–135 × 403 × 169 cm

Emballage fabrics: fabric (canvas)
284–140 × 530–280 cm

Base of the monument from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Wood coated in PVC, painted with wood stain and acrylic paint, wheels
133 × 90 × 60 cm

Bicycle / Child dummy on bicycle from the play *The Dead Class* (The Theatre of Death, 1975)

Bicycle: metal, ready-mades (bicycle wheels, wheels)

Dummy: PVC (head, hands, feet), glass eyes, natural hair, fabric, plastic (buttons), wood, foam, kapok, metal
112 × 110 × 70 cm

Rostrum from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Painted metal (aluminium, iron), wood, wheels
143–197 × 62 × 80 cm

Monumental Rat Trap from the play *Dainty Shapes and Hairy Apes* (The Impossible Theatre, 1973)

Galvanized metal and aluminium sheet, painted metal, painted wood, rope, glass soda syphon, wheels
105 × 140 × 65 cm

Spectre of the FATHER–mannequin from the play *I Shall Never Return* (The Theatre of Death, 1988)

PVC painted with acrylic paint (hands, feet), latex (head), glass eyes, fabric (suit) painted with acrylic paint, old wood, galvanized metal sheet, metal, rope, foam, wheels
210 × 77 × 90 cm

Tadeusz Kantor by the object *Portrait of the Artist's Mother* (1976), photo Stanisław Arvay, Cricoteka Archive holdings

The last work of Master Veit Stoss: The barricade!, stage space from the play *Let the Artists Die* (The Theatre of Death, 1985)

Bed: Bed frame: aged wood painted with acrylic paint, metal, wheels
Mattress: fabric, straw, foam
Pillow: ready-made, feather
Sheet: fabric (canvas)
103 × 170 × 71 cm

Chair: ready-made, wooden, painted with acrylic paint, metal (screws), wheels
88 × 41 × 52 cm

Chair: ready-made, wooden, painted with acrylic paint, metal (screws), wheels
Wooden sign reading "KANTOR"
88 × 41 × 52 cm

Trolley: wood painted with acrylic paint, metal, rubber
96 × 74 × 110 cm

Toilet trolley: metal, wood painted with acrylic paint, wheels
40 × 55 × 41 cm

Skeleton horse: natural skeleton, natural horsehair
Frame: metal, fabric, wheels
193 × 252 × 97 cm

Gallows-toilet: old wood painted with acrylic paint, metal, rope, wheels
260 × 63 × 78.5 cm

Basin: galvanized metal sheet, wood painted with acrylic paint, metal (screws)
32.5 × 60 × 47.5 cm

The Hypocrite's prie-dieu: aged wood, fabric, foam, wheels
83.5 × 40 × 66 cm

Sink: galvanized metal sheet, metal, old wood, electric pump, wheels
129 × 83.5 × 59 cm

Flag: fabric (canvas), wood painted with acrylic paint
138.5 × 96 × 13 cm

The characters' pillories: Pillories: aged wood, painted with acrylic paint, metal, fabric
Raised platforms: wood painted with acrylic paint, metal, wheels

The Hypocrite
172.5 × 133 × 61 cm

I–The Dying One
208 × 69 × 86 cm

The Hanged Man
217 × 100 × 71 cm

The Author
218 × 59 × 74,5 cm

The Dirty Fellow
209 × 59 × 69 cm

The Washerwoman
209 × 59 × 69 cm

The Pimp and Card-Sharp
210 × 57 × 69 cm

The Pillory
202 × 57 × 67 cm

Boxes: wood painted with wood stain, metal; box wheels: metal sheet, wheels
Dummies: old wood painted with acrylic paint, metal
86–116 × 98–174 × 73–93 cm

Crosses: Old wood painted with acrylic paint, old wood painted with wood stain, metal (screw)
70–117 × 32.5–62 × 3–9.5 cm

Camera / Mr Daguerre's invention from the play *Wielopole, Wielopole* (The Theatre of Death, 1980)

Galvanized metal sheet, metal (iron, copper, tin), wood painted with acrylic paint, rubber, felt; wheels
142 × 100 × 50 cm

Machine guns from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Galvanized metal sheet, metal, wheels, ready-mades (bullet belts)
122–149 × 87–89 × 56–71 cm

Cannon from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Galvanized metal sheet, metal, wheels
121 × 198 × 76 cm

Cross on wheels from the play *Wielopole, Wielopole* (The Theatre of Death, 1980)

Cross: old wood painted with acrylic paint and varnish, metal (screws)
308 × 175 × 12.5 cm

Wheeled base of the cross: painted metal, felt
92 × 55 × 30 cm

Cages for the wild beasts from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Wood painted with wood stain, metal, wheels
185–216.5 × 69 × 69–69.5 cm

Police van from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Galvanized metal sheet and metal painted with acrylic paint, varnished, wheels
173 × 234 × 60 cm

Skeleton of the Recruit from the play *Wielopole, Wielopole* (The Theatre of Death, 1980)

Skeleton: ready-made from plastic, metal, fabric (duvetine)
Chair: metal, wood, wheels
141 × 50 × 88 cm

Costumes of the Recruits from the play *Wielopole, Wielopole* (The Theatre of Death, 1980)

Costumes of the Generals from the play *Let the Artists Die* (The Theatre of Death, 1985)

Costumes of the Armoured Violinists from the play *I Shall Never Return* (The Theatre of Death, 1988)

Costumes of the Soldiers and NKVD Officers from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Mixed media and varying dimensions

Rifles from the plays *The Dead Class* (1975), *Wielopole, Wielopole* (1980), and *Let the Artists Die* (1985) (The Theatre of Death)

Dummy weapons, wooden and painted metal (iron, brass); wood painted with acrylic paint, metal (iron, brass) and leather
146.5–174 × 17–20 × 7 cm

Violins of the Armoured Violinists from the play *I Shall Never Return* (The Theatre of Death, 1988)

Galvanized metal sheet, aluminium, plastic twine
61.5 × 21 × 8.5 cm; 78.5 cm (length of the lead)

Platform of the Consolidator of Power from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Platform: wood painted with wood stain and acrylic paint, metal, wheels
86 × 88 × 88 cm

Flag: fabric (canvas), wood painted with acrylic paint
163 × 116 × 2 cm

Uncle Stasio the Exile (1980, 1988), autonomous object connected with the play *Wielopole, Wielopole* (The Theatre of Death, 1980)

Suit: fabric (duvetine, knit, canvas), metal (buttons), rubber, leather (shoes)
Frame: metal wire in canvas
Platform: wood painted with acrylic paint
Crutch: ready-made, wooden
Violin / hurdy-gurdy: wood painted with acrylic paint, metal
176 × 54 × 70 cm

The Machine of Torture, 1986, second version of the object for the play *The Water-Hen* (The Theatre of Death, 1967)

Galvanized metal sheet, metal, fabric, wood, PVC (head, hands, feet), glass eyes, wheels
100 × 296 × 346 cm

Machine gun from the play *I Shall Never Return* (The Theatre of Death, 1988)

Galvanized metal sheet, wood, painted metal, wheels
143 × 107 × 57.5 cm

The Family Machine from the play *The Dead Class* (The Theatre of Death, 1975)

Metal, aluminium sheet, wood, fabric, foam, wheels
122 × 116 × 142 cm

Burial machine, original reconstruction from the play *The Country House* (Informel Theatre, 1961), 1982

Fabric painted with acrylic paint, wood, metal, rope, foam
193 × 185 × 100 cm

The Artist's Table, from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Table: wood painted with wood stain, metal
Kerosene lamp, cup, saucer, teaspoon: ready-mades
Family photograph: photographic print, wooden and metal frame
Folding chair: ready-made wooden, painted with wood stain
81 × 42 × 50 cm

SCATTERED OBJECTS

Suitcases from the plays *Dainty Shapes and Hairy Apes* (The Impossible Theatre, 1973), *Wielopole, Wielopole* (The Theatre of Death, 1980), *Let the Artists Die* (The Theatre of Death, 1985), *I Shall Never Return* (The Theatre of Death, 1988), and *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Fabric painted with oil paint, wood, metal
70 × 140 × 45 cm

Ready-made from cardboard painted with acrylic paint
41 × 66 × 18 cm

Ready-made from cardboard
41 × 66 × 18 cm, 31 × 42 × 14 cm

Ready-made from cardboard in cover (fabric)
43–60 × 70–92 × 20–35 cm

Metal (rods), fabric, ready-made (plastic skeleton)
45 × 115 × 30 cm

Fabric, wood
96 × 77 × 10 cm

Crosses from the play *Wielopole, Wielopole* (The Theatre of Death, 1980)

Old wood, metal
80–137 × 45–65.5 × 15–31 cm

Crosses from the play *Let the Artists Die* (The Theatre of Death, 1985)

Aged wood painted with acrylic paint, metal (screw), wheels
112.5–153 × 55–64 × 54–55 cm

Cross from the play *Today Is My Birthday* (The Theatre of Death, 1991)

Wood painted with wood stain, metal
198 × 29.5 × 32.2 cm

SOUNDS

Water dripping

Sound effect from the play *I Shall Never Return*, (The Theatre of Death, 1988), Cricoteka Archive holdings

Wooden floor creaking

Public domain

AUDIOVISUALS

Sound editing of excerpts from recordings of the plays by the Cricot 2 Theatre (The Theatre of Death), Cricoteka Archive holdings: *The Dead Class*, Prato, 1980, sound engineers Jacquie Hanich, Denis Bablet, production of CNRS, Paris; *Wielopole, Wielopole* (rehearsal), Los Angeles, 1984; *Let the Artists Die*, Madrid, 1986; *Let the Artists Die*, Buenos Aires, 1987; *I Shall Never Return*, Palma de Mallorca, 1988, sound engineers Jacquie and Denis Bablet, production of CNRS, Paris; *Today Is My Birthday*, Paris, 1991, sound engineers Jacquie and Denis Bablet, Jacques Sirot, production of CNRS, Paris. Conception: Małgorzata Paluch-Cybulska. Editing and digital modification: Faculty of Intermedia, Jan Matejko Academy of Fine Arts in Kraków

Ministerstwo Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Dofinansowano ze środków Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego pochodzących z Funduszu Promocji Kultury

Co-financed by the Minister of Culture and National Heritage from the Culture Promotion Fund

ORGANIZATOR / ORGANIZER

cricoteka 40

INSTYTUCJA KULTURY WOJEWÓDZTWA MAŁOPOLSKIEGO

MAŁOPOLSKA

WSPÓŁORGANIZATORZY / CO-ORGANIZERS

ROYAL HOLLOWAY UNIVERSITY OF LONDON

STAGING DIFFICULT PASTS

Arts & Humanities Research Council

PARTNERZY / PARTNERS

TYGODNIK POWSZECHNY

intermedia

Akademia Sztuk Pięknych im. Jana Matejki w Krakowie
Wydział Intermediów

PATRONI MEDIALNI / MEDIA PARTNERS

TVP KULTURA

SZUM

TVP3 KRAKÓW

RADIO KRAKÓW