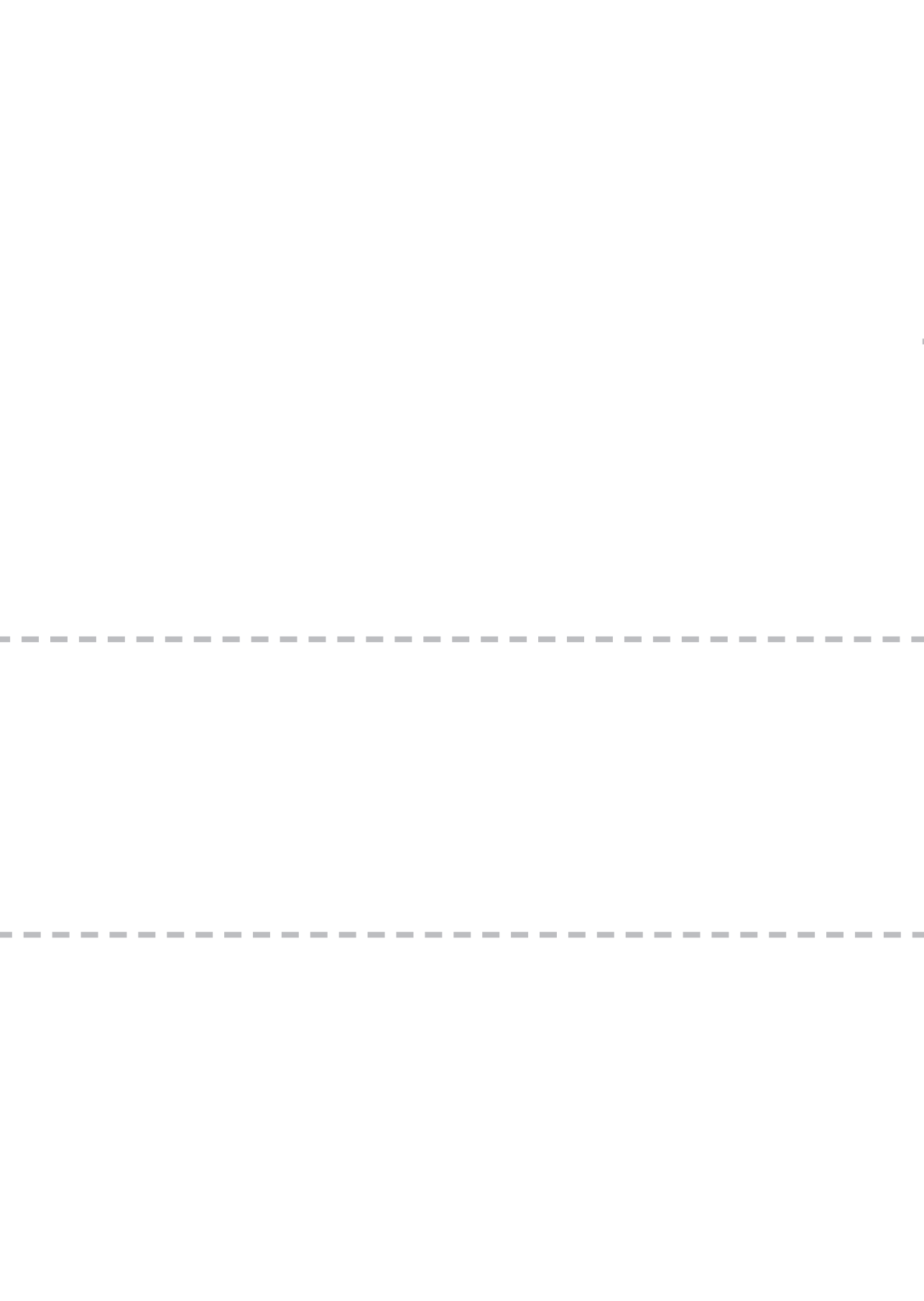




SCENY
KULTURY

TEKSTY OFIAROWANE
PROF. KRZYSZTOFOWI
PLEŚNIAROWICZOWI

SCENY KULTURY



SCENY KULTURY

Teksty ofiarowane
prof. Krzysztofowi
Pleśniarowiczowi

pod redakcją
Cezarego Woźniaka,
Marty Kudelskiej,
Marcina Laberscheka



WYDAWNICTWO
KSIĘGARNIA
AKADEMICKA

Kraków 2026

© Copyright by individual authors & Księgarnia Akademicka, 2026

✉ Cezary Woźniak,
cezary.wozniak@uj.edu.pl

✉ Marta Kudelska,
m.kudelska@uj.edu.pl

✉ Marcin Laberschek,
marcin.laberschek@uj.edu.pl

Recenzja: dr hab. Monika Murawska, prof. ASP w Warszawie

Opracowanie redakcyjne: Anna Kandzior-Zug

Projekt okładki: Paweł Sepielak

Na okładce: Ławki szkolne i manekiny – fragment stałej ekspozycji do spektaklu „Umarła klasa” Tadeusza Kantora (Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie) na wystawie w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie, Wikimedia Commons, fot. Adrian Gryczuk

Zdjęcia na stronach 5 i 855: Jan Pleśniarowicz

ISBN 978-83-8368-238-9 (druk)

ISBN 978-83-8368-431-4 (pdf)

<https://doi.org/10.12797/9788383684314>

Publikacja dofinansowana przez Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej
oraz Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

WYDAWNICTWO KSIĘGARNIA AKADEMICKA

ul. św. Anny 6, 31-008 Kraków

tel.: 12 421-13-87; 12 431-27-43

e-mail: publishing@akademicka.pl

<https://akademicka.pl>



Krzysztof Meśnarianowicz

Spis treści

Część I. Sceny kultury

Piotr Jedynak, <i>Słowo Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego do tomu jubileuszowego dedykowanego Panu Profesorowi Krzysztofowi Pleśniarowiczowi</i>	13
Marzena Barańska, „Aktor” versus „aktor” – ujęcie normatywne. Wybrane zagadnienia	17
Przemysław Czapliński, <i>Puste kanony. O liberalnej i nacjonalistycznej polityce kulturalnej w Polsce 1989-2020</i>	47
Krystyna Czerni, „Kochałem Kantora!” O artystycznej przyjaźni Jerzego Nowosielskiego z Tadeuszem Kantorem	67
Katarzyna Fazan, <i>Widma Kurki Wodnej Tadeusza Kantora a realność apokalipsy</i>	93
Magda Gawłowska, <i>Neuroestetyka – jak mózg tworzy i odbiera piękno?</i>	115
Richard Gough, <i>Kantor w Cardiff</i>	137
Jan Hyvnar, <i>Kilka uwag na temat czeskiej teorii teatru</i>	155
Olga Katafiasz, <i>Wariacje, powtórzenia, echa. Powieści Projektu Szekspir</i>	161
Michał Kobiałka, <i>O przerwaniu. Przepracowywanie przeszłości a sztuka</i>	179
Iwona Kolasińska-Pasterczyk, „Non omnis moriar”. Jak utrwalić ślad człowieka, czyli o ocaleniu poprzez sztukę (Ogród rozkoszy ziemskich, 2004, Lecha Majewskiego)	197

Leszek Kolankiewicz, <i>O dwóch takich, co ukradli. Rewindykacje Kantora a „teatr ubogi” i arte povera</i>	221
Tadeusz Kornaś, <i>Teatr alternatywny po stanie wojennym</i>	257
Anna Krzyżak, <i>Język muzyki, muzyka języka – związki nieoczywiste</i>	281
Marta Kudelska, <i>„Wyrastają w dyskomforcie” – o wystawach sztuki współczesnej w ramach cyklu „Cloakroom” w krakowskiej Cricotece</i>	301
Krzysztof Kurek, <i>„Największe i najbardziej pouczające widowisko świata”, mecz piłki nożnej i pewien mało znany wiersz. Buffalo Bill’s Wild West w Krakowie (1906)</i>	315
Marcin Laberschek, <i>Niepomnikowe możliwości Pomników niemożliwych</i>	335
Martin Leach, <i>Czym jest idea Cricoteki? Logika archiwum, byt performansu i performans Bycia</i>	367
Krzysztof Loska, <i>W poszukiwaniu brakujących obrazów – performatywne rekonstrukcje pamięci</i>	391
Wiktor Łyjak, <i>Statuty Bractwa Literackiego w Nowym Sączu</i>	411
Agnieszka Marszałek, <i>Śpiewak jako aktor – kilka refleksji o specyfice aktorstwa operowego</i>	447
Bogusław Nierenberg, <i>O nauce, etyce i medialnych kontekstach – kilka refleksji spisanych z myślą o jubileuszu prof. Krzysztofa Pleśniarowicza</i>	457
Michał Pałasz, <i>Performatywność nauki w ujęciu teorii aktora-sieci. Studium przypadku paradygmatów nauk społecznych jako paradygmatów zarządzania</i>	469
Andrzej Pitrus, <i>Teatr dialogu, którego (nieomal) nie było</i>	501
Katarzyna Plebańczyk, <i>Teatr w przestrzeni publicznej. Szukanie równowagi między wolnością artystyczną a presją otoczenia</i>	513
Jan Pleśniarowicz, <i>Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w latach 1994-1999</i>	535
Kazimierz Sikora, <i>O pewnej szczególnej funkcji wulgaryzmów w języku</i>	561
Lech Stangret, <i>Od Brukseli po Kijów</i>	581
Małgorzata Sugiera, <i>Lem spotyka Latoura, czyli Detektywi w sieci technologii</i>	599
Włodzimierz Szturc, <i>Kantorfaust jako poeta</i>	613
Agnieszka Szymańska, <i>Niemiecki spisek, czyli SCENICZNE CZYTANIE jako medium komunikacji politycznej</i>	635

Jacek Wachowski, <i>Ciało zmediatyzowane – czyli kilka uwag o medialnych przygodach ciała</i>	653
Jan Wolski, <i>Scena Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego – autorski teatr formy plastycznej</i>	669
Cezary Woźniak, <i>Źródło i sens sztuki. Heidegger rozmawia z Hisamatsu, japońskim filozofem i mistrzem zen</i>	685
Zofia Zarębianka, <i>Religijne aspekty poezji Zbigniewa Herberta</i>	697
Natalia Zarzecka, <i>Cricoteka – powstała z połączenia nazwy Teatru Cricot oraz wyrazu „teka”, pochodzącego od starogreckiego theke i oznaczającego „miejsce schowania”</i>	711

Część II. Sceny z pamięci

Ewa Bogacz-Wojtanowska, <i>Nie tylko „człowiek od Kantora”</i>	719
Bogusław Dopart, <i>O Przyjaźni nie tylko akademickiej</i>	723
Jarosław Flis, <i>Strawa duchowa</i>	729
Jolanta van Grieken-Barylanka	731
Janusz S. Gruchała, <i>O Krzysztofie Pleśniarowiczu rodem z Rzeszowa</i>	733
Stanisław Hałabuda, <i>Teatrolog w oku cyklonu</i>	735
Józef Kąs, <i>Kiedy to przemknęło?</i>	739
Dorota Korwin-Piotrowska, <i>Teatr (bardzo) niemożliwy, czyli Kantor na WZiKS</i>	741
Halina Kurek, <i>Homo locum ornat, non locus hominem /Człowiek zdobi miejsce, nie miejsce człowieka/</i>	749
Halszka Kurlito	751
Olga Lalić-Krowicka, <i>Reżyser w wiecznym teatrze</i>	753
Olga Lalić-Krowicka, <i>Plamizm gwiazd i jego faktosens</i>	755
Krzysztof Lisowski, <i>Studiowanie Konfucjusza</i>	763
Rafał Maciąg, <i>Kawa</i>	765
Luigi Marinelli, <i>Przyjaźń – przenikanie granic</i>	769
Jan Michalik, <i>Badacz twórczości Kantora historykiem teatru</i>	773
Krzysztof Miklaszewski, <i>Imiennikowi – chwała!</i>	775
Aleksander Noworól	777

Spis treści

Józef „Żuk” Opalski	779
Lajos Pálfalvi, <i>Wakacjująca klasa</i>	781
Wiesław Piechocki, <i>Parasol kolażowy</i>	785
Wiesław Piechocki, <i>Włosy Absaloma są wszędzie</i>	789
Jacek Popiel, <i>Wspomnienia z czasów studenckich</i>	793
Grażyna Praweńska-Skrzypek, <i>Dobre lata Instytutu Spraw Publicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego z Krzysztofem Pleśniarowiczem</i>	801
Włodzimierz Próchnicki, <i>Krzysiu</i>	803
Grzegorz Przebinda, <i>Dzieje pewnej przyjaźni (z Tadeuszem Kantorem, Franciszkiem Pikiem Mirandolą i dębem Stanisławem w tle)</i>	807
Dobrochna Ratajczakowa, <i>Ponad latami</i>	817
Anna Stafiej, <i>Pro domo sua</i>	821
Franciszek Tereskiewicz.....	823
Andrzej Urbanik.....	827

Biografia i publikacje Krzysztofa Pleśniarowicza

Biografia naukowa Krzysztofa Pleśniarowicza	831
Publikacje Krzysztofa Pleśniarowicza 1975-2025	843

Część I

Sceny kultury

Słowo Rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego do tomu jubileuszowego dedykowanego Panu Profesorowi Krzysztofowi Pleśniarowiczowi

Wielość i różnorodność wątków, które splotły się w imponującym *dossier* Pana Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza, zdumiewa i robi wrażenie. Tak bogaty życiorys musi się wszakże okazać nie małym wyzwaniem dla każdego, kto podejmie się próby jego opisu. W biografii tej naturalnym rozwinięciem pracy naukowej i dydaktycznej stały się rozliczne aktywności o charakterze organizacyjnym. Owo intensywne, podziw budzące zaangażowanie w administracyjną i instytucjonalną praktykę jawi się jako wypadkowa z jednej strony prymarnej akademickiej afiliacji Profesora (z Uniwersytetem Jagiellońskim zawodowo związanej od ukończenia studiów magisterskich w 1977 r.), a z drugiej – intelektualnych poszukiwań, które przez długie lata prowadził, pochylając się m.in. nad monumentalnym, heterogenicznym *oeuvre* Tadeusza Kantora.

Już na wstępie stwierdzić wypada, że Krzysztof Pleśniarowicz jest wybitnym kulturoznawcą i teatrologiem, swobodnie poruszającym się na gruncie teorii i historii dwudziestowiecznego teatru. Świadczą o tym najdobitniej jego książki, w zgodnej opinii krytyków (tudzież czytelników nieprofesjonalnych) zawsze przystępne i przejrzyste skonstruowane, a niejednokrotnie wręcz pionierskie, jak w przypadku

uchodzącego dziś za kanoniczny *Teatru Śmierci Tadeusza Kantora* (1990) czy opublikowanych niedawno w nowym, zmienionym wydaniu *Przestrzeni deziluzji* (2021). O długowieczności i niesłabnącej sile oddziaływania przywołanych pozycji świadczy zwłaszcza fakt, że – jakkolwiek ukazały się drukiem już jakiś czas temu (pierwsza na księgarskie półki trafiła przed 35 laty!) – wciąż nie sposób sobie wyobrazić poważnej rozprawy poświęconej twórczości reżysera *Umarłej klasy* czy losom dwudziestowiecznego teatru, która jakoś by się do nich nie odnosiła, choćby tylko w przypisie lub w ramach bibliograficznej wzmianki.

W pamięci uczniów zapisał się przy tym Dostojny Jubilat jako nauczyciel akademicki odznaczający się erudycją i umiejętnością syntetycznej prezentacji nawet najbardziej złożonych zagadnień, jak również bezpośredniością, rzadkim darem wymowy i niepodrabialnym poczuciem humoru. Wymienione zalety – dostrzeżone też za granicą, w szczególności na uczelniach amerykańskich, w których gościł wielokrotnie jako stypendysta i profesor wizytujący – zapewniły mu sympatię i szacunek kolejnych pokoleń studentów, którzy docenili jego charyzmę i oryginalną, nietuzinkową osobowość. Profesor pozostawił więc trwały, niezatarty ślad na życiorysach licznej grupy kulturoznawców i teatrologów, dla których stał się bez wątpienia niekwestionowanym autorytetem oraz niedościgłym wzorem uczonego, zawsze uważnego i otwartego na nowe prądy myślowe i kierunki badawcze, ale zarazem głęboko przywiązanego do klasycznego repertuaru postaw i wartości humanistycznych.

Podkreślić trzeba, że to właśnie tym wartościom Krzysztof Pleśniarowicz czynił zadość jako menedżer i organizator działalności artystycznej prowadzonej w krakowskich instytucjach kultury. Należy bowiem w tym kontekście przypomnieć, że w latach 1994-2000 piastował stanowisko dyrektora „żywego archiwum” Teatru Cricot 2, czyli Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”. Uzyskał wówczas doprawdy niepowtarzalną szansę, aby sprawdzić, jak w codziennej praktyce zachowują się i sprawdzają koncepcje, które wprowadził do swego teoretycznego ekwipunku, pracując jeszcze nad dysertacją doktorską (obronioną w 1986 r.) czy też w okresie nieco późniejszym, gdy pracował już nad rozprawą habilitacyjną (wyżej wspomnianymi *Przestrzeniami deziluzji*, wydanymi po raz pierwszy w 1996 r.).

Szereg istotnych, eksponowanych funkcji pełnił też na Uniwersytecie Jagiellońskim. Występował więc m.in. w roli zastępcy dyrektora Instytutu Spraw Publicznych (2002-2007), twórcy i kierownika Katedry Kultury Współczesnej (2004-2019), a także – od 2008 do 2016 r. – prodziekana Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej. Wiedzą, kompetencjami i doświadczeniem dzielił się też z młodzieżą akademicką i społecznością Państwowej Akademii Nauk Stosowanych w Krośnie, w której życiu był aktywny również na płaszczyźnie administracyjnej – najpierw jako

uczestnik posiedzeń Senatu (zasiadał w nim jako powołany na kadencje 2012-2016 i 2016-2020 przedstawiciel rektora Uniwersytetu Jagiellońskiego), a następnie członek pierwszej Rady Uczelni (2019-2020).

Należy przy tej sposobności zauważyć, że realizacji jednych z najbardziej wymagających zadań w swej karierze podejmował się Krzysztof Pleśniarowicz w okolicznościach, które można by określić w najlepszym razie jako niepomysłne. Jego służba na rzecz Cricoteki przypadła przecież na okres przemian społeczno-politycznych i gospodarczych zachodzących pod wpływem transformacji systemowej, a z największymi akademickimi wyzwaniami mierzył się w czasie, gdy europeizujący się rodzimy sektor szkolnictwa wyższego i nauki wkraczał dopiero na ścieżkę przyspieszonych, nie zawsze zresztą prostych i łagodnych reform. Dostojny Jubilat z tej konfrontacji z przeobrażającą się instytucjonalną materią wyszedł niewątpliwie obronną ręką i stał się niezrównanym specjalistą w zakresie zarządzania zmianą, zdolnym racjonalnie i efektywnie kierować rozwojem podległych mu organizacji nawet w niesprzyjających warunkach.

To rzekłszy, pozwalam sobie złożyć Dostojnemu Jubilatowi najserdeczniejsze powinszowania oraz życzenia wszelkiej pomyślności. Chcę jednocześnie z mocą podkreślić, że pozostaję niezmiennie pod wielkim wrażeniem zasług, jakie położył Pan w minionych dekadach dla umocnienia i rozkwitu naszej macierzystej jednostki – Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego.

Do Pomysłodawców i Redaktorów niniejszego tomu (podobnie zresztą jak do wszystkich Autorów, których teksty w nim pomieszczono) pragnę na koniec skierować słowa uznania i wdzięczności. Jego Czytelnikom życzę zaś ciekawej, zajmującej lektury.

prof. dr hab. Piotr Jedynak
Rektor Uniwersytetu Jagiellońskiego

MARZENA BARAŃSKA 

Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

„Aktor” *versus* „aktor” – ujęcie normatywne

Wybrane zagadnienia

Wprowadzenie

Pytania dotyczące terminu „aktor”, statusu prawnego aktora i ochrony działalności artystycznej są przedmiotem debaty publicznej od kilku lat. Mimo podejmowanych z inicjatywy różnych środowisk prób opracowania normatywnych rozwiązań żadna propozycja nie zyskała aprobaty. W roku 2008 przygotowany został projekt Ustawy o wykonywaniu i ochronie zawodu aktora, autorstwa Polskiego Stronnictwa Ludowego¹. Autorzy projektu za wiodący cel uznali ujednolicenie zasad wykonywania zawodu aktora, „[...] podkreślenie znaczenia działalności aktorskiej w promowaniu różnorodności form przekazu kulturowego; zapewnienie takich warunków pracy wykonywanej przez aktorów, dzięki którym działalność artystyczna aktorów będzie się w pełni rozwijać i przynosić jak najlepsze korzyści społeczeństwu” (art. 2 ust. 1 pkt 1

¹ *Ustawa o wykonywaniu i ochronie zawodu aktora*, Dziennik.pl, [on-line:] <https://wiadomosci.dziennik.pl/polityka/artykuly/134564,ustawa-o-wykonywaniu-i-ochronie-zawodu-aktora.html> – 20 VIII 2024.

i 2 projektu)². Proponowane rozwiązania nie zyskały aprobaty przede wszystkim ze strony interesariuszy. W dniu 1 grudnia 2020 r. posłowie skierowali do Sejmu RP projekt ustawy o statusie artysty zawodowego, który został zarejestrowany jako *Druk nr 973*³. W uzasadnieniu projektu podano, że „Celem wprowadzenia nowych regulacji jest zwiększenie bezpieczeństwa socjalnego artystów i twórców w Polsce, zapewnienie warunków do nieskrępowanej wolności twórczej, wspieranie budowy i zachowania dziedzictwa narodowego oraz zwiększenie innowacyjności gospodarki”⁴. W dniu 24 lutego 2021 r. skierowano projekt do pierwszego czytania na posiedzeniu sejmu. Od tego czasu nie podjęto dalszych prac legislacyjnych. Nie oznacza to jednak, że problematyka powyższa nie wzbudza zainteresowania. Tematyka powraca wraz z dyskusją dotyczącą zmian wprowadzanych w prawie autorskim i pokrewnym (np. w roku 2022 przy okazji kształtowania rozwiązań dotyczących opłaty reprograficznej)⁵. Mimo upływu czasu nie udało się dokonać kompleksowych zmian legislacyjnych.

Reglamentacja dotycząca statusu aktora zawarta jest w wielu aktach prawnych, które często przy okazji normowania innych dziedzin zawierają przepisy odnoszące się do środowiska artystycznego, w tym aktorów⁶. Szeroki wachlarz zagadnień dotyczących analizowanego tematu z uwagi na objętość niniejszego artykułu został poddany selekcji i w rezultacie zdecydowano się na omówienie wybranych problemów. Przede wszystkim zwrócono uwagę na zagadnienia dotyczące pojęcia aktora w świetle obowiązującego ustawodawstwa, podjęto próbę skatalogowania desygnatów określających zawodowe i amatorskie aktorstwo oraz stosowanych rozwiązań w zakresie nawiązywania stosunków umownych. Badania mają charakter eksploracyjny. W fazie wstępnej ustalono katalog słów kluczowych, które pomocne były w eksploracji treści opublikowanych w naukowych i ogólnodostępnych bazach danych, np. EBSCO, Google Scholar, Science Elsevier, a także LEX (prywatna licencja), oraz treści netograficznych. Z uwagi na zakres podejmowanego zagadnienia zastosowano m.in. metodę egzegezy tekstów prawnych, materiałów zastanych.

² *Ibidem*.

³ *Poselski projekt ustawy o statusie artysty zawodowego. Druk nr 973*, Sejm.gov.pl, [on-line:] <https://www.sejm.gov.pl/Sejm9.nsf/druk.xsp?nr=973> – 20 VIII 2024.

⁴ *Ibidem* (uzasadnienie *Druku 973*).

⁵ S. Wikariak, *Oplata reprograficzna na ostatniej prostej*, „Dziennik Gazeta Prawna”, [on-line:] <https://www.gazetaprawna.pl/firma-i-prawo/artykuly/8484166,elektronika-oplata-reprograficzna-podatek-od-komputerow-tabletow-nosnikow.html> – 20 VIII 2024.

⁶ Zob. D. Ilczuk, *Wsparcie dla twórców i artystów. Perspektywa międzynarodowa*, Warszawa 2017.

Pojęcie i typy aktorów

Źródłosłowem współczesnego pojęcia aktora jest łacińskie słowo *actor*, które oznacza m.in. „sprawcę, wykonawcę, zawodowca”⁷. W socjologii i antropologii słowo „aktor” stosowane jest do „[...] określenia jednostki, grupy społecznej lub instytucji w rozumieniu podmiotu społecznego, wchodzącego z innymi podmiotami w interakcje”⁸ w zakresie reprezentowania i realizacji określonych celów czy ochrony interesów. W naukach ekonomicznych o aktorze można mówić w odniesieniu do uczestników stosunków gospodarczych. W polityce z kolei – jako o podmiocie podejmującym działania w sferze życia politycznego, często ukierunkowanym na np. zdobycie, utrzymanie władzy. Interdyscyplinarny zakres zastosowań słowa „aktor” sprawia, że nie można przyjąć jednej definicji za bezwzględnie obowiązującą.

Z uwagi na powyższe można wyróżnić szerokie i wąskie ujęcie definicyjne. W pierwszym „aktor” to m.in. „uczestnik jakichś wydarzeń”, „osoba, która udaje, stwarza pozory czegoś”⁹, „osoba udająca coś przed innymi osobami w celu ich oszukania”¹⁰. Działanie aktora we wskazanej interpretacji zmierza do budowania przeświadczenia o jego prawości, choć w rzeczywistości to rodzaj manipulacji wywołujący reakcje osoby trzeciej zgodnie z intencją manipulatora. W życiu codziennym termin „aktor” używany jest jako sarkastyczne określenie osoby zachowującej się w sposób sztuczny, pozerski. Towarzyszące mu wypowiedzi „nie graj”, „przestań grać” określają nienaturalność zachowania, nieprawdziwość intencji. W takim ujęciu w istocie odnosi się to do przyjmowania postawy, gestu, mimiki, do sposobu wypowiadania słów i zachowań właściwych dla ról scenicznych, jednakże powyższe interpretacje zdecydowanie wykraczają poza zakres identyfikowania terminu „aktor” ze sztuką, estradą czy działalnością artystyczną.

W ujęciu *sensu stricto* słowo to wskazuje na warsztat pracy, sposób działania i oddziaływania na otoczenie. Przyjęto m.in., że aktor to „artysta grający rolę w teatrze lub w filmie”¹¹, „artysta grający w teatrze lub filmie, wcielający się w postać, której

⁷ *Aktor*, [w:] *Słownik łacińsko-polski*, red. K. Kumaniecki, Warszawa 1983, s. 9.

⁸ B. Szacka, *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003, s. 122.

⁹ *Aktor*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [on-line:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/aktor.html> – 8 VIII 2024.

¹⁰ *Aktor*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [on-line:] <https://wsjp.pl/haslo/podglad/11826/aktor/2358202/osoba-udajaca-cos> – 3 VIII 2024.

¹¹ *Aktor*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

użycza głosu, twarzy oraz gestów”¹² czy „artysta tworzący postaci sceniczne, grający jakąś rolę w teatrze, filmie, telewizji”¹³. Osobliwością definicji jest artystyczny wymiar aktywności, intelektualny wkład, twórcze zaangażowanie, adekwatne do roli, w jaką osoba się wciela. Jednostka na podstawie posiadanej wiedzy i umiejętności świadomie dokonuje wyborów, np. poprzez przyjmowanie określonej postawy, zachowania; dotyczy to technik głosowych, cielesnych, nadających postaci czy sytuacji szczególnego charakteru. Miarą artystycznego wkładu aktora jest utożsamianie się artysty z określonymi rolami, kreacjami scenicznymi lub filmowymi, natomiast miarą jego jakości, kunsztu są często opinie krytyków i prestiżowe nagrody.

Słowo „aktor” jest bardzo pojemne i odnosi się do różnych typów artystów, np.:

- komik, czyli „aktor grający role komediowe lub kłown cyrkowy”¹⁴,
- aktor dramatyczny – związany z dramatem – utworem literackim i scenicznym¹⁵,
- aktor śpiewający – jest przede wszystkim aktorem, który wykorzystuje śpiew jako środek ekspresji dramatycznej¹⁶,
- lalkarz – aktor m.in. uczestniczący w widowisku lalkowym, „[...] poruszający lalkami i użyczający im głosu w teatrze lalek”¹⁷,
- tancerz – realizuje koncepcje artystyczne poprzez przyjmowanie różnych postaw, figur itp., „wykonuje w sposób artystyczny stworzone przez choreografa tańce i układy ruchowe solo bądź w zespole tancerzy”¹⁸,
- mim – mową ciała, wyglądem zewnętrznym, charakterystycznym makijażem, często poprzez gesty, ruchy ciała realizuje określoną artystyczną koncepcję zwaną pantomimą¹⁹,
- artysta opery i operetki – jego talent artystyczny i głos decydują o wyborze realizowanego repertuaru, np. operetka, opera,

¹² *Aktor*, Wojewódzki Urząd Pracy w Łodzi, [on-line:] <https://wuplodz.praca.gov.pl/-/13434224-aktor> – 8 VIII 2024.

¹³ *Aktor*, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. J. Tokarski, H. Szkiłdź, Warszawa 1978, s. 25.

¹⁴ *Aktor*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

¹⁵ *Dramatyczny*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [on-line:] <https://wsjp.pl/haslo/podglad/5127/dramatyczny/4062798/teatr> – 8 VIII 2024.

¹⁶ D. Carey, R. Clark Carey, *The Vocal Arts Workbook: A Practical Course for Developing the Expressive Actor's Voice*, 2nd ed., London 2021, *RADA Guides*.

¹⁷ *Lalkarz*, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. J. Tokarski, H. Szkiłdź, Warszawa 1978, s. 8.

¹⁸ *Tancerz*, Powiatowy Urząd Pracy w Bielsku-Białej, [on-line:] pubbielsko.bip.gov.pl/ – 8 VIII 2024.

¹⁹ *Mim*, Wikipedia, [on-line:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Mim> – 8 VIII 2024.

- aktor charakterystyczny – „aktor grający postaci o wyrazistych cechach”²⁰,
- aktor komediowy – „aktor grający role komediowe lub kłown cyrkowy”²¹.

Wskazany katalog zapewne nie wyczerpuje pojemności terminu „aktor”, nie dyskredytuje innych jego definicji, prezentuje typy aktorów z punktu widzenia warsztatu ich pracy. Powszechnie stosowanym określeniem jest „performer”. Jest to pojęcie

[...] szersze od „aktora”, obejmuje każdy typ artysty scenicznego: aktora, komika, mima, tancerza, opowiadacza historii (*storyteller*), śpiewaka (operowego, rockowego, popowego). [...] Performer, rozumiany jako pojęcie węższe w stosunku do aktora, określa jakiś szczególny typ aktora bądź artysty scenicznego (twórcę *performance art*, twórcę *body art*, aktora teatru performatywnego, aktora – opowiadacza historii) albo jakąś konkretną perspektywę spojrzenia na aktora i jego grę (pracę aktora widzianą z performatywnego punktu widzenia, czyli z punktu widzenia procesu) bądź konkretny poziom gry lub dramaturgii aktorskiej: poziom performansu, obecności czy, jak to określa Antropologia Teatru, stanu „pre-ekspresyjnego”²².

Performer realizuje swoją aktywność zawodowo lub niejako przy okazji innych czynności zawodowych.

Desygnatami zawodowego podejścia są: zarobkowa działalność np. w dziedzinie sztuki aktorskiej lub estradowej, prowadzona w formie działalności gospodarczej lub tzw. wolnego zawodu, tj. wykonywana osobiście, ale bez zawierania jakichkolwiek umów, kontraktów. Przyjęte podejście pozwala na wyróżnienie aktorów zawodowych, wykonujących wolny zawód na stałe i *ad hoc*. Jak wynika z prawa podatkowego, wykonywanie wolnego zawodu *ad hoc* może mieć charakter stały, jeśli miesięczna kwota wynagrodzenia z tej działalności przekroczy wysokość 60% prognozowanego przeciętnego wynagrodzenia miesięcznego „[...] przyjętego do ustalenia kwoty ograniczenia rocznej podstawy wymiaru składek, ogłoszonego przez ministra właściwego do spraw zabezpieczenia społecznego w Dzienniku Urzędowym Rzeczypospolitej Polskiej «Monitor Polski» na dany rok kalendarzowy” (w roku 2026 to kwota 5652 zł)

²⁰ *Aktor charakterystyczny*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*...

²¹ *Komik*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [on-line:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/komik;2564023.html> – 8 VIII 2024.

²² Marco De Marinis, *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, 2012, s. 38–39, [on-line:] <https://grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem> – 22 VII 2024.

lub jeżeli podmiot dokona wpisu do Centralnej Ewidencji i Informacji o Działalności Gospodarczej²³.

Innym czynnikiem potwierdzającym zawodowy charakter jest przynależność do organizacji branżowych. W Polsce jedną z wiodących jest Związek Artystów Scen Polskich (ZASP), mający status stowarzyszenia. Jego członkiem może zostać artysta i twórca m.in. zatrudniony i angażowany w teatrach i na estradzie, posiadający miejsce zamieszkania lub obywatelstwo jednego z państw członkowskich Unii Europejskiej bądź państwa członkowskiego Europejskiego Porozumienia o Wolnym Handlu (EFTA) czy strony umowy o Europejskim Obszarze Gospodarczym, jeśli:

- 1) posiada kwalifikacje zawodowe potwierdzone dyplomem wyższej krajowej lub zagranicznej uczelni artystycznej lub uczelni prowadzącej analogiczny kierunek bądź też artystycznej szkoły średniej mającej uprawnienia nadane przez właściwego ministra albo egzaminem eksternistycznym zdanym przed ZASP, chyba że na dzień złożenia wniosku o przyjęcie w poczet członków o statusie nierepartycyjnym posiada co najmniej trzyletni staż pracy zawodowej albo
- 2) wykonuje pomocnicze funkcje artystyczne i legitymuje się w tym zakresie co najmniej trzyletnim stażem zawodowym²⁴.

Zapewne wiedza zdobyta podczas edukacji w szkołach aktorskich na różnych poziomach tworzy perspektywę dla zawodowego rozwoju, ale jest również wiele przykładów znanych aktorów, którzy „przygodę” aktorską rozpoczęli od udziału w castingu. Amatorskie wykonania niejednokrotnie zachwycaly komisje konkursowe, które doceniając talent kandydata, swymi decyzjami umożliwiały mu rozpoczęcie i dalszy rozwój kariery zawodowej. Jak wskazano wyżej, do grona artystów zaliczyć należy: aktorów, tancerzy, piosenkarzy, lektorów lub prezenterów, a także, zgodnie z Rozporządzeniem Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 8 kwietnia 2019 r. w sprawie klasyfikacji zawodów szkolnictwa artystycznego²⁵, plastyków o specjalności

²³ *Twórcy, artyści i osoby wykonujące wolne zawody a składki ZUS*, Poradnik Przedsiębiorcy, [on-line:] <https://poradnikprzedsiębiorcy.pl/-tworcy-artysci-i-osoby-wykonujace-wolne-zawody-a-skladki-zus> – 8 VIII 2024.

²⁴ §10 pkt 4 Statutu Związku Artystów Scen Polskich ZASP, [on-line:] https://www.zasp.pl/wp-content/uploads/2023/12/Statut-ZASP_20.06.2023-%E2%80%9417%20I%202026.pdf – 17 I 2026.

²⁵ Dz.U. z 2019 r. poz. 717.

fotografia i film, formy rzeźbiarskie, projektowanie użytkowe, techniki graficzne, malarskie, renowacyjne, scenograficzne.

Działalność artystyczna jako działalność gospodarcza

Punktem wyjścia dla prowadzonej analizy jest Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej²⁶ (dalej u.o.p.d.k.), która stanowi, że „Działalność kulturalna w rozumieniu niniejszej ustawy polega na tworzeniu, upowszechnianiu i ochronie kultury” (art. 1 u.o.p.d.k.) i jest realizowana poprzez różne formy organizacyjne, np. teatry, opery, operetki, filharmonie, orkiestry, instytucje filmowe, kina, muzea, biblioteki, domy kultury, ogniska artystyczne, galerie sztuki oraz ośrodki badań i dokumentacji w różnych dziedzinach kultury (art. 2 u.o.p.d.k.). Poza wymienionymi aktywność prowadzić mogą podmioty nieposiadające osobowości prawnej – w formie klubów, świetlic, domów kultury i bibliotek (art. 4 u.o.p.d.k.). Teatry, filharmonie, opery, operetki, orkiestry symfoniczne i kameralne, zespoły pieśni i tańca oraz zespoły chóralskie mogą prowadzić, jako wyspecjalizowane instytucje kultury, działalność artystyczną z udziałem twórców i wykonawców w obszarze muzyki, tańca, teatru. Zatem działalność artystyczna pojmowana jako zorganizowana działalność zarobkowa wykonywana we własnym imieniu i w sposób ciągły jest działalnością gospodarczą²⁷. Jak czytamy w jednym z wyroków białostockiego Sądu Apelacyjnego:

W ujęciu tradycyjnym działalność gospodarcza charakteryzuje się profesjonalnością, samodzielnością, podporządkowaniem zasadzie racjonalnego gospodarowania, celem zarobkowym, trwałością prowadzenia, wykonywaniem w sposób zorganizowany oraz uczestniczeniem w obrocie gospodarczym. Właściwości cechujące działalność gospodarczą, które powinny występować łącznie, to działanie stałe, nieamatorskie, nieokazjonalne, z elementami organizacji, planowania i zawodowości rozumianej jako fachowość, znajomość rzeczy oraz specjalizacja²⁸.

²⁶ T.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 87.

²⁷ Art. 3 Ustawy z dnia 6 marca 2018 r. – Prawo przedsiębiorców, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 236.

²⁸ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 27 lutego 2019 r. sygn. III AUa 835/18, LEX nr 2669470.

Jedno z postanowień Sądu Najwyższego mówi o tym, że „Cechą działalności gospodarczej jest prowadzenie jej dla zysku [...]. Celem tym jest zarobek, czyli dochód pokrywający w pełni koszty działalności, w tym ubezpieczenia społecznego, a ponadto wystarczający na utrzymanie oraz rozwój przedsiębiorcy”²⁹. O tym, czy przedsiębiorstwo osiągnęło zysk, decydować będzie różnica pomiędzy przychodem i dochodem. Przychód oznacza przysporzenie majątkowe pomniejszone np. o podatek VAT od towarów czy usług³⁰, dochód (potocznie określany zyskiem) stanowi różnicę pomiędzy przychodem i poniesionymi nakładami. Do kosztów zaliczyć należy m.in. wydatki związane z zakupem niezbędnych narzędzi, oprogramowania komputerowego, utrzymania pojazdów, opłaty z tytułu ubezpieczeń czy np. podatków. W zależności od profilu działalności wydatki będą ulegały modyfikacji. Jeśli przewyższają otrzymane korzyści, wówczas taką sytuację określa się mianem straty w przedsiębiorstwie, co w dłuższej perspektywie może doprowadzić do jego upadłości, likwidacji³¹. Prowadzenie działalności gospodarczej „[...] to działanie stałe, nieamatorskie i nieokazjonalne, z elementem organizacji, planowania i zawodowości rozumianej jako fachowość, znajomość rzeczy oraz specjalizacja”³². Decyzje dotyczące m.in. spraw bieżących, planowanych rozwiązań, strategii rozwoju, wydatków, zmiany lub rozszerzenia (zawężenia) profilu aktywności przedsiębiorcy podejmuje w imieniu własnym na podstawie zasady racjonalnego gospodarowania. „Działalnością gospodarczą nie jest działalność wykonywana w imieniu innego podmiotu. Podmiot zawodowo wykonujący działalność gospodarczą, czyli działający we własnym imieniu, potencjalnie jest przedsiębiorcą”³³.

Kryterium ciągłości w odniesieniu do działalności gospodarczej oznacza perspektywiczne, a nie incydentalne działanie zmierzające od realizacji wyznaczonych celów. Według Andrzeja Powołowskiego i Sławomira Koroluka „[...] ciągłość jako cecha działalności gospodarczej oznacza zamiar podmiotu podejmującego i wykonującego działalność gospodarczą, objawiający się w pewnej metodzie postępowania

²⁹ Postanowienie Sądu Najwyższego z dnia 5 kwietnia 2023 r. sygn. III USK 88/22, LEX nr 3561918.

³⁰ Zob. art. 14 ust. 1 Ustawy z dnia 26 lipca 1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 226, 232, 854, 858-859, 863.

³¹ Zob. Ustawa z dnia 28 lutego 2003 r. – Prawo upadłościowe, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 794.

³² Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 29 marca 2019 r. sygn. III AUa 750/17, LEX nr 2686512.

³³ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 26 marca 2019 r. sygn. III AUa 547/18, LEX nr 2739623.

(powtarzalność czynności) właściwej rodzajowi działalności gospodarczej”³⁴. Małgorzata Sieradzka dodaje, że „Istotne jest bowiem trwanie tej aktywności – trwały zamiar wykonywania działalności przesądza o jej ciągłości. To zamiar powtarzalności w odniesieniu do aktywności (działalności) decyduje o pozytywnym lub negatywnym zaistnieniu przesłanki ciągłości”³⁵. Przerwy powodowane np. stanem zdrowia przedsiębiorcy nie podważają ciągłości jej trwania³⁶.

Każdy zainteresowany działalnością gospodarczą musi podjąć decyzję co do prawnej formy podmiotu i przedmiotu aktywności gospodarczej. Działalność artystyczna jest jedną z form działalności gospodarczej, którą można założyć na podstawie przepisów zawartych w Ustawie z dnia 6 marca 2018 r. – Prawo przedsiębiorców³⁷ np. w formie jednoosobowej działalności gospodarczej lub zgodnie z Ustawą z dnia 15 września 2000 r. – Kodeks spółek handlowych³⁸ w formie spółki. Forma wpływa m.in. na status i realizację procedur właściwych dla założenia przedsiębiorstwa, strukturę organizacyjną, zakres odpowiedzialności. Wymogiem formalnym, niezbędnym dla rozpoczęcia np. jednoosobowej działalności gospodarczej jest dokonanie wpisu w Centralnej Ewidencji i Informacji o Działalności Gospodarczej (rejestrze przedsiębiorców)³⁹. Natomiast wpis do Krajowego Rejestru Sądowego jest wymagany dla założenia np. spółek prawa kapitałowego i skutkuje uzyskaniem przez przedsiębiorcę osobowości prawnej⁴⁰. Wnioskodawca swobodnie dokonuje wyboru prowadzonej aktywności gospodarczej, chyba że ustanowiono wymóg posiadania pozwoleń, zezwoleń czy certyfikatów potwierdzających posiadane uprawnienia czy kwalifikacje. W dziale 90. Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD)⁴¹ określono:

- działalność związaną z wystawianiem przedstawień artystycznych, w tym teatralnych, operowych, baletowych, musicalowych,

³⁴ A. Powalowski, S. Koroluk, *Podjęmowanie działalności gospodarczej w świetle regulacji prawnych*, Bydgoszcz–Gdańsk 2005, s. 37.

³⁵ M. Sieradzka, *Glosa do wyroku NSA z dnia 28 kwietnia 2011 r., II OSK 333/11*, LEX/el., 2012, s. 1.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ T.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 236.

³⁸ T.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 18.

³⁹ Centralna Ewidencja i Informacja o Działalności Gospodarczej, [on-line:] <https://aplikacja.ceidg.gov.pl/CEIDG.STS/Login.aspx?ReturnUrl=%2fceidg.sts%2f%3fwa%3dwsignin1> – 8 VIII 2024.

⁴⁰ Portal Rejestrów Sądowych, [on-line:] <https://prs.ms.gov.pl/> – 8 VIII 2024.

⁴¹ Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 24 grudnia 2007 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD), Dz.U. z 2007 r. nr 251, poz. 1885, z późn. zm.; Polska Klasyfikacja Działalności, dział 90, [on-line:] https://www.pkd.com.pl/wyszukiwarka/lista_pkd – 22 II 2026.

- działalność związaną z prowadzeniem grup cyrkowych, orkiestr i zespołów muzycznych,
- działalność indywidualnych artystów takich jak: aktorzy, tancerze, piosenkarze, lektorzy lub prezenterzy.

Działalność artystyczna aktora jest realizowana przez niego osobiście, niezależnie od tego, czy wykonuje ją sam, czy wspólnie z innymi osobami. Jednakże oceny umiejętności aktorskich dokonywać należy z punktu widzenia indywidualnych występów, jak również wniesionego wkładu do realizacji dzieła zbiorowego. Sztuka teatralna i film jako

dzieła artystyczne w rozumieniu prawnym stanowią zespół poszczególnych dzieł, które mogą wystąpić samoistnie, lecz dopiero ich łączne przedstawienie powoduje powstanie dzieła ostatecznego pod względem artystycznym i prawnym. Tak więc scenografia, kostiumy, dekoracje, muzyka, gra aktorska, gra orkiestry czy też śpiew chórzystów to elementy dzieła ostatecznego, ale też i samoistne dzieła. Dzieło ostateczne nie ma więc jednego twórcy i wszyscy, którzy tworzyli dzieło, a potem je odtwarzają, są autorami dzieła, w tym np.: chórzyci czy statyści, bez których dzieło nie mogłoby zaistnieć jako efekt końcowy zamierzony w zawartych umowach⁴².

Projekcje artystyczne a prawo

Działalność może być realizowana w formie scenicznej (np. spektakle w teatrach, operach), ale również w miejscach publicznych (np. koncerty noworoczne i z innych okazji). Z uwagi na miejsce realizacji i liczbę uczestników zastosowanie będą miały rozwiązania dotyczące imprez masowych, przez co rozumieć należy przedsięwzięcie realizowane

[...] na stadionie, w innym obiekcie niebędącym budynkiem lub na terenie umożliwiającym przeprowadzenie imprezy masowej, na których liczba udostępnionych przez organizatora miejsc dla osób, ustalona zgodnie z przepisami prawa budowlanego oraz przepisami dotyczącymi ochrony przeciwpożarowej, wynosi nie mniej niż 1000, b) w hali sportowej lub w innym budynku umożliwiającym przeprowadzenie imprezy

⁴² Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z 20 marca 2018 r. sygn. III AUa 110/17, LEX nr 2491882.

masowej, w których liczba udostępnionych przez organizatora miejsc dla osób, ustalona zgodnie z przepisami prawa budowlanego oraz przepisami dotyczącymi ochrony przeciwpożarowej, wynosi nie mniej niż 500⁴³.

Organizator (osoba fizyczna lub prawna czy nieposiadająca osobowości prawnej) składa do organów administracji samorządowej właściwych dla miejsca realizacji imprezy wniosek o wydanie zezwolenia wraz z wymaganymi załącznikami (np. regulamin przebiegu imprezy, mapy terenu, pozwolenia, dokumentacja ustalająca zasady współpracy z odpowiednimi służbami porządkowymi; art. 3 ustawy o bezpieczeństwie imprez masowych, dalej u.b.i.m.). Wskazany jako organizator w decyzji administracyjnej podmiot (art. 3 pkt 18 u.b.i.m.) ponosi odpowiedzialność za zagwarantowanie bezpieczeństwa uczestników przedsięwzięcia (art. 5-6 u.b.i.m.) wspólnie z organami administracyjnymi i ustanowionymi służbami: porządkowymi, informacyjnymi, medycznymi, ratowniczymi, których zakres odpowiedzialności wynika z przepisów szczególnych. Zagwarantowanie prawidłowego przebiegu wymaga utworzenia zaplecza niezbędnego dla każdej z wyżej wymienionych służb oraz ustanowienia odpowiedniej – przewidzianej w ustawie – liczby osób zabezpieczających przebieg imprezy, proporcjonalnie do liczby planowanych uczestników (art. 6 pkt 2 u.b.i.m.). Każdorazowo, w celu zagwarantowania szybkiego i sprawnego działania, konieczne jest wyznaczenie dróg dojazdu dla służb porządkowych i medycznych oraz dróg ewakuacyjnych (art. 5-7 u.b.i.m.). Jeżeli na podstawie przekazanego przez organizatora wniosku o wydanie zezwolenia organ administracyjny uzna, że „[...] istnieje obawa wystąpienia aktów przemocy lub agresji” (art. 3 pkt 5 u.b.i.m.), czyli zakwalifikuje imprezę jako wydarzenie o podwyższonym ryzyku, wówczas organizator zobligowany jest do zintensyfikowania działań na rzecz zagwarantowania spokojnego przebiegu przedsięwzięcia. W trakcie przebiegu imprezy kontrolę sprawuje kierownik ds. bezpieczeństwa, czyli osoba wyznaczona przez organizatora (art. 3 pkt 11 u.b.i.m.). Do jego podstawowych zadań należy sprawowanie pieczy nad przebiegiem imprezy, współpraca ze wszystkimi służbami, reagowanie na zachowania sprzeczne z prawem, a także powiadomienie uczestników przed rozpoczęciem imprezy o zasadach bezpieczeństwa obowiązujących podczas jej realizacji.

⁴³ Art. 3 pkt 2 ppkt a i b Ustawy z dnia 20 marca 2009 r. o bezpieczeństwie imprez masowych, t.j. Dz.U. z 2023 r. poz. 616.

Zawodowiec czy amator?

Zapewne posiadanie kierunkowego wykształcenia daje większą szansę na uzyskanie angażu w filmie czy teatrze, ale nie jest warunkiem koniecznym. Specyfika profesji aktora sprawia, że wysoki poziom osiągnąć można poprzez aktywność zawodową, zaangażowanie i nawiązywanie nowych kontaktów. Wśród plejadi znakomitych aktorów nie brakuje zarówno tych, którzy posiadają certyfikaty ukończenia szkół aktorskich, jak i tych, którzy osiągnęli sławę dzięki wytężonej pracy. Robin Williams, Kelsey Grammer i Kelly McGillis są absolwentami The Juilliard School; Patricia Clarkson, Meryl Streep czy Kate Burton ukończyły David Geffen School of Drama; Ryan Gosling, Drew Barrymore, Johnny Deep, Tom Cruise nie ukończyli szkół aktorskich⁴⁴. Podobnie w Polsce, np. Krystyna Janda⁴⁵, Anna Dymna⁴⁶ czy Danuta Stenka⁴⁷ posiadają wykształcenie aktorskie, przeciwnie do np. Anny Muchy⁴⁸, Jakuba Wesołowskiego⁴⁹ czy Zbigniewa Buczkowskiego⁵⁰, którzy są absolwentami szkół średnich o innym profilu czy innych kierunków studiów. Aktorstwo to profesja wymagająca talentu i nieustannej pracy; posiadanie certyfikatu nie zawsze przesądza o sukcesie zawodowym. Jeden z najwybitniejszych polskich aktorów Daniel Olbrychski „[...] formalnie ukończył studia aktorskie dopiero wiele lat po rozpoczęciu swojej działalności zawodowej. Aktor rozpoczął studia w Państwowej Wyższej Szkole Teatralnej w Warszawie, ale przerwał je z powodu intensywnych zobowiązań filmowych. Dopiero w 1971 roku zdał aktorski egzamin eksternistyczny, a tytuł magistra uzyskał w 2010 roku”⁵¹.

⁴⁴ *16 aktorów, którzy nigdy nie byli w szkole aktorskiej!*, Filing, [on-line:] <https://filing.pl/16-aktorow-ktorzy-nigdy-nie-byli-w-szkole-aktorskiej/> – 3 VII 2024.

⁴⁵ *Krystyna Janda*, Filmweb, [on-line:] <https://www.filmweb.pl/person/Krystyna+Janda-54> – 31 VII 2024.

⁴⁶ *Anna Dymna*, Culture.pl, [on-line:] <https://culture.pl/pl/tworca/anna-dymna> – 31 VII 2024.

⁴⁷ *Danuta Stenka*, FilmPolski.pl, [on-line:] <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1118269> – 31 VII 2024.

⁴⁸ *Anna Mucha*, Filmweb, [on-line:] <https://www.filmweb.pl/person/Anna+Mucha-358> – 31 VII 2024.

⁴⁹ *Jakub Wesołowski*, Filmweb, [on-line:] <https://www.filmweb.pl/person/Jakub+Weso%C5%82owski-138142> – 31 VII 2024.

⁵⁰ *Zbigniew Buczkowski*, FilmPolski.pl, [on-line:] <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111156> – 31 VII 2024.

⁵¹ K. Kopeć, *Daniel Olbrychski: Dyplom aktorski? Nie, dziękuję! Oto dlaczego nie potrzebował papierka, żeby zostać gwiazdą*, Świat Seriali, [on-line:] <https://swiatseriali.interia.pl/plotki/>

W Polsce kształcenie artystów plastyków na poziomie szkoły średniej prowadzone jest w liceach sztuk plastycznych i szkołach policealnych o wskazanym profilu. Certyfikat ukończenia szkół muzycznych II stopnia lub liceów muzycznych daje uprawnienia do uzyskania świadectwa potwierdzającego posiadany zawód: instrumentalistom, muzykom jazzowym, wokalistom, wokalistom jazzowym czy np. lutnikom. Następstwem ukończenia szkoły średniej (niezależnie od tego, czy publicznej, prywatnej, czy społecznej) sztuki cyrkowej jest status aktora sztuki cyrkowej, a szkoły policealnej muzycznej o specjalności wokalnno-baletowej czy wokalnno-aktorskiej – mianem aktora scen muzycznych⁵². Podobnie gdy idzie o kształcenie na poziomie wyższym. Zainteresowani mogą kontynuować naukę na poziomie licencjackim, magisterskim i doktoranckim w Polsce, np. w Akademii Teatralnej im. Aleksandra Zelwerowicza w Warszawie czy w Państwowej Wyższej Szkole Filmowej, Telewizyjnej i Teatralnej im. Leona Schillera w Łodzi, lub poza granicami kraju, np. w Juilliard School (USA) czy New York University Tisch School of the Arts (USA). Oferta edukacyjna jest bardzo szeroka i pozwala m.in. na kształcenie w zakresie dubbingu, konferansjerki, pracy w teatrze czy na planie filmowym.

Czy aktor świadczy usługę?

To, co charakteryzuje działalność aktorską, to oryginalne i nowatorskie efekty twórczej działalności człowieka i od woli danej osoby zależy, jak będzie realizować zawodowe wybory. W pracach aktorów wyróżnić można dwa nurty aktywności zawodowej:

- działania twórcze uzasadnione współpracą z innymi osobami i instytucjami oraz
- działania indywidualne związane z realizacją własnej oferty.

W pierwszym nurcie, z uwagi na charakter realizowanego zadania, artysta współpracuje z innymi osobami, a jego wkład wpływa na sukces przedsięwzięcia np. trupy artystycznej czy zespołu tanecznego. W nurcie indywidualnym artysta przede wszystkim sam decyduje o wyborze repertuaru i dokonuje krytycznej oceny jego

news-daniel-olbrychski-dyplom-aktorski-nie-dziekuje-oto-dlaczego-,nId,7611742#google_vignette – 7 VIII 2024.

⁵² Załącznik do Rozporządzenia Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 8 kwietnia 2019 r. w sprawie klasyfikacji zawodów szkolnictwa artystycznego, Dz.U. z 2019 r. poz. 717.

przygotowania przed zaprezentowaniem go publiczności. Niezależnie od tego, czy aktor działa indywidualnie, czy w zespole, jego artystyczne wykonanie podlega ochronie prawnej. Reglamentacja dotycząca warunków wykonania wynikać może z zawartych pomiędzy stronami umów. Praca aktora polega przede wszystkim na świadczeniu usług i może być realizowana w zakresie prowadzonej działalności gospodarczej, na podstawie umów cywilnoprawnych lub umowy o pracę.

Z normatywnego punktu widzenia aktywność aktora – niezależnie od przyjętej formy realizacji – zakwalifikować należy jako usługę (art. 750 Kodeksu cywilnego⁵³, dalej k.c.), a nie towar. W obliczu braku definicji formalnej przyjęto, że „Usługa jest każdą działalnością lub korzyścią nie mającą charakteru materialnego, którą jedna ze stron może zaoferować drugiej, co niekoniecznie musi być związane ze sprzedażą dóbr lub usług w porównaniu do produktu, który można kupić na własność”⁵⁴. Stroną umowy może być aktor jako osoba fizyczna lub podmiot gospodarczy. Podkreślić należy, że ostatecznie strony zgodnie z art. 353 1 k.c. (zasada swobody umów) układają stosunek prawny wedle swego uznania, pod warunkiem, że treść i cel pozostają w granicach określonych przez prawo, właściwość stosunku prawnego oraz zasady współżycia społecznego. W praktyce umowy nawiązywane są pomiędzy podmiotami prowadzącymi działalność gospodarczą i określają przedmiot, czyli w przypadku aktorów rodzaj realizowanej usługi, np. umowa zawarta pomiędzy teatrem a aktorem prowadzącym działalność gospodarczą (B2B). Warunki określające prawa i obowiązki stron dotyczą wykonania usługi przez osobę będącą przedsiębiorcą lub osoby przez niego zatrudnione. Jak stwierdza Adam Pakulski: „Zgodnie z utrwalonymi poglądami doktryny wskazuje się, iż przedmiotem umowy o świadczenie usług może być zobowiązanie do dokonania jednej lub wielu czynności faktycznych, dokonywanych w sposób stały lub okresowy mających charakter jednorazowy, ciągły lub okresowy”⁵⁵. To rodzaj świadczenia pomiędzy usługodawcą a usługobiorcą polegający na indywidualnej interpretacji przez daną osobę zachowania czy zdarzenia poprzez ruch, gest, mimikę twarzy, estetykę wyglądu zewnętrznego, skierowanej do innej osoby (innych osób). Warsztat pracy skoncentrowany jest na interpretacji sceny przez „[...] artystów interpretatorów oraz artystów wykonawców [...]”, jest wytworem ludzkiego umysłu, przez

⁵³ Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny, tj. Dz.U. z 2024 r. poz. 1061.

⁵⁴ *Usługa*, [w:] *Encyklopedia Zarządzania*, [on-line:] <https://mfiles.pl/pl/index.php/Us%C5%82uga> – 3 VIII 2024.

⁵⁵ A. Pakulski, *Umowa o świadczenie usług*, Pakulski, Kilarski i wspólnicy, [on-line:] <https://pakulskikancelaria.pl/umowa-o-swiadczenie-uslug/> – 5 VIII 2024.

co nadaje jej oryginalny wymiar⁵⁶. Podejście takie znajduje uzasadnienie w wyroku Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 17 września 2015 r.⁵⁷ W kontekście wykonywanych przez aktora czynności trudno uznać, że w umowie można precyzyjnie określić osiąganie rezultatu, bowiem od oceny reżysera dzieła filmowego czy teatralnego zależało będzie uznanie, że scena została zrealizowana na oczekiwanym poziomie. W odniesieniu do wykonawstwa „na żywo» [...] oznaczonego utworu, należy stwierdzić, że nosi ona konstrukcyjne cechy czynności starannego działania, a nie umowy o rezultat. Czynności artystów wykonawców, [...] w szczególności polegające na wykonywaniu utworów «na żywo» nie prowadzą do powstania autonomicznego przedmiotu ochrony, są ściśle związane z osobą wykonawcy⁵⁸. W innym wyroku stwierdzono, że: „Jeżeli stroną umowy jest artysta, a przedmiotem umowy fakt powierzenia temu artyście wykonania określonych partii solowych podczas koncertów – należy przyjąć, że przedmiotem umowy jest pozostające pod ochroną, artystyczne wykonanie utworu”⁵⁹. Z kolei według Sądu Apelacyjnego w Gdańsku:

Niemожność poddania kontroli efektów pracy pod kątem osiągnięcia, ustalonego w momencie zawierania umowy, precyzyjnie określonego rezultatu, powtarzalność wykonywanych czynności oraz brak samoistności ich rezultatu wskazuje, że umowy posiadające powyższe cechy nie są umowami o dzieło, ale umowami o świadczenie usług, do których stosuje się przepisy dotyczące zlecenia⁶⁰.

Samozatrudnienie realizowane jest przez osoby fizyczne prowadzące działalność gospodarczą na własny rachunek i odpowiedzialność, z uwagi na możliwość współpracy z jednym lub wieloma kontrahentami⁶¹. Za wykonaną pracę aktor nie otrzymuje wynagrodzenia jak przy umowie o pracę, ale wystawia – jako właściciel przedsiębiorstwa (usługobiorca) – fakturę stanowiącą podstawę do zapłaty przez

⁵⁶ Art. 2 Konwencji o ustanowieniu Światowej Organizacji Własności Intelektualnej, sporządzonej w Sztokholmie dnia 14 lipca 1967 r., Dz.U. z 1975 r. nr 9, poz. 49.

⁵⁷ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 17 września 2015 r. sygn. akt III AUa 1234/15.

⁵⁸ J. Szyjewska-Bagińska, *Glosa do wyroku SN dnia z 10 stycznia 2017 r., III UK 53/16*, „Praca i Zabezpieczenia Społeczne” 2017, nr 6, s. 36-39.

⁵⁹ Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 26 września 2019 r. sygn. akt II GSK 546/19, LEX nr 2740309.

⁶⁰ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 17 września 2015 r. sygn. akt III AUa 1234/15.

⁶¹ *Na czym polega samozatrudnienie i kiedy jest korzystne?*, Kruk.pl, [on-line:] <https://pl.kruk.eu/klienci/poradnik/porady/na-czym-polega-samozatrudnienie-i-kiedy-jest-korzystne> – 11 VIII 2024.

usługodawcę. Podobnie odpowiedzialność za niewykonanie lub nienależyte wykonanie zobowiązania ponosi przedsiębiorstwo. Prowadzenie działalności gospodarczej nie wyklucza możliwości nawiązywania stosunków umownych na podstawie innych umów, o ile w treści zawartego pomiędzy przedsiębiorstwami kontraktu nie zamieszczono klauzul wyłączających takie działania (np. zakaz konkurencji).

Umowa o dzieło

Często praktykowaną formą zatrudnienia aktorów z uwagi na ich wkład intelektualny jest umowa o dzieło. Jej przedmiotem „może być zarówno samo przedstawienie rozumiane jako jednostkowe wydarzenie artystyczne, jak i sam udział każdego z artystów w zespole realizującym to przedsięwzięcie”⁶². Ustawowa konstrukcja tej umowy oparta jest po stronie przyjmującego zamówienie na obowiązku wykonania oznaczonego dzieła, a po stronie zamawiającego – na obowiązku zapłaty wynagrodzenia. O istocie umowy o dzieło stanowi m.in. wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku:

Podstawową cechą umowy o dzieło, nazywanej inaczej umową rezultatu, jest określenie dzieła – przyszłego wytworu, który w momencie zawarcia umowy nie istnieje, natomiast ma powstać w ściśle określonej przyszłości. Przyszły rezultat stanowiący przedmiot umowy o dzieło musi być z góry przewidziany i określony, przy użyciu w szczególności obiektywnych jednostek metrycznych, przez zestawienie z istniejącym wzorem, z wykorzystaniem planów, rysunków czy też przez opis. Oznaczenie dzieła może także nastąpić przez odwołanie się do obowiązujących norm lub standardów, ewentualnie do panujących zwyczajów. Zatem nie można uznać za dzieło czegoś, co nie odróżnia się w żaden sposób od innych występujących na danym rynku rezultatów pracy materialnych bądź niematerialnych, gdyż wówczas zatraciłby się indywidualny charakter dzieła. Dzieło nie musi wprawdzie być czymś nowatorskim i niewystępującym jeszcze na rynku, jednak powinno posiadać charakterystyczne, wynikające z umowy cechy, umożliwiające zbadanie, czy dzieło zostało wykonane prawidłowo i zgodnie z indywidualnymi wymaganiami bądź upodobaniami zamawiającego⁶³.

⁶² Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z 20 marca 2018 r. sygn. III AUa 110/17, LEX nr 2491882.

⁶³ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 18 kwietnia 2013 r. sygn. III AUa 1651/12, LEX nr 1321907.

Wkład artysty w realizacji sceny (scen), wykonanie utworu, nawet gdy działa w zespole jako aktor główny, drugoplanowy czy statysta, „[...] może stanowić przejaw działalności twórczej o indywidualnym charakterze i być przedmiotem umowy o dzieło, ale o takiej kwalifikacji decydują dodatkowe kryteria”⁶⁴. Przywołana specyfika tworzenia lub odtwarzania rozumianego jako osobiste i niepowtarzalne z uwagi na cechy wykonawcy i jego podejście do wykonania istniejącego już utworu wpływa również na możliwość ścisłego i precyzyjnego określenia przedmiotu umowy o dzieło w treści zawieranej umowy. Trudno bowiem zakładać, że w umowie da się skrupulatnie opisać mające powstać dzieło, aby później poddać krytycznej ocenie sposób wykonania umowy, szczególnie gdy wykonanie dzieła ma charakter scenicznego „wykonania na żywo”⁶⁵.

[...] Trudność w zakresie ustalenia w umowie kryteriów określających jakość wykonania wynika z braku odpowiednich przepisów weryfikujących zadanie artystyczne w fazie kontraktowania. Trudno także postulować stworzenie katalogu rozwiązań/miar z uwagi na np. poziom wrażliwości, wycucie estetyczne oceniającego. Przyjmujący zamówienie odpowiada za osiągnięcie rezultatu i jego jakość⁶⁶.

Jeżeli aktor wykonuje umowę w sposób wadliwy, sprzeczny z treścią podpisanego kontraktu, wówczas zamawiający może wyznaczyć dodatkowy termin do naprawienia wad, a po bezskutecznym upływie odstąpić od umowy⁶⁷ lub powierzyć jej wykonanie innej osobie⁶⁸. Ze względu na specyfikę profesji wykonawstwo następcze nie jest dopuszczalne. Słusznie zauważa Włodzimierz Kubala, że:

Im bardziej zamówione dzieło *sit venia verbo* zbliżać się będzie do utworu w rozumieniu art. 1 ustawy z 4 lutego 1994 r. o prawie autorskim i prawach pokrewnych (Dz.U.2022.0.2509 t.j.), tym bardziej słabnąć będzie rola wymagań. Utwór jest *ex definitione* przejawem twórczości o indywidualnym charakterze. Rezultat procesu twórczego jest *ex ante* trudny do przewidzenia i oznaczenia w umowie. Zakres współdziałania

⁶⁴ Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 29 stycznia 2021 r. sygn. akt III AUa 931/20, LEX nr 3183562.

⁶⁵ Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 17 stycznia 2023 r. sygn. akt II GSK 723/22, LEX nr 3612448.

⁶⁶ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 marca 2013 r. sygn. I CSK 403/12.

⁶⁷ Art. 636 § 1 k.c.

⁶⁸ Art. 636 § 2 k.c.

zamawiającego jest tu bardziej ograniczony w porównaniu z umową o dzieło w rozumieniu art. 627 k.c.⁶⁹

Konstrukcja przepisu wskazuje, że zachowanie zamawiającego ma wymiar fakultatywny i tym samym odstąpienie zależy do jego woli. Podobne skutki powodować może brak współdziałania z zamawiającym⁷⁰. Przyjmujący zamówienie zobowiązuje się do jego realizacji, ponosi konsekwencje za niewykonanie lub nienależyte wykonanie, ale w przypadku, gdy przyczyny leżą po stronie zamawiającego, może żądać wypłaty wynagrodzenia⁷¹. Wątpliwości i spory wynikające z prawnych relacji pomiędzy stronami rozstrzygane są w sposób określony w umowie, a gdy takich rozwiązań nie uwzględniono – w sposób opisany w przepisach prawa powszechnie obowiązującego, np. w Kodeksie cywilnym, Kodeksie postępowania cywilnego⁷².

Umowa o pracę

„Osoba zatrudniona w instytucji kultury do wykonywania pracy polegającej na tworzeniu, opracowywaniu lub artystycznym wykonywaniu utworów w dziedzinie teatru, muzyki, tańca, filmu lub innych sztuk audiowizualnych jest pracownikiem artystycznym”⁷³. Użycie słowa „pracownik” przesądza, że nawiązanie stosunku umownego o pracę reglamentowane jest rozwiązaniami zawartymi w art. 2 ustawy Kodeks pracy (dalej k.p.)⁷⁴. Przez pisemną umowę o pracę pracownik (aktor) zobowiązuje się do świadczenia pracy na rzecz pracodawcy przez określony czas, w oznaczonym miejscu, czasie, za wynagrodzeniem, poczynwszy od daty wskazanej w umowie⁷⁵, a pracodawca m.in. do zorganizowania pracy, poinformowania

⁶⁹ W. Kubala, *Glosa do wyroku SN z dnia 7 lipca 1999 r., II CKN 426/98*, „Radca Prawny” 2000, nr 5, s. 146.

⁷⁰ Art. 640 k.c.

⁷¹ Art. 639 k.c.

⁷² Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 1061; Ustawa z dnia 17 listopada 1964 r. – Kodeks postępowania cywilnego, t.j. Dz.U. z 2023 r. poz. 1550.

⁷³ Art. 26 pkt 2 u.o.p.d.k.

⁷⁴ Ustawa z dnia 26 czerwca 1974 r. – Kodeks pracy, t.j. Dz.U. z 2023 r. poz. 1465, z 2024 r. poz. 878.

⁷⁵ Art. 28 k.p.

o warunkach pracy, sposobie jej wykonywania, obowiązujących przepisach prawa wewnętrznego czy wypłaty wynagrodzenia. Strony, kształtując treść umowy, muszą uwzględniać przepisy branżowe, które nie mogą „[...] być mniej korzystne dla pracowników niż przepisy Kodeksu pracy oraz innych ustaw i aktów wykonawczych”⁷⁶. Wskazane źródła prawne zawierają fundamentalne rozwiązania dla kształtowania relacji pracownik–pracodawca, ale z uwagi na specyfikę pracy aktora wiele podlega modyfikacji adekwatnie do sytuacji występujących w branży artystycznej. Uwagę zwraca m.in. sposób doboru kadry. Fundamentalne znaczenie ma prawo przysługujące pracodawcy. Powszechnie znane formy rekrutacji i selekcji poddane są weryfikacji. Wiodące znaczenie ma repertuar przygotowywany przez daną instytucję kultury. Jak pisze Marcin Wujczyk: „Pracodawca ma prawo doboru pracowników realizujących jego działalność, co przy uwzględnieniu specyfiki działalności teatru oznacza, że ma prawo doboru aktorów obsadzanych w realizowanym repertuarze, przy czym słuszność jego ocen w tym zakresie nie podlega weryfikacji przez sąd pracy”⁷⁷. Zatem o angażu aktora decydować będą kompetencje i predyspozycje spójne z przygotowywaną ofertą programową.

Powszechnie przyjęte reguły dotyczące czasu pracownika, opisane w Kodeksie pracy, także podlegają modyfikacji. Zgodnie z treścią art. 128 k.p.: „Czasem pracy jest czas, w którym pracownik pozostaje w dyspozycji pracodawcy w zakładzie pracy lub w innym miejscu wyznaczonym do wykonywania pracy”. Zgodnie z art. 13 ust. 3 u.o.p.d.k. organizację wewnętrzną instytucji kultury określają: regulamin organizacyjny oraz regulamin pracy, które precyzują formy działalności instytucji i jej pracowników (art. 104 § 1 k.p.). Powszechnie przyjęte reguły dotyczące ośmiogodzinnego dnia pracy i czterdziestogodzinnego tygodnia pracy realizowane są m.in. poprzez obliczanie czasu pracy według ustalonego przez kierownika danej jednostki grafiku (określającego czas prób i spektakli). W przygotowywanych raportach wskazana jest liczba godzin pracy każdego aktora. Czas pracy aktora związany jest z repertuarem przygotowanym przez pracodawcę w danym miesiącu i w całym

⁷⁶ Art. 9 k.p.

⁷⁷ M. Wujczyk, *Prawo pracodawcy do doboru pracowników*, [w:] idem, *Wypowiedzenie warunków pracy lub płacy w umownym stosunku pracy*, Warszawa 2015, s. 208, *Biblioteka Prawa Pracy (Warszawa)*. Por. „Pracodawca ma prawo doboru pracowników realizujących jego działalność, co w przypadku teatru oznacza, że ma prawo doboru aktorów obsadzanych w realizowanym repertuarze”. Wyrok Sądu Najwyższego z 2 października 2002 r. sygn. I PKN 374/01, [on-line:] https://www.sn.pl/sites/orzecnictwo/orzeczenia1/i%20pkn%20374-01-1.pdf?utm_source=chatgpt.com – 22 II 2026.

sezonie artystycznym⁷⁸ i dlatego aktor jest zobowiązany do stałej gotowości do podjęcia zajęć⁷⁹.

Artyści uliczni

W wielu miastach uliczny pejzaż wzbogacają m.in. muzycy, mimowie. „Chodnikowa działalność artystyczna doczekała się swojej specjalnej nazwy. Wyrażanie siebie za pomocą różnego rodzaju występów na ulicy nazywamy **buskingiem**, a występujących **buskerami**”⁸⁰. Wykonywane przez nich prezentacje artystyczne (usługi) na bulwarach, skwerach czy ulicach miast nie są reglamentowane przepisami prawa powszechnie obowiązującego. Zgodnie z Ustawą z dnia 8 marca 1990 r. o samorządzie gminnym⁸¹: „Gmina wykonuje zadania publiczne w imieniu własnym i na własną odpowiedzialność” (art. 2), zaspakajając potrzeby wspólnoty, w tym dotyczące kultury (art. 7 pkt 9). Włodarze miast i gmin – w granicach terytorialnych – określają zasady prowadzenia działalności poprzez odpowiednie regulacje stanowiące prawo miejscowe. W tym zakresie nie ma jednolitego podejścia, stąd wielość koncepcji określających pojęcie artysty ulicznego. Można przyjąć, że uliczni artyści to zarówno artyści profesjonalni, jak i osoby niebędące zawodowymi artystami, których aktywność polega na prezentacji ich twórczości (indywidualnie lub zespołowo) w miejscach publicznych, nieodpłatnie lub w zamian za otrzymane datki, na podstawie uzyskanych czasowych zezwoleń lub pozwoleń (jeśli takie są wymagane)⁸². Krakowscy urzędnicy informują, że: „Przez występy artystów ulicznych rozumie się wyłącznie prezentacje twórczości artystów lub zespołów artystów (muzycznych, tanecznych, teatralnych) i inne pozostałe prezentacje lub aktywności wykonywane przez osoby niebędące

⁷⁸ Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 24 września 2020 r. sygn. III PK 38/19.

⁷⁹ Postanowienie Sądu Najwyższego z dnia 10 października 2019 r. sygn. I PK 245/18, LEX nr 3560701.

⁸⁰ Jacek, *Ile zarabia uliczny artysta, jak nim zostać i kto musi na to pozwolić*, JakDorobic.pl, [on-line:] <https://jakdorobic.pl/ile-zarabia-uliczny-artysta/> – 20 VIII 2024.

⁸¹ T.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 609, 721.

⁸² Zob. *Informacja dla artystów ulicznych ubiegających się o możliwość występowania na terenie Parku Kulturowego Stare Miasto*, Biuletyn Informacji Publicznej Miasto Kraków, [on-line:] https://www.bip.krakow.pl/?dok_id=73405 – 20 VIII 2024.

artystami, niebędące bezpośrednią formą sprzedaży”⁸³. Tak zwany *street performance* jest dla wielu osób główną formą aktywności „zawodowej”, choć trudno w obliczu obowiązującego prawa zakwalifikować go jako pracę (w rozumieniu Kodeksu pracy) czy działalność gospodarczą (ustawa Prawo przedsiębiorców). To rodzaj prezentacji artystycznej niepodlegającej żadnej formie ewidencjonowania czy rejestracji, niemającej charakteru ciągłego (choć obserwując aktywność niektórych artystów ulicznych, taki wniosek można wyciągnąć), o ile wysokość otrzymanego uposażenia nie przekracza wymogów dotyczących tzw. zwolnień podatkowych. Akrobaci, tancerze, lalkarze i inni wprawdzie mają do wyboru kilka form opodatkowania (podatek ryczałtowy, liniowy czy określony na zasadach ogólnych), ale wielu z nich o tym nie wie lub po prostu nie chce składać deklaracji podatkowej bądź nie uzyskuje minimalnych dochodów obligujących do jej złożenia⁸⁴.

Drobna działalność zarobkowa osób fizycznych nie wymaga natomiast rejestracji firmy, o ile uzyskane przychody nie przekroczą w żadnym miesiącu 75% minimalnego wynagrodzenia za pracę oraz w okresie ostatnich 60 miesięcy (5 lat) dana osoba nie wykonywała działalności gospodarczej. Niemniej, dochody z takiej działalności nierejestrowanej także podlegają opodatkowaniu podatkiem PIT na zasadach ogólnych, według skali podatkowej⁸⁵.

Jeżeli działalność artysty nie ma znamion dochodowej, ciągłej i zorganizowanej, a roczny dochód nie przekracza kwoty 30 tys. złotych, wówczas artysta nie odprowadza podatku⁸⁶. Wrzucane do skrzynek, tac itp. pieniądze są dobrowolnym świadczeniem uczestników spektaklu, nie są z góry ustalone, podobnie jak kwota zgromadzona w ciągu dnia czy miesiąca.

Rozpatrując kwoty zebrane „do kapelusza” na gruncie ustawy o podatku od spadków i darowizn, to w sytuacji gdyby środki te przekazywane były jako darowizny na

⁸³ *Ibidem*.

⁸⁴ J. Niedbał, *Żebrak, artysta czy uliczny przedsiębiorca?*, Bankier.pl, [on-line:] <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Zebrak-artysta-czy-uliczny-przedsiębiorca-2911562.html> – 20 VIII 2024.

⁸⁵ D. Łesak, *Opodatkowanie przychodów artystów ulicznych*, Ifirma, [on-line:] <https://www.ifirma.pl/blog/opodatkowanie-przychodow-artystow-ulicznych/> – 20 VIII 2024.

⁸⁶ *Informacja Ministerstwa Finansów przekazywana do mediów na zapytania dziennikarzy. Opodatkowanie przychodów uzyskiwanych przez artystów ulicznych (muzyków, wokalistów) za występy na ulicy, zbierających pieniądze „do kapelusza”*, System Informacji Celno-Skarbowej Eureka, [on-line:] <https://eureka.mf.gov.pl/informacje/podglad/578881> – 21 VII 2024.

rzecz „artysty ulicznego”, a nie jako wynagrodzenie za świadczoną przez niego widzom/słuchaczom usługę, kwota wolna od podatku w przypadku darowizny od osoby niepokrewnionej (zaliczanej do III grupy podatkowej) wynosi obecnie 5 733 zł⁸⁷.

W niektórych gminach prezentacje uliczne wymagają uprzedniego uzyskania zgody lub podpisania umowy z uprawnionymi organami administracyjnymi reprezentującymi daną gminę. Postępowanie ma charakter wnioskowy, zatem potencjalny artysta uliczny musi wypełnić i złożyć stosowny formularz (np. dostępny na stronie internetowej właściwego urzędu administracji publicznej) ze wskazaniem rodzaju prezentacji, ewentualnie programu i miejsca, w którym będzie występował. We Wrocławiu wnioski należy składać w Wydziale Kultury Urzędu Miejskiego, w Gdańsku wnioski o wydanie pozwolenia na zajęcia pasa drogowego (na wyłączność) należy złożyć do Zarządu Dróg i Zieleni (ZDiZ)⁸⁸. W Katowicach nie opracowano przepisów dotyczących warunków takiej formy realizacji prezentacji artystycznej. Zajęcie pasa drogowego w niektórych miastach wymaga uiszczenia opłaty. W Gdańsku jej wysokość zależy od zajmowanej powierzchni pasa drogowego przemnożonej przez liczbę dni. Stawkę określa organ administracyjny, np. 5 zł za 1 metr kwadratowy. Szczególnie w dużych miastach wyznaczono miejsca, gdzie prezentacje uliczne mogą być realizowane, jak w Krakowie, gdzie

[...] artyści uliczni mogą prezentować swoją twórczość na terenie Parku Kulturowego Stare Miasto na podstawie umowy zawartej z Wydziałem Spraw Administracyjnych Urzędu Miasta Krakowa (dotyczy to Rynku Głównego, Małego Rynku, placu Szczepańskiego, Plant, bulwarów nad Wisłą) albo decyzji wydanej przez Zarząd Dróg Miasta Krakowa – decyzja dotyczy dróg publicznych i pozostałych terenów. Występy artystów na terenie Parku Kulturowego Stare Miasto są możliwe poza ul. Kanoniczą, ul. Grodzką i ul. Floriańską. Nie są też dozwolone w Bramie Floriańskiej i jej najbliższym sąsiedztwie, z dopuszczeniem jednak występów od strony Plant. Na samym Rynku Głównym występy są możliwe wyłącznie przy kościele św. Wojciecha (na wprost wylotu ul. Grodzkiej), przy Sukiennicach (na wprost wylotu ul. św. Jana), przy wieży Ratuszowej od strony Sukiennic. Na Rynku Głównym dopuszczalne są również

⁸⁷ *Ibidem*.

⁸⁸ *Pozwolenie na granie na ulicy*, Biuletyn Informacji Publicznej, Gmina Miasta Gdańska, Urząd Miejski w Gdańsku, [on-line:] <https://bip.gdansk.pl/urzed-miejski/komunikaty/Pozwolenie-na-granie-na-ulicy,a,25830> – 14 VIII 2024.

występy zespołów muzycznych, które podczas swoich prezentacji zmieniają lokalizację, poruszając się po chodniku wzdłuż pierzei⁸⁹.

Aby przeciwdziałać bylejakości w niektórych gminach (np. w Krakowie), artysta i jego oferta programowa oceniani są przez specjalnie powołane zespoły czy komisje. Celem jest zapewnienie jakości wykonań, jak również eliminowanie treści sprzecznych z prawem, zagrażających bezpieczeństwu uczestników. Podczas posiedzeń krakowskiego zespołu zadaniowego ds. weryfikacji artystów ulicznych (odbywają się raz na kwartał) zainteresowani prezentują swoje umiejętności artystyczne czy strój, w którym zamierzają wystąpić. W szczególności ocenie podlegają:

- poziom artystyczny,
- prezenca, rozumiana jako wygląd i sposób zachowania się wykonawcy,
- rekwizyty oraz stroje i kostiumy, wykorzystywane podczas występu;

natomiast w przypadku muzyków instrumentalistów jest to lista wykonywanych przez nich utworów przewidzianych na godzinną prezentację⁹⁰. Podstawą do wydania decyzji albo zawarcia umowy jest pozytywna opinia wspomnianego zespołu zadaniowego ds. weryfikacji artystów ulicznych⁹¹, w którego skład wchodzi przedstawiciele środowisk artystycznych i władz miasta. Dodatkowym kryterium jest uzyskanie informacji o „[...] uciążliwościach dla otoczenia powodowanych przez dotychczasowe występy artyści ulicznego oraz informacje o przestrzeganiu przez niego wcześniejszych umów lub decyzji zajęcia terenu”⁹².

Pozytywna opinia uprawnia do zawarcia umowy z Wydziałem Spraw Administracyjnych Urzędu Miasta Krakowa (dotyczy: Rynku Głównego, Rynku Małego, Placu Szczepańskiego, Plant Krakowskich, Bulwarów Wiślanych)⁹³. Jednakże

⁸⁹ *Chcesz występować na ulicy? Postaraj się o odpowiednią zgodę*, Kraków.pl, [on-line:] https://www.krakow.pl/aktualnosci/257488,29,komunikat,chcesz_wystepowac_na_ulicy__postaraj_sie_o_odpowiednia_zgode.html – 11 VIII 2024.

⁹⁰ Uchwała Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa z dnia 3 listopada 2010 r. w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto, Dz. Urz. Woj. Małopolskiego z 2010 r. nr 647, poz. 5336.

⁹¹ Obwieszczenia Rady Miasta Krakowa z dnia 13 lutego 2019 r. w sprawie ogłoszenia tekstu jednolitego uchwały Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto, Dz. Urz. Woj. Małopolskiego z 2019 r. poz. 1507, t.j.; *Chcesz występować na ulicy?...*

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Artyści uliczni. Zasady prezentacji*, Park Kulturowy Stare Miasto, [on-line:] <https://parkikulturowe.krakow.pl/park-kulturowy-stare-miasto/artysci-uliczni/> – 11 VIII 2024.

niezależnie od konieczności uzyskania takiej zgody każdy uliczny artysta musi mieć na uwadze obowiązek przestrzegania przepisów o ochronie środowiska i stosowania się do zasad związanych z korzystaniem z aparatury nagłaśniającej⁹⁴.

Zakończenie

Dyskusja wokół pojęcia aktora i profesjonalizacji tego typu aktywności artystycznej trwa od lat i nie zaowocowała przyjęciem rozwiązań prawnych. Rozszerzanie zakresu pojęcia aktora na wszelkie artystyczne wykonania sprawia, że pauperyzuje się rozumienie profesjonalizmu. Indyferentność sposobów uzyskania statusu aktora zawodowego wpływa na to, że legitymowanie się certyfikatem ukończenia szkoły średniej czy uczelni wyższej nie predestynuje do dodatkowej ochrony czy praw. Doprecyzowania wymaga także trzyletni okres wykonywania pracy jako determinanta zawodowstwa, albowiem niejasne jest, czy praca ma charakter ciągły, czy ocenie poddawany jest trzyletni okres angażu aktora. Dodatkowo brak wypracowanych standardów czy kryteriów oceny zaprezentowanego dorobku artystycznego utrudnia przygotowanie interesariusza do postępowania kwalifikacyjnego, a jednocześnie decyduje o autonomiczności uprawnianego organu w zakresie stanowienia i interpretacji zasad. Postulować należy powołanie organizacji rewidującej kompetencje adeptów sztuki, ale także stojącej na straży dobra aktorów i całego środowiska aktorskiego, umocowanej do reprezentowania ich przed organami i instytucjami publicznymi czy innymi organizacjami. Brak konsensusu w omawianym środowisku artystycznym przyczynia się do odkładania w czasie procesów legislacyjnych warunkujących ogłoszenie dokumentu zasadniczego – ustawy. Przyjęcie aktu prawnego zapewne ułatwiłoby funkcjonowanie aktorów, stworzyło jasne reguły dotyczące ich warsztatu pracy, przysługujących im praw i spoczywających na nich obowiązków oraz ochrony w zakresie wykorzystania praw dotyczących twórczości artystycznej. Niejasne, skomplikowane *iuris* sprawia aktorom trudności w ustaleniu właściwych podstaw prawnych oraz w ich interpretacji i prawidłowym stosowaniu. Jest przyczyną powstawania wielu rozwiązań, w których gąszczu właściwe zrozumienie albo wymaga zadania pytania prawnego kompetentnej

⁹⁴ Art. 156 Ustawy z dnia 27 kwietnia 2001 r. – Prawo ochrony środowiska, Dz.U. z 2001 r. nr 62, poz. 627.

instytucji administracyjnej o właściwą interpretację, albo jest konsekwencją analizowanej sprawy w sądzie (orzeczenia).

Bibliografia

Akty prawne

- Konwencja o ustanowieniu Światowej Organizacji Własności Intelektualnej, sporządzona w Sztokholmie dnia 14 lipca 1967 r., Dz.U. z 1975 r. nr 9, poz. 49.
- Ustawa z dnia 23 kwietnia 1964 r. – Kodeks cywilny, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 1061.
- Ustawa z dnia 17 listopada 1964 r. – Kodeks postępowania cywilnego, t.j. Dz.U. z 2023 r. poz. 1429, 1550, 1606, 1615, 1667, 1860, 2760 oraz z 2024 r. poz. 858-859, 863.
- Ustawa z dnia 26 czerwca 1974 r. – Kodeks pracy, t.j. Dz.U. z 2023 r. poz. 1465 oraz z 2024 r. poz. 878.
- Ustawa z dnia 8 marca 1990 r. o samorządzie gminnym, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 609, 721.
- Ustawa z dnia 25 października 1991 r. o organizowaniu i prowadzeniu działalności kulturalnej, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 87.
- Ustawa z dnia 26 lipca 1991 r. o podatku dochodowym od osób fizycznych, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 226, 232, 854, 858-859, 863.
- Ustawa z dnia 15 września 2000 r. – Kodeks spółek handlowych, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 18.
- Ustawa z dnia 27 kwietnia 2001 r. – Prawo ochrony środowiska, Dz.U. z 2001 r. nr 62, poz. 627.
- Ustawa z dnia 28 lutego 2003 r. – Prawo upadłościowe, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 794.
- Ustawa z dnia 20 marca 2009 r. o bezpieczeństwie imprez masowych, t.j. Dz.U. z 2023 r. poz. 616.
- Ustawa z dnia 6 marca 2018 r. – Prawo przedsiębiorców, t.j. Dz.U. z 2024 r. poz. 236.
- Rozporządzenie Rady Ministrów z dnia 24 grudnia 2007 r. w sprawie Polskiej Klasyfikacji Działalności (PKD), Dz.U. z 2007 r. nr 251, poz. 1885, z późn. zm.
- Rozporządzenie Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego z dnia 8 kwietnia 2019 r. w sprawie klasyfikacji zawodów szkolnictwa artystycznego, Dz.U. z 2019 r. poz. 717.
- Uchwała Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa z dnia 3 listopada 2010 r. w sprawie utworzenia parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto, Dz. Urz. Woj. Małopolskiego z 2010 r. nr 647, poz. 5336.
- Obwieszczenie Rady Miasta Krakowa z dnia 13 lutego 2019 r. w sprawie ogłoszenia tekstu jednolitego uchwały Nr CXV/1547/10 Rady Miasta Krakowa w sprawie utworzenia

parku kulturowego pod nazwą Park Kulturowy Stare Miasto, Dz. Urz. Woj. Małopolskiego z 2019 r. poz. 1507, t.j.
Statut Związku Artystów Scen Polskich ZASP, [on-line:] https://www.zasp.pl/wp-content/uploads/2023/12/Statut-ZASP_20.06.2023-%E2%80%9494-compress.pdf.

Orzecznictwo

Wyrok Sądu Najwyższego z 2 października 2002 r. sygn. I PKN 374/01, [on-line:] https://www.sn.pl/sites/orzecznictwo/orzeczenia1/i%20pkn%20374-01-1.pdf?utm_source=chatgpt.com.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 27 marca 2013 r. sygn. I CSK 403/12, [on-line:] <https://www.saos.org.pl/judgments/101197>.
Wyrok Sądu Najwyższego z dnia 24 września 2020 r. sygn. III PK 38/19, LEX nr 3066700.
Postanowienie Sądu Najwyższego z dnia 10 października 2019 r. sygn. I PK 245/18, LEX nr 3560701.
Postanowienie Sądu Najwyższego z dnia 5 kwietnia 2023 r. sygn. III USK 88/22, LEX nr 3561918.
Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 26 września 2019 r. sygn. akt II GSK 546/19, LEX nr 2740309.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 18 kwietnia 2013 r. sygn. III AUa 1651/12, LEX nr 1321907.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Gdańsku z dnia 17 września 2015 r. sygn. akt III AUa 1234/15.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z 20 marca 2018 r. sygn. III AUa 110/17, LEX nr 2491882.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Szczecinie z dnia 26 marca 2019 r. sygn. III AUa 547/18, LEX nr 2739623.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Warszawie z dnia 29 marca 2019 r. sygn. III AUa 750/17, LEX nr 2686512.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Białymstoku z dnia 27 lutego 2019 r. sygn. III AUa 835/18, LEX nr 2669470.
Wyrok Sądu Apelacyjnego w Łodzi z dnia 29 stycznia 2021 r. sygn. akt III AUa 931/20, LEX nr 3183562.
Wyrok Naczelnego Sądu Administracyjnego z dnia 17 stycznia 2023 r. sygn. akt II GSK 723/22, LEX nr 3612448.

Piśmiennictwo

- Aktor*, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 1, red. Jan Tokarski, Hipolit Szyładź, Warszawa 1978, s. 25.
- Aktor*, [w:] *Słownik łacińsko-polski*, red. Kazimierz Kumaniecki, Warszawa 1983, s. 9.
- Carey David, Clark Carey Rebecca, *The Vocal Arts Workbook: A Practical Course for Developing the Expressive Actor's Voice*, 2nd ed., London 2021, *RADA Guides*.
- Ilczuk Dorota, *Wsparcie dla twórców i artystów. Perspektywa międzynarodowa*, Warszawa 2017.
- Kubała Włodzimierz, *Glosa do wyroku SN z dnia 7 lipca 1999 r., II CKN 426/98*, „Radca Prawny” 2000, nr 5.
- Lalkarz*, [w:] *Słownik języka polskiego*, t. 2, red. Jan Tokarski, Hipolit Szyładź, Warszawa 1978, s. 8.
- Powałowski Andrzej, Koroluk Sławomir, *Podjęmowanie działalności gospodarczej w świetle regulacji prawnych*, Bydgoszcz–Gdańsk 2005.
- Sieradzka Małgorzata, *Glosa do wyroku NSA z dnia 28 kwietnia 2011 r., II OSK 333/11*, LEX/el. 2012.
- Szacka Barbara, *Wprowadzenie do socjologii*, Warszawa 2003.
- Szyjewska-Bagińska Joanna, *Glosa do wyroku SN dnia z 10 stycznia 2017 r., III UK 53/16*, „Praca i Zabezpieczenie Społeczne” 2017, nr 6, s. 36-39.
- Wujczyk Marcin, *Prawo pracodawcy do doboru pracowników*, [w:] Marcin Wujczyk, *Wypowiedzenie warunków pracy lub płacy w umownym stosunku pracy*, Warszawa 2015, s. 208 i n., *Biblioteka Prawa Pracy (Warszawa)*.

Źródła internetowe

- Aktor*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [on-line:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/aktor.html>.
- Aktor*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [on-line:] <https://wsjp.pl/haslo/podglad/11826/aktor/2358202/osoba-udajaca-cos>.
- Aktor*, Wojewódzki Urząd Pracy w Łodzi, [on-line:] <https://wuplodz.praca.gov.pl/-/13434224-aktor>.
- Aktor charakterystyczny*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [on-line:] <https://sjp.pwn.pl/slowniki/aktor.html>.
- Anna Dymna*, Culture.pl, [on-line:] <https://culture.pl/pl/tworca/anna-dymna>.
- Anna Mucha*, Filmweb, [on-line:] <https://www.filmweb.pl/person/Anna+Mucha-358>.
- Artyści uliczni. Zasady prezentacji*, Park Kulturowy Stare Miasto, [on-line:] <https://parki-kulturowe.krakow.pl/park-kulturowy-stare-miasto/artysci-uliczni>.

- Chcesz występować na ulicy? Postaraj się o odpowiednią zgodę*, Kraków.pl, [on-line:] https://www.krakow.pl/aktualnosci/257488,29,komunikat,chcesz_wystepowac_na_ulicy__postaraj_sie_o_odpowiednia_zgode.html.
- Danuta Stenka*, FilmPolski.pl, [on-line:] <https://www.filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=1118269>.
- De Marinis M., *Performans i teatr. Od aktora do performer a i z powrotem?*, 2012, [on-line:] <https://grotowski.net/performer/performer-5/performans-i-teatr-od-aktora-do-performera-i-z-powrotem>.
- Dramatyczny*, [w:] *Wielki słownik języka polskiego*, [on-line:] <https://wsjp.pl/haslo/podglad/5127/dramatyczny/4062798/teatr>.
- Informacja dla artystów ulicznych ubiegających się o możliwość występowania na terenie Parku Kulturowego Stare Miasto*, Biuletyn Informacji Publicznej Miasto Kraków, [on-line:] https://www.bip.krakow.pl/?dok_id=73405.
- Informacja Ministerstwa Finansów przekazywana do mediów na zapytania dziennikarzy. Opodatkowanie przychodów uzyskiwanych przez artystów ulicznych (muzyków, wokalistów) za występy na ulicy, zbierających pieniądze „do kapelusza”*, System Informacji Celno-Skarbowej Eureka, [on-line:] <https://eureka.mf.gov.pl/informacje/podglad/578881>.
- Jacek, *Ile zarabia uliczny artysta, jak nim zostać i kto musi na to pozwolić*, JakDorobic.pl, [on-line:] <https://jakdorobic.pl/ile-zarabia-uliczny-artysta/>.
- Jakub Wesołowski*, Filmweb, [on-line:] <https://www.filmweb.pl/person/Jakub+Weso%C5%82owski-138142>.
- Komik*, [w:] *Słownik języka polskiego PWN*, [on-line:] <https://sjp.pwn.pl/sjp/komik;2564023.html>.
- Kopeć Karolina, *Daniel Olbrychski: Dyplom aktorski? Nie, dziękuję! Oto dlaczego nie potrzebował papierka, żeby zostać gwiazdą*, Świat Seriali, [on-line:] https://swiatseriali.interia.pl/plotki/news-daniel-olbrychski-dyplom-aktorski-nie-dziekuje-oto-dlaczego-,nId,7611742#google_vignette.
- Krystyna Janda, Filmweb, [on-line:] <https://www.filmweb.pl/person/Krystyna+Janda-54>.
- Łesak Dorota, *Opodatkowanie przychodów artystów ulicznych*, Ifirma, [on-line:] <https://www.ifirma.pl/blog/opodatkowanie-przychodow-artystow-ulicznych/>.
- Mim*, Wikipedia, [on-line:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Mim>.
- Na czym polega samozatrudnienie i kiedy jest korzystne?*, Kruk.pl, [on-line:] <https://pl.kruk.eu/klienci/poradnik/porady/na-czym-polega-samozatrudnienie-i-kiedy-jest-korzystne>.
- Niedbał Justyna, *Żebrak, artysta czy uliczny przedsiębiorca?*, Bankier.pl, [on-line:] <https://www.bankier.pl/wiadomosc/Zebrak-artysta-czy-uliczny-przedsiębiorca-2911562.html>.

- Pakulski Adam, *Umowa o świadczenie usług*, Pakulski, Kilarski i wspólnicy, [on-line:] <https://pakulskikancelaria.pl/umowa-o-swiadczenie-uslug/>.
- Polska Klasyfikacja Działalności, dział 90, [on-line:] https://www.pkd.com.pl/wyszukiwarka/lista_pkd.
- Portal Rejestrów Sądowych, [on-line:] <https://prs.ms.gov.pl/>.
- Poselski projekt ustawy o statusie artysty zawodowego. Druk nr 973*, Sejm.gov.pl, [on-line:] <https://www.sejm.gov.pl/Sejm9.nsf/druk.xsp?nr=973>.
- 16 aktorów, którzy nigdy nie byli w szkole aktorskiej!*, Filing, [on-line:] <https://filing.pl/16-aktorow-ktorzy-nigdy-nie-byli-w-szkole-aktorskiej/>.
- Tancerz*, Powiatowy Urząd Pracy w Bielsku-Białej, [on-line:] pupbielsko.bip.gov.pl/.
- Twórcy, artyści i osoby wykonujące wolne zawody a składki ZUS*, Poradnik Przedsiębiorcy, [on-line:] <https://poradnikprzedsiębiorcy.pl/-tworcy-artysci-i-osoby-wykonujace-wolne-zawody-a-skladki-zus>.
- Usługa*, [w:] *Encyklopedia Zarządzania*, [on-line:] <https://mfiles.pl/pl/index.php/Us%C5%82uga>.
- Ustawa o wykonywaniu i ochronie zawodu aktora*, Dziennik.pl, [on-line:] <https://wiadomosci.dziennik.pl/polityka/artykuly/134564,ustawa-o-wykonywaniu-i-ochronie-zawodu-aktora.html>.
- Wikariak Sławomir, *Oplata reprograficzna na ostatniej prostej*, „Dziennik Gazeta Prawna”, [on-line:] <https://www.gazetaprawna.pl/firma-i-prawo/artykuly/8484166,elektronika-oplata-reprograficzna-podatek-od-komputerow-tabletow-nosnikow.html>.
- Zbigniew Buczkowski*, FilmPolski.pl, [on-line:] <https://filmpolski.pl/fp/index.php?osoba=111156>.

ABSTRACT

‘Actor’ versus ‘Actor’ – a Normative Perspective: Selected Issues

In common understanding, an “actor” is associated with theater, film, a specific role, or the prestige that comes with on-stage success. Less often in public debate are issues concerning the legal status of an actor. The article attempts to conceptualize the status of professional and amateur acting, and to examine whether the current legal regulations are indifferent to these categories. The research methodology is based on a doctrinal legal analysis, which includes the exegesis of legal provisions and the analysis of doctrinal and decisional positions.

Keywords: actor, artistic activity, legal status, contract

PRZEMYSŁAW CZAPLIŃSKI 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Puste kanony

O liberalnej i nacjonalistycznej polityce kulturalnej
w Polsce 1989-2020¹

Polityki kulturalne opracowywane i prowadzone w Polsce po roku 1989 po-
traktować można jako metody zarządzania kanonem. Kanon to przecież nie
tylko zbiór najwybitniejszych dzieł (literackich, muzycznych, filmowych itd.),
lecz przede wszystkim dyskurs wielorako porządkujący kulturę; decyduje on o po-
dziale sztuk na lepsze i gorsze (np. muzyka poważna *versus* muzyka popularna), ukła-
da hierarchię (od Homera i Ajschylosa w dół), wyznacza kryteria wartości, określa
zjawiska pożądane i naganne (pornografia), promuje i dyskryminuje. Kanon jest
podstawą wartościowania zjawisk kultury, ale zwrotnie wartościuje również postawy
społeczne. Jest zasadą, która przymusza do wartościowania. Ponadto jako narzędzie
selekcjonowania przekształca się w rozgałęzioną sieć instytucji, które powstają w wy-
niku procesów selekcyjnych. Tak rozumiany kanon podlegał po roku 1989 procesowi
całościowej wymiany.

¹ Artykuł powstał w ramach realizacji projektu badawczego „Przed prawem. Sojusze i konflikty
między literaturą, sztuką i prawem w Polsce 1989-2020” (2020/39/B/HS2/02801).

Było to zrozumiałe i konieczne. Przez cały okres powojenny kanony w Polsce (podobnie jak w Czechosłowacji, na Węgrzech i w innych krajach komunistycznych) były pochodną polityki państwowej. Spisy lektur szkolnych dla dzieci i młodzieży, zestawy filmów w kinach, wystawy w muzeach czy książkowe serie wydawnicze układano tak, aby nie naruszały ustrojowych podstaw. Upadek komunizmu pociągnął za sobą konieczność określenia kanonu od nowa. „Wymiana kanonu” znaczyła jednak nie tylko zmianę jego zawartości, lecz także modyfikację zasad jego stanowienia.

Decentralizacja kultury

Dla procesu wymiany kanonu w Polsce wypowiedzią inicjalną był komentarz Izabeli Cywińskiej sprawującej funkcję ministra kultury i sztuki w pierwszym pokomunistycznym rządzie (1989-1991). Stwierdziła ona, że skończyła się epoka politycznego zarządzania kulturą. Polityczny *background* tej deklaracji był zrozumiały: Cywińska, znakomita reżyserka i wieloletnia dyrektorka teatralna (Teatr Bogusławskiego w Kaliszu, 1970-1973; Teatr Nowy w Poznaniu, 1973-1981), dobrze знаła z własnej biografii zawodowej przypadki bezpośrednich nacisków wywieranych przez członków komunistycznej partii. Zwłaszcza lata 80., po wprowadzeniu stanu wojennego (13 grudnia 1981), były okresem polityki kulturalnej uprawianej narzędziami cenzury, nakazów i represji. Cywińska odczuła to bezpośrednio: za spektakl *Oskarżony: czerwiec pięćdziesiąt sześć* (1981) została umieszczona w obozie dla internowanych.

Było więc zrozumiałe, że po roku 1989 uznawano, iż najlepsza polityka kulturalna to brak polityki kulturalnej. Nowa zasada głosiła, że polityka powinna trzymać się z dala od kultury. Szlachetność takiego programu wynikała z przekonania, że polityka kulturalna polegać może wyłącznie na zmuszaniu twórców do przekazywania konkretnych treści. W ogłoszonym w roku 1993 dokumencie rządowym *Polityka kulturalna państwa. Założenia* można było przeczytać: „Polityka kulturalna w naszym kraju nigdy już [...] nie będzie polegać na sprawowaniu scentralizowanego zarządu i ideologicznej kontroli nad życiem kulturalnym i działalnością instytucji kultury”². Utożsamianie polityki kulturalnej z „centralizacją” sprawiło, że pojęciem kluczowym nowego okresu stała się „decentralizacja”. W odniesieniu do kultury określała ona

² *Polityka kulturalna państwa. Założenia*, Warszawa, 10 VIII 1993, s. 3.

działania prawno-organizacyjne polegające na delegowaniu władzy nad placówkami kultury w dół hierarchii – tak, aby poziom decyzyjny znajdował się jak najbliżej konkretnej instytucji kulturalnej. Idealem byłoby umiejscowienie władzy nad każdą placówką w samej placówce – dzięki czemu np. dyrekcja wiejskiej biblioteki publicznej mogłaby podejmować decyzje we własnych sprawach, nie pytając wojewody, czy wyraża na to zgodę.

Ideał ten, jak się szybko okazało, był nie tylko niemożliwy. Był dla kultury destrukcyjny.

Człowiek stwarza kulturę

Aby wyjaśnić to zagrożenie, należy w uproszczonym trybie scharakteryzować kulturę państwa komunistycznego – z naciskiem na lata 80. XX w.

Jest oczywiste, że w schyłkowym okresie PRL-u instytucje kultury (biblioteki, teatry, kina) były niedofinansowane, a ich działalność – kontrolowana. A jednak państwo, choć biedne, brało odpowiedzialność za wszystkie te placówki. Podejmowało konkretne zadania, zobowiązując się np. do założenia przynajmniej jednej biblioteki w każdej dzielnicy miejskiej, w każdym miasteczku do 10 tys. mieszkańców, w jednej wsi służącej jako ośrodek biblioteczny dla wsi sąsiednich. Podobna zasada dotyczyła kin: jedno kino na dzielnicę w dużych miastach, jedno w małym mieście, jedno na kilka wsi. Obowiązywała zasada stosunkowo równomiernego dzielenia biedy. Państwo subsydiowało ośrodki amatorskiego sportu, wiejskie i gminne ośrodki kultury, biblioteki osiedlowe, czytelnice czasopism, kina. Wszystko to – trzeba przyznać uczciwie – funkcjonowało raczej dzięki zaangażowaniu ludzi niż dzięki mądrej polityce kulturalnej państwa. Rachityczna i uboga infrastruktura wymagała dofinansowania i unowocześnienia. Ale istniała.

Cała ta anachroniczna i kosztowna infrastruktura zwała się na głowę nowemu państwu po roku 1989. Program decentralizacji wówczas wprowadzony oznaczał, że nie będzie już nakazów. Jakie to miało znaczenie, powiedzmy, dla dyrekcji osiedlowego domu kultury? W ośrodku mieści się mała biblioteka; obok niej znajduje się kilka pomieszczeń, w których każdego dnia odbywają się zajęcia dla jakiejś grupy: dla modelarzy, dla młodych fotografów, dla członków chóru, dla seniorów. W przypadku takiej instytucji „zarządzanie ideologiczne” to jeden z najmniejszych problemów – rzeczywistym wyzwaniem jest codzienne funkcjonowanie. Właśnie ono stało pod

znakiem zapytania: decentralizacja oznaczała mniejszy dozór ze strony państwa, ale jej konsekwencją była redukcja finansowania.

W praktyce – posłużę się przykładem bibliotek – oznaczało to postępującą likwidację: w latach 1991-1996 zlikwidowano 928 placówek (co stanowiło prawie 10% wszystkich bibliotek w Polsce). Jeszcze większa redukcja nastąpiła wśród tzw. punktów bibliotecznych, czyli małych filii, skromnie wyposażonych, ale udostępniających książki mieszkańcom terenów oddalonych od regularnych bibliotek. W latach 1991-1996 punktów takich zlikwidowano 78%! Dopiero u schyłku lat 90. proces anihilacji został wyhamowany: w roku 1998 po raz pierwszy więcej bibliotek otwarto (68), niż zlikwidowano (63)³. Podobna redukcja dotknęła większość ośrodków kulturalnych – teatry, muzea, galerie sztuki, a przede wszystkim miejskie i gminne domy kultury⁴.

Oczywiście Polska po roku 1989 miała problemy we wszystkich dziedzinach życia: zadłużenie wobec obcych państw przekroczyło 48 mld dolarów, co stanowiło równowartość dwóch trzecich dochodu narodowego⁵, a bezrobocie w roku 1994 sięgnęło 3,5 mln osób. Niedofinansowane było wszystko, co należało do sfery publicznej – edukacja, służba zdrowia, transport i komunikacja. Z tego punktu widzenia malejące nakłady finansowe na kulturę mogą wydawać się rzeczą mniej ważną. Jednakże ta mniej ważna kwestia pozwala zrozumieć politykę kulturalną w Polsce okresu transformacji. Redukowanie finansów wynikało nie tylko z biedy, lecz także z głębokich przekonań.

Ministrowie i ich doradcy – członkowie kulturalnej elity społeczeństwa, dawniej działacze opozycyjni – uważali, że człowiek stwarza kulturę, nie zaś, że kultura stwarza człowieka⁶. Człowiek wolny odkrywa własne preferencje estetyczne i znajduje odpowiednie dla siebie dzieła sztuki. Poznaje siebie i kształtuje swoją osobowość poprzez kontakt z kulturą. Edukacja kulturalna wolnego człowieka na tym polega, że odrzuca on dzieła dla siebie nieistotne, zachowuje zaś te ważne i wartościowe. Tak

³ Dane za: J. Kołodziejska, *Szerokie okno biblioteki*, Warszawa 2006, *Nauka, Dydaktyka, Praktyka*, 80; G. Strauss, K. Wolff, *Zainteresowanie książką w społeczeństwie polskim w 1996 roku*, Warszawa 1998; *Działalność bibliotek publicznych. Wytyczne IFLA/UNESCO*, Warszawa 2002, *Nauka, Dydaktyka, Praktyka*, 55; *Biblioteki publiczne w liczbach 2003*, Warszawa 2004.

⁴ Decentralizacja w odniesieniu do teatrów – P. Płoski, *Pelzająca reforma*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. D. Jarząbek, M. Kościelniak, G. Niziołek, Kraków 2010, s. 397-417, *Linia Teatralna*.

⁵ *Mały rocznik statystyczny 1990*, Warszawa 1990, s. 232.

⁶ Zob. J. Szacki, *Liberalizm po komunizmie*, Kraków 1994, zwłaszcza rozdział *Protoliberalizm: autonomia jednostki i społeczeństwo obywatelskie*, s. 90-146.

samo postępuje w odniesieniu do polityki: poznaje programy i kandydatów, a dyskutując z nimi, precyzuje własne poglądy polityczne. Walcząc przeciwko zniewoleniu, określa wolność, na której mu zależy. Wybierając kulturę określonego typu, deklaruje swoistą wierność – np. teatrowi, operze, esejom historycznym czy filozofii. Jeśli zatem ktoś czyta literaturę popularną, to nie z powodu niskich kompetencji kulturowych, lecz z powodu preferencji. Zgodnie z tym myśleniem kompetencja kulturowa nie zależy od środowiska społecznego, w którym ktoś się wychował, ani od szkół, które skończył, lecz od indywidualnych wyborów. Jeśli zaś nikt nie wybiera zajęć z haftowania w wiejskim domu kultury, to znaczy, że nikt tego nie potrzebuje.

Przekonania takie pozwalały traktować wybory kulturalne podejmowane przez obywatela jako czynnik, który kształtuje kulturę. I dlatego koncepcja preferencji upoważniała państwo do rezygnacji z polityki kulturalnej.

„Złamanie monopolu państwa w dziedzinie edukacji”

Na początku lat 90. kulturę pozostawiono samej sobie, ponieważ sądzono, że swobodne decyzje obywateli rozstrzygają o tym, które formy aktywności mogą zostać, a które – ze względu na brak chętnych – muszą po prostu zniknąć.

Odpowiadała temu polityka dotycząca spisu lektur w szkołach. Pierwsze rządy po roku 1989 uznawały, że przymus lekturowy jest częścią dawnego reżimu politycznego: spis zmusza dzieci i młodzież do przeczytania książek, których ani one, ani rodzice, ani nauczyciele nie wybierali. Ministrowie edukacji nie podjęli decyzji o całkowitej rezygnacji z kanonu lektur szkolnych. Zamiast tego zredukowali liczbę pozycji obowiązkowych, poszerzyli natomiast spis lektur fakultatywnych, spośród których wszyscy uczniowie danej klasy wespół z nauczycielem wybierali kilka pozycji. Ponadto w latach 90. na mocy decyzji ministerialnych upoważniono nauczycieli szkół średnich do prowadzenia tzw. programów autorskich⁷. Polegały one na tym, że nauczyciel miał prawo zaproponować dyrekcji indywidualny konspekt, uwzględniający – oprócz

⁷ Podstawa prawna: Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty, Dz.U. z 2004 r. nr 256, poz. 2572, z późn. zm., art. 22a. Także: Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 8 czerwca 2009 r. w sprawie dopuszczania do użytku w szkole programów wychowania przedszkolnego i programów nauczania oraz dopuszczania do użytku szkolnego podręczników, Dz.U. z 2009 r. nr 89, poz. 730, § 1 i 4.

obowiązkowych pozycji książkowych – szeroki wybór dzieł kultury europejskiej⁸. Obie innowacje edukacyjne prowadziły do rozluźnienia kanonu. Obie inicjowały także aktywności wcześniej trudno wyobrażalne – dopuszczenie ucznia do współdecydowania o spisie lektur oraz indywidualizację nauczania.

To rozluźnienie kanonu współgrało z ustanowieniem prawa do zakładania prywatnych szkół podstawowych i średnich. Kluczowa decyzja zapadła w roku 1991. Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty⁹ w art. 5 pkt 1 stanowiła, że szkoła może mieć charakter publiczny bądź niepubliczny. Przez szkoły publiczne ustawa rozumiała placówki finansowane przez państwo, natomiast szkoła niepubliczna oznaczała placówkę finansowaną z innych źródeł (przede wszystkim z czesnego)¹⁰. W komentarzach do tej ustawy używano określenia „złamanie monopolu państwa w dziedzinie edukacji”¹¹. W roku 2006 szkoły prywatne stanowiły 10% ogółu placówek szkolnych w Polsce¹², w roku 2018 odsetek wzrósł do 20%¹³. Na początku trzeciej dekady XXI w. co piąta szkoła w Polsce jest prywatna¹⁴.

⁸ O powszechności prowadzenia programów autorskich świadczy fakt, że już w drugiej połowie lat 90. pojawiły się pierwsze podręczniki do tworzenia takich programów – zob. B. Śliwerski, *Edukacja autorska*, Kraków 1996; M. Szczepańska, *Program autorski – warto spróbować*, Słupsk 1999; eadem, *Program autorski. Jak go napisać*, Słupsk 1999.

⁹ Dz.U. z 2004 r. nr 256, poz. 2572, z późn. zm., [on-line:] <https://isap.sejm.gov.pl/isap.nsf/DocDetails.xsp?id=WDU19910950425> – 13 I 2021.

¹⁰ Szkoły publiczne są powszechnie dostępne i bezpłatne, natomiast szkoły niepubliczne mają prawo selekcjonować kandydatów i są płatne.

¹¹ I. Grzeszak, *Szkolnictwo publiczne i niepubliczne w Polsce*, Profesor.pl, [on-line:] <https://www.profesor.pl/publikacja,8369,Artykuly,Szkolnictwo-publiczne-i-niepubliczne-w-Polsce> – 12 I 2021: „Model szkolnictwa tak zróżnicowanego chroni oświatę szkolną przed monopolem państwa i stwarza warunki dalszej demokratyzacji i uspołecznienia edukacji. Sprzyja konkurencji i zabiegom służącym podnoszeniu jakości kształcenia, wychowania i opieki”.

¹² *Oświata i wychowanie w roku szkolnym 2006/2007. Informacje i opracowania statystyczne*, Warszawa 2007.

¹³ *Raport o szkolnictwie niepublicznym w Polsce 2019* (Our Kids Media 2019, [on-line:] <https://ourkids.net/pl/pdf/2019-raport.pdf> – 15 I 2021) informuje (s. 8), że liczba wszystkich niepublicznych placówek edukacyjnych wzrosła od 2014 r. do 2018 r. o 17,15% (z 8502 do 9960). W tym samym okresie liczba uczęszczających do nich uczniów wzrosła o 29,73% (z 393 211 do 510 111). W tym samym czasie liczba szkół państwowych wzrosła o 0,39%, a liczba uczniów zmalała o 0,51%. W 2014 r. szkoły niepubliczne stanowiły 18% wśród wszystkich szkół, w 2018 r. odsetek ten wzrósł do 20%.

¹⁴ Ł. Pawłowski, *Jak PiS prywatyzuje edukację*, „Kultura Liberalna” 2021, nr 664(37), 28 IX 2021, [on-line:] <https://kulturaliberalna.pl/2021/09/28/jak-pis-prywatyzuje-edukacje/> – 29 IX 2021: „Według «Raportu o szkolnictwie niepublicznym w Polsce» przygotowanego przez organizację Our Kids i opartego na danych ówczesnego Ministerstwa Edukacji

Uznać to można za logiczny element procesu transformacji. W procesie tym, o czym była już mowa, decyzje rządowe dotyczące szkolnictwa i decentralizacji kultury wynikały z głębokiego przeświadczenia, że człowiek wolny wybiera taką kulturę, jakiej potrzebuje. Wolność była tu rozumiana negatywnie – jako wolność od przymusów, nakazów, nacisków. Dlatego polityka kulturalna państwa polegała na przywracaniu wolności, czyli zdejmowaniu regulacji, luzowaniu obostrzeń, likwidowaniu nakazów. Dla takiego światopoglądu im mniej regulacji, tym więcej wolności, a im więcej wolności, tym bogatsze życie.

Pogląd taki reprezentowali nie tylko członkowie rządu. Tak myślała zdecydowana większość. Społeczeństwo, mające w świeżej pamięci biedę i reżim, również sądziło, że koniec reżimu będzie równoznaczny z początkiem dostatku. Akceptowano transformację gospodarczą, ponieważ sądzono, że po zniesieniu ograniczeń ideologicznych każdy zdoła sam sobie stworzyć dobre życie.

W ten sposób polityka, ekonomia i kultura zostały uznane za identyczne. Sądzono, że w każdej z tych sfer człowiek wolny od przymusów wybiera to, co odpowiada jego preferencjom. Zwycięstwo jakiejś partii w wyborach, sukces rynkowy jakiegoś towaru, popularność jakiegoś dzieła artystycznego są wynikiem wyborów dokonywanych przez społeczeństwo. Myślenie takie doprowadziło do przededefiniowania kanonu. Był on uznawany nie za trwały zbiór dzieł najlepszych, lecz za pusty zbiór, który ludzie wypełniają obiektami spełniającymi ich potrzeby.

Kanon dla każdego

Rozległe procesy deregulacji i decentralizacji przebiegały w każdej sferze życia. Warunkiem ich powodzenia była aktywizacja społeczeństwa. W obszarze kultury lata 90. okazały się pod tym względem bezprecedensowe. Nigdy wcześniej i jak dotąd nigdy potem nie nakłaniano tak intensywnie społeczeństwa do udziału w wybieraniu kanonów. Nie jednego kanonu, lecz wielu.

Narodowej «liczba wszystkich niepublicznych placówek edukacyjnych wzrosła od 2014 roku do 2018 roku o 17,15 proc.» do prawie 10 tys. W tym samym czasie liczba uczęszczających do nich uczniów wzrosła o prawie 30 procent – do ponad 510 tys. Ponad pół miliona uczniów chodzi więc do szkół i przedszkoli prywatnych, chociaż ich rodzice – jak wszyscy – płacą też podatki na utrzymanie placówek publicznych. Taka sytuacja oznacza *de facto* podwójne opodatkowanie”.

Dwie gazety codzienne o najwyższym nakładzie („Gazeta Wyborcza”, „Rzeczpospolita”), najważniejsze tygodniki opiniotwórcze („Polityka”, „Wprost”, „Tygodnik Powszechny”, „Newsweek”), miesięczniki i kwartalniki kulturalne zapraszały czytelników do oceny literatury polskiej (zwłaszcza okresu powojennego)¹⁵ oraz do głosowania na rozmaite zestawy najwybitniejszych dzieł. Ogłaszano wybory kanonu lektur dla młodych czytelników¹⁶, najwybitniejszych pisarzy polskich XX w.¹⁷, najwybitniejszych pisarzy światowych XX w., dzieł wszech czasów, kanonu dla dzieci i młodzieży¹⁸, kanonu literatury science fiction, kanonu literatury kobiecej.

¹⁵ Zob. ankieta *Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni* – „Kultura” (Paryż) 1992, nr 7/8. Ankietę wysłano do 43 osób w kraju (otrzymano 23 odpowiedzi); respondentom zadano pytanie: „Które z dzieł współczesnej literatury polskiej lub którzy pisarze są Pani/Pana zdaniem niedocenieni – i dlaczego, a którzy przeceniani – i z jakiego powodu?”. Najczęściej wymieniani jako przecenieni: A. Szczypiorski, T. Konwicki, K. Brandys, A. Zagajewski, J. Mackiewicz, P. Huelle. Najczęściej wymieniani jako niedocenieni: L. Buczkowski, Z. Haupt, A. Bobkowski. Polemika – zob. S. Barańczak, *Tylko pościg*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 41, s. 158: „Poza kilkoma wyjątkami w postaci odpowiedzi kontrowersyjnych, ale rzeczowych i rzetelnie przemyślanych – znakomita większość indagowanych dała nam kliniczny pokaz powierzchowności wiedzy, płytszy myślowej i braku odpowiedzialności za słowo. [...] czołówka krytyków – z kilkoma, powtarzam, wyjątkami – nie czyta, nie myśli, nie traktuje swoich obowiązków serio. Przeważająca większość odpowiedzi obnaża kompromitująco słabą orientację krytyków w tym, co składa się na obraz dzisiejszej literatury”.

¹⁶ Zob. M. Henzler, *Kanon lektur za ćwierć miliona* („Polityka” 1990, nr 38 z 22 IX, s. 11) – wyniki ankiety *Co dzisiaj czytają (młodzi) Polacy?* (średni przedział wieku ankietowanych: 20-35 lat): 1) W. Wharton, *Ptasiek*; 2) K. Vonnegut, *Rzeźnia nr 5*; 3) J. Heller, *Paragraf 22*; 4) K. Kesey, *Lot nad kukulczym gniazdem*; 5) M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*; 6) U. Eco, *Imię róży*; 7) G.G. Marquez, *Sto lat samotności*; 8) R. Kapuściński, *Lapidarium*; 9) A. Sołżenicyn, *Oddział chorych na raka*; 10) E.M. Remarque, *Noc w Lizbonie*; 11) G. Grass, *Błaszany bębenek*; 12) A. Szczypiorski, *Początek*; 13) C. Miłosz, *Zniewolony umysł*; 14) T. Konwicki, *Kompleks polski*; 15) G. Herling-Grudziński, *Inny świat*.

¹⁷ Zob. ankieta skierowana do historyków i krytyków literatury pod hasłem *Kanon literatury polskiej XX wieku* („Polityka” 1993, nr 11 z 13 III i nr 14 z 4 IV). Najczęściej wymieniane dzieła: S. Brzozowski, *Legenda Młodej Polski*, W. Gombrowicz, *Trans-Atlantyk* i *Dziennik*, M. Dąbrowska, *Dzienniki*, B. Leśmian, *Lęka*, S. Wyspiański, *Wesele*, *Wyzwolenie*, *Akropolis*.

¹⁸ 18 lutego 2003 r. „Gazeta Wyborcza” ogłosiła listę 50 tytułów zaliczonych do Kanonu Książek dla Dzieci i Młodzieży. Połowę tytułów wyłonili pisarze, krytycy, tłumacze i wydawcy (w tym 5 propozycji do tłumaczenia, które przedstawił znawcy rynku książki dziecięcej). Drugą połowę wybrali uczestnicy plebiscytu (tu zwyciężył *Harry Potter* J.K. Rowling). Alfabetyczna lista – zob. <https://wyborcza.pl/1,75410,1330796.html> – 10 II 2021. Do połowy 2004 r. opublikowano 17 pozycji z listy.

Ruch wygaś na początku XXI w.¹⁹ Rząd nie inspirował ankiet, choć media państwowe często je nagłaśniały i wspierały, nadając akcjom większy zasięg. Działania przez nikogo nie były koordynowane, a fakt, że w latach 1990-1999 przez polską prasę przetoczyła się fala wybierania kanonów, wynikał z koniunktury i konkurencji. Koniunktura zrodziła się z historii: mocna cezura dziejowa zachęcała do przeglądania dotychczasowych zasobów, a sprawdzanie kapitału kulturowego, nawet jeśli polegało na maksymalnej redukcji, dawało wrażenie bogactwa. Media wyczuły korzystny moment rewidowania przeszłości i zaczęły konkurować między sobą na zróżnicowane kanony.

Rezultaty trwającej ponad dekadę akcji kanonicznej dalece jednak wykraczały poza koniunkturę. Po pierwsze, nastąpiła denaturalizacja kanonu. Kanon, rzecz jasna, nie jest tworem naturalnym, ale dopóki nie zaczynamy nad nim się zastanawiać, istnieje on podobnie do natury – jako jeden, niezmienny i od głosowania niezależny. Tymczasem dekada lat 90. uświadamiała, że w odróżnieniu od kanonu narzucanego przez instytucje edukacyjne możliwy jest też kanon wybierany. Takie dopuszczenie do głosu zróżnicowanych społecznych preferencji doprowadziło do rozmnożenia się kanonów. A mnogość kanonów uświadomiła, że kanon jest powiązany z tożsamością danej grupy społecznej: skoro istnieć może kanon feministyczny i nacjonalistyczny, kanon gejowski i katolicki, to znaczy, że każda zbiorowość może poprzez własny kanon dookreślić swoją tożsamość. Grupa taka, ogłaszając swój kanon, wysyła w świat złożoną informację: „Istniejemy, jesteśmy zakorzenieni w tradycji, mamy swoje arcydzieła”. Akt ten ponadto implikuje minimalne i maksymalne plany społeczne. Zamiar minimalny polega na tym, że zbiorowość, która ogłasza kanon, sygnalizuje, że będzie sama siebie definiować, a zamiar maksymalistyczny – że chce, aby inni do tego kanonu się dostosowali. W tym kontekście wybieranie kanonów w latach 90. trzeba uznać za przymiarkę do kulturowej dominacji. Do walki przystępowały: klasa średnia ze światowym kanonem klasycznym wymagającym wysokich kompetencji

¹⁹ W 1999 r. redakcja tygodnika „Polityka” ogłosiła potrójną ankietę: a) na najwybitniejszych polskich pisarzy XX w.; b) na najwybitniejszych obcojęzycznych pisarzy XX w.; c) na dzieła wszech czasów. Wyniki („Polityka” 1999, nr 12 z 20 III) – Pisarze polscy: 1) H. Sienkiewicz, 2) S. Żeromski, 3) W.S. Reymont, 4) S. Lem, 5) W. Szymborska, 6) C. Miłosz, 7) W. Gombrowicz, 8) S. Wyspiański, 9) S. Mrożek, 10) J. Tuwim. Pisarze zagraniczni: 1) E. Hemingway, 2) M. Bułhakow, 3) A. Camus, 4) U. Eco, 5) T. Mann, 6) F. Kafka, 7) J. London, 8) G. Garcia Márquez, 9) J. Hašek, 10) M. Proust. Dzieła wszech czasów: 1) H. Sienkiewicz, *Trylogia*; 2) M. Bułhakow, *Mistrz i Małgorzata*; 3) W.S. Reymont, *Chłopi*; 4) A. Camus, *Dżuma*; 5) T. Mann, *Czarodziejska góra*; 6) G. Garcia Márquez, *Sto lat samotności*; 7) U. Eco, *Imię róży*; 8) E. Hemingway, *Komu bije dzwon*; 9) M. Szolochow, *Cichy Don*; 10) J. Hašek, *Przygody dobrego wojaka Szwejka*.

kulturowych, „narodowcy” z kanonem polsko-katolickim oraz grupy mniejszościowe. Zapowiadało to kulturowy konflikt.

W latach 90. dominację zyskiwał kanon klasy średniej. Jednakże swoboda ogłaszania plebiscytów stwarzała szansę (albo złudzenie) kulturowej równowagi. Właśnie dlatego ankiety lat 90. były dla kolejnych rządów idealnym zastępstwem polityki kulturalnej. Ministrowie uważali, że polityki kulturalnej nie mogą i nie powinni prowadzić. Nie mogą, ponieważ nie pozwalał na to stan finansów publicznych. Nie powinni, ponieważ zgodnie z liberalnymi przekonaniami polityka kulturalna polega na przymuszaniu ludzi, by uczestniczyli w kulturze w sposób, który władza uznaje za stosowny. Tymczasem kultura według polityków istnieje dzięki wyborom dokonywanym przez jednostki. Powodzenie, jakim cieszy się konkretna instytucja kulturalna (teatr, muzeum, filharmonia), wynika z preferencji przejawianych przez wielu obywateli. Dlatego akcja kanoniczna lat 90. spełniała ukryte marzenia rządów: oto ludzie sami wybierali to, co uważają za wartościowe. Zakładali szkoły, uruchamiali w szkołach autorskie programy nauczania, rewidowali dotychczasowe kanony i układali nowe. Media mówiły społeczeństwu: powiedzcie, czego chcecie, a rynek wam to zapewni. Plebiscyty potwierdzały więc słuszność koncepcji nieprowadzenia polityki kulturalnej. Jednak była to słuszność pozorna.

Po pierwsze, brak polityki kulturalnej stwarzał mylne wrażenie, że kultura nie ma nic wspólnego z władzą. Skoro bowiem rząd niczego nie narzuca, a ludzie sami wybierają utwory literackie/muzyczne/filmowe, to znaczy, że kultura jest sferą wolnego wyboru. Pozór polegał na tym, że powstające kanony ujawniły pragnienie dominacji. Po drugie, brak polityki kulturalnej prowadził do kryzysu wspólnych tradycji kulturowych. W miejsce wspólnego kanonu powstawało wiele kanonów, co dzieliło społeczeństwo na osobne grupy. Mnogie systemy preferencji estetycznych powinny oznaczać, że narodziło się społeczeństwo pluralistyczne i tolerancyjne. Jednakże mnogie kanony w latach 90. były nie tyle wyrazem nowej zgody społecznej, ile zaledwie społecznym paktem o nieagresji. Pakt ten upadł, gdy okazało się, że kanony są kulturową reprezentacją podmiotów zbiorowych i że kanon klasyczno-mieszczański oraz nacjonalistyczny wchodzi z sobą w konflikt. Z tym wiązał się problem trzeci: mnogość kanonów miała doprowadzić do indywidualizacji i racjonalizacji kontaktu z kulturą. Założenie upadło, gdy okazało się, że zaangażowanie w kulturę, łączące indywidualne preferencje z tożsamością zbiorową, zawsze wynika z emocji.

Te trzy kwestie – władza, konfliktowe tożsamości zbiorowe oraz emocje – określiły politykę kulturalną w następnych dekadach.

Zmiana

W 2005 r. wybory parlamentarne wygrała partia prawicowa, która utworzyła rząd koalicyjny z partiami o nastawieniu konserwatywnym i nacjonalistycznym. Nowy rząd natychmiast przystąpił do realizacji polityki kulturalnej.

Pierwszym sygnałem kierunku zmian stały się modyfikacje spisu lektur w szkołach średnich dokonane w 2005 r. przez ministra edukacji Romana Giertycha. Korekty dotyczyły kilku książek, ale były znaczące: minister usunął Gombrowicza, Kafkę i Dostojewskiego, a wprowadził książki patriotyczno-religijne²⁰. W wywiadzie udzielonym prawicowej gazecie wyjaśniał: „Promujemy [...] książki, które pomagają kształtować charaktery. Takie wartości, jak: obowiązkowość, uczciwość, prawdomówność, rzetelność, pracowitość, patriotyzm, roztropność itd.”²¹.

W tym samym czasie nowy rząd zmienił władze w Muzeum Powstania Warszawskiego (MPW) i uczynił z niego narzędzie kształtowania patriotycznej tożsamości. W wielokondygnacyjnej budowli stworzono warunki bezprecedensowe – multimedialne środki, fotografie i filmy umieszczono w przestrzeni wystylizowanej na Warszawę z roku 1944. Schodzenie do podziemi czy przechodzenie wąskimi korytarzami sprawiało, że widz czuł się, jakby krył się za załomem muru czy fragmentem powstańczej barykady. Poszczególne partie ekspozycji zmuszały do aktywnych zachowań – zwłaszcza dzieci zapraszano do przetwarzania obejrzanych obiektów w rysunki czy malunki. Projektodawcy MPW uczynili żywy kontakt z przestrzenią sposobem na kontakt z przeszłością. Cała kompozycja pozwalała widzom nie tyle zrozumieć powstanie, ile je przeżyć – doświadczyć emocji uciekania uliczkami powstańczej Warszawy, strzelania do Niemców, chowania się w bramie. Muzeum zyskało ogromną popularność: w okresie 2004-2014 odwiedziło je 4,5 mln widzów.

Działalność Muzeum nie ograniczała się wyłącznie do organizowania wystaw. W 2005 r. ogłoszono konkurs na komiks poświęcony powstaniu. Połączono w ten sposób ideę zwrotnej komunikacji z unowocześnianiem środków przekazu. Pomysł „chwycił”: co roku nadchodziło kilkadziesiąt prac stworzonych w większości przez młodzież – zwycięskie prace publikowano, co zapewniało młodym twórcom rozgłos i poszerzało krąg zainteresowanych. W historii konkursu wydarzyła się znacząca

²⁰ Były to trzy książki autorstwa Jana Dobraczyńskiego, jedno dzieło napisane przez papieża Jana Pawła II (*Pamięć i tożsamość*) oraz biografia papieża *Wujek Karol. Kapłańskie lata Papieża* autorstwa Pawła Zuchniewicza.

²¹ „Nasz Dziennik” z 2 VII 2007.

zmiana: w roku 2007 zwyciężyła praca *Ostatni koncert* (scenariusz: Monika Powalisz; rysunki: Tymek Jezierski); dotyczyła ona życia cywilów w trakcie powstania i miała charakter pacyfistyczny. Niezadowolona z tej optyki dyrekcja Muzeum już w 2008 r. wprowadziła do regulaminu konkursu ograniczenie; nakazywało ono, by autorzy wzorowali się na archiwalnych zdjęciach zamieszczonych na stronie internetowej MPW. A ponieważ zdjęcia dotyczą nie życia codziennego, lecz walki (zniszczeń, ofiar), więc jasne się stawało, że dyrekcja Muzeum próbuje zapanować nad swobodą skojarzeń i nad społeczną pamięcią, kierując je w stronę heroizmu i męczeństwa.

Polityka kulturalna pojawiła się zatem w roku 2005 – i to od razu w wersji ostrej. Jej najkrótsze wyjaśnienie znaleźć można w wypowiedzi jednego z intelektualistów, którzy tworzyli legitymizację dla nowego programu. W 2007 r. odbyła się debata pod hasłem „Pamięć jako przedmiot władzy”. Dariusz Gawin w swoim wystąpieniu stwierdził wówczas: „W latach dziewięćdziesiątych nie zaproponowano demokratycznego i nowoczesnego języka dumy narodowej. Z tego powodu stało się dużo złego”²². Wypowiedź ta sygnalizuje trzy kluczowe sprawy dla polityki kulturalnej w wersji prawicowo-nacjonalistycznej. Po pierwsze, istotą polityki kulturalnej jest kształtowanie zbiorowości, co znaczy, że polityka musi być prowadzona z nastawieniem na masy, a nie na jednostki. Po drugie, zbiorowość zostaje zdefiniowana narodowo, co nadaje polityce kulturalnej charakter nacjonalistycznego modelowania tożsamości. Po trzecie, polityka kulturalna ma mieć charakter demokratyczny, lecz demokracja polega nie na zwiększeniu udziału społeczeństwa w sprawowaniu władzy, lecz na zwiększeniu udziału społeczeństwa w dumie.

Program ten wskazywał na zasadnicze i konieczne posunięcia rządu. Przede wszystkim zwycięska partia przystąpiła do obsadzania swoimi ludźmi wszystkich placówek kulturalnych istotnych dla nowej polityki. Nie zwiększono dotacji dla bibliotek czy teatrów, dla muzeów czy centrów kultury. Wybrano natomiast te placówki, które mogły służyć programowi – masowe, wielkomiejskie, prestiżowe. Nowych dyrektorów nominowano również w placówkach naukowych i kulturalnych (np. Instytut Pamięci Narodowej, Narodowe Centrum Kultury) pomocnych w projektowaniu działań bądź w ocenianiu ich ideowej poprawności. W ten sposób opracowano metodę zarządzania pośredniego – nie poprzez wywieranie politycznego nacisku na muzeum czy teatr, lecz poprzez inspekcje zewnętrzne.

Dzięki wprowadzeniu „swoich ludzi” do takich instytucji prawica utrzymała program polityki kulturalnej nawet po utracie władzy w roku 2007. Liberałowie

²² Dyskusja, [w:] *Pamięć jako przedmiot władzy*, red. P. Kosiewski, Warszawa 2008, s. 37.

przejęli władzę, ale nie przejęli kontroli. Próbowali rozproszyć energię narodowej dumy, zamieniając „konflikt” w „konkurowanie”²³, dumę w „satisfakcję”, a nacjonalizm w „europejskość”. Były to jednak półśrodki wobec braku polityki kulturalnej. Zarazem uświadomili sobie rosnące znaczenie tożsamości zbiorowej i zbiorowych emocji w kulturze, więc wymyślili kompromis. Nadal postrzegali kulturę jako obszar podobny do rynku, na którym preferencje kulturalne rozumiane jako zapotrzebowanie powinna zaspokoić „oferta”. Zgodnie z tym poglądem postanowili zaspokoić popyt na masową uroczystość narodową: podjęli dziedzictwo prawicy nacjonalistycznej i doprowadzili w roku 2011 do ustanowienia Narodowego Dnia Pamięci „Żołnierzy Wyklętych”²⁴. Sądziło się, że w ten sposób zdołają skanalizować energię nacjonalistyczną i ograniczą jej erupcję do jednego dnia. Ale prawny akt²⁵ mieścił w sobie niebezpieczne sprzeczności: uprawomocniał cały powojenny antykomunistyczny ruch niepodległościowy (1945-1951), zakrywając fakt, że w ruchu tym obok prawdziwych patriotów i bohaterów działali zwykli bandyci i zbrodniarze, którzy dopuszczali się aktów noszących znamiona ludobójstwa²⁶. A ponieważ ofiarami niektórych oddziałów

²³ Przygotowaniem do „konkurencyjnego” pożytkowania energii był rządowy program „Moje Boisko – Orlik 2012” uruchomiony w roku 2008. W latach 2008-2012 zbudowano 2600 boisk za łączną kwotę 1 mld złotych.

²⁴ Jako pierwszy inicjatywę ustawodawczą w zakresie uchwalenia nowego święta podjął w 2010 r. prezydent Lech Kaczyński, który 10 IV 2010 r. zginął w katastrofie samolotowej wraz z innymi członkami delegacji polskiej lecącej na uroczystości związane z obchodami 70. rocznicy zbrodni katyńskiej. Inicjatywę Kaczyńskiego po jego śmierci podjął następny prezydent – Bronisław Komorowski.

²⁵ Ustawa z dnia 3 lutego 2011 r. o ustanowieniu Narodowego Dnia Pamięci „Żołnierzy Wyklętych”, Dz.U. z 2011 r. nr 32, poz. 160.

²⁶ W latach 2002-2005 Instytut Pamięci Narodowej prowadził śledztwo w sprawie Romualda Adama Rajsa ps. „Bury”. Oddział „Burego”, wchodzący w skład 3 Wileńskiej Brygady Narodowego Zjednoczenia Wojskowego – nacjonalistycznej organizacji podziemia antykomunistycznego, wywodzącej się ze skrajnej prawicy – w 1946 r. spacyfikował szereg wsi na Podlasiu i zamordował 79 osób cywilnych narodowości białoruskiej wyznania prawosławnego. Obszerne sprawozdanie („Informacja o ustaleniach końcowych śledztwa S 28/02/Zi w sprawie pozbawienia życia 79 osób – mieszkańców powiatu Bielsk Podlaski w tym 30 osób tzw. furmanów w lesie koło Puchał Starych, dokonanych w okresie od dnia 29 stycznia 1946 r. do dnia 2 lutego 1946”) kończyło się wyraźnym stwierdzeniem: „Nie kwestionując idei walki o niepodległość Polski prowadzonej przez organizacje sprzeciwiające się narzuconej władzy, do których należy zaliczyć Narodowe Zjednoczenie Wojskowe należy stanowczo stwierdzić, iż zabójstwa furmanów i pacyfikacje wsi w styczniu lutym 1946 r. nie można utożsamiać z walką o niepodległy byt państwa, gdyż nosi znamiona ludobójstwa. W żadnym też wypadku nie można tego co się zdarzyło, usprawiedliwiać walką o niepodległy byt Państwa Polskiego”

partyzanckich padali zwykli cywile – ludność żydowska, białoruska i ukraińska – formy czczenia pamięci żołnierzy wyklętych w wielu miastach na wschodzie Polski zaczęły przybierać charakter demonstracji antyukraińskich, antybiałoruskich i antysemitycznych z akcentami faszystowskimi²⁷. Świadomie czy nie, liberałowie stworzyli kładkę, po której można było przejść od antykomunizmu do faszyzmu i od kapitalistycznego zarządzania kulturą do nacjonalizmu.

Kiedy w 2015 r. prawica nacjonalistyczna wróciła do władzy, członkowie nowego rządu nie musieli wiele zmieniać. Mieli program, a co więcej – mieli pomysł na to, jak ów program zrealizować. Nadal więc obowiązywała polityka zaspokajania narodowej dumy²⁸. Rząd przyspieszył jedynie wymianę kadr, rozszerzając zasięg operacji. Jeśli w okresie 2005-2007 prawica koncentrowała się na instytucjach największych, to od roku 2015 rządzący brali wszystko – od poziomu gminnego do poziomu centralnego: teatry miejskie (Polski we Wrocławiu, Stary w Krakowie), małe i wielkie muzea (Muzeum II Wojny Światowej, POLIN, Muzeum Narodowe w Warszawie, CSW Zamek Ujazdowski w Warszawie, Muzeum Śląskie, Zachęta), gminne ośrodki

[on-line:] <https://ipn.gov.pl/pl/dla-mediow/komunikaty/9989,Informacja-o-ustaleniach-koncowych-sledztwa-S-2802Zi-w-sprawie-pozbawienia-zycia.html> – 7 II 2026.

²⁷ R. Fiłończuk, *Wyrok w sprawie propagowania faszyzmu na Marszu Pamięci Żołnierzy Wyklętych w Hajnówce*, „Gazeta Prawna” z 3 XII 2021, [on-line:] <https://www.gazetaprawna.pl/wiadomosci/kraj/artykuly/8306141,wyrok-marszu-zolnierzy-wykletych-w-hajnowce.html> – 7 II 2026; „Marsz Pamięci Żołnierzy Wyklętych w Hajnówce organizowany jest od 2016 roku przez środowiska narodowe, m.in. przez Obóz Narodowo-Radykalny. Od pierwszej edycji wzbudza emocje, ponieważ upamiętnia m.in. kpt. Romualda Rajsa «Burego», którego oddział niepodległościowego podziemia spacyfikował zimą 1946 roku kilka wsi z okolic Bielska Podlaskiego, zamieszkałych przez prawosławną ludność białoruską. Zginęło wtedy 79 osób, w tym dzieci. Po marszu w 2018 roku, czyli po jego trzeciej edycji, Rzecznik Praw Obywatelskich Adam Bodnar zawiadomił prokuraturę o podejrzeniu popełnienia przestępstwa; chodziło m.in. o publiczne propagowanie rasizmu i faszystowskiego ustroju państwa (np. o prezentowanie symboli krzyża celtyckiego) i – poprzez gloryfikowanie «Burego» – znieważenie mieszkających w Hajnówce osób wyznania prawosławnego”.

²⁸ Jarosław Sellin – materiały z konwencji programowej PiS oraz ZP „Myśląc Polska”, Katowice, 3-5 VII 2015 r.: „Jednym z najważniejszych zadań państwa jest prowadzenie systemowej polityki historycznej. Tak postępuje każde poważne państwo. Trzeba skończyć z twierdzeniami, że historię należy zostawić jedynie historykom, a koncentrować należy się jedynie na przyszłości. Trzeba skończyć z dominacją pedagogiki wstydu i antypatriotycznego rewizjonizmu w opowieściach o naszej historii. Mądra polityka historyczna powinna podtrzymywać dumę z naszej przeszłości i dorobku, na której buduje się narodową i społeczną więź, a także lansować nasz punkt widzenia na oceny przeszłości w dialogu z innymi narodami”.

kultury, wielkomiejskie centra kulturowe, rady przyznające pieniądze na projekty naukowe²⁹.

Dokonano kolejnej reformy systemu edukacyjnego³⁰: „Zmieniono podstawy programów szkolnych, kładąc nacisk na tradycyjnie pojmowany kanon i wychowanie patriotyczne. Zlikwidowano też gimnazja, co oczywiście sprzyjało integracji i centralizacji systemu [...]”³¹. W związku z reformą szkolnictwa wymieniono nawet dyrektorów szkół podstawowych³².

Nastąpiło więc zawłaszczenie niemal wszystkich środków pozwalających prowadzić politykę kulturalną. Rząd mógł oddziaływać na instytucje kultury od strony merytorycznej, finansowej i personalnej. Mógł również „zachęcać” obywateli, by „brali sprawy we własne ręce”, to znaczy pikietowali teatry, blokowali przedstawienia teatralne bądź wystawy muzealne, domagali się odebrania dotacji państwowych dla konkretnej placówki. A nagonka na Olivera Frljica reżyserującego *Klątwę* oraz na aktorów występujących w tym spektaklu dowiodła, że władza może zachęcać „zwykłych ludzi” nawet do internetowego nękania artystów.

²⁹ Zob. M. Kubecka, *Prawa i sprawiedliwa? Polityka kulturalna PiS*, „Res Publica Nowa”, 20 X 2015, [on-line:] <https://publica.pl/teksty/prawa-i-sprawiedliwa-polityka-kulturalna-pis-53554.html> – 14 II 2021. Także: K. Kasia, *Polityka kulturalna PiS-u: Wymiana kadr, słabnące instytucje*, „Kultura Liberalna” 2020, nr 597, [on-line:] <https://kulturaliberalna.pl/2020/06/16/polityka-kulturalna-pis-u-wymiana-kadr-slabnace-instytucje/> – 14 II 2021.

³⁰ Ł. Pawłowski, *op. cit.*: „[„Lex Czarnek” – odbiera szkole możliwość organizacji zajęć dodatkowych prowadzonych przez podmioty, które nie zyskują aprobaty nominatów ministra w kuratorium – P.C.]. O przeprowadzenie takich lekcji trzeba będzie teraz prosić z dwumiesięcznym wyprzedzeniem, jednocześnie przedstawiając program i pełną listę materiałów do wykorzystania. I nawet jeśli kuratorium wyrazi zgodę, organizator musi jeszcze zdobyć pisemną zgodę każdego rodzica. Nauczyciele, dyrektorzy szkół i osoby zajmujące się edukacją ostrzegają, że zmiany mają wywołać «efekt mrozący». «Wystarczy jeden donos, kontrola z kuratorium i zalecenia pokontrolne, by – w razie ich niespełnienia – zwolnić dyrektorkę w 2-3 tygodnie. Samorząd ani sama zainteresowana nie mogłaby się nawet odwołać», ostrzega Alicja Pacewicz, autorka podręczników i współzałożycielka Centrum Edukacji Obywatelskiej. [...] Rządy PiS-u charakteryzuje chęć odgórnego stworzenia powszechnie obowiązującego modelu «dobrego Polaka»”.

³¹ I. Kurz, *Powrót centrali, państwownicy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany” w kulturze*, Warszawa 2019, s. 14. Autorka pisze, że zmiana systemu edukacji „doprowadziła do chaosu, zwolnień oraz pogłębiła dyskryminację dzieci ze wsi i mniejszych ośrodków, czyli wywołała dokładnie te zjawiska społeczne, które krytkowano w programie [politycznym uzasadniającym reformę edukacji – P.C.]”.

³² Syntetyczne omówienia zmian w szkolnictwie polskim po roku 1989 – zob. P. Sadura, *Przemiany stylu edukacyjnego klasy ludowej w Polsce*, „Edukacja” 2015, nr 4(135), s. 33-50; idem, *Państwo, szkoła, klasa*, Warszawa 2017.

Skala działań odsłoniła wcześniej niewidoczne implikacje. Przede wszystkim jawne się stało, że kategoria narodu, jeśli ma pełnić funkcję jednoczącą, musi być definiowana w opozycji do „nie-narodu”. Na podobnej zasadzie zaspokajanie zbiorowej dumy wymagało znalezienia kogoś, kto nie będzie na nią zasługiwał. Z tych powodów do programu polityki kulturalnej dołączono produkowanie ludzi „obcych narodowo” (Niemcy, Rosjanie, Żydzi, Ukraińcy, muzułmanie) oraz ludzi „niegodnych” (nieprawdziwi Polacy, łże-elity, lewacy). Nasycenie dumą tak ukształtowanego narodu polega na równoczesnym przypominaniu narodowych zwycięstw i cierpień³³, na wzbudzaniu nienawiści do „obcych” i na podtrzymywaniu pogardy dla „niegodnych”. Dzięki temu upozorowano związek kultury z władzą (ponieważ ministrowie mówią tym samym językiem nienawiści, co zwykli ludzie), ukształtowano tożsamość zbiorową i nasycono kulturę emocjami.

Suma różnic między pierwszą (1989-2005, 2007-2015) i drugą (2005-2007, 2015-2023) koncepcją polityki kulturalnej przedstawia się zatem następująco. Liberalowie nie prowadzili polityki kulturalnej, ponieważ uważali, że kultura jest sferą racjonalnych wyborów dokonywanych przez jednostkę. Zróżnicowanie wyborów uznawali za wynik różnic w preferencjach, które odsyłają do stylów życia – indywidualnych i równych. Z kolei polityka kulturalna uruchomiona po raz pierwszy w latach 2005-2007, potem zaś na ogromną skalę wznowiona po roku 2015, opierała się na założeniu, że ludzie poszukują w kulturze zbiorowej więzi, emocji i prestiżu. W myśl tej drugiej koncepcji ludzie uczestniczą w kulturze po to, by doświadczyć związku z innymi, by uzyskać szacunek i poczuć przewagę nad grupami o odmiennych tożsamościach kulturowych.

Dwie pustki

W odniesieniu do pojęcia kanonu, zaproponowanego w niniejszym tekście jako kategoria pryzmatyczna, powiedzieć można, że obie polityki kulturalne dokonały

³³ W 2015 r. Narodowe Centrum Kultury ogłosiło program „Trauma i Duma”: Młodzież podczas warsztatów dokumentuje historię, wydarzenie, postać, która dla lokalnej społeczności jest powodem dumy lub traumy. Preferowane jest, aby odkrywane historie pochodziły z lat 1939-1949 (Zob. *O programie*, Narodowe Centrum Kultury, [on-line:] www.nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/trauma-i-duma/o-programie – 17 I 2026).

likwidacji kanonu. W praktyce neoliberalnej kanon przestaje istnieć nie dlatego, że ulega rozmnożeniu, lecz dlatego, że okazuje się pusty, ponieważ zgodnie z przekonaniami neoliberala każdy ma prawo wybierać odpowiadające sobie dzieła. Jednak podejście takie oznacza, że kultura nie ma żadnego istotnego znaczenia dla polityki ani dla społeczeństwa. Neoliberal mówi społeczeństwu: „Nie jest ważne, co czytacie/słuchacie/oglądacie – miarą waszego życia jest indywidualny sukces”. Z kolei prawica nacjonalistyczna likwiduje kanon, ponieważ uważa, że jest on zbiorem dzieł służebnych wobec potrzeb państwa, nie zaś zbiorem dzieł wybitnych; z kanonu takiego wykreśla się dzieła niesłuszne (Conrad, Gombrowicz, Kafka), a wprowadza pożyteczne (Jan Paweł II, Dobraczyński, Wildstein). W pierwszej koncepcji kultura jest skazana na szybkie utowarowienie, w drugiej – na upartyjnienie. W pierwszym okresie przyznawano kulturze niezależność pod warunkiem, że artysta sam na siebie zarobi. W okresie drugim państwo udzielało wsparcia finansowego kulturze, ale ograniczało finansowanie do inicjatyw nacjonalistycznych, cenzurując przejawy sztuki niezależnej. Rezultaty tego programu okazują się mizerne: sfinansowano kilkaset bezwartościowych dzieł (filmowych, literackich, malarskich itd.); zdeformowano system edukacji, pogłębiając nierówności między uczniami; zdeorganizowano kilkanaście poważnych instytucji kulturalnych (m.in. Teatr Polski we Wrocławiu, Muzeum II Wojny Światowej w Gdańsku); ośmieszono akcje promocyjne kultury polskiej za granicą. Nie istnieje ani jedno dzieło, które swoją wybitnością dowodziłoby słuszności nacjonalistycznej polityki kulturalnej. Z kolei dzieła, które w drugiej dekadzie XXI w. zyskały uznanie w kraju i na świecie (np. *Księgi Jakubowe* Olgi Tokarczuk, filmy *Ida* Pawła Pawlikowskiego czy *Zielona granica* Agnieszki Holland, *Dziady* w reżyserii Mai Kleczewskiej), zostały przez polityków prawicowych uznane za wrogie, antypolskie i lewackie, co kompromituje kryteria przez nacjonalistów stosowane.

Po trzydziestu kilku latach wiemy, jak działają niewłaściwe polityki kulturalne. Złe skutki przynosi ta polityka, która skazuje kulturę na konkurencję rynkową, lekceważy zbiorowe potrzeby tożsamościowe i zbiorowe emocje. Jeszcze większe szkody wywołuje polityka kulturalna, która w imię potrzeb dumy narodowej przywraca cenzurę i wznieca nienawiść. Dwie polityki kulturalne wyprodukowały dwa puste kanony. Czy istnieje trzeci?

Bibliografia

Akty prawne

- Rozporządzenie Ministra Edukacji Narodowej z dnia 8 czerwca 2009 r. w sprawie dopuszczania do użytku w szkole programów wychowania przedszkolnego i programów nauczania oraz dopuszczania do użytku szkolnego podręczników, Dz.U. z 2009 r. nr 89, poz. 730.
- Ustawa z dnia 7 września 1991 r. o systemie oświaty, Dz.U. z 2004 r. nr 256, poz. 2572, z późn. zm., art. 22a.
- Ustawa z dnia 3 lutego 2011 r. o ustanowieniu Narodowego Dnia Pamięci „Żołnierzy Wyklętych”, Dz.U. z 2011 r. nr 32, poz. 160.

Opracowania

- Barańczak Stanisław, *Tylko pościg*, „Zeszyty Literackie” 1992, nr 41, s. 158-167.
- Biblioteki publiczne w liczbach 2003*, Warszawa 2004.
- Dyskusja, [w:] *Pamięć jako przedmiot władzy*, red. Piotr Kosiewski, Warszawa 2008, s. 31-48.
- Działalność bibliotek publicznych. Wytyczne IFLA/UNESCO*, Warszawa 2002, *Nauka, Dydaktyka*, Praktyka, 55.
- Henzler Marek, *Kanon lektur za ćwierć miliona*, „Polityka” 1990, nr 38 z 22 IX, s. 11.
- Kanon literatury polskiej XX wieku*, „Polityka” 1993, nr 11 z 13 III, s. 9.
- Kanon literatury polskiej XX wieku*, „Polityka” 1993, nr 14 z 4 IV, s. 12.
- Kołodziejska Jadwiga, *Szerokie okno biblioteki*, Warszawa 2006, *Nauka, Dydaktyka, Praktyka*, 80.
- Kurz Iwona, *Powrót centrali, państwowcy wyklęci i kasa. Raport z „dobrej zmiany” w kulturze*, Warszawa 2019.
- Mały rocznik statystyczny 1990*, Warszawa 1990.
- Materiały z konwencji programowej PiS oraz ZP „Myśląc Polska”, Katowice, 3-5 VII 2015 r. „Nasz Dziennik” z 2 VII 2007.
- Oświata i wychowanie w roku szkolnym 2006/2007. Informacje i opracowania statystyczne*, Warszawa 2007.
- Pisarze niedocenieni – pisarze przecenieni*, „Kultura” (Paryż) 1992, nr 7/8, s. 77-93.
- Płoski Paweł, *Pelzająca reforma*, [w:] *20-lecie. Teatr polski po 1989*, red. Dorota Jarząbek, Marcin Kościelniak, Grzegorz Niziołek, Kraków 2010, s. 397-417, *Linia Teatralna. Polityka kulturalna państwa. Założenia*, Warszawa 1993.
- Sadura Przemysław, *Państwo, szkoła, klasa*, Warszawa 2017.

- Sadura Przemysław, *Przemiany stylu edukacyjnego klasy ludowej w Polsce*, „Edukacja” 2015, nr 4(135), s. 33-50.
- Straus Grażyna, Wolff Katarzyna, *Zainteresowanie książką w społeczeństwie polskim w 1996 roku*, Warszawa 1998.
- Szacki Jerzy, *Liberalizm po komunizmie*, Kraków 1994.
- Szczepańska Mariola, *Program autorski. Jak go napisać*, Słupsk 1999.
- Szczepańska Mariola, *Program autorski – warto spróbować*, Słupsk 1999.
- Śliwerski Bogusław, *Edukacja autorska*, Kraków 1996.

Źródła internetowe

- Filończuk Robert, *Wyrok w sprawie propagowania faszyzmu na Marszu Pamięci Żołnierzy Wyklętych w Hajnowce*, „Gazeta Prawna” z 3 XII 2021, [on-line:] <https://www.gazeta-prawna.pl/wiadomosci/kraj/artykuly/8306141,wyrok-marszu-zolnierzy-wykletych-w-hajnowce.html>.
- Grzeszak Iwona, *Szkolnictwo publiczne i niepubliczne w Polsce*, Profesor.pl, [on-line:] <https://www.profesor.pl/publikacja,8369,Artykuly,Szkolnictwo-publiczne-i-niepubliczne-w-Polsce>.
- „Informacja o ustaleniach końcowych śledztwa S 28/02/Zi w sprawie pozbawienia życia 79 osób – mieszkańców powiatu Bielsk Podlaski w tym 30 osób tzw. furmanów w lesie koło Puchał Starych, dokonanych w okresie od dnia 29 stycznia 1946 r. do dnia 2 lutego 1946”, [on-line:] <https://ipn.gov.pl/pl/dla-mediow/komunikaty/9989,Informacja-o-ustaleniach-koncowych-sledztwa-S-2802Zi-w-sprawie-pozbawienia-zycia.html>.
- Kasia Katarzyna, *Polityka kulturalna PiS-u: Wymiana kadr, słabnące instytucje*, „Kultura Liberalna” 2020, nr 597, [on-line:] <https://kulturaliberalna.pl/2020/06/16/polityka-kulturalna-pis-u-wymiana-kadr-slabnace-instytucje/>.
- Kubecka Magdalena, *Prawa i sprawiedliwa? Polityka kulturalna PiS*, „Res Publica Nowa”, 20 X 2015, [on-line:] <https://publica.pl/teksty/prawa-i-sprawiedliwa-polityka-kulturalna-pis-53554.html>.
- O programie*, Narodowe Centrum Kultury, [on-line:] www.nck.pl/projekty-kulturalne/projekty/trauma-i-duma/o-programie.
- Pawłowski Łukasz, *Jak PiS prywatyzuje edukację*, „Kultura Liberalna” 2021, nr 664(37), 28 IX 2021, [on-line:] <https://kulturaliberalna.pl/2021/09/28/jak-pis-prywatyzuje-edukacje/>.
- Raport o szkolnictwie niepublicznym w Polsce 2019*, Our Kids Media 2019, [on-line:] <https://ourkids.net/pl/pdf/2019-raport.pdf>.

ABSTRACT

Empty Canons: On Liberal and Nationalist Cultural Policy in Poland 1989-2020

Culture in Poland after 1989 was managed in two ways. In the last decade of the 20th century and in the beginning of the 21st century cultural policy was based on the dogma of self-financing culture. The second period was initiated by the right-wing government in 2005, and its continuation was management after 2015; in this concept, cultural policy was based on the dogma of the supremacy of national values. Both concepts result from the belief that the canon is empty: according to neoliberal practice, everyone has the right to have their own canon, but each canon matters only insofar as it leads to success in life; for a right-wing party, the canon is empty because a work of art is included in the canon not for artistic value, but for national-religious benefit. In the first concept, culture is doomed to rapid commodification, in the second – to nationalization. In the first period, culture was granted independence on the condition that artists would earn for themselves, and moreover, the bond-creating role of culture was neglected. In the second period, the state provides financial support to culture, but limits funding to nationalist initiatives, censoring expressions of independent art. The question to be asked: is there a third canon?

Keywords: cultural policy, canon, freedom of culture, commodification of culture, nationalization of culture, the unfavorable alternative of “neoliberalism vs. nationalism”, searching for a third solution

KRYSTYNA CZERNI

Instytut Badań nad Sztuką IRSA

„Kochałem Kantora!”

O artystycznej przyjaźni Jerzego Nowosielskiego
z Tadeuszem Kantorem

Trudno o bardziej odmienne temperamenty i osobowości. A jednak ich artystyczna przyjaźń okazała się zaskakująco wierna i trwała. Znajomość Jerzego Nowosielskiego z Tadeuszem Kantorem przetrwała niejedną burzę, od lat wojennych aż do – dosłownie – „grobowej deski”. Poznali się w 1941 r.; w drugiej połowie lat 40. Nowosielski był asystentem Kantora w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, a Kantor – świadkiem na ślubie Nowosielskich. Wspólnie wystawiali w Krzysztoforach i działali w Grupie Krakowskiej; wspólnie stawiali czoła władzom ASP, chcącym zwolnić Kantora z gościnnej profesury w 1969 r. Nad grobem Tadeusza Kantora – w grudniu 1990 r. – to właśnie Jerzy Nowosielski ogłosił z patosem koniec XX w.

Różnica ośmiu lat mogła wydawać się spora, jednak obaj artyści dorastali w Drugiej Rzeczypospolitej, niejako w cieniu I wojny, która młodszemu z nich zabrała braci, zmarłych na szkarlatynę, a drugiemu – ojca, który porzucił rodzinę i nie wrócił z wojny. Nowosielski wychowywał się w polsko-ukraińskim domu, naznaczonym żałobą, Kantor – na plebanii w Wielopolu, przygarnięty wraz z siostrą i matką przez spokrewnionego księdza. Mroczny cień przeszłości, żałoba, nieobecność musiały wpłynąć na wrażliwych chłopców i naznaczyły ich pamięć i wyobraźnię



Il. 1. Tadeusz Kantor, początek lat 20. XX w.

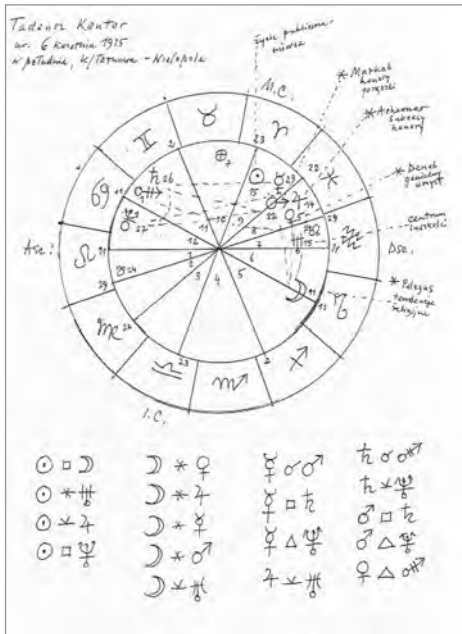


Il. 2. Jerzy Nowosielski, koniec lat 20. XX w.

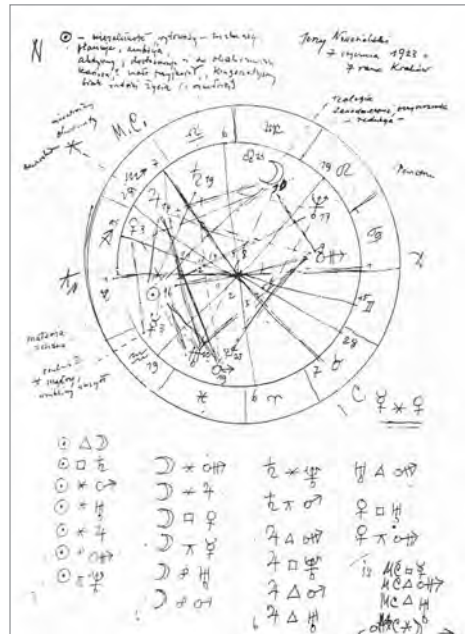
(il. 1, 2). Wspólnotę ducha, przy równoczesnej sprzeczności charakterów, dostrzegał sam Nowosielski, przyznając: „Najżywiej wspominam Kantora. Znałem go bardzo długo [...]. Stanowił całkowite moje przeciwieństwo, a równocześnie było w nas coś wspólnego. To nas bardzo łączyło”¹.

Według Janiny Kraupe, koleżanki z Grupy Krakowskiej, wszystkie cechy, różnice i podobieństwa obu twórców były już zapisane w gwiazdach... Profesor Janina Kraupe-Świdorska, zwana Angeliką, była jedną z najważniejszych postaci w środowisku artystycznym Krakowa. Wierzyła w awangardę i w astrologię, której była wybitną znawczynią. Niektórzy się jej bali... Angelika patrzyła w oczy przenikliwie, jakby chciała rozmówcę przewiercić na wylot, jakby widziała i wiedziała o nim więcej niż on sam. Była mądrą, doświadczoną kobietą, choć byli tacy, którzy widzieli w niej

¹ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012, s. 96.



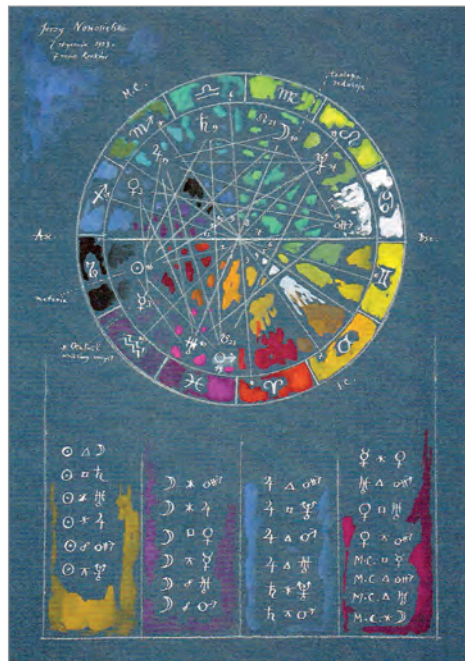
Il. 3. Janina Kraupe-Świderska, *Horoskop Tadeusza Kantora* (ur. 6 kwietnia 1915), tusz na papierze



Il. 4. Janina Kraupe-Świderska, *Horoskop Jerzego Nowosielskiego* (ur. 7 stycznia 1923), tusz na papierze

czarownicę. Gdy stawiała horoskop – zaskakujące, jak wiele się zgadzało, nawet jeśli większość spostrzeżeń i wniosków płynęła z obserwacji, a nie z układu planet. Jej stawiane przyjaciółom horoskopy uderzały trafnością i malarską urodą. Zachowały się również horoskopy Kantora i Nowosielskiego (il. 3-5). By je odczytać, trzeba specjalnych kompetencji, ale w notatkach towarzyszących horoskopom malarka zapisała też znamienne komentarze, wskazując na główne skłonności i cechy charakterów.

Il. 5. Janina Kraupe-Świderska, *Horoskop Jerzego Nowosielskiego* (ur. 7 stycznia 1923), pastel i akwarela na kartonie



W kosmogramie Tadeusza Kantora zanotowała m.in.: „autorytet, rozkazuje, wielbi gest, szlachetność, szczerość, egoizm, pycha, gniew; ciągle wysiłki, aby osiągnąć sukces”, a także: „życie publiczne – mówca; honory, gorączki, sukcesy; genialny umysł, centrum ludzkości, tendencje religijne”. Z kolei w notatkach przy horoskopie Nowosielskiego czytamy m.in.: „niezależność, wytrwały – zuchwały; dostosowuje się do okoliczności, mało przyjaciół, konserwatywny, brak radości życia (i wesołości)” i dalej: „nieostrożny, chorowity, anarchizm; mądry, wnikliwy umysł, teologia – zasadniczość, oczyszczenie, redukcja”; ale także: „nieprzedsiebiorczy, niewinne serce, współczujący, hojny, melancholia” oraz „religia ważna – ceremonia”².

Jeśli wierzyć profesor Kraupe – z takim właśnie bagażem obaj artyści przyszli na świat. Poznali się, jak wspominał Nowosielski, „w okolicznościach wojennych”, w środowisku wokół słynnej *Kunstgewerbeschule*:

Poprzez Jerzego Kujawskiego poznałem wtedy Tadeusza Kantora, który był zatrudniony w malarni teatru niemieckiego na Kazimierzu, gdzie pracował jako wyrobnik, malarz pokojowy. Wkrótce połączyła nas przyjaźń, zostałem wtajemniczony w artystyczne działania Kantora. W 1944 roku zobaczyłem *Powrót Odysa* wyreżyserowany przez Kantora w mieszkaniu Ewy Siedleckiej przy ulicy Szewskiej³.

W innym miejscu Nowosielski pisał:

Z Kantorem miałem regularne kontakty od 41 roku, już go wtedy poznałem i często się z nim widywałem. Kantor odwiedzał mnie jeszcze w mojej pracowni na strychu u rodziców. Przychodził i dużo rozmawialiśmy, to były rozmowy o malarstwie. Nie bardzo można było z kim innym rozmawiać... Szalenie dużo mu zawdzięczam – takie wtajemniczenie w sprawy warsztatu. On był ode mnie kilka lat starszy, ja byłem o tyle głupszy, to raczej ja go słuchałem, on do mnie mówił – ale to jednak była wymiana⁴.

Wspominał także: „[...] bardzo mi się spodobał, odbierałem go jako postać niesłychanie sugestywną, od razu go polubiłem i to mi zostało, mimo wszystko...”⁵.

Dla młodziutkiego Nowosielskiego – wciąż jeszcze nastolatek – starszy, bardziej doświadczony i pewny siebie kolega mógł być autorytetem. Tadeusz Kantor tuż przed

² Zob. I. Trzcińska, *Sztuka duchowości Janiny Kraupe*, Kraków 2021, s. 284-286, 391.

³ J. Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013, s. 357.

⁴ Idem, *Listy i zapomniane wywiady*, Kraków 2015, s. 382.

⁵ Idem, *Sztuka po końcu świata...*, s. 22.

oficjalnym zamknięciem ASP przez Niemców zdążył jeszcze 12 grudnia 1939 r. zdać egzamin dyplomowy u Kazimierza Frycza i tym samym zostać ostatnim dyplomanem przedwojennej Akademii. Nowosielski zapisał się już do *Kunstgewerbeschule* – otwartej wiosną 1940 r. szkoły zawodowej powstałej z przedwojennego Instytutu Sztuk Plastycznych. Obyczaje były tam przedwojenne; ten sam dyrektor: prof. Wiesław Zarzycki, ten sam program: malarstwo dekoracyjne, architektura wnętrz, grafika, włókiennictwo⁶. Szkoła zgromadziła przyszłą elitę artystyczną i naukową Krakowa, a przyjaźnie i miłości związane w *Kunstgewerbeschule* przetrwały całe lata.

Po zamknięciu uczelni wiosną 1943 r. elementem wiążącym środowisko stał się Teatr Podziemny Tadeusza Kantora i pierwsze, wspólne wystawy. Nowosielski nie uczestniczył bezpośrednio w działaniach teatru Kantora, oglądał jednak *Powrót Odysa* w słynnym mieszkaniu Ewy Siedleckiej w wielkiej, patrycjuszowskiej kamienicy przy ul. Szewskiej 21/5. W czerwcu 1943 r. miała tam też miejsce pierwsza, konspiracyjna wystawa grupy. Nowosielski był jeszcze wtedy w Ławrze Studyckiej we Lwowie, ale pokazywano jego obrazy. Dzieła młodych malarzy miały wszelkie cechy *juveniliów*, dzieł artystycznie niedojrzałych. Jednak okupacyjny kontekst, sytuacja sztuki tworzonej na skraju przepaści dodawały im powagi i patosu. „Nowosielski miał początki nostalgii bizantyjskiej – wspominał obrazy młodszego kolegi Kantor. – Niemniej jego akty były wyrazem sadyzmu, a jabłka i gruszki w martwych naturach wyglądały jak resztki po kataklizmie Pompei”⁷.

Czas wojny sprzyjał intensywnym relacjom, przyjaźniom i zauroczeniom. W kręgu *Kunstgewerbeschule* skojarzyło się kilka artystycznych małżeństw: Tadeusza Brzozowskiego i Barbary Gawdzik, Kazimierza Mikulskiego i Lidii Minticz, Adama Hoffmanna i Ewy Kierskiej, a także Jerzego Nowosielskiego i Zofii Gutkowskiej, którzy pobraли się jednak dopiero kilka lat po wojnie. Z czasów *Kunstgewerbeschule* wszyscy pamiętali, że Jurek Nowosielski kochał się w Ewie Jurkiewicz, przyszłej pierwszej żonie Kantora. „Jurek bardzo się interesował Ewą Jurkiewiczówną – wspomina Mieczysław Porębski – te wszystkie portrety z pociągłą twarzą i zdecydowanym podbródkiem to właśnie Ewa. Nie bardzo widzę moment, kiedy Zosia stała się ważniejsza...”⁸ (il. 6).

⁶ Zob. *Kunstgewerbeschule 1939-1943 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*, red. J. Chrobak et al., Kraków 2007.

⁷ T. Kantor, *Teatr Niezależny w latach 1942-1945*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, nr 1-4, s. 165.

⁸ K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 19.

Ewa Jurkiewicz w wojennym dzienniku, który cytuje w swoich *Szkicach z pamięci*, tak pisze o Nowosielskim: „Gdy go zobaczę, rodzi się we mnie potrzeba uśmiechu. I to nie z niego, ani ze sposobu jego zachowania, a raczej bez powodu, albo za sprawą doznanej przyjemności. Jurka Nowosielskiego poznałam bliżej dopiero tego roku, bo w poprzednim chodził do innego oddziału. Nigdy nie przypuszczałam, że polubię go tak bardzo, już po rocznej znajomości”⁹. Po latach Ewa Krakowska (z domu Jurkiewicz, *primo voto* Kantor), starsza, białowłosa pani, uśmiechała się z zalotnym błyskiem w oku:

Tak, to prawda, on się we mnie kochał, wtedy miałam zresztą takie szczęście, że kilku się we mnie kochało... Ale ja chciałam być wolna, wielka artystka, samodzielna. Chodziłam do niego do domu, mama była zupełnie prostą kobietą, gospodynią domową, bardzo troskliwą i miłą. Pamiętam, że na ścianie mieli portret dwóch starszych braci, jako chłopców – to była duża fotografia. Musieli przeżyć straszną tragedię, dlatego tak się o niego bali. Jurek miał tam pracownię na strychu, i właśnie tam malowaliśmy pierwsze obrazy na deskach: Jurek z jednej strony, ja z drugiej. Potem sprzedano to do muzeum, ale moją stronę zamalowano... Pisał jeszcze do mnie ze Lwowa, jak pojechał do tego klasztoru. [...] A potem w rezultacie wyszłam za mąż za Kantora. Ale Jurek dalej się we mnie kochał, nawet po tym, jak wyszłam za mąż, mieszkał tu u nas, był przecież asystentem Tadeusza na Akademii, nie wiem, czy nie był nawet zameldowany?¹⁰

Małżeństwo Kantorów nie przetrwało próby czasu, w przeciwieństwie do przyjaźni Jerzego zarówno z Tadeuszem, jak i Ewą. W 1949 r. na cywilnym ślubie Teresy i Jerzego Tchórzewskich świadkami byli właśnie Ewa Kantorowa i Jurek Nowosielski, który – jak wspominał pan młody – „w trakcie formalności urzędniczych szeptał mi do ucha jakieś kawały, na co reagowałam śmiechem, co urzędnikowi, który nas «zaślubił», nie podobało się wyrażnie i w pewnym momencie zostałam przez niego skarcony uwagą, że zachowuję się niepoważnie”¹¹. Pamiątką trwałej sympatii Ewy i Jerzego jest też seria wspólnych fotograficznych portretów Nowosielskiego, wykonanych przez żonę Kantora w drugiej połowie lat 50. podczas jednej z wizyt malarza w mieszkaniu przy ul. Filipa 11/8. Kilkadziesiąt czarno-białych zdjęć uwieczniających malarza w odmiennych nastrojach i oświetleniu przypomina słynne autoportrety Witkacego – a w filuternym, niekiedy melancholijnym spojrzeniu Nowosielskiego

⁹ E. Krakowska, *Szkice z pamięci. Zapiski, wspomnienia, listy*, Kraków 2009, s. 19.

¹⁰ Zapis rozmowy z Ewą Krakowską, 15 V 2007 r., archiwum Krystyny Czerni.

¹¹ J. Tchórzewski, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Kraków 2006, s. 120.



Il. 6. Zofia Gutkowska (przyszła Nowosielska) i Ewa Jurkiewicz (przyszła Kantor), Kasprowy Wierch, marzec-kwiecień 1942



Il. 7. Jerzy Nowosielski, druga połowa lat 50., fot. Ewa Jurkiewicz-Kantor

w stronę obiektywu można dostrzec nie porozumienia łączącego modela z autorką fotografii¹² (il. 7).

W latach 40. Nowosielski pomieszkiwał w pracowniach kolegów: Jonasza Sterna, Jerzego Tchórzewskiego, przez pewien czas także u Tadeusza Kantora i jego żony, którzy – zmuszeni przez kwaterunek – w jednym z pokoi dużego mieszkania przy ul. Filipa meldowali zaprzyjaźnionych artystów. „W latach 1945-47 – wspomina Nowosielski – mieszkalem nawet z Tadeuszem i jego żoną Ewą w jednym mieszkaniu. Pamiętam, jak Kantor palił w piecu w moim pokoju, gdy byłem chory na grype”¹³.

¹² Dwie fotografie z tego cyklu zostały wykorzystane przez Kubę Sowińskiego w projekcie okładki pierwszego wydania książki *Nietoperz w świątyni. Biografia Jerzego Nowosielskiego*, Kraków 2011.

¹³ J. Nowosielski, *Zagubiona bazylika...*, s. 357.

Ilekcję zdarzało mi się opalać kromki chleba nad palnikiem w kuchni – wspomina z kolei Ewa Jurkiewicz-Krakowska – przypominał mi się Jurek Nowosielski. W 1945 r. mieszkał u nas na Filipa i to właśnie on, w ciężkim czasie powojennym, nauczył mnie w ten sposób odświeżać czerstwy chleb. Taki opieczony, chrupiący można już było jeść ze smakiem. Przypomina mi się wtedy również, jak u nas w kuchni Jurek malował duże, kolorowe garnki¹⁴.

Przez pierwsze powojenne lata PRL-u artyści cieszyli się stosunkowo dużą niezależnością, Tadeusz Kantor – *spiritus movens* krakowskiego środowiska – nie tracił ducha awangardy. Gdy jesienią 1947 r. dostał propozycję prowadzenia pracowni w Państwowej Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych, zawnioskował u dyrektora departamentu Bohdana Urbanowicza o asystenturę dla Nowosielskiego:

Pan Dyrektor dał mi możliwość dobrania dwóch asystentów, między innymi Świdzkiego. Drugiego podałem Nowosielskiego. Na Świdzkiego się godzę, bo to jest mój kolega – na Nowosielskiego, ponieważ jest to malarz, którego problematyka tkwi w dzisiejszym czasie, który myśli i czuje bardzo współcześnie. [...] Tymczasem Nowosielskiego podanie zostało nie przyjęte. Bez niego nie dam sobie zupełnie rady [...] Poza tym jest to jeden z najzdolniejszych malarzy, który nie ma oparcia materialnego, a jest zbyt niezaradny, aby sobie je zdobyć. [...] Aby tę starą budę rozwalić – musi wejść do niej jak najwięcej młodych ludzi o naprawdę nowoczesnym wyczuciu rzeczy. [...] Idę na maksimum. Moją ideą jest stworzyć pracownię jak najbardziej nowoczesną, bez kompromisu. [...] Ja do Pańskiego pomysłu się zapaliłem i będę o niego walczył z nożem w zębach. Kompromisu nie uznaję. I chcę ludzi bezkompromisowych. Ze starych ramoli sobie kpię. A jeszcze wielu ich zostało¹⁵.

1 października 1947 r. Nowosielski został młodszym asystentem Kantora; w ich pracowni studiowali adepci poligrafiki, włókiennictwa, architektury wnętrz i konserwacji sztuki – m.in. Karol Pustelnik, Andrzej Pawłowski, Wojciech Krakowski, późniejsi koledzy z Grupy Krakowskiej.

W tym czasie profesorem zostaje Tadeusz Kantor – opowiadał Andrzej Wajda – a jego asystentem Jerzy Nowosielski. Gdy zajrzeliśmy kiedyś do ich pracowni, zobaczyliśmy

¹⁴ E. Krakowska, *op. cit.*, s. 48.

¹⁵ T. Kantor, *List do Bohdana Urbanowicza, 1947*, [w:] *Tadeusz Kantor. Wędrownica*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 161.

człowieka, który jeździł na rowerze, i studentów, którzy starali się go narysować. W porównaniu z modelem na tle draperii w naszej pracowni wydało się nam to wręcz oszałamiające i zarysowało jeszcze inne możliwości¹⁶.

Karol Pustelnik wspominał:

Na wiosnę naszymi nauczycielami malarstwa zostali profesorowie Tadeusz Kantor i asystent Jerzy Nowosielski. Miałem niezwykle szczęście, że oni byli moimi profesorami. Uczyli tylko dwa lata – od 1948 do 1950. Potem zostali wydaleny z uczelni za „zbyt awangardowe podejście do sztuki”. Zaskoczyli nas swoimi metodami nauczania i tym, że kazali nam zapomnieć o klasycznym malarstwie, o tym typowym „akademickim” malowaniu. Kantor przybył do nas z Paryża, naładowany tamtą artystyczną atmosferą. Zaznajomił się tam z malarstwem abstrakcyjnym i surrealistycznym, którego starał się nas nauczyć. [...] Asystent Nowosielski wystawiał swoje prace w Pałacu Sztuki. Był to człowiek wielkiej kultury, bardzo podziwiany, a w dodatku niezwykle miły i uprzejmy dla nas, studentów¹⁷.

Jak wyglądała w praktyce współpraca profesora z asystentem?

No, Kantor przychodził i rzucał pewne sugestie, ja pewne sprawy uściślałem, a potem chodziliśmy do kawiarni i rozmawialiśmy – wspomina Nowosielski. – Najczęściej chodziliśmy do „Michalika”, bo nie mieliśmy pieniędzy. Wtedy to była ciemna knajpa, nieodnawiane obicia, właściwie oprócz starowinu, wódki i jakiejś małej zagrychy nic tam nie było, no, może jeszcze pluskwy w tych obiciach. Ale za to były wspaniałe dyskusje i zebrania, właściwie człowiek był wtedy na takim usuwającym się spod nóg brzegu wulkanu, przeżywanie zagadnień sztuki w takiej atmosferze jest czymś niezastąpionym, nie do opisania¹⁸.

Na prośbę Kantora Nowosielski opracował także cykl wykładów na temat nowoczesnego widzenia w malarstwie, który zatytułował „Analiza struktur przestrzennych”. Przez lata wracał do tej koncepcji, by wyjaśnić kolejnym rocznikom studentów rewolucyjne znaczenie kubizmu, autonomię malarskiej wizji i pojęcie czasoprzestrzeni.

¹⁶ A. Wajda, [wypowiedź w dyskusji:] *Publiczność wobec sztuki. Dyskusja twórców i animatorów życia artystycznego w Polsce...*, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1979, nr 2, s. 5-6.

¹⁷ K. Pustelnik, *O sobie i Tadeuszu Kantorze*, [w:] *Tadeusz Kantor i WSSP w Krakowie 1947-1950*, red. J. Chrobak, M. Wilk, Kraków 2007, s. 5.

¹⁸ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata...*, s. 30.

Jedyną rzeczą istotną, którą zrobiłem w Akademii – tłumaczył w wywiadzie z 1993 r. – to opracowanie teorii analizy struktur przestrzennych. Ja właściwie to zrobiłem nie w Akademii, ale jak byłem asystentem Kantora w czterdziestym siódmym roku. Kantor mnie poprosił, żeby studentom Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych opracować jakiś system konkretnej wiedzy, takiej podstawowej o właściwościach rysunku. Ja w kilka wieczorów sobie wymyśliłem, spisałem sobie w punktach i przez te dwa lata jak byłem asystentem, tego nauczałem. To, co zrobiłem w Akademii wtedy, to powtórzyłem teraz i troszeczkę rozbudowałem. To jest jedyna konkretna rzecz, którą dla Akademii zrobiłem. Jak oni z tego skorzystają, to już ich sprawa¹⁹.

Halina Gajewska, studentka WSSP, wspomina:

Profesor Kantor i jego asystent, J. Nowosielski, chodzili z nami na wystawy do Galerii w Sukiennicach. Słyszeliśmy od nich krytyczne komentarze. Potem, gdy Kantor zaprosił nas na wernisaż do TPSP, doznałam niezapomnianego wrażenia. Oglądaliśmy dzieła malarzy wówczas żyjących, które emanowały inną treścią, nową formą i kolorem; słyhać było delikatne dźwięki muzyki. Jakże odmiennym było to doświadczenie od wizyty w Sukiennicach!²⁰

Wspomniana ekspozycja w Pałacu Sztuki to słynna I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, otwarta w grudniu 1948 r. – ostatnia manifestacja artystyczna przed zadekretowaniem socrealizmu (il. 8).

Ja miałem nawet duży udział w aranżacji tej wystawy – wspomina Nowosielski. – Urządzaliśmy to z Kantorem, i tam się robiło nie tylko wystawę obrazów, ale także różnych obiektów plastycznych. Nie potrafię nawet teraz ocenić, czy ta wystawa była zła, czy dobra, wtedy nam się wydawała bardzo dobra. W każdym razie była ważnym wydarzeniem w historii sztuki powojennej w Krakowie, i też ważnym wydarzeniem politycznym, bo to była katastrofa! To była okazja, żeby skończyć z wolnym istnieniem sztuki nowoczesnej, ta wystawa była pretekstem do przerwania tego typu działalności. Dostaliśmy to na piśmie!²¹

¹⁹ Idem, *Listy i zapomniane wywiady...*, s. 353.

²⁰ H. Gajewska, *Wspomnienia Lwowianki*, [w:] *Tadeusz Kantor i WSSP w Krakowie...*, s. 30.

²¹ J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady...*, s. 384.



Il. 8. Uczestnicy I Wystawy Sztuki Nowoczesnej, Pałac Sztuki, grudzień 1948

Nowosielski wystawił w Pałacu Sztuki kilka swoich „trójkątnych abstrakcji”.

Spotkałem Nowosielskiego – notował w tym samym czasie Kantor. – Namalował obraz złożony z trójkątów i ten „nic nie znaczący układ” nazwał *Bitwą o Addis-Abebę*. Nic to nie ma wspólnego z powagą abstrakcji. Trójkąty te są błahe i nieomal jak dziecinne koniki – obciążenie ich uwagą i godnością nazwy animuje imaginację. Wytworzenie tej sfery imaginacji między obrazem a tytułem jest rewolucją²².

Dwa tygodnie po otwarciu wystawy, 3 stycznia 1949 r., Jerzy Nowosielski i Zofia Gutkowska, koleżanka malarka z *Kunstgewerbeschule*, stanęli na ślubnym kobiercu. Na świadków wybrali Tadeusza Kantora i Zuzannę Piątkowską, przyszłą scenografkę teatrów muzycznych. Tymczasem w gęstniejącej atmosferze politycznej I Wystawa Sztuki Nowoczesnej została zamknięta przed czasem. Krakowscy „nowocześni” nie poddali się od razu; broniąc prymatu sztuki nad propagandą, byli gotowi

²² Zob. Tadeusz Kantor. *Wędrownika...*, s. 42.

na ideologiczne kompromisy. Jednak po latach podejmowane przez nich próby wyda-
ją się tyleż intrygujące, co groteskowe. Jerzy Tchórzewski wspomina, jak w czerwcu
1949 r. Kantor przygotowywał w Pałacu pod Baranami spektakl według Pabla Nerudy

i chyba w związku z tą inscenizacją „zlecono” Kantorowi wykonanie i powieszenie nad
wejściem do pałacu olbrzymiego portretu Stalina. Kantor z kolei zlecił wykonanie tego
dzieła Jurkowi Nowosielskiemu. [...] Ogromnie był przejęty, że mu tego Stalina nie
przyjęto. Jego zdaniem powodem odrzucenia tego bodajże 6-metrowego wodza po-
stępowej ludzkości było to, że mu się buty Stalina nie zmieściły w kadrze. Ja jednak
sądzę, że to nie brak tych stalinowskich kamaszy, ale oblicze Józefa Wissarionowicza nie
podało się wysokim zleceniodawcom. Jak sobie niewyraźnie przypominam – było
jakieś takie smutne, trochę skrzywione, w każdym razie nie było to oblicze człowie-
ka, który prowadził ludzkość ku świetlanej przyszłości. Ja najwyraźniej zapamiętałem
spodnie Stalina pięknie (malarsko) wyprasowane, z kancikiem czarującym wrażliwą
nowosielską linią. W mojej pamięci były one białe, Tadeusz Różewicz twierdzi, że były
granatowe, mniejsza o to. I Kantor, i Nowosielski, i my kibice całą tę imprezę w trakcie
jej realizacji i we wspomnieniach okraszaliśmy śmiechem, ale wtedy ten śmiech był
trochę zaprawiony strachem²³.

Przytoczona przez Tchórzewskiego anegdota miała zresztą kilka wersji. Według
innej z nich powodem odrzucenia portretu był całkowity brak medali i odznaczeń
na piersi generalissimusa, według kolejnej – to wcale nie był Stalin, tylko Bolesław
Bierut (il. 9).

W październiku 1949 r. pracownia Kantora i Nowosielskiego pokazała jeszcze
swoje prace na Festiwalu Szkół Artystycznych w Poznaniu. „Pamiętam – wspominał
Nowosielski – jak Sokorski podszedł do Kantora i powiedział: – No, was to będziemy
pokazywać, jak takie żubry z Puszczy Białowieskiej...”²⁴. W grudniu 1949 r. Kantor
wygłosił do studentów ostatni, poetycki i patetyczny odczyt „O marzeniu”:

Należy marzyć. [...] Musicie mieć jedno ogromne nienasycone pragnienie zetknięcia
się z wielkością sztuki – musicie być zuchwali, aby się z nią zmierzyć. [...] Mieć in-
tuicję wielkich odkrywców i przeczuwać istnienie niezbadanych jeszcze lądów i świa-
tów [...]. Jeżeli dam temat społeczny, wszyscy zaczną malować modnie. Obawiam się

²³ J. Tchórzewski, *Kantor i inni*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 12, s. 6.

²⁴ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata...*, s. 33.

właśnie tej mody na socrealizm. Są natury liryczne, których nie stać na patos. Wielu z was nie podobają się tematy pracy – to płynie z jakiegoś światopoglądu. Poeta Broniewski mówił: – Jeżeli napiszę 10 czy 100 wierszy o Śląsku – mam prawo napisać jeden o ptaszku!²⁵

Desperacka argumentacja Kantora tym razem okazała się nieskuteczna. Mieściąc później, 1 marca 1950 r., został w trybie natychmiastowym zwolniony z Wyższej Szkoły Sztuk Plastycznych. Nowosielski zwolnił się wcześniej sam i przeniósł – za żoną – do Łodzi.

Gdy po 12 latach łódzkiej „emigracji” wrócił do Krakowa, by wkrótce objąć pracownię malarstwa na ASP – obaj z Kantorem byli już w innym miejscu, ich artystyczne drogi zaczęły się powoli rozchodzić. Połączyła ich reaktywowana w 1957 r. Grupa Krakowska, jednak to legendarne stowarzyszenie nie miało wspólnego programu. Było zbiorem skrajnych indywidualności, dla których głównym imperatywem stała się twórcza niezależność. Jak to określił ostatni prezes Stowarzyszenia Jerzy Bereś: „Grupę Krakowską należy widzieć jako wyspę kilku, czy kilkunastu osób, wyspę sterczącą ponad sferą bezosobowego awangardyzmu. Osób, które traktują z pietyzmem i darzą wielkim szacunkiem wartość oryginalnej kreacji twórczej”²⁶. Nowosielski formułował swoją opinię jeszcze bardziej bezpośrednio:



Il. 9. Jerzy Nowosielski, *Portret Bolesława Bieruta*, 1950, tusz na papierze, 21,5 × 15 cm

Grupa Krakowska miała to do siebie, że to nie była żadna grupa! To był zespół ludzi, którzy wiedzieli, że trzeba stworzyć środowisko dość niezależne w stosunku do Związku Plastyków, do oficjalnych struktur. I to środowisko kształtowało się na bazie bardzo

²⁵ T. Kantor, *O sztuce [O marzeniu]*, [w:] *Tadeusz Kantor. Wędrownica...*, s. 166-167.

²⁶ J. Bereś, *O awangardzie w Polsce i Krakowie*, [w:] idem, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002, s. 135.

indywidualnych przyjaźni. [...] Każda taka znajomość była inna – bo inaczej się przyjaźniłem z Brzozowskim, inaczej ze Sternem, a jeszcze inaczej z Kantorem. Tego się nie da porównać. To były bardzo indywidualne wybory przyjaźni i porozumiewania się artystycznego. [...] Oni się wszyscy strasznie kłóć! Oczywiście ja ich bardzo wszystkich kocham, tyle, że każdego z osobna, bo co innego jest miłość do poszczególnego artysty, a co innego jest środowisko artystyczne. Każdy Żyd jest bardzo miły i szlachetny, ale wszyscy Żydzi razem i do kupy są nie do zniesienia²⁷.

Między członkami Grupy a Tadeuszem Kantorem bardzo szybko zresztą zaczęło dochodzić do napięć i konfliktów. Dominująca, apodyktyczna osobowość twórcy Cricot 2 budziła sprzeciw, a sprawy teatralne zdominowały – organizacyjnie i finansowo – interesy Stowarzyszenia. „Prawdę mówiąc – przyznawał Nowosielski – to od lat sześćdziesiątych jedyną racją istnienia Grupy Krakowskiej był teatr Tadeusza Kantora. Chodziło o to, żeby utrzymać lokal, instytucję, która dawała *pied à terre* teatrowi Kantora. Właściwie Grupa Krakowska to był Kantor”²⁸. Przyczyny i kontekst konfliktu tak relacjonował Jerzy Beres:

W sprawozdaniach dla władz umieszczano nawet fikcyjne wystawy, aby tylko zdobyć fundusze na teatr. W Grupie, początkowo dyskretnie, później wyraźnie, narastał bunt [...], ale wszystko cichło, gdy pojawiał się Kantor. Wszyscy zmieniali temat i wraz z nim zastanawiali się, jak poradzić sobie z różnymi problemami teatru. Pod koniec lat 70-tych doszło jednak do zebrania, na którym ta kwestia została postawiona w obecności Kantora. Początkowo Kantor był nieobecny. Wszyscy jak zwykle po kolei żalili się, że nie mogą robić wystaw, że teatr pochłania pieniądze, że zajmuje galerię itp. Wtedy wystąpił Jerzy Nowosielski i powiedział, że jeżeli tak wszyscy narzekają, to trzeba Kantora wyrzucić z Grupy i będzie spokój. Na dowód tego, że coś takiego jest możliwe, przytoczył kilka przykładów grup awangardowych, w których takie sytuacje się zdarzyły. Na to wszedł Kantor i oczywiście jak zwykle wszyscy zmienili front, a Nowosielski odszedł do baru na koniak²⁹.

Wydaje się, że zapamiętana przez Beresia interwencja Nowosielskiego miała być oczywistą prowokacją, doprowadzeniem argumentacji kolegów *ad absurdum*.

²⁷ J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady...*, s. 401-402, 408.

²⁸ Idem, *Sztuka po końcu świata...*, s. 154.

²⁹ J. Beres, *op. cit.*, s. 144.

Niebawem zresztą Kantor założył Cricotekę, która zyskała osobny lokal i konflikt rozwiązał się w sposób naturalny.

„Dzisiaj widziałem wystawę Kantora pod bramą w Rynku – pisał Nowosielski w liście do żony z lipca 1957 r. – Ładna, ale nie tak, jak się spodziewałem”³⁰. Nowosielski nie zawsze doceniał decyzje i strategie artystyczne Kantora; sam zresztą przyznawał:

Jestem okazem niekonsekwencji malarskiej, to znaczy nie narzucam sobie jakiejś jednorodnej dyscypliny, tak jak na przykład Kantor... Kiedyś mu powiedziałem, że lubię malować, a on na to – ja też lubię malować, ale teraz są takie czasy, że nie wolno malować. A ja nigdy w życiu nie powiedziałem sobie, że mi czegoś nie wolno... Przy najmniej w sztuce wolno mi wszystko³¹.

Gdy obaj wspólnie biorą udział w słynnej wystawie Mieczysława Porębskiego „*Voir et concevoir*” – *Widzieć i rozumieć* (1975), Nowosielski – autor malowanej na tę okazję monumentalnej *Villi dei Misteri* – w liście do Tadeusza Różewicza z 4 września 1975 r. formułuje dość sceptyczną opinię o *Ambalażu „Hołdu Pruskiego”* Kantora:

Przedwczoraj i wczoraj oglądałem swój obraz w Sukiennicach w zestawieniu z *Hołdem pruskim*, *Kościuszką pod Racławicami* i *Czwórką* Chelmońskiego. Doskonale przylega do tej całej twórczości narodowej, znacznie bardziej niż do galerii „sztuki nowoczesnej”. Widać – moje miejsce w Sukiennicach. [...] Fijałkowskiego i T. Brzozowskiego też obrazy wspaniale i świetnie w Sukiennicach pasują, tylko T. Kantor wykręcił się jakimś malowanym dowcipem i kłopot gdzie go powiesić³² (il. 10, 11).

³⁰ J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady...*, s. 109. W liście mowa o wystawie 33 obrazów Tadeusza Kantora z lat 1948-1957, eksponowanych w sieni Pałacu pod Krzysztoforą w dniach 10 VII-1 VIII 1957.

³¹ Idem, *Sztuka po końcu świata...*, s. 41.

³² T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *Nieznana korespondencja (1956-2001)*, „Twórczość” 2021, nr 5, s. 69-70. Do udziału w wystawie *Voir et concevoir* Mieczysław Porębski zaprosił Tadeusza Brzozowskiego, Stanisława Fijałkowskiego, Tadeusza Kantora, Adama Marczyńskiego, Jerzego Nowosielskiego, Andrzeja Pawłowskiego i Ryszarda Winiarskiego. Nowosielski namalował swoją największą *Villę dei Misteri*, Tadeusz Brzozowski – *Papagaje i perokety*, Fijałkowski – dwa obrazy abstrakcyjne: *Wielki magiczny kwadrat* i *Wielki wqwóz*, a Tadeusz Kantor – *Ambalaż „Hołdu Pruskiego”*. Wszystkie powstałe wtedy wielkoformatowe dzieła weszły do kolekcji Muzeum Narodowego w Krakowie.



Il. 10. Jerzy Nowosielski, *Villa dei Misteri*, 1975, akryl na płótnie, 260 × 500 cm, Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Marek Gardulski



Il. 11. Tadeusz Kantor, *Ambalaz „Holdu Pruskiego”*, 1975, akryl na płótnie, 202 × 500 cm + (75 × 58 cm), Muzeum Narodowe w Krakowie, fot. Pracownia fotograficzna MNK

Mimo odmiennych gustów i postaw artystycznych Nowosielski wielokrotnie dawał świadectwo swojej lojalności wobec starszego kolegi. Kantor odrzucał akademicki tryb nauczania sztuki – Nowosielski został profesorem ASP, jednak w zdarzających się konfliktach potrafił otwarcie wystąpić przeciw władzom uczelni. Gdy w 1969 r. wybuchła awantura między rektorem Rzepińskim a zatrudnionym w charakterze gościnnego profesora Kantorem, na kolejnych posiedzeniach Rady Wydziału Nowosielski

zażarcie bronił przyjaciela, przekonany o jego artystycznych racjach. Niestety, bezskutecznie – awangardowe metody Kantora nie zyskały akceptacji władz, musiał odejść³³.

Lojalność przyjaciół była zresztą obustronna i wynikała z danej sobie nawzajem obietnicy.

Bardzo go lubiłem. Kochałem Kantora! – wyznał Nowosielski w 1993 r. – Nawet wtedy, kiedy mi robił przykrości, kiedyśmy się kłócili, to był jedyny człowiek, na którego nie potrafiłem się pogniewać! Bo Kantor to przecież była cholera, człowiek nieobliczalny, nie wiadomo było nigdy, jak i kiedy wybuchnie. To się tak utarło... Nawet kiedyś się umówiliśmy: – Słuchaj, musimy zrobić taką umowę, że wobec innych ludzi będziemy o sobie mówić wyłącznie dobrze. Bo to pomaga, taka opinia kształtowana przez jednego i drugiego – jeżeli jest jednoznaczna – bardzo ułatwia życie. I dochowaliśmy tej wierności. W stosunku do mnie on się jednak bardzo hamował³⁴.

Trudny charakter Kantora był przyczyną wielu napięć i konfliktów w środowisku krakowskiej awangardy. Swoje „ciche dni” z artystą, a nawet lata, mieli sam Mieczysław Porębski³⁵ czy Jerzy Tchórzewski³⁶. Bezkolizyjna relacja Kantora z Nowosielskim była dlatego czymś naprawdę szczególnym. Nieufność wobec założyciela Cricot 2 do końca zachował także Tadeusz Różewicz, mimo pozornie przyjaznych kontaktów z twórcą *Umarłej klasy*. Poeta zarzucał Kantorowi m.in. bezprawne zapożyczenia, dopatrując się w spektaklu *Wielopole, Wielopole* wyraźnych śladów swojej *Kartoteki*. W wydanej niedawno korespondencji Wiesławy i Tadeusza Różewiczów z Anną i Mieczysławem Porębskimi jak echo powraca pretensja Różewicza o nadmierne waloryzowanie sztuki Kantora. W liście do Porębskiego z 24 lipca 1994 r. poeta pisze:

Weźmy choćby „temat” Kantor, nad którym Ty strawiłeś wiele dni, tygodni... z najlepszych Twoich lat twórczych – dla mnie Kantor jest tylko „epizodem”... czemu Ty strawiłeś tyle lat... (mimo, że w jego pismach trudno znaleźć coś konkretnego o Twojej działalności i twórczości, być może, że ja nie natrafiłem). W rozmowach ze mną (których było znów nie tak wiele) może Cię wspomniał raz lub dwa razy... Tak więc Ty ze

³³ Szczegóły konfliktu Tadeusza Kantora z rektorem ASP Czesławem Rzepińskim zob. J. Nowosielski, *Listy i zapomniane wywiady...*, s. 382-383.

³⁴ *Ibidem*, s. 382.

³⁵ Zob. K. Czerni, *Tadeusz Kantor. Spacer po linie*, Kraków 2015, s. 14-15.

³⁶ Zob. eadem, „Iskra w popiele” – o malarstwie Jerzego Tchórzewskiego, [w:] *Cierpienie formy. Jerzy Tchórzewski. Malarstwo. Teksty*, red. K. Czerni, J. Grabski, Kraków 2019, s. 79.

szkodą dla Twojej (oryginalnej) twórczości – strawiłeś miesiące (lata?) na budowaniu „ołtarza” dla K. – oczywiście to Twoje sprawy, fascynacje... ale nie moje. Chciałbym, żebyś to dobrze rozumiał. Kiedy np. ktoś zapytał, czy Jurek Nowosielski – uznaje – dla siebie – jakiś autorytet... jedyne nazwisko: Kantor. I to znów jest sprawa między Nowosielskim – i Kantorem. Kantor w prywatnych rozmowach w „cztery oczy” chwalił moją dramaturgię i poezję... mówił mi, że jestem jedynym żyjącym dramaturgiem polskim, że ani jeden polski reżyser nic dobrego nie zrobił – jeśli chodzi o realizację moich sztuk – komplementował mnie i czułem, że robi to szczerze [...] – i nigdy jednego zdania o mojej twórczości – „na piśmie”... Taki On był i trudno mieć o to pretensje. Dla mnie był kulturalnym, dobrze wychowanym, uśmiechniętym – ciekawym – twórcą³⁷.

Dziesięć lat później Różewicz potwierdza swoją opinię:

[...] zawsze Ci mówiłem, że np. za dużo życia (nie tylko pisania) poświęciłeś Kantowskiemu, byłeś w jakiś sposób twórcą (kultu?) mitu Kantora (ja przyglądałem się z boku i zauważyłem, że Kantor niewiele zrobił dla budowania „sylwetki twórczej” krytyka Porębskiego... czasem jego milczenie zawierało w sobie negację twoich wypowiedzi. [...] Nie myśl tylko, że nie lubiłem Kantora... ceniłem go, przegadaliśmy z nim na Filipa wiele godzin... **łączyła nas jakaś – ukryta nie – sympatii**³⁸.

Echa pretensji i nieufności Różewicza musiały docierać też i do Nowosielskiego, może dlatego poczuwał się do obrony, wytłumaczenia niesforne go przyjaciela. W liście do Tadeusza Różewicza z 23 grudnia 1980 r. malarz pisal:

Mam teraz wystawę (25 obrazów) we Wiedniu i Linzu. Nie pojechalismy jednak na wernisaż, głównie dlatego, by nie rozminąć się z Kantorem i jego *Wielopolem*, *Wielopolem*, na którym byłem dwa razy³⁹. Wspaniały to teatr. Parę razy też spotkałem się z Tadeuszem w Krzysztoforach i trochę rozmawialismy. Te rozmowy wywarły na mnie miłe wrażenie. Tak jakby wraz z dziwaczeniem i różnymi kłopotliwymi cechami tego człowieka, które są trudne dla jego otoczenia, rósł w nim jakby ktoś coraz zwyczajniej po prostu ludzki i bliski, bardziej uspokojony – wbrew pozorom⁴⁰.

³⁷ Zob. A. i M. Porębscy, W. i T. Różewiczowie, *Pisanie jest tylko dodatkiem. Korespondencja 1946-2011*, oprac. i wstęp K. Czerni, Wrocław 2023, s. 487-488.

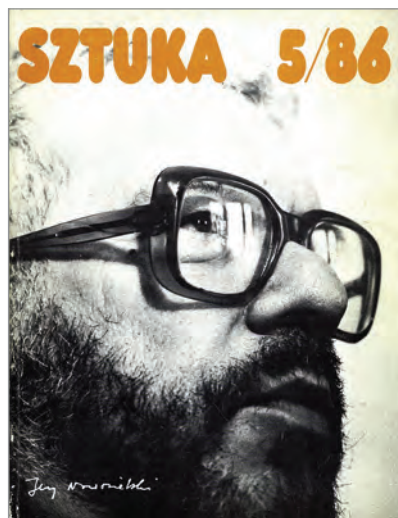
³⁸ *Ibidem*, s. 529.

³⁹ Polska premiera spektaklu *Wielopole, Wielopole* Tadeusza Kantora odbyła się 15 XI 1980 r. w krakowskiej sali „Sokoła”.

⁴⁰ Zob. T. Różewicz, Z. i J. Nowosielscy, *op. cit.*, s. 77.



Il. 12. Okładka miesięcznika „Sztuka”
1984, nr 1



Il. 13. Okładka miesięcznika „Sztuka”
1986, nr 8

Cechą Kantora, która budziła największy może szacunek Nowosielskiego, było jego podejście do tradycji i pokora wobec prawdziwej sztuki, zmuszająca do wybaczenia niejednej ekstrawagancji i niełatwego charakteru. „Ależ on był wielkim bufonem! – przyznawał Nowosielski. – Jednak miał jako zjawisko artystyczne taki ciężar gatunkowy, że rozgrzeszano go z tej przywary. [...] On tylko robił miny człowieka bardzo pewnego. Bardzo dobrze go znałem. W stosunku do sztuki był bardzo pokorny”⁴¹. „Podobał mi się stosunek Tadeusza Kantora do polskiej sztuki. Sam tworzył tzw. awangardową sztukę, był niewątpliwie kosmopolitycznym artystą, a trzeba było słyszeć, jak się zachwycał malarstwem np. Stanisławskiego, Chęłmońskiego. To był stosunek pełen najszczerzej adoracji”⁴². „Kantor, będąc klasycznym przykładem awangardzisty, miał pełen ciepła i szacunku stosunek do Chęłmońskiego, Malczewskiego, Matejki, a nawet do pewnych obrazów Siemiradzkiego. Nie był «bubkiem», który wymiata wszystko”⁴³.

Z czasem obaj twórcy zyskali sławę i uznanie, chociaż od dawna ich drogi biegły oddzielnie, jakby równolegle (il. 12, 13). Nie wszystko rozumiejąc, nie zawsze dzielając artystyczne wybory Kantora, Nowosielski towarzyszył mu wiernie, niemal

⁴¹ J. Nowosielski, *Sztuka po końcu świata...*, s. 127.

⁴² *Ibidem*, s. 62.

⁴³ *Ibidem*, s. 127.

zawsze obecny na wernisażach. Jedno z tych spotkań – na otwarciu wystawy *Dalej już nic* w Cricotece 5 marca 1988 r. – uwieczniła fotografia Janusza Podleckiego (il. 14). To Kantorowi poświęcił także Nowosielski najwięcej tekstów⁴⁴, przyznając w nich, że z całego bogatego *oeuvre* przyjaciela najbliższy mu był jego teatr:

Jeśli mowa o Kantorze, to jednak cały Kantor mieści się w jego teatrze. Wszystko inne jest jakimś przedłużeniem jego osobowości artystycznej, ale prawdziwy Kantor to jest jego teatr. I tutaj trudno mówić o małpowaniu. To jest samodzielne, nie w pełni oryginalne w sensie zupełnej odmienności od innych tego rodzaju zjawisk w teatrze światowym, ale jest to własny język Kantora⁴⁵.

W innym miejscu Nowosielski pisał: „Teatr Kantora był cudowny! Tylko nie wiem, czy to był jeszcze teatr, czy to nie było coś już innego? Nie umiem tego określić. Jak się ma do czynienia ze zjawiskiem szalenie prawdziwym, żywym, to opisanie, czy ocena tego zjawiska jest prawie niemożliwa. Ale wszystkie jego realizacje to były dla mnie kolosalne przeżycia”⁴⁶.

Nieoczekiwana śmierć Tadeusza Kantora 8 grudnia 1990 r. nie zakończyła przyjacielskiej relacji. Nowosielski wygłosił nad grobem przyjaciela płomienne przemówienie, w którym ogłosił – wraz ze śmiercią twórcy Cricot 2 – koniec XX w. i zaapelował do młodych artystów:



Il. 14. Tadeusz Kantor i Jerzy Nowosielski podczas otwarcia wystawy *Dalej już nic* Tadeusza Kantora, Cricoteka, 5 marca 1988, fot. Janusz Podlecki

⁴⁴ J. Nowosielski, *Scena była wszędzie tam, gdzie był Kantor (Wspomnienie o Tadeuszu Kantorze)*, „Przekrój” 1991, nr 2377, s. 8; idem, *Prorok rzeczywistości upadłej* (wystawa Tadeusza Kantora w Muzeum Narodowym w Krakowie), „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 46, s. 8; idem, *Kantor. Między malarstwem a teatrem*, „Didaskalia” 1995, nr 10, s. 12; idem, *Przemówienie na pogrzebie Tadeusza Kantora*, 1990, [w:] idem, *Zagubiona bazylika...*, s. 353-354.

⁴⁵ Idem, *Sztuka po końcu świata...*, s. 154.

⁴⁶ Idem, *Listy i zapomniane wywiady...*, s. 399.

Dla nas, którzy jesteśmy z jego pokolenia, artystyczne życie Kantora było właściwie zamkniętą epoką, w samym sercu XX wieku. Lubimy mówić, że wiek XIX skończył się w 1914 roku. Może wydawać się, przynajmniej u nas, w Polsce, w naszym środowisku, że wiek XX skończył się 8 grudnia 1990 roku. Ja tak przynajmniej odczuwam. To oczywiście naturalne w moim przypadku, ale jest to dziwne odczucie jakiejś pustki, która nagle i jakby zupełnie niespodziewanie powstała. Tą pustkę trzeba czymś zapełnić, ale tego nie zrobimy my, rówieśnicy Kantora. To zrobią może inni, młodszy od nas, tylko że ja nie bardzo wiem, jak to zrobią i jak im w tym doradzać.

Mogę im tylko powiedzieć – na miłość Boską nie „róbcie” sztuki. Nie „róbcie” sztuki! Bo sztuki nie można osiąść ani jej ośwoić. Jeżeli wyzbędziecie się tych ambicji, to może przez was powstanie coś, co będzie sztuce bliskie, albo i będzie samą sztuką. To, co powiedziałem, to nie jakieś frazesy. My wszyscy, którzy towarzyszyliśmy twórczości Tadeusza Kantora, widzimy, jak różna była ona od tego, co na wystawach i w życiu artystycznym u nas i na świecie teraz oglądamy. [...] Każdy, kto się z nim zetknął, z nim, albo z jego dziełem – czy to był przyjaciel, czy znajomy, czy student akademii – zyskiwał bardzo dokładną świadomość tego, czym sztuka nie jest. A równocześnie świadomość, że pozytywna wiedza o tym, czym sztuka jest staje się tak trudna, że prawie niemożliwa⁴⁷.

W recenzji z pierwszej pośmiertnej wystawy Tadeusza Kantora w Muzeum Narodowym w Krakowie (1991) Nowosielski nazwał przyjaciela prorokiem, czarodziejem i „zbieraczem kalekich przedmiotów”:

Toż to „obiekty”, strzępy przedmiotów. To jakaś postsurrealistyczna manifestacja, która w innym wykonaniu, w Polsce czy we Francji, na górnych piętrach Centre Pompidou łatwo stać się może po prostu śmietnikiem. Ale u Kantora to inaczej. W jego rękach te odpady rzeczywistości, cywilizacji, kultury stają się substancją artystyczną niezwykle cenną. [...] Kantor zbierał takie odpady, kalekie przedmioty, przedmioty niewiadomego pochodzenia, już „nieprzedmioty”, fetysze. [...] Na wystawie Kantora przyszła mi myśl, iż nieważne, jakie to są odpady i jaki jest stopień ich degradacji. Ważne jest tylko, kto to zbiera. W Polsce tak zbierać umiał tylko Kantor. On jeden i nikt inny. Jedynie on miał tę siłę czarodzieja, której, jak podejrzewam, nie miał nikt na świecie, żeby z tych odpadów zrobić muzeum drogocенności. To w jego rękach, artyści natchnionego, to wszystko stawało się zbiorem drogich kamieni. Może sam tego nie chciał, ale

⁴⁷ Idem, *Zagubiona bazylika...*, s. 353.

JERZY NOWOSIELSKI

Prorok rzeczywistości upadłej

Nie byłem na tym „wernisażu”. Zasadniczo byłoby to dla mnie bolesne. Ale potem ostryżem poszedłem i jako wędrowny podróżnik do Kraju Kantora, a może do Kraju Czarnego?

Bo jakie to tak? To te „obiekty”, strapy przedmiotów. To jakaś posturystyczna manifestacja, która w innym wymiarze, w Polsce czy we Francji, na górnych piętrach Centre Pompidou łatwo stać się może po prostu śmieciem. Ale u Kantora to inaczej. W jego rękach te odpady rzeczywistości, cywilizacji, kultury stają się substancją artystyczną nie tylko cenną. Zwykle wnętrza z oknem staje się „Pokojem Odyseusza”. I ja to dobrze wiem, że Kantor potrafił mieć prawdziwy kontakt artystyczny z Wyspami i z wieloma innymi z naszej przeszłości kulturalnej, pomimo tego, jak wiele w czasie rozwoju dzieliło go od tamtych ludzi.

Ala jest jeszcze coś ważniejszego. Mówiłem o śmieciach i Centre Pompidou. Odyseusz zbierał takie odpady, kalekie przedmioty, przedmioty niewiadomego pochodzenia, już „naprzemiennie” fotografował.

Na wystawie Kantora przysłał mi myśli, że nieważne, jakie to są odpady i jaki jest stopień ich degradacji. Ważne jest tylko, kto to zbiera. W Polsce taki zbieracz umiał tylko Kantor. On jeden i nikt inny. Jedynie on miał tę siłę czarodzieja, której, jak podejrzewam, nie miał nikt na świecie. Zeby z tych odpadów zrobić muzeum drogości. To w jego rękach, artysty natychmiast, to wszystko stawało się zbiorem drogiego kamienia. Może sam tego nie chciał, ale nasza polska kultura została w zaskakujący sposób „nobilizowana” przez tego proroka rzeczywistości upadłej.

Jest jeszcze inny aspekt tej twórczości. W zamierzeniach miało być ostrą, bezlitosną, wręcz okrutną. Coś się jednak w trakcie realizacji z tego „malarstwa”, i tej

„szelby” i tego kształtu przestawiają. W pewnym momencie stwierdzamy ze zdumieniem: to jest przecież twórczość liryczna. W czasie uczestniczenia w tych wiodących filach ogarnię nas jakiś daleki wzruszenie, jakieś rozczepienie, prawie, a sami nie wiemy, skąd by się ono brało.

Pamiętam moje pierwsze spotkanie z malarstwem Tadeusza Kantora. Było to podczas wojny. Mieszkał on wtedy na krakowskim Podgórzu, przy ul. św. Benedykta. Umówiłem się z nim w którejś słonecznej popołudnie, w tym właśnie małym mieszkanku. Z jakichś powodów Kantora nie było i przysłał mi jego matkę. Jego „pokój” był za przepięknym, niewiele poza kłosem, tam się mogło zmieścić. Ale wszystkie ściany i przepięknie obwieszane były szczerze obrazami. Na ścianie leżała kartka do mnie z wyjątkiem, nie, dlaczego nie może być i z dopiskiem: „Obrazów nie ruszajcie, bo się rozjecha”. Pewnie, że by się rozjechały, bo wszystkie miały ramy skłcone z listew i malowane. To była bardzo wczesna twórczość tego malarza, wtedy zupełnie jeszcze liryczna, poetycka.

Przy ul. Warszawskiej, w klatce schodowej, było wspornik malowidła ścienne Kantora, bo tam, przed wojną, mieścił się zakład technik malarskich Krakowskiej Akademii. Tak samo liryczne i poetyckie, choć niewątpliwie monumentalne. Teraz, gdy oglądałem wystawę w Muzeum Narodowym, powrócił nam wtedy tamtych pierwszych spotkań z jego sztuką. Z czasem Kantor wystrzelił w stronę działania. Mówił mi kiedyś: „w dawniejszych moich obrazach były takie subtelności, że ich w ogóle nie było widać. A więc jakby jakieś desperacja”.

Ala to jednak zostało, te subtelności i one właśnie wyróżniają sztukę Kantora od wszystkiego, co mogłoby się wydawać do niej podobne.

Jeszcze jedna sprawa. Czytało w jego im-



Złoty nurek obraz, na którym jest nabilizowany jak złoty obraz (Polska, 1967) z cyklu „Dziękuję”.

scenizacji treści chaotycznie odcierają się treści kultowe czy po prostu religijne. Jest to bliskość bardzo ryzykowna, która u kogoś innego przerodzić by się mogła po prostu w bluźnierstwo. Ja sam znam te realizacje i przeżyłem wszystkie te niebezpieczne momenty. Z całą odpowiedzialnością muszę wyznać, że ani na chwilę

bluźnierstwa nie wyczuliśmy. Myślę, że jest to po prostu sprawa nieustępliwego „wrażliwości artysty i wielkiego napięcia uczuciowego. Taką wysoką temperaturą był twórczo, jakkolwiek możliwe bluznierstwa, niezależnie od świadomości autora działań, po prostu wyklucza.

JERZY NOWOSIELSKI

Il. 15. Artykuł Jerzego Nowosielskiego *Prorok rzeczywistości upadłej*, „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 46, s. 8

nasza polska kultura została w zaskakujący sposób „nobilizowana” przez tego zbieracza kalek przedmiotów, przez tego proroka rzeczywistości upadłej⁴⁸ (il. 15).

Kantor stał się dla Nowosielskiego niejako postacią emblematyczną, symbolem i uosobieniem Prawdziwej Sztuki. W ostatnim tekście o przyjacielu, z 1995 r., znalazło się także miejsce na trafną społeczną diagnozę:

Kantor to zjawisko, zjawisko niewygodne dla wielu, niekiedy niebezpieczne nawet dla przyjaciół, ponieważ był to człowiek bardzo wybuchowy, nieobliczalny, ale zawsze lojalny. Kantora po prostu się lubiło, nawet kochało jako osobowość. Społeczeństwo,

⁴⁸ *Ibidem*, s. 355-356.

w którym nikt nie potrafiłby zauważyć Kantora, polubić czy pokochać, byłoby społeczeństwem barbarzyńskim⁴⁹.

Jerzy Nowosielski przeżył swojego starszego kolegę o lat 20. Słabnąc i tracąc pamięć, nie stracił poczucia więzi i empatii. Wśród pytań, jakie rytualnie stawiał odwiedzającym go gościom, obok frazy: „Czy to prawda, że Ukraina jest już wolna?” padało często pytanie: „A co porabia Kantor?”. Tak jakby w świecie sędziwego malarza nie było śmierci, wszyscy gdzieś istnieli. Kilkanaście lat wcześniej, pytany o to, co w życiu najważniejsze, Nowosielski odpowiedział:

To, co się przeżyło, proszę pani, tylko przeszłość! Dlatego że przeszłość to powrót do źródeł, do Raju. Przeszłość to jedyna rzeczywistość, którą świadomość ludzka dysponuje. Teraźniejszość jest fikcją, ona nie istnieje, bo przemija w ułamku sekundy. Przeszłość jest zupełną niewiadomą. Czyli – tak jak powiadał Kantor – jedynym kapitałem, którym rozporządzamy w swej uczuciowości i w swoim rozumieniu rzeczywistości, jest właśnie przeszłość. Umarła klasa – ot, co jest najważniejsze!⁵⁰

Bibliografia

Archiwum Krystyny Czerni

Bereś Jerzy, *O awangardzie w Polsce i Krakowie*, [w:] Jerzy Bereś, *Wstyd. Między podmiotem a przedmiotem*, Kraków 2002, s. 133-150.

Czerni Krystyna, „*Iskra w popiele*” – o malarstwie Jerzego Tchórzewskiego, [w:] *Cierpienie formy. Jerzy Tchórzewski. Malarstwo. Teksty*, red. Krystyna Czerni, Józef Grabski, Kraków 2019, s. 53-126.

Czerni Krystyna, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992.

Czerni Krystyna, *Tadeusz Kantor. Spacer po linie*, Kraków 2015.

Gajewska Halina, *Wspomnienia Lwowianki*, [w:] *Tadeusz Kantor i WSSP w Krakowie 1947-1950*, red. Józef Chrobak, Marek Wilk, Kraków 2007, s. 29-32.

⁴⁹ J. Nowosielski, *Zagubiona bazylika...*, s. 357.

⁵⁰ Idem, *Sztuka po końcu świata...*, s. 56.

- Kantor Tadeusz, *List do Bohdana Urbanowicza, 1947*, [w:] *Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. Józef Chrobak, Lech Stangret, Marek Świca, Kraków 2000, s. 161-162.
- Kantor Tadeusz, *O sztuce [O marzeniu]*, [w:] *Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. Józef Chrobak, Lech Stangret, Marek Świca, Kraków 2000, s. 166-167.
- Kantor Tadeusz, *Teatr Niezależny w latach 1942-1945*, „Pamiętnik Teatralny” 1963, nr 1-4, s. 165-168.
- Krakowska Ewa, *Szkice z pamięci. Zapiski, wspomnienia, listy*, Kraków 2009.
- Kunstgewerbeschule 1939-1943 i Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora w latach 1942-1944*, red. Józef Chrobak et al., Kraków 2007.
- Nowosielski Jerzy, *Kantor. Między malarstwem a teatrem*, „Didaskalia” 1995, nr 10, s. 12.
- Nowosielski Jerzy, *Listy i zapomniane wywiady*, Kraków 2015.
- Nowosielski Jerzy, *Prorok rzeczywistości upadłej* (wystawa Tadeusza Kantora w Muzeum Narodowym w Krakowie), „Tygodnik Powszechny” 1991, nr 46, s. 8.
- Nowosielski Jerzy, *Przemówienie na pogrzebie Tadeusza Kantora*, 1990, [w:] Jerzy Nowosielski, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013, s. 353-354.
- Nowosielski Jerzy, *Scena była wszędzie tam, gdzie był Kantor (Wspomnienie o Tadeuszu Kantorze)*, „Przekrój” 1991, nr 2377, s. 8.
- Nowosielski Jerzy, *Sztuka po końcu świata. Rozmowy*, Kraków 2012.
- Nowosielski Jerzy, *Zagubiona bazylika. Refleksje o sztuce i wierze*, Kraków 2013.
- Porębscy Anna i Mieczysław, Różewiczowie Wiesława i Tadeusz, *Pisanie jest tylko dodatkiem. Korespondencja 1946-2011*, oprac. i wstęp Krystyna Czerni, Wrocław 2023.
- Pustelnik Karol, *O sobie i Tadeuszu Kantorze*, [w:] *Tadeusz Kantor i WSSP w Krakowie 1947-1950*, red. Józef Chrobak, Marek Wilk, Kraków 2007, s. 5-6.
- Różewicz Tadeusz, Nowosielscy Zofia i Jerzy, *Nieznana korespondencja (1956-2001)*, „Twórczość” 2021, nr 5, s. 65-95.
- Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. Józef Chrobak, Lech Stangret, Marek Świca, Kraków 2000.
- Tchórzewski Jerzy, *Kantor i inni*, „Tygodnik Literacki” 1991, nr 12, s. 4-6.
- Tchórzewski Jerzy, *Świadectwo oczu. Wspomnienia z lat 1946-1957*, Kraków 2006.
- Trzińska Izabela, *Sztuka duchowości Janiny Kraupe*, Kraków 2021.
- Wajda Andrzej, [wypowiedź w dyskusji:] *Publiczność wobec sztuki. Dyskusja twórców i animatorów życia artystycznego w Polsce...*, „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1979, nr 2, s. 5-6.

ABSTRACT

“I loved Kantor!”: On the Artistic Friendship between Jerzy Nowosielski and Tadeusz Kantor

It would be difficult to find two people with more different temperaments and personalities. And yet their artistic friendship proved surprisingly steadfast and enduring. Jerzy Nowosielski's friendship with Tadeusz Kantor weathered many storms, from the war years right up to – literally – the grave. They met in 1941; in the second half of the 1940s, Nowosielski was Kantor's assistant at the Academy of Fine Arts, and Kantor served as a witness at the Nowosielskis' wedding. Together they exhibited at Krzysztofory and were active in the Grupa Krakowska (Krakow Group); together they stood up to the authorities at the Academy of Fine Arts, who sought to dismiss Kantor from his visiting professorship in 1969. At Tadeusz Kantor's grave – in December 1990 – it was Jerzy Nowosielski who solemnly declared the end of the 20th century.

Keywords: Tadeusz Kantor, Jerzy Nowosielski, Grupa Krakowska, friendship

KATARZYNA FAZAN 

Katedra Teatru i Dramatu Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Widma *Kurki Wodnej* Tadeusza Kantora a realność apokalipsy

1.

Wśród obiektów teatru Tadeusza Kantora zachowała się żeliwna wanna wyposażona w manekin *Kurki Wodnej* imitujący tytułową postać z inscenizacji z 1967 r. według dramatu Witkacego. Samą wannę jako obiekt używany w akcjach scenicznych utrwały liczne fotografie spektaklu pokazywanego w różnych miejscach i warunkach¹. Z kolei z wanną uzupełnioną o manekin lalki można było się zetknąć w przestrzeni muzeum, w salach współczesnej Cricoteki, na wystawie stałej oraz w katalogu przedmiotów i obiektów Tadeusza Kantora². Obiekt ten, odseparowany od dawnych funk-

¹ Jak wylicza Krzysztof Pleśniarowicz, *Kurkę Wodną* pokazywano poza Krakowem w warszawskiej Zachęcie (1967), następnie we Włoszech – w Rzymie, Bolonii i Modenie (1969), potem we Francji – w Nancy i Paryżu, a także w Edynburgu (1972) oraz Łodzi (1973). K. Pleśniarowicz, *Kantor*, Warszawa 2018, s. 190.

² *Tadeusz Kantor. Obiekty/przedmioty*, oprac. A. Halczak, B. Renczyński, Kraków 2007, s. 50. Wanna z manekinem została zaprezentowana na trzeciej odsłonie ekspozycji Tadeusza Kantora w nowej Cricotece przy ul. Nadwiślańskiej, zatytułowanej *Marioneta*. Na jednym ze zdjęć z przewodnika do prezentowanych tam wystaw umieszczona została fotografia

cji teatralnych, przyciąga uwagę i jak wiele przedmiotów-rekwizytów teatru Kantora może nie tylko wywoływać klisze pamięci, lecz także prowokować do odkrywania jego nowych wcielen w imaginacyjnych rolach i funkcjach.

Jeśli w etymologii słowa „archiwum”, powiązanego m.in. z łac. *arca*, jest miejsce na określenie bezpiecznej przechowalni takiej jak: skrzynia, pudełko, trumna, być może owa wanna staje się rodzajem *arca* – formą archiwum. Umieszczony w niej manekin przypomina porzuconą starą lalkę w zetłętym ubraniu i jako wyobrażenie postaci i aktorki obrazuje bezruch oraz niemoc. Znajdujące się w wannie „martwe ciało” kojarzy się ze śmiercią: niejasną, przypadkową i obcą. Jest kolejnym – jednym z wielu w tym w guście – symptomem wyobraźni Tadeusza Kantora, twórcy zmieniającego słowo „kres” na wiele synonimów, np. na definitywne stwierdzenie: „dalej już nic”³. Jeśli jednak uwierzyć jego zapewnieniom z *Lekcji mediolańskich*, że odkrycia przeszłości mogą ożywać w naszym czasie, to zastanawiam się, czy nie należałoby przywrócić utraconego pulsu Kurce Wodnej, zaprzeczyć jej definitywnemu porzuceniu, zastygłemu trwaniu w martwocie. Zadanie to wiąże się z postawieniem pytania o to, co nas dziś nawiedza jako aktywne widmo dziedzictwa Kantora. Czy ślady jego teatru należą do zbioru sentymentalnych pamiątek, a także tropów i strzępów dawnego teatru, czy też uaktywniają się w różnych polach interpretacji i działań performatywnych? Przywołanie tej konkretnej inscenizacji odnosi się do pojęcia widm. Widmem jest Kurka Wodna, tytułowa postać z dramatu Witkacego, jako zabita i zmartwychwstała na kartach sztuki (co Kantor podjął). Na postaci tej spróbuję ponadto wymusić byt widmowy – skłonić do aktywności, do nawiedzeń naszej rzeczywistości w trzeciej dekadzie XXI w.

2.

Przypomnijmy okoliczności historyczne: *Kurka Wodna* została przez Kantora włączona do „teatru wydarzeń”, związanego z odkrywaniem wartości happeningu. Początek tego etapu nie usunął jednak fascynacji Witkacym-katastrofistą, który, jak pisał

Wojciecha Plewińskiego z podpisem: „Tadeusz Kantor na wystawie *Żywa dokumentacja*. 20 lat rozwoju Teatru Cricot 2”, 1976, na której za artystą znajduje się wanna z Kurką Wodną jako manekinem.

³ *Dalej już nic* to tytuł serii malarskiej powstającej od 1986 r., pod koniec życia Kantora.

Jan Błoński, „prawie wszystkie swe sztuki i powieści umieścił przed końcem świata: wszystkie mówią o ludziach przeklętych i o społecznościach, co rozsypują się w cuchnący proch”⁴. Te obrazy dekadencjne i katastroficzne, zwiastujące nie tylko kryzys człowieczeństwa, lecz także kres ludzkości, Kantor nasycił conceptami zdradzającymi wyjątkowe wyczucie na rzeczywistość. Stopniowo bowiem nie tylko wyszukana forma awangardowa, lecz także banalność potocznej egzystencji znalazły się w polu jego zainteresowań, w przestrzeni sztuki jako nowoczesnej praktyki artystycznej przechwytyjącej tematy istotne, polityczne i aktualne oraz tematy związane z uznaniem trywialnej strony życia za godne utrwalenia w uparcie poszukiwanej realności teatru. Od *Anty-wystawy* Kantor nobilituje w działaniach plastycznych wszystko, co z punktu widzenia „poważnego artyzmu” uważa się za wstydlive lub marginalne, wszelkie „strzępki, resztki, wraki”, pozostałości rzeczy, zachowań, doświadczeń, procesów twórczych. Urządza wówczas w Krzysztoforach, w roku 1963, wystawę jako „aktywne otoczenie”, miesza idee, plany, projekty z „miazgą życia”, eksponuje zakulisowe, niejednokrotnie wstydlive okolice aktu twórczego, pokazuje szkice, bruliony, notatki. Zmienia, jak pisze w *Manifestie anty-wystawy*, „percepcję widza/ z analitycznej i kontemplacyjnej/ w płynną i aktywną nieomal/ współobecność/ w owym polu żywej rzeczywistości”⁵.

W tym czasie wpływ na jego poszukiwania ma także szereg nowych tendencji artystycznych pojawiających się na mapie całego świata. W roku 1965 wraz z żoną i artystką Marią Stangret odbywa kilkumiesięczną podróż po USA, gdzie styka się z najnowszymi zjawiskami w sztuce amerykańskiej. Poznaje wówczas z bliska twórczość Roberta Rauschenberga, Johna Cage’a, Allana Kaprowa, Roya Lichtensteina, Claesa Oldenburgera, Marka Rothko. Z Ameryki do Europy płynie statkiem, wyposażony w spory bagaż notatek, jak wędrowiec powracający do domu, przywożący z dalekomorskiej wyprawy do kraju za żelazną kurtyną zdobycze, w tym świadomość znaczenia happeningu jako radykalnej ingerencji w rzeczywistość.

⁴ J. Błoński, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2000, s. 285, *Jan Błoński. Monografia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, cz. 2, *Wielcy Pisarze*.

⁵ T. Kantor, *Manifest anty-wystawy*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 228-230.

3.

Pierwszy happening zatytułowany *Cricotage* inicjuje w warszawskiej kawiarni Towarzystw Przyjaciół Sztuk Pięknych. Wykorzystuje teren kawiarni, naturalny układ ze stolikami, pomiędzy które – w rozproszone grupy widzów/konsumentów – wkraczają nie bohaterowie dramatu grani przez aktorów, lecz konkretne osoby. Będą to m.in. Wiesław Borowski, Edward Krasiński, Anka Ptaszkowska, Erna Rosenstein, Mariusz Tchorek, Maria Stangret. Osoby te jako postaci aktywne wykonują czynności zwykłe, choć niejednokrotnie dość absurdalne w kawiarnianej sytuacji. Kantor wprowadza 14 aktów życiowych – np. jedzenie makaronu, golenie się, siedzenie, noszenie węgla – a równocześnie doprowadza je do absurdu, narzucając osobliwe rytmy przez zwolnienie bądź powtarzanie. Czynności narastają, stają się męczące i uciążliwe. Trwa to kilkadziesiąt minut – rozwija się własnym torem, artyści nie wchodzą w bezpośrednią interakcję z publicznością. Można się domyślać, że te zwyczajne działania zmieniają swój charakter, a praktyki zwykłe i codzienne są wykonywane z wewnętrznym przymusem, następnie urastają do szykan i stają się rodzajem powszechnej tortury każdej rutyny. Ich powtarzalny, fizyczny aspekt dręczy aktorów, a konieczność kibicowania – publiczność. Stwarza to efekty komiczne, ale rodzi też dezorientację i stan nieprzyjemny. Znają go doskonale widzowie zanurzeni w sytuacji, w której niespodziewanie znaleźli się obok wykonawcy zachowującego się dziwacznie i niewytłumaczalnie. Teatr happeningowy zaproponowany przez Kantora tworzy swego rodzaju anatomię rzeczywistości: każe się jej przyjrzeć w jakimś nieuchwytnym inaczej szczególnie, w powracającym rytmie gestów i męczącej namolności zachowań, składających się na dramaturgię powszechnej egzystencji.

28 kwietnia 1967 r., kilkanaście dni po przemówieniu Wiesława Gomułki rozpoczynającym antysemicką nagonkę, w krakowskich Krzysztoforach odbywa się premiera *Kurki Wodnej*, przygotowywanej dużo wcześniej doświadczeniami na banalnych przejawach codziennego życia. W tym czasie Kantor ogłasza manifest *Teatru Wydarzeń* i jak w nim zaznacza, odrzuca konwencjonalną inscenizację pełną gry i sztuczności, przesyconą konformizmem⁶. Podkreśla, że awangarda w teatrze jest na nowo możliwa, albowiem inscenizacja stała się sferą nieograniczonej wolności – postępowania bezinteresownego i autonomicznego, zabiegów bezcelowych, wyimków

⁶ Idem, *Teatr Wydarzeń [À propos „Kurki Wodnej”]*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 384.

życia pozbawionych estetycznych konturów. Tworzy ważną koncepcję pozakonwencjonalnego teatru. Jak przekonuje: spektakl nie naśladuje rzeczywistości, nie jest reakcją na rzeczywistość – spektakl rzeczywistość rozżarza. Sam rodzaj uzyskanej energii staje się dyspozycją twórczą i rewolucyjną.

4.

Oglądane po latach fotografie *Kurki Wodnej* pozwalają zaledwie domyślać się stanu rozżarzonej rzeczywistości. Zdjęcia układają się w całe serie: od premierowej inscenizacji w Krzysztoforach, poprzez pokazy w warszawskiej Zachęcie, a także peregrynacje po europejskich scenach: Edynburga, Paryża, Nancy, Rzymu⁷. Witkacowski spektakl z 1967 r. to pierwsze przedstawienie Kantora, które w takiej skali stało się sceną teatru wędrownego. Pojęcie trupy wędrownej w odniesieniu do swego zespołu będzie potem Kantor celebrował, włączając je do określeń biograficznych, np. takich jak „moja twórczość, moja podróż”⁸. Początek owej wędrówki jako działalności objazdowej Teatru Cricot 2 wiąże się z latami 1968-1973, zaczyna od zagranicznych przedstawień *Kurki Wodnej*, aczkolwiek Kantor był wcześniej znany jako artysta malarz i artysta wizualny, twórca happeningów, czego dowodzi m.in. materiał zebrany w tomie *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*⁹ wraz z wydanym przy tej okazji na płycie CD filmem dokumentalnym Dietricha Mahlowa pt. *Kantor ist da*¹⁰, którego narracja obrazowo-językowa kreuje krakowskiego artystę na wagabundę rozwijającego działania happeningowe. Warto wspomnieć o tle historycznym tych działań: ważny etap podróży i przemieszczeń Kantora i jego zespołu na mapie Europy związany z inscenizacją *Kurki Wodnej* dokonuje się w czasie nasilonych buntów

⁷ Fotografie ze spektakli znajdują się w archiwum Cricoteki, wszystkie zostały zdigitalizowane.

⁸ Także dzisiaj w archiwum Cricoteki można zobaczyć rozpięty u sufitu wielometrowy zwój papieru ze stacjami podróży Cricot 2, wykonany na polecenie Kantora, do którego dopisywane były miejsca występów krakowskiego teatru.

⁹ *Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. U. Schorlemmer, tłum. A. Grzybkowska et al., Kraków–Nürnberg 2007. Tom zawiera wspomnienia i opisy kantorowskich działań w Niemczech z lat 1961-1968 i późniejszych.

¹⁰ Dietrich Mahlow zrealizował dwa filmy ukazujące działania Kantora: wspomniany *Kantor ist da* (*Kantor tu jest*), który opowiada o happeningach z lat 1967-1969, oraz *Säcke, Schrank und Schrim* (*Worki, szafa i parasol*).

społecznych na całym świecie, w czasie wystąpień przeciwko doktrynom władzy, przeciwko następstwom wojny w Wietnamie, w czasie sowieckiej inwazji na Czechosłowację, w czasie manifestacji społecznych tłumów walczących o obywatelską godność i ludzką wolność.

Spektakl z 1967 r. z jednej strony kontynuuje linię przedstawień witkacowskich od *Mątwy* poprzez *W małym dworcu* oraz *Wariata i zakonnicę* i jest kolejnym przedstawieniem, które w trakcie procesu twórczego wyzwoliło wykonawców z wierności wobec dramatu jako skryptu zakładającego narzucane tekstem zachowania, uwolniło samego reżysera z imadeł literackich składników dyktujących taką, a nie inną przestrzeń. Odrzucenie zamierzchłych modernistyczno-dekadencjskich form nie wiązało się jednak z wyrugowaniem języka, albowiem całe fragmenty dialogów z Witkacego były wypowydane w skrajnie nieadekwatnych okolicznościach. Radykalne zmiany dokonały się na poziomie bodaj czy nie najistotniejszym dla dramatu: ustanowienia postaci. Po raz pierwszy doszło w Teatrze Cricot 2 do tak wyraźnego usunięcia konkretyzowanej obyczajowo fabuły, konstruowanej przez akcję i określone dialogami relacje personalne. Zamiast dramatu, którego tematem jest demontowana na oczach widza rodzina, zgodnie z założeniami sztuki *à la* Witkacy, w której tytułowa Kurka Wodna-kochanka zostaje zamordowana przez Edwarda, niezrealizowanego artystę, by zmartwychwstać i zdemaskować chorobliwe relacje krewnych i towarzystwa w stanie obyczajowej i dziejowej degrengolady zakończonych rewolucją, widzowie otrzymali niewytłumaczalną jednoznacznie wiązkę akcji, zachowań, monologów i dialogów rozrzuconych w przestrzeni opracowanej przez Kantora jako pasaż wciśnięty między kawiarniane stoliki.

Niekonwencjonalna gra aktorów mogła się kojarzyć z zachowaniami grupy ludzi w stanie ucieczki, w czasie działań wojennych czy rewolucyjnych, w trakcie zintensyfikowanych manifestacji. Aktywny obraz rozbity na mikrosceeny w polifonicznym układzie, wykrzykiwane zdania i pojedyncze czynności przypominały tumult uliczny nagle wpuszczony do wnętrza piwnicy, czasem galerii czy innej przestrzeni zaadaptowanej na teatralne działania. Z jednej strony postaci podejmowały konkretne, codzienne, praktyczne działania, z drugiej dużo było absurdałnych zachowań czy zestawień paradoksalnych czynności. Jedna z osób przeliczała łyżeczki, inne były zajęte wykręcaniem moczony w miskach bielizny, ktoś strzelał z broni palnej, dochodziło do rozciągania postaci na hiszpańskiej maszynie do tortur traktowanej jak obiekt cyrkowy. Czynnościom towarzyszyły rozproszone i narastające dźwięki zarówno muzyki, jak i efektów akustycznych. Jeden z krytyków napisał:

Jazgot maszyny do szycia staje się wichrem apokalipsy, woda wyciskana z bielizny potopem [...] na wysokim podwyższeniu w fotelu, ponad głowami widzów pojawia się w cielistym kostiumie Tadzio, [...] Güntner obłądnie noszący walizki i tobołki, i Walczak z plecakiem, który ma mnóstwo kieszeni, wchodzi w dialog z Witkacego. [...] Kurka Wodna alias Elżbieta Prawacka wjeżdża w wannie, polewają ją bezceremonialnie wodą, jakaś piekielna machina wypuszcza obłoki pary [...] ¹¹.

Działania tworzyły chaos (dobrze zaplanowany przez Kantora), a sceny ze spektaklu mogły także przywodzić na myśl karnawałowe performanse, niejednokrotnie towarzyszące irracjonalnym i ekstatycznym formom wyładowań społecznych w przestrzeniach wielu ówczesnych miast. Lekkość takich obrazów była kontrapunktowana scenami przemocy. Musiało to być silne doświadczenie, i to nie tylko lokalne, polskie. Z relacji artystów wynika, że w Edynburgu w czasie prezentacji *Kurki Wodnej* traktowano postaci witkacowskie niemal jak współczesnych uczestników ruchów kontrkulturowych i hippisów, a w Rzymie Jerzy Bereś, celujący do widzów z karabinu jako jedna z postaci, wzbudził autentyczny popłoch, tak jakby radykalnie lewicowe i ma-
oistowskie demonstracje, które się wówczas odbywały na włoskich ulicach, zainfekowały społeczno-polityczną realnością występ artystów z Polski, obudziły, czy raczej wzmocniły subwersywny charakter spektaklu ¹².

5.

Jak osiągnięto to wrażenie rozżarzonej realności, czy może udzielającej się sztuce społecznej epidemii, że użyję ważnego dla nas dziś słowa? Niewątpliwie ważnym „zarzewiem aktualności” była siła kontekstu, w którym zanurzone zostało przedstawienie, a ponadto wyrazistość postaci, zdobywanych aktorskim ucieleśnieniem i zarazem urealnieniem. Ważna stała się konkretyzacja wizualna bohaterów oparta na wyostrzeniu stereotypu zwykłego „człowieka ulicy” i uczynieniu zeń nośnego sygnału

¹¹ J. Roszko, „Kurka Wodna” – wyrazić parzącą kulę, „Dziennik Polski” 1967, nr 143 (18-19 VI), s. 4-5, cyt. za: „Panoramiczny happening morski” i Tadeusz Kantor w latach 1964-1968, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008, s. 99-100.

¹² Wspomina o tym Jerzy Bereś, zob. *Sztuka wysokich napięć. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek*, [w:] Tadeusz Kantor. Niemożliwe. Impossible, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 197.

odnoszonego do ogólnie pojętych ludzkich doświadczeń. Jak pisał Jerzy Koenig: „kostiumy zastąpił ubiór, charakteryzacja ograniczała się do przebielenia niektórym aktorom twarzy”¹³. Kantor użył do określenia uczestników teatru wydarzeń motywów związanych z podróżą, ale ich wyraz mógł przywoływać wyobrażenia uczestników ulicznych demonstracji, których wiele było wówczas na scenach świata i do których przyzwyczajały doniesienia medialne w prasie i telewizji. Wszyscy byli ubrani jak do wyjścia – w marynarki, prochowce, kurtki, niektórzy wystylizowani czy objuczeni przedmiotami. Był więc Wielki Wędrowiec, Lady, czyli Transwestyta z walizką, dwie dziewczyny – jedna z łyżeczkami, które w nerwicowej psychozie kompulsywnie przeliczała, druga z workiem ze ścinkami – kelnerzy, żołnierze, dwaj Żydzi w chałatach, postać z trąbą – jakiś uliczny grajek. Tytułowa Kurka Wodna, grana na premierze przez Mirę Rychlicką, wyglądała jak kobieta prosto z ulicy: w jasnym trenczu przepasanym paskiem i w filcowym, nieco zdeformowanym, naciągniętym głęboko na czoło kapeluszu. Postać ta – jak pisałam na wstępie – swoje *alter ego* znalazła w lalce niemal naturalnej wielkości: kochance ulicznika-apasza (w bardzo podobnym stroju), która po latach zastąpi ją w funkcji manekina w wannie.

Warto przyrzeć się w zbliżeniu zachowaniom Rychlickiej, przeobrażonym w obszarze teatru wydarzeń, zachowaniom zdecydowanie odbiegającym od tych sugerowanych przez projekt dramatyczny. Sytuacja Kurki Wodnej w witkacowskim oryginale – zamordowanej na własne życzenie *femme fatale* deprawującej Tadzia (swego pasierba) – w teatrze wydarzeń Kantora jest determinowana odbywającym się wokół niej działaniem pełnym zgielku i przepychanek, przekształcanym co jakiś czas w osobliwy rytuał. Zostaje bowiem wrzucona do wanny, do której dolewana jest gorąca, parująca woda. Po aktach przemocy, w ociekającym płaszczu usiłuje powrócić do akcji. Jako widmo, tak jakby po utopieniu wstawiała z martwych, boryka się z nasiąkniętym ubraniem, jest popychana i tarmoszona, rzucana na stół, próbuje się zorganizować na nowo, wdrzeć swymi kwestiami – łapanymi jak oddech z dramatu Witkacego – w szalejący wokół wir działań, które toczą się niezależnie i oddzielnie. Akcja ta została zarejestrowana na ważnym dokumencie – filmie z edynburskiego przedstawienia, który czarno-biały niczym widmo dawnego spektaklu odsłania rejewach i energetyczną moc przedstawienia, działania aktorów otoczonych widzami¹⁴. Ciekawie obrazy inscenizacji odsłaniane są ponadto w innych zapisach: na nieruchomych kadrach

¹³ J. Koenig, *Krakowski Witkacy*, „Współczesność” 1967, nr 14 (8 VII), cyt. za: „Panoramiczny happening morski”..., s. 99.

¹⁴ W Edynburgu rolę Kurki Wodnej wykonywała Zofia Kalińska. Analizę tego dokumentu przeprowadził Michał Kobińska w artykule: M. Kobińska, *Kantor. Water Hen*, [w:] *Demarco*

fotografii, w których widać zatrzymane gwałtowne gesty, zamrożone akcje i znie-ruchomiłe sylwetki, a także zdumionych i zaskoczonych widzów, niejednokrotnie nierozumiejących słów, które wypowiadają aktorzy, jak było przy okazji występów zagranicznych we Włoszech, Francji i Szkocji.

6.

Jeśli przyjąć, że w utworze Witkacego *Kurka Wodna* dochodzi do dekonstrukcji różnych modeli dramatu (naturalistycznego, psychologicznego, symbolicznego, rodzinnego), to użycie *Kurki Wodnej* w praktyce Cricot 2 w sposób najbardziej znaczący dokonało dekonstrukcji teatru jako zamkniętego przedstawienia, albowiem ekspresja aktorska silnie ingerowała w rzeczywistość i w sposób angażujący tworzyła relację z widzami, których nie zachęcano do interwencji czy do konkretnych reakcji, lecz do czujnego orientowania się w przebiegających symultanicznie wyrazistych działaniach enigmatycznych, a zarazem współczesnych postaci. Równocześnie czas przeszły spełniony zamknął akty sceniczne w kapsule niemożliwego do zrekonstruowania doświadczenia, które jak zawsze w teatrze wynikało z bezpośredniego kontekstu społecznego, z żywego pulsu płynącego z ciała widowni, rezonującego z obrazami inscenizacji. Ten paradoks pozwala dokonywać różnych form „cambriolage’u”, że użyję pojęcia Kantora, czyli włamywania się do przeszłości. Jednego z takich włamań dokonał Grzegorz Niziołek w *Polskim Teatrze Zagłady*, identyfikując zachodzące w *Kurce Wodnej* procesy jako pamięciową pracę przywracającą polskiemu społeczeństwu wyparte doświadczenie współodpowiedzialności za Holokaust, świadkowania i uczestnictwa w eksterminacji współobywateli, polskich Żydów¹⁵. To zbiorowe doświadczenie zostało jednak wyartykułowane w aktach jednostkowych scen, w relacjach performerów, którzy zunifikowani w kostiumach współczesnych postaci, czasem wyposażonych w absurdalne akcesoria, stawali się silnymi indywidualnościami. *Kurka Wodna* jest wśród owych osób dramatu istnieniem szczególnym i wybranym jako cel w akcie ofiarniczomartyrologicznym potraktowanym przewrotnie i subwersywnie.

2020. *From Strategy. Get Arts into the Future*, Dundee 2020, s. 48-51. W swej interpretacji najczęściej odnoszę się do świadectw, w których występuje Mira Rychlicka.

¹⁵ G. Niziołek, *Publiczność zgnieciona*, [w:] idem, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 364-408.

Do znaczeń i intencji związanych z aktami przemocy na Kurce Wodnej docieramy po latach w tekście kantorowskiej partytury, pisanej *ex post* przedstawienia, które ulegało żywym modyfikacjom. Opisy w partyturze skupiają się na aktywnościach. Posłuchajmy słów zapisu ze świadomością, iż są one także kolejnym piętnem kreacji, powrotem Kantora do pamięci spektaklu:

Aktorzy podbiegają do wanny, ciągną we wszystkie strony, wyciągają ciało
Kurki ociekające wodą, podrzucają, wydzierają sobie, woda
cieknie, wrzucają do wanny.
Bezczeszczenie i krańcowe wyuzdanie.

I dalej:

Kurka
niemal w stanie rozkładu
rozmokła
i sflaczała
moknie w wannie,
z upiornym uporem
czepia się
życiowych spraw
i szczegółów,
płaczliwie i natrętnie
dopytuje,
nawraca,
ględzi chorobliwie,
dźwiga się z wody,
ocieka strugami,
bełkoce
dawne żale,
pretensje,
żałosne resztki
intelektualnych perwersji,
rozklejająca się miazga
skojarzeń¹⁶.

¹⁶ T. Kantor, *Kurka Wodna. Partytura*, [w:] idem, *Pisma...*, t. 1, s. 414.

W zapisie tej sceny znaczą silny imperatyw wywołania wrażenia przemocy w dokonywanych na Kurce Wodnej działaniach oraz jej absurdałnego uporu ratowania się z ponawianych opresji. Z jednej strony realizuje Kantor witkacowski teatr jako „mózg wariata na scenie”. Z drugiej ucieleśnia furję skoncentrowaną na tej konkretnej postaci, ukazuje lincza, a zarazem sugeruje aurę masowej egzekucji. Ludzka gromada reaguje spontanicznie i poddana jest nieracjonalnym impulsom. Działania te istnieją niejako w historycznej pustce, na scenie jedynie stroje żydowskie (braci Janickich w rolach Dwóch Chasydów) nadają rys rodzajowy, w zasadzie brak historycznych czy politycznych konkretyzacji.

W jakimś sensie przemocowe operacje dokonywane na witkacowskiej bohaterce przypominają w opisie późniejsze operacje na matce-Helce ze spektaklu *Wielopole, Wielopole*, zamienionej na manekin, poddawanej katuszom i ostatecznie osadzonej na Golgocie; kojarzą się z ukazaniem poniżenia innych postaci kobiecych przeznaczonych do posług najniższej rangi (jak Dziwka Bosa w interpretacji Ludmiły Ryby z *Nigdy tu już nie powrócę*), którym Kantor przypisywał niezwykle istotne funkcje. Z jednej strony włączał do inscenizacji istoty upodłone, wykluczone, sprostytuowane, z drugiej niejednokrotnie ukazywał kobiety silne i niezależne – by przypomnieć Anioła Śmierci-Prostytutkę w kreacji Teresy Wełmińskiej z *Niech szczerzą artyści* czy Marię Jareme, malarkę z *Dziś są moje urodziny* (w tej roli Ewa Janicka), przejmującą funkcję wyzwolonej rewolucjonistki – nie ofiary, lecz ucieleśnionej siły, zarazem twórczej i politycznej. W *Kurce Wodnej* jednak nie ma skojarzeń jednoznacznie kulturowych, biblijnych, historycznych, biograficznych. Kantor zapisuje działania, nad którymi pracowano wytrwale w czasie prób, także wznowieniowych. Nadaje im różne odcienie emocjonalne: od chorobliwych do komicznych, od obsesyjno-dramatycznych do parodystycznych, pilnując, aby jeden zdecydowany wyraz nie utrwalił się ostatecznie. Wprowadzony wątek kopulacji Kurki Wodnej z Tadiem, który jest przerażającym dzieckiem granym przez Marię Stangret, z nagim torsem imitowanym przez kostium-drugą skórę, czy wyładowania seksualne Lady-Transwestyty skoncentrowane na walizce, sygnalizują, w jak skrajnych rejestrach sadystyczno-erotycznych pracowała wówczas wyobraźnia Kantora. Zajmowało go i to, co groteskowe, a zarazem złowieszczo-funeralne, i to, co obsceniczne czy skandaliczne, niedopuszczalne dla ograniczonej, mieszczańskiej moralności czy dla nakazów socjalistycznej realności PRL-u. Równocześnie, dochodząc do fizycznych skrajności, korygował działania i wyobrażenia tak, by stany hiperboliczne oraz monstrialne nie zamieniły się w patetyczną alegorię przemocy. Czujne ego Kantora pilnowało, by nie zdążyła się w spektaklu narodzić nudna i pusta symbolika, od której wówczas stronił, odmawiając jej wywrotowego znaczenia poszukiwanego w działaniach happeningowych. Krytycy

i recenzenci konstatowali dowcip i szok, zdziwienie i niezrozumienie. Z rzadka pojawiało się oburzenie¹⁷. Oburzenie to jednak najczęściej kierowano w stronę modelu widowiska, jego stosunku do tekstu Witkacego, pytań o to, czy udało się Kantorowi zrobić happening, a nie niestosowności obyczajowej lub politycznej. Zadawano sobie zapewne przy tej okazji pytanie – które często pojawia się wobec nieoczekiwanych form inscenizacyjnych – czy to jeszcze jest teatr.

7.

Mira Rychlicka, opisując kształtowanie swej roli, zwracała uwagę na to, jak pracowała nad efektem bezsilności, a także wykorzystania konkretnych czynności do kształtowania pola relacji z innymi bohaterami i wypowiedzi werbalnych:

Tadeusz, który był świetnym obserwatorem, zauważył, że mam manię porządkowania wszystkiego wokół siebie. Powiedział: „Kurka Wodna to taka kura domowa. Niech Pani myje, wyciera, co pani wpadnie w ręce – niech Pani sprząta swoje otoczenie”. W związku z tym rzuciłam się do porządków i byłam szczęśliwa. Mogłam pucować stół, szklaneczki, wannę. Tak, przez te czynności z monologu paradoksalnie powstawał dialog... Z przedmiotami, z widownią czy z aktorami wrzucającymi mnie do wanny lub na stół. W różnym rytmie, różnym napięciu, ekspresji. Tak przebrnęłam przez *Kurkę Wodną*¹⁸.

Kurka Wodna, dawne uosobienie młodopolskiego demona seksu, zamienia się w „kurę domową” (według określenia Kantora), pospolitą, znieważaną, pomijaną. Akt ten mógł być związany z doświadczeniem politycznej powojennej likwidacji wszelkich hierarchii społecznych czy klasowych, mógł też sięgać do doświadczeń upodlenia i poniżenia jednostek w wojennych okolicznościach. W późniejszych *Nadobnisiach i koczodanach* podobnej deklasacji doświadczyła Zofia z Abencerage’ów Kremlńska

¹⁷ Generalnie przedstawienie było dobrze przyjęte, po latach Jacek Maria Stokłosa nazwał inscenizację najlepszym spektaklem Kantora ze względu na poszerzenie pojęcia teatralności, zob. J.M. Stokłosa, *Cel uświęca środki*, [w:] „Zostawiam światło, bo zaraz wrócę” – Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów, red. J. Kunowska, Kraków 2005, s. 245.

¹⁸ M. Rychlicka, *Będą płakali*, [w:] „Zostawiam światło, bo zaraz wrócę”..., s. 212.

(w tej roli Zofia Kalińska, odtwórczyni roli Kurki Wodnej w Edynburgu), dosłownie zaganiana i wypychana do kurnika. W tym drugim przypadku temat przemocy wobec arystokratycznej księżnej silnie podkreślał umowność wszelkich dystynkcji w sytuacji granicznej, choć również w *Nadobnisiach* nie była ona jednoznaczna. W *Kurce Wodnej* bohaterce kobiecej-uwodzicielce Kantor pierwotnie nadał cechy trywialne, urągające wyobrażeniom o sile atrakcyjnej kobiecości, z kolei Mira Rychlicka wydobyła ze swej kreacji wyrazistość i siłę nadzwyczajnego, niezniszczalnego uporu życia. Stworzyła bohaterkę, która próbuje nie tylko ratować się, lecz także być, trwać, ingerować w akcję, wtrącać się, zdobywać znaczenie wciąż na nowo. Ostatecznie obezwładnione topieniem ciało, jej ciało, próbuje wtrącać się, włączać do akcji, interweniować, jednak zostaje skazane na czynności poboczne, porządkowe, nieważne. Jej krzątaństwo – by użyć pojęcia Jolanty Brach-Czajny¹⁹ – które było, jak przypomniawsza aktorka po latach, zaobserwowaną przez Kantora cechą prywatnego zachowania, stało się poszukiwanym wyrazem artystycznym roli, uosobienia kobiecego typu, wścibskiej, nieugiętej i nieustraszonej *élan vital*. Jako postać zwyczajna, a nawet jako ożywione widmo, w sytuacji zagrożenia umiała skonstruować dramaturgię codziennego, wytrwałego istnienia. Przywrócone obecnie zainteresowanie *Szczelinami istnienia* wiąże się m.in. ze zrozumieniem tego, jak pojęcie krzątaństwa może nobilitować codzienność, która – co podkreślała filozofka – jest „znakomitym dramaturgiem” i potrafi z nami postępować tak, by trzymać w napięciu życie, na którym nam zależy. Wydaje się, że powracająca w takim odczytaniu postać Kurki Wodnej, którą się pomiata, wytrąca z funkcji życiowych, której się nie zauważa, skazuje na śmierć, a która mimo to uparcie wtrąca się w akcję happeningowego przedstawienia, nie tylko jak natarczywa zmora, lecz także jak aktywne, wdzierające się do akcji ciało, staje się dziś szczególnie bliska społecznej wyobraźni. Funkcja „zwyczajna” takiej postawy nie tyle nabiera odcieni heroicznych, ile staje się sygnaturą niezniszczalnej, kobiecej woli przetrwania w najtrudniejszych okolicznościach i znalezienia sensu zarówno w rytuałach codzienności, jak i w stanach zagrożenia, z którymi konfrontuje się w jakiś nieustraszony sposób. Inscenizacja z przeszłości w recepcji późniejszej mieni się różnymi odcieniami. Można zatem zobaczyć ten spektakl jako odzwierciedlenie ważnej w rzeczywistości PRL-u rewolucji obyczajowej, zapowiedzi roku 1968, a zarazem jako oryginalny wyraz kantorowskiego katastrofizmu, rozegranej przez niego w formie teatru wydarzeń „apokalipsy bez zbawienia” (że użyję terminu Marii Janion)²⁰, końca czasów, którym w tym przypadku

¹⁹ J. Brach-Czajna, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2024, s. 82.

²⁰ M. Janion, *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*, [w:] eadem, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 15-33, *Seria z Wagą*.

twórca nie przypisuje religijnych konotacji. Kantorowskie strategie na etapie teatru wydarzeń, w związku z użyciem zasad sytuacjonizmu, rozumianego jako generowanie znaczeń „tu i teraz”, zmierzały ku wyładowaniom, łączącym przeżycie zaskakujące z zabawą, przerażenie z delektowaniem się zagrożeniami, czas obecny z... czasem obecnym. Jeszcze wówczas Kantor nie konkretyzował bolesnych doświadczeń, nie konstruował jednoznacznych zasad teatru pamięci. Nawet jeśli wyłaniał z podświadomości przeszłość, to nie pozwalał, by jej ślady zastygały w jednoznaczne pozy postaci i w określone ściśle znaczenia dramaturgiczne. Do operacji radykalnych służyły mu – zarzucane po wielokroć przez krytyków – postawangardowe maniactwo (określenie Konstantego Puzyny) oraz katastrofizm retuszowany czarnym humorem.

Autorem inscenizacji podejmującej apokaliptyczny temat wprost jako wątek biblijnej tradycji był wówczas Jerzy Grotowski. Przedstawienie *Apocalypsis cum figuris* mające premierę rok po *Kurce Wodnej* w sposób jawny operowało symboliką chrześcijańską, dokonując na niej radykalnych, dla wielu odbiorców obrazoburczych manipulacji. Pozorna nieważkość i zabawowa lekkość *Kurki Wodnej* zmierzała jednak w innym kierunku, tak jakby Kantor chciał zbadać powszechne użycie słowa „apokalipsa” w aspekcie tego, co zdarza się „tu i teraz”, ukazać, jak postępuje dekonstrukcja dotychczasowych zasad rzeczywistości zakończona doświadczeniem zbiorowej śmierci. Zadać publicznie pytanie wypowiedziane przez jedną z postaci: „czy to już się zaczęło?”, albowiem początek końca nigdy nie jest oczywisty²¹. Wiosną 1967 r. Kantor stworzył apokalipsę powszednią pozbawioną sakralnych odniesień, wyzuta z uroczystych tonów i namaszczenia, nadał jej tony doczesne. Wykrał ją rzeczywistości, z rzeczywistości ją uformował.

8.

Jak pisał Krzysztof Michalski, zwracając się ku źródłom teologicznym Apokalipsy św. Jana i jej reperkusjom historycznym i kulturowym: być może „Apokalipsa nie jest opowieścią o jakimś wyróżnionym momencie czasu – lecz o każdym momencie z osobna. Może zdarzy się nie kiedyś, lecz zdarza się już, teraz, zaraz we właśnie przeżywanym momencie”²². Można dodać: apokalipsa, odbywająca się w każdej chwili,

²¹ T. Kantor, *Kurka Wodna. Partytura...*, s. 401.

²² K. Michalski, *Krótką historia apokalipsy i jej zeświecczenia*, [w:] idem, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998, s. 280, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*.

odslania kruchość więzi z tym, co człowieka otacza, w świecie, w którym trwoga nie da się oddzielić od pocieszenia, a poszukiwanie oparcia od przekonania o nicości wszystkich rzeczy.

Inscenizacja Kantora nie podjęła jednak skrajnie pesymistycznej wizji. Moc wyrazu *Kurki Wodnej* została silnie przepojona buzującą wokół siłą kontrkultury. Nasycenie sztuki rzeczywistością tego czasu, poczuciem anarchicznej i niczym nieograniczonej wolności, miało szansę zaistnieć właśnie nie na ulicy (jak na zachodzie Europy), lecz w obszarach piwnicznego schronu, jakim była wówczas kawiarnia w Krzysztoforach w Krakowie, w której i Kantor, i inni artyści od dawna realizowali w praktyce hasło paryskiej wiosny 1968 r.: „wyobraźnia do władzy”. Nielegalność i nadzwyczajność tych aktów znakomicie ilustruje seria zdjęć wykonanych przez Jacka Marię Stokłosę. Ukazują one przestrzeń oddaną na użytek hippisów, akcje Jerzego Beresia, jego manifestację *Chleb malowany czarno*, wizytę czechosłowackiego dysydenta Vladimíra Preclíka²³. Fotografie te obrazują wielopokoleniowe wymieszanie krakowskiego środowiska: inteligencji i studentów, ludzi z ulicy i artystów, organiczną „mieszaninę”, która wytworzyła odpowiednie warunki do rozżarzenia rzeczywistości²⁴.

Wśród zdjęć Stokłosy jest wiele takich, które pokazują manekin z *Kurki Wodnej* oddany do publicznego użytku, stający się częścią kawiarnianych spotkań, zaproszony do stolika i ogrywany niczym żywa osoba. Na ścianach wiszą i inne akcesoria ze spektaklu: walizka Lady, postaci granej przez Zbigniewa Bednarczyka, korpus/kostium Tadzia (w tej roli Maria Stangret), tak jakby realność teatru wtargnęła w samo bujne życie ówczesnej bohemy czasów PRL-u, tak jakby schronieni we własnym lokum artyści znaleźli się pod wpływem *Kurki Wodnej* i stali się częścią korowodu wędrowców-uciekierów. Równocześnie ponura atmosfera roku 1968, polskiego marca, wzmożenie antysemityzmu i wrogości wobec podejrzanych czy zbuntowanych, nasycając pesymizmem rzeczywistość polityczną, kontrapunktowały wybuch towarzyskiego entuzjazmu związanego z fermentem społecznym i swobodą obyczajowo-moralną, wolnością myśli i wyobraźni, tak charakterystyczną dla polskiego dziejowego fatalizmu, aurą niepokoju, przewidywaniem kolejnej klęski. Kantor, rozwijając idee teatru happeningowego (zrealizował wówczas także *Hommage à Maria Jarema*), nie podejmował

²³ Znakomity wybór zdjęć Jacka Marii Stokłosy znalazł się w katalogu do wystawy jego fotografii w Galerii Starmacha, zob. *Jacek Maria Stokłosa. Galeria Krzysztofora*, red. R. Domżański, Kraków 2018.

²⁴ Na temat wydarzeń artystycznych, które dotyczyły roku 1968, pisałam w rozdziale *Kantor kontra Beres. Ambalaże i obnażenia*, [w:] K. Fazan, *Kantor. Nie/Obecność*, Kraków 2019, s. 271-288, *Teatr/Konstelacje*.

jednak tematów martyrologicznych ani mesjanistycznych, nie kreował katastrofy, która realizuje plan boski, metafizyczne posłannictwo ofiary. Wątki takie można było odnaleźć w najśtywniejszym przedstawieniu polskiego Marca '68: w *Dziadach* Kazimierza Dejmka, a także we wspomnianym spektaklu Jerzego Grotowskiego. Kantor pokazał bliskość i bezpośredniość „kresu czasów”, którymi nikt nie gospodaruje, uchylił wszelkie znaki sakralnego rozpoznania apokalipsy, dokonującej się na złachmanionych ludzkich istnieniach, które wcale nie musiały różnić się od tych, jakie spotykano wówczas na ulicach, przyjmujących wyzwanie życia nielegalnego, niegodnego, życia poza marginesem materialnych apanaży, społecznych reguł, życia poddanego biopolitycznym restrykcjom. W końcowych scenach spektaklu Kantor kazał widzom poruszać się wśród ciał aktorów ułożonych w chaotyczne sterty. W finale koszmarne pobojuwisko, zręcznie wmontowane w obszar wspólnego bytowania widzów i wykonawców, stało się wyrazem wizji kresu czasów, narastającej w czasie permanentnej i realnej obecności śmierci i zniszczenia. Artyści obraz ten pozostawili publiczności, jej percepcji, osłabionej woli sądzenia, a nie autorytetowi boskiego Sądu Ostatecznego.

9.

Jakie było znaczenie tego spektaklu dla kantorowskiej wyobraźni, uświadamia fakt, że niektóre postaci uformowane wówczas uznał (tak jak czynił też z przedmiotami) za stały składnik własnej świadomości. Powracały one na terytorium jego gry szczególnie później, od realizacji *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, cricotage'u powstałego po *Umarłej klasie*. Zostały wyposażone w jawne zadania pamięciowe – wywołanie obrazów zagłady, przywoływanie grozy likwidacji żydowskich miasteczek, którym towarzyszą dźwięki trąby Sądu Ostatecznego. Z czasem postaci te zaangażowane zostały do gry z pamięcią i przeszłością, umacniane w swych funkcjach historycznych. W cricotage'u *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* artysta podkreślał wrażenie „nieustannie grożącej katastrofy”, zaznaczał, że będzie to niemal rytuał Śmierci zapowiadający „Wojnę i Zagładę ludzką”. Z kolei w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, używając języka wprost biblijnego (m.in. z Ewangelii św. Mateusza)²⁵, dokonał charakterystycznego wymieszania składników pełnego bluźnierczych znaczeń:

²⁵ Na ten temat pisałam w: *Grzeszne przekroczenia, czyli apokaliptyczne gry Tadeusza Kantora*, [w:] *Życie księgi. Biblia a dramaty i teatr współczesny*, red. E. Partyga, M. Prussak, Warszawa 2010, s. 143-159, *Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie*, 1.

potworny CYRK
TANDETA złych aktorów,
pozy jak PAJACÓW
PIEKŁO, BURDEL,
SĄD
OSTATECZNY
Apokalipsa
kompletna rozwiązłość²⁶.

W *Kurce Wodnej* postaci kantorowskiego imaginarium nie znały jeszcze swych przyszłych ról ani funkcji, a także język jego inscenizacji stronił od jednoznacznych kodów historycznych i religijnych. Znaczenia i postaci wykradzione realności dały początek aktom twórczym, dzięki którym widmo uzyskiwało obecność, a nieuchwytność śmierci zyskiwała momentalną materializację. Kantor pojawiający się w tej inscenizacji motyw wygnania z czasem przekształcił w topos podróży, zuniwersalizował i odniósł do szeroko pojętej tradycji kulturowej, w której mógł zajaśnieć szlachetnym blaskiem eskapistycznym. Postaci z tego spektaklu zaczęły uosabiać nomadyczną trupę wędrownych komediantów, niezależnych artystów PRL-u, artystów w ogóle. W *Nigdy tu już nie powrócę* Kurka Wodna (grana po latach także przez Mirę Rychlicką) przeistoczy się w uosobienie śmierci. Będzie to w roku 1988, a więc 20 lat później. Przybędzie na scenę wyposażona w śmiercionośny aparat fotograficzny (przypisany jej rekwizyt w *Wielopolu*, *Wielopolu*, gdzie grała Wdowę po miejscowym fotografie) zamieniony w kulomiot, a następnie użyje swej wanny jak łodzi Charona²⁷. Zamieni się wówczas w wyrazisty znak teatralny, nieco patetyczny i przerażający, podczas gdy w teatrze happeningowym była ludzkim wrakiem, resztką dawnego wyobrażenia kobiecego w nowym i niepewnym powołaniu autonomicznej osoby. Po latach zastąpiona przez manekina w wannie wystąpi na scenach wystaw.

²⁶ T. Kantor, *Scena „Ostatnia wieczerza”*, [w:] idem, *Pisma...*, t. 2, s. 316.

²⁷ W takiej pozycji wanna z *Nigdy tu już nie powrócę* została pokazana na wystawie *Widma/Spectres* kuratorowanej przez Małgorzatę Paluch-Cybulską oraz Michała Kobialkę (2019-2025).

10.

Przywołana kliszami pamięci o *Kurce Wodnej* retoryka i imaginacja apokaliptyczna wydaje się nieprzypadkowa, nawiedza czasy wzmrożonych lęków i niepewności. Fenomenowi temu z wnikliwą uwagą przyglądał się Jacques Derrida, który w latach 80. zeszłego stulecia, w czasie nasilenia napięć politycznych i perspektywy wojny nuklearnej, badał znaczenie końca w perspektywie restytucji pojęć i wyobrażeń apokaliptycznych, zainicjował ewentualność katastrofizmu w ponowoczesnym horyzoncie²⁸. Jak zauważył Jakub Momro w artykule *Apokalipsa i wirtualność*, granice świata wyznaczone przez dyskursy apokaliptyczne tworzą topikę znaczeń-resztek, które zarysowują parametry niepewnej rzeczywistości:

Dla Derridy apokalipsa jest przede wszystkim dyskursem: specyficzną organizacją języka, która strukturyzuje doświadczenie nowoczesności. *Modernitas* odznacza się bowiem inherentną zasadą własnego kresu. Francuski filozof powiada, że ów kres jest wynikiem starcia między zasadą prędkości a zasadą archiwum. Ta pierwsza łączy się z progresywnizmem pojmowanym jako zasada czy idea regulatywna: nowoczesność rządzi się prawem postępu [...]. Ta druga odnosi się do pojęcia pamięci i możliwości materialnego oporu przeciwko progresywnizmowi i prędkości moderny jako niemogącego się zakończyć projektu. Albowiem archiwum to fantazmat pamięci doskonałej²⁹.

Niepewność rzeczywistości odczuwalna w latach 1967-1973 nasyciała samopoczucie i widzów, i artystów *Kurki Wodnej*. Wydaje się, że w spektaklu zniwelowana została dialektyka tego, co obecne, autentyczne, z tym, co jest reprezentacją realności. Być może udało się Kantorowi w teatralno-ekstatycznym zmieszaniu choćby na moment uzyskać jedność dwóch przestrzeni – sceny i widowni – już za chwilę jednak, od początku lat 80., jednoznaczności wizji katastrofy przeciwstawił scenę pamięci. Szukał wówczas także ocalenia przeszłości w precyzyjnie dookreślonym projekcie archiwum swojej Cricoteki, której nie chciał nazwać muzeum. Wprowadził do Teatru Śmierci i w obszary dokumentacji postaci swych inscenizacji, starał się w planie

²⁸ Zob. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, *Wstęp. Derridiańska sygnatura katastrofy*, [w:] J. Derrida, *O Apokalipsie*, tłum. I. Boruszkowska, K. Wojtasik, Kraków 2018, s. 9-13, *Seria Krytyczna – Eperons-Ostrogi*.

²⁹ J. Momro, *Apokalipsa i wirtualność. Dwa nowoczesne paradygmaty realizmu*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 4(136), s. 48-69.

ludzkim wykonać prace konserwujące zdarzenia przeszłości w zastygłe eksponaty, usiłował stordedować wizję zagłady, pierwotnie niezidentyfikowanej jako źródło kreacji, figurą pamięci.

Z czasem Kantor stworzył z postaci z *Kurki Wodnej* także grupę podróżników, uciekinierów, emigrantów wyrzutech z dosłownej realności, nadał im znaczenie metaforyczne i siłę tej metafory określił jako stan realny. Postaci ze stanu kreacji będzie chciał utrwalac jako fetysze własnej twórczości i zamykać w archiwum. Tym samym znajdzie się tu wanna z manekinem: obiekt, widmowy, anioł laickiej apokalipsy. Z czasem Kantor zaczął się bawić jej wyobrażeniem, lokując ją w wannie; jako obiekt nazwał ją tytułem pełnym zjadliwej ironii: *Kąpiąca się / Kobieta w wannie*, grając także aluzją do klasycznego tematu ikonograficznego związanego z aktem, pięknym kobiecym ciałem poddawany ablucji. Praktyka powielania i urzeczowienia elementów teatru happeningowego, mówiącego o kresie czasów, odpowiada dialektyce, o jakiej pisał Derrida. Referencja sztuki z jednej strony czerpie z tego, co niemożliwe do powtórzenia: pojmując zdarzenie absolutne jako to, które objawiło się w postaci końca, a także zbiorowej śmierci. Z drugiej rodzi się równie konkretna wizja świata opierająca się na tworzonych fikcjach i fabułach, przedmiotach i materializowanych wyobrażeniach, czyli materialne archiwum sztuki³⁰.

Zasadniczym rysem kantorowskiej wyobraźni stało się obcowanie z kresem, z wizją ostateczności, dla urealnienia której wybierał sytuacje graniczne, traumatyczne, agoniczne, wyostzone w karykaturze i grotesce: straszne i śmieszne. Jedną z takich sytuacji stało się wyobrażenie wygnania, włóczęgi, inscenizacja chaosu, tortur i zbiorowej śmierci, obrazy kontrapunktowane komizmem wydarzeń i groteskowością postaci także w funkcji nieśmiertelnych widm. Wywołał to zdarzeniem nie na scenie, lecz tuż obok widzów, z którymi powiazał rozproszoną gromadę ludzką, istot niezdolnych do budowania empatycznych relacji, agresywnie do siebie nastawionych, działających w pasji. Temat rozbicia jedności: narodowej, rodzinnej, historycznej, politycznej interesował go stale jako permanentne zagrożenie, jako kwintesencja dramatu, także dramatu egzystencji.

Jak powiedział na początku pandemii koronawirusa Achille Mbembe, autor *Polityki wrogości*, nasze czasy to czasy bez gwarancji i bez obietnicy, w świecie coraz bardziej zdominowanym przez obsesję własnego końca³¹. Ta obsesja końca powraca także przez kantorowską realność apokalipsy. Artystom Cricot 2 udało się – jak

³⁰ J. Derrida, *op. cit.*

³¹ A. Mbembe, *Powszechne prawo do oddychania*, tłum. O. Byrska, [on-line:] <https://ello.co/msnhomeoffice/post/cz6w7cz4zfniudo4qgp-sq> – 21 XI 2020.

myślę – w spektaklu z 1967 r. być społecznością w stanie gorączkowej migracji, rozbitą zbiorowością, która nie wiadomo dokąd zmierza i która nie utrzymuje iluzji bycia wspólnotą. Był to niewątpliwie efekt specyficznej niewiernej wierności ideom Witkacego-katastrofisty, kreującego w *Kurce Wodnej* według Błońskiego postaci lunatyków, „świat monad, które nie mogą ani porozumieć się ze sobą, ani ze sobą sprzymierzyć”³². Ten aktywny, pulsujący obraz, dziś wyprowadzony z archiwum, rezonuje z obecnym doświadczaniem zagrożonego świata pełnego społeczno-politycznych antagonizmów.

Bibliografia

- Błoński Jan, *Witkacy. Sztukmistrz, filozof, estetyk*, Kraków 2000, *Jan Błoński. Monografia Stanisława Ignacego Witkiewicza*, cz. 2, *Wielcy Pisarze*.
- Boruszkowska Iwona, Wojtasik Krzysztof, *Wstęp. Derridiańska sygnatura katastrofy*, [w:] Jacques Derrida, *O Apokalipsie*, tłum. Iwona Boruszkowska, Krzysztof Wojtasik, Kraków 2018, s. 9-13, *Seria Krytyczna – Eperons-Ostrogi*.
- Brach-Czaina Jolanta, *Szczeliny istnienia*, Warszawa 2024.
- Derrida Jacques, *O Apokalipsie*, tłum. Iwona Boruszkowska, Krzysztof Wojtasik, Kraków 2018, *Seria Krytyczna – Eperons-Ostrogi*.
- Fazan Katarzyna, *Grzeszne przekroczenia, czyli apokaliptyczne gry Tadeusza Kantora*, [w:] *Życie księgi. Biblia a dramat i teatr współczesny*, red. Ewa Partyga, Maria Prussak, Warszawa 2010, s. 143-159, *Studia Komparatystyczne Instytutu Sztuki PAN w Warszawie*, 1.
- Fazan Katarzyna, *Kantor kontra Bereś. Ambalaże i obnażenia*, [w:] Katarzyna Fazan, *Kantor. Nie/Obecność*, Kraków 2019, s. 271-295, *Teatr/Konstelacje*.
- Jacek Maria Stokłosa. *Galeria Krzysztofora*, red. Robert Domżański, Kraków 2018.
- Janion Maria, *Apokalipsa bez zbawienia. Tematy jeanpaulowskie*, [w:] Maria Janion, *Żyjąc tracimy życie. Niepokojące tematy egzystencji*, Warszawa 2001, s. 15-33, *Seria z Wagą*.
- Kantor Tadeusz, *Kurka Wodna. Partytura*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 397-419.
- Kantor Tadeusz, *Manifest anty-wystawy*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 228-230.

³² J. Błoński, *op. cit.*, s. 202-203.

- Kantor Tadeusz, *Scena „Ostatnia wieczerza”*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 316.
- Kantor Tadeusz, *Teatr Wydarzeń [À propos „Kurki Wodnej”]*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 384-386.
- Kobialka Michał, *Kantor. Water Hen*, [w:] *Demarco 2020. From Strategy. Get Arts into the Future*, Dundee 2020, s. 48-51.
- Mbembe Achille, *Powszechne prawo do oddychania*, tłum. Olga Byrska, [on-line:] <https://ello.co/msnhomeoffice/post/ez6w7cz4zfniudo4qgp-sq>.
- Michalski Krzysztof, *Krótką historia apokalipsy i jej zeświecczenia*, [w:] Krzysztof Michalski, *Heidegger i filozofia współczesna*, Warszawa 1998, s. 280-291, *Biblioteka Myśli Współczesnej. Plus Minus Nieskończoność*.
- Momro Jakub, *Apokalipsa i wirtualność. Dwa nowoczesne paradygmaty realizmu*, „Teksty Drugie. Teoria literatury, krytyka, interpretacja” 2012, nr 4(136), s. 48-69.
- Niziołek Grzegorz, *Publiczność zgnieciona*, [w:] Grzegorz Niziołek, *Polski teatr Zagłady*, Warszawa 2013, s. 364-408.
- „Panoramiczny happening morski” i Tadeusz Kantor w latach 1964-1968, red. Józef Chrobak, Michał Rogalski, Marek Wilk, Kraków 2008.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor*, Warszawa 2018.
- Rychlicka Mira, *Będą płakali*, [w:] „Zostawiam światło, bo zaraz wrócę” – Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów, red. Jolanta Kunowska, Kraków 2005.
- Stokłosa Jacek Maria, *Cel uświęca środki*, [w:] „Zostawiam światło, bo zaraz wrócę” – Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów, red. Jolanta Kunowska, Kraków 2005, s. 244-249.
- Sztuka jest przestępstwem. Tadeusz Kantor a Niemcy i Szwajcaria*, red. Uta Schorlemmer, tłum. Agnieszka Grzybkowska et al., Kraków–Nürnberg 2007.
- Sztuka wysokich napięć. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek*, [w:] Tadeusz Kantor. *Nieosiągalne. Impossible*, red. Jarosław Suchan, Kraków 2000, s. 197-201.
- Tadeusz Kantor. Obiekty/przedmioty*, oprac. Anna Halczak, Bogdan Renczyński, Kraków 2007.
- „Zostawiam światło, bo zaraz wrócę” – Tadeusz Kantor we wspomnieniach swoich aktorów, red. Jolanta Kunowska, Kraków 2005.

ABSTRACT

Tadeusz Kantor's "Kurka Wodna" and the Reality of the Apocalypse

The article reflects on archival traces of Tadeusz Kantor's 1967 staging of Stanisław Ignacy Witkiewicz's play "Kurka Wodna" (The Water Hen). The starting point is the title character, transformed by the artist into an object in the Cricoteka archive – an iron bathtub with a mannequin. In order to enter into the dramaturgy of the performance and describe the role of Kurka Wodna played by Mira Rychlicka, the author reconstructs the socio-political circumstances and the place of the performance in Kantor's work. The analysis leads to seeing in the actor's creation a ghostly character with an insurmountable power of return, and its new interpretation is placed within the circle of apocalyptic concepts according to Jacques Derrida.

Keywords: Tadeusz Kantor, happening, Witkacy, apocalypse, actor, archives

MAGDA GAWŁOWSKA 

Instytut Psychologii Stosowanej,
Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

Neuroestetyka – jak mózg tworzy i odbiera piękno?

Różne formy sztuki towarzyszyły naszemu gatunkowi od momentu, gdy nauczył się wykorzystywać dłonie jako narzędzia. Już pierwszy odcisk ręki na skalnej ścianie był próbą wyrażenia emocji lub upamiętnienia ważnej chwili. Od malowideł w Lascaux, przez mistrzowskie pociągnięcia pędzla Rubensa i sonaty Chopina, aż po surrealistyczne dzieła Miró czy pełną spontaniczności abstrakcję Pollocka – sztuka stała się nieodłącznym elementem ludzkiej rzeczywistości.

Jednak nie każdy obraz, nie każda rzeźba, nie każdy utwór muzyczny poruszają nas w taki sam sposób. Co sprawia, że renesansowa symetria wydaje się uniwersalnie piękna, a dadaistyczna *Fontanna* Duchampa trafia w gusta koneserów? Czy to kwestia indywidualnego smaku i wpływu kultury, czy może coś bardziej pierwotnego – biologicznie uwarunkowana reakcja mózgu?

Odpowiedzi na te pytania poszukuje neuroestetyka – interdyscyplinarna dziedzina nauki, której celem jest zrozumienie, jak i dlaczego doświadczamy piękna.

1. Neuroestetyka – dialog mózgu z filozofią

Neuroestetyka to interdyscyplinarna dziedzina, która łączy neuronaukę z tradycyjną estetyką filozoficzną i koncentruje się na badaniu neuronalnych podstaw doświadczania piękna. Neuroestetyka opiera się w swoim podejściu na założeniu, że doświadczenia estetyczne są zakorzenione w procesach mózgowych, które można badać za pomocą nauk empirycznych. Termin ten został po raz pierwszy użyty pod koniec lat 90. XX w. przez Semira Zekiego, uważanego za ojca neuroestetyki¹.

Korzenie samej neuroestetyki sięgają jednak znacznie wcześniej. Już pod koniec XIX w. Gustav Fechner, pionier psychologii eksperymentalnej, prowadził badania, które dały początek estetyce empirycznej. Pytał uczestników, które prostokąty uznają za najładniejsze, a jednocześnie manipulował ich proporcjami – co zapoczątkowało nurt poszukiwań obiektywnych miar subiektywnego poczucia piękna². Dopiero rozwój nieinwazyjnych technik neuroobrazowania, takich jak funkcjonalny rezonans magnetyczny (fMRI), elektroencefalografia (EEG), magnetoencefalografia (MEG) czy pozytonowa tomografia emisyjna (PET), umożliwił wyłonienie się neuroestetyki jako dziedziny, którą znamy dzisiaj.

W swoim słynnym artykule *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience* – będącym swoistym manifestem neuroestetyki – Vilayanur Ramachandran i William Hirstein, równoległe do Zekiego, zaproponowali własną koncepcję neurobiologii piękna. Opisali doświadczenie artystyczne z perspektywy układu nerwowego i sformułowali osiem praw doświadczenia estetycznego – zasad, którymi artyści (celowo lub nie) posługują się, by oddziaływać na mózg odbiorcy, m.in. zasadę grupowania czy kontrastu³.

Na początku XXI w. neuroestetyka zaczęła się dynamicznie rozwijać. Ukonstytuowały się kluczowe pytania badawcze, które stały się osią zainteresowania badań neuroestetycznych, m.in.: czy istnieją uniwersalne mechanizmy estetyczne? Co w naszej reakcji na sztukę jest wrodzone, a co ukształtowane przez kulturę i osobiste doświadczenie? Jak mózg przetwarza różne formy sztuki? W 2004 r. Hideaki Kawabata

¹ S. Zeki, *Art and the Brain*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, vol. 6, no. 6-7, s. 76-96.

² K. Iigaya, J.P. O’Doherty, G.G. Starr, *Progress and Promise in Neuroaesthetics*, „Neuron” 2020, vol. 108, no. 4, s. 594-596, [on-line:] <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0896627320308187> – 10 II 2026.

³ V.S. Ramachandran, W. Hirstein, *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, vol. 6, no. 6-7, s. 15-51.

i Semir Zeki opublikowali pierwsze szeroko komentowane badanie fMRI nad odbiorem malarstwa. Uczestnicy oglądali obrazy wewnątrz skanera i oceniali je jako piękne, neutralne lub brzydkie. Wyniki wykazały, że różne oceny estetyczne wywołują odmienne wzorce aktywności neuronalnej, co potwierdziło przypuszczenie, że w mózgu istnieją specyficzne korelaty przeżyć estetycznych – zarówno piękna, jak i brzydoty⁴. W ślad za badaniami Kawabaty i Zekiego pojawiły się kolejne eksperymenty z wykorzystaniem fMRI, EEG, PET czy MEG. Zaczęto tworzyć interdyscyplinarne zespoły badawcze i badać neuronalne korelaty percepcji sztuki i doznań estetycznych. W ten sposób neuroestetyka z ciekawostki stała się pełnoprawną dziedziną naukową, która w ciągu trochę ponad dwóch dekad znacznie poszerzyła naszą wiedzę o związkach mózgu i piękna.

2. Anatomia piękna

Badania neuroestetyki koncentrują się na sieci rozproszonych struktur mózgowych, których współaktywacja stanowi podstawę naszego doświadczenia estetycznego – odczuwania zachwyty, przyjemności czy poruszenia w kontakcie ze sztuką. Anjan Chatterjee i Oshin Vartanian⁵ w swoim przełomowym dla neuroestetyki artykule opisali koncepcję tzw. triady estetycznej, zgodnie z którą doznania estetyczne są wynikiem interakcji trzech systemów przetwarzania informacji: percepcyjno-motorycznego, emocjonalno-oceniającego oraz znaczeniowo-twórczego. Rolą pierwszego z nich – systemu percepcyjno-motorycznego – jest analiza właściwości fizycznych bodźca, takich jak kolor, kształt, kompozycja czy ruch, oraz ich powiązanie z reakcjami motorycznymi, np. tendencją do zbliżania się lub unikania. System ten opiera się głównie na aktywności w korze wzrokowej oraz strukturach związanych z kontrolą ruchu i uwagą. System emocjonalno-oceniający odpowiada za nadanie bodźcowi wartości afektywnej, czyli subiektywną ocenę przyjemności, piękna

⁴ H. Kawabata, S. Zeki, *Neural Correlates of Beauty*, „Journal of Neurophysiology” 2004, vol. 91, no. 4, s. 1699-1705, [on-line:] <https://www.physiology.org/doi/10.1152/jn.00696.2003> – 10 II 2026.

⁵ A. Chatterjee, O. Vartanian, *Neuroaesthetics*, „Trends in Cognitive Sciences” 2014, vol. 18, no. 7, s. 370-375, [on-line:] <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S1364661314000758> – 10 II 2026.

lub poruszenia. Jego działanie związane jest m.in. z aktywnością kory oczodołowo-czołowej (OFC), przedniego zakrętu obręczy (ACC) czy jąder podstawy. Z kolei system znaczeniowo-twórczy angażuje obszary odpowiedzialne za integrację kontekstu, wiedzy i osobistych skojarzeń, co pozwala na nadanie dziełu głębszego sensu. To właśnie ten system umożliwia interpretację, refleksję i budowanie znaczenia dzieła na podstawie wcześniejszych doświadczeń kulturowych, społecznych i indywidualnych. Kluczową rolę odgrywają tu m.in. przedni płat czołowy oraz struktury sieci stanu domyślnego. Pierwszym ogniwem tej złożonej sieci przetwarzania jest system percepcyjno-motoryczny – percepcja piękna rozpoczyna się od zmysłów!

W percepcji wzrokowej kluczową rolę odgrywa kora wzrokowa, zawierająca wyspecjalizowane obszary odpowiedzialne za przetwarzanie konkretnych kategorii obiektów – np. zakręt wrzecionowaty (FFA, *fusiform face area*), wrażliwy na twarze, czy zakręt przyhipokampalny (PPA, *parahippocampal place area*), który aktywuje się podczas oglądania krajobrazów. Jak pokazują badania, w zależności od treści wizualnej dzieła aktywowane są odpowiednie obszary mózgu: kiedy przyglądamy się pejzażom lub martwej naturze, pobudzany jest zakręt przyhipokampalny, natomiast podczas podziwiania portretów – zakręt wrzecionowaty⁶. Nie byłoby w tym niczego zaskakującego – w końcu mózg musi sklasyfikować to, co spostrzega – gdyby nie fakt, że stopień aktywacji tych struktur jest uzależniony od estetycznych atrybutów obiektów. Chatterjee i współpracownicy zauważyli, że poziom aktywacji zakrętu wrzecionowatego koreluje z subiektywnie postrzeganą atrakcyjnością oglądanych twarzy⁷. To sugeruje, że już na bardzo wczesnym etapie przetwarzania percepcyjnego mózg nie tylko identyfikuje, co widzi, lecz także ocenia, jak bardzo to, co widzi, mu się podoba.

Ważne miejsce w badaniach neuroestetycznych zajmuje układ nagrody, którego pobudzenie wiąże się z doświadczaniem przyjemności. To zespół struktur należących do układu limbicznego, obejmujący m.in. pole brzuszne nakrywki (VTA, *ventral tegmental area*), jądro półleżące (NAcc, *nucleus accumbens*), korę oczodołowo-czołową (OFC, *orbitofrontal cortex*), prążkowie (*striatum*), ciało migdałowe (*amygdala*) oraz hipokamp. W jednym z klasycznych badań Anne Blood i Roberta Zatorre⁸

⁶ X. Yue, E.A. Vessel, I. Biederman, *The Neural Basis of Scene Preferences*, „NeuroReport” 2007, vol. 18, no. 6, s. 525-529, [on-line:] <https://journals.lww.com/00001756-200704160-00001> – 10 II 2026.

⁷ A. Chatterjee et al., *The Neural Response to Facial Attractiveness*, „Neuropsychology” 2009, vol. 23, no. 2, s. 135-143.

⁸ A.J. Blood, R.J. Zatorre, *Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 2001, vol. 98, no. 20, s. 11818-11823.

postanowili sprawdzić, czy silne emocjonalne reakcje na muzykę, które powodują tzw. ciarki, są związane z aktywnością mózgu w tych samych obszarach, które odpowiadają za przetwarzanie przyjemności, nagrody i emocji w innych kontekstach (np. jedzenie, seks, stosowanie substancji psychoaktywnych). Każdy z dziesięciu uczestników badania przyniósł fragment utworu muzycznego, który wywołuje u niego silne doznania emocjonalne i wrażenie „ciarek”. W trakcie skanu PET zaobserwowano, że podczas słuchania tych utworów aktywność w jądrze półkuli znacząco wzrastała, czemu towarzyszył wzrost poziomu dopaminy – neuroprzekaźnika ściśle związanego z odczuwaniem przyjemności. Podobne efekty można zaobserwować nie tylko w reakcji na muzykę – również ekspozycja na piękne obrazy prowadzi do aktywacji struktur układu nagrody, w szczególności brzusznej części prążkowiego⁹. Co ciekawe, w badaniach Simona Lacey i współpracowników zauważono, że już samo postrzeganie danego obiektu jako „dzieła sztuki” może prowadzić do aktywacji układu nagrody, w szczególności brzusznej części prążkowiego, niezależnie od subiektywnej oceny estetycznej¹⁰. Wreszcie Zeki i współpracownicy wskazali na szczególną rolę kory oczodołowo-czołowej w identyfikowaniu piękna¹¹. Ten obszar aktywuje się w dokładnie tym samym miejscu zarówno wtedy, gdy badani słuchają muzyki, jak i wtedy, gdy oglądają obrazy postrzegane przez nich jako piękne. Co więcej, aktywacja ta jest tym większa, im wyższy jest deklarowany przez badanych poziom piękna¹², co czyni korę oczodołowo-czołową niejako „centrum piękna” w mózgu.

Kolejnym istotnym obszarem z punktu widzenia doświadczenia estetycznego jest kora przedczołowa i tzw. sieć stanu domyślnego (DMN, *default mode network*), której głównymi strukturami są przyśrodkowa kora przedczołowa (mPFC), tylny zakręt obręczy (PCC), przyśrodkowy płat skroniowy (mTL) i zakręt kątowy (*angular gyrus*). Sieć ta jest najbardziej aktywna, gdy nie jesteśmy zaangażowani w żadne konkretne zadanie poznawcze – odpowiada za marzenia na jawie, introspekcję czy autorefleksję. Badanie Vessela i współpracowników nad percepcją sztuki wykazało, że gdy uczestnicy oceniali dzieła jako najbardziej poruszające w czterostopniowej skali, oprócz wzrostu aktywacji w okolicach wzrokowych i prążkowiego obserwowano

⁹ S. Kühn, J. Gallinat, *The Neural Correlates of Subjective Pleasantness*, „NeuroImage” 2012, vol. 61, no. 1, s. 289-294.

¹⁰ S. Lacey et al., *Art for Reward's Sake: Visual Art Recruits the Ventral Striatum*, „NeuroImage” 2011, vol. 55, no. 1, s. 420-433.

¹¹ T. Ishizu, S. Zeki, *Toward a Brain-Based Theory of Beauty*, „PLoS ONE” 2011, vol. 6, no. 7, s. e21852, [on-line:] <https://dx.plos.org/10.1371/journal.pone.0021852> – 10 II 2026.

¹² H. Kawabata, S. Zeki, *op. cit.*

również silniejszą aktywację obszarów należących do DMN. Sugeruje to głębokie zaangażowanie emocjonalne w odbiór tych dzieł¹³.

Ponadto emocjonalna strona doświadczenia estetycznego ma swoje źródła w głębiej położonych strukturach mózgu, takich jak ciało migdałowe i kora wyspy (*insula*). Ciało migdałowe jest strukturą zaangażowaną w przetwarzanie bodźców o silnym zabarwieniu emocjonalnym – szczególnie tych wywołujących strach¹⁴. Zeki zauważył, że obrazy oceniane jako brzydkie aktywowały ciało migdałowe w połączeniu z regionami kory okołoruchowej – jak gdyby mózg przygotowywał się do uniknięcia nieprzyjemnego bodźca, uruchamiając ewolucyjnie wdrukowany mechanizm ucieczki przed niebezpieczeństwem¹⁵. Okazało się, że ciało migdałowe może zostać pobudzone nie tylko przez bodźce negatywne, lecz także przez te oceniane jako piękne – o ile wiążą się one z doznaniem niepokoju, napięcia czy emocjonalnej ambiwalencji¹⁶. Aktywacja ciała migdałowego towarzyszy wówczas doznaniu tzw. estetycznej trwogi, która łączy w sobie zachwyt i wzniosłość z uczuciem lęku, przytłoczenia czy dezorientacji¹⁷. Z kolei aktywacja w obrębie wyspy jest łączona z doznawaniem silnych emocji związanych z odczuciami płynącymi z ciała – to właśnie ona pozwala nam „poczuć” wzruszenie fizycznie. Jej aktywacja w odpowiedzi na sztukę wskazuje, że piękno może dosłownie „poruszać nas do trzewi”, integrując wrażenia emocjonalne i cielesne.

Na koniec należy podkreślić, że nie sposób mówić o anatomicznym podłożu doświadczenia estetycznego bez wspomnienia o jednym z najbardziej niezwykłych systemów w naszym układzie nerwowym – neuronach lustrzanych. Odkryte na początku lat 90. XX w. przez zespół włoskich neurofizjologów pod kierownictwem Giacomo Rizzolattiego, neurony te aktywują się, gdy sami wykonujemy daną czynność, ale również wtedy, gdy obserwujemy, jak ktoś inny ją wykonuje. Po raz pierwszy ich aktywność zaobserwowano u makaków – Rizzolatti

¹³ E.A. Vessel, G.G. Starr, N. Rubin, *The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2012, vol. 6, s. 66, [on-line:] <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2012.00066/abstract> – 10 II 2026.

¹⁴ J. LeDoux, *The Emotional Brain, Fear, and the Amygdala*, „Cellular and Molecular Neurobiology” 2003, vol. 23, no. 4-5, s. 727-738, [on-line:] <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/14514027> – 10 II 2026.

¹⁵ H. Kawabata, S. Zeki, *op. cit.*

¹⁶ T. Ishizu, S. Zeki, *op. cit.*

¹⁷ D. Keltner, J. Haidt, *Approaching Awe, a Moral, Spiritual, and Aesthetic Emotion*, „Cognition and Emotion” 2003, vol. 17, no. 2, s. 297-314, [on-line:] <https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/02699930302297> – 10 II 2026.

i współpracownicy przez przypadek zarejestrowali aktywność neuronu w obszarze F5 kory przedruchowej, gdy małpa sięgała po banana i ten sam neuron uaktywnił się, gdy makak widział, jak robi to człowiek¹⁸. U ludzi neurony lustrzane występują m.in. w korze przedruchowej, dolnym płacie ciemieniowym, zakręcie czołowym dolnym, zakręcie wrzecionowatym czy wyspie. Gdzie natomiast miejsce na aktywność neuronów lustrzanych w doświadczeniu estetycznym? Gdy oglądamy dzieło przedstawiające ludzi w ruchu, aktywuje się nasz własny układ ruchowy. Ta tzw. ucieleśniona symulacja (*embodied simulation*) amplifikuje naszą emocjonalną reakcję na obraz¹⁹. Dlatego zdarza nam się wręcz fizycznie odczuwać emocje zawarte w obserwowanym obrazie – jakbyśmy sami w nich uczestniczyli.

Podsumowując, doświadczenie piękna jest wynikiem aktywności wielu obszarów mózgu – od tych odpowiedzialnych za sensoryczne przetwarzanie bodźców po regiony zaangażowane w złożone procesy poznawcze. Obcowanie ze sztuką może więc dostarczać niezwykle złożonych doznań – od pobudzenia zmysłów, przez poruszenie emocjonalne, aż po introspekcję i refleksję nad sobą i światem.

3. Piękno – między ewolucją a doświadczeniem

Jedno z podstawowych pytań, na które próbuje znaleźć odpowiedź neuroestetyka, dotyczy natury piękna. Jakie warunki muszą zostać spełnione, abyśmy uznali coś za piękne? Czy atrybucja piękna następuje poprzez wpojone nam wzorce kulturowe, czy też ma ona wymiar bardziej biologiczny, ukształtowany w toku ewolucji? Spór *nature vs. nurture* jest wyraźnie obecny również w neuroestetyce – jednak zamiast próbować go jednoznacznie rozstrzygnąć, ta dziedzina nauki wskazuje raczej na ścisłe powiązania między komponentami biologicznymi a kulturowymi w kształtowaniu doświadczeń estetycznych. Niektóre cechy wydają się mieć charakter uniwersalny – sprawiają, że większość ludzi odczuwa przyjemność w kontakcie z obiektami, które je posiadają.

¹⁸ G. di Pellegrino et al., *Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study*, „Experimental Brain Research” 1992, vol. 91, no. 1, s. 176-180, [on-line:] <http://link.springer.com/10.1007/BF00230027> – 10 II 2026.

¹⁹ V. Gallese, *Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience*, „Phenomenology and the Cognitive Sciences” 2005, vol. 4, s. 23-48.

Jednocześnie jednak estetyczne preferencje są w dużym stopniu zależne od kontekstu kulturowego i od jednostkowego doświadczenia²⁰.

Doskonałym przykładem cechy uniwersalnie uznawanej za piękną jest symetria. Preferencję dla symetrii można zaobserwować u niektórych naczelnych, np. Annika Paukner i współpracownicy zauważyli, że gdy samce kapucynek mają do wyboru twarze o bardziej i mniej symetrycznych rysach, wybierają te pierwsze. Co ciekawe, ta sama zależność nie występuje u samic²¹. U ludzi preferencja symetrii występuje już we wczesnym dzieciństwie – niemowlęta dłużej wpatrują się w obiekty symetryczne niż w niesymetryczne. Co więcej, twarze symetryczne, przeciętne i wyraźnie dymorficzne są powszechnie oceniane jako bardziej atrakcyjne, niezależnie od kręgu kulturowego²². Z perspektywy psychologii ewolucyjnej ocena symetrii jako bardziej atrakcyjnej wydaje się uzasadniona, gdyż sama symetria może odzwierciedlać „dobre” geny i prawidłowy rozwój organizmu. W związku z tym preferencja dla symetrii mogła wykształcić się ewolucyjnie jako strategia doboru partnera²³. Idąc o krok dalej, można uznać, że nasza preferencja dla piękna została ukształtowana przez ewolucję jako narzędzie wspierające optymalny dobór naturalny.

Inną cechą, uniwersalnie uznawaną za piękną, jest proporcja – zwłaszcza tzw. złota proporcja. Już w starożytnej Grecji utożsamiano ją z harmonią, pięknem i porządkiem wszechświata, a Leonardo da Vinci wykorzystywał ją jako element kompozycyjny wielu swoich dzieł, z *Człowiekiem witruviańskim* na czele.

Cinzia Di Dio i współpracownicy przeprowadzili badanie z wykorzystaniem fMRI, w którym uczestnikom prezentowano klasyczne i renesansowe rzeźby. Część z nich była oryginałami, natomiast w pozostałych celowo zaburzono proporcje – m.in. naruszając złoty podział. Eksperyment obejmował trzy warunki: obserwację (uczestnicy oglądali rzeźby jak podczas wizyty w muzeum), ocenę estetyczną (czy dana rzeźba jest atrakcyjna wizualnie) oraz ocenę proporcji (czy rzeźba wydaje się proporcjonalna).

²⁰ E.A. Vessel, G.G. Starr, N. Rubin, *op. cit.*

²¹ A. Paukner et al., *Do Capuchin Monkeys (Sapajus Apella) Prefer Symmetrical Face Shapes?*, „Journal of Comparative Psychology” 2017, vol. 131, no. 1, s. 73-77.

²² J.H. Langlois et al., *Maxims or Myths of Beauty? A Meta-Analytic and Theoretical Review*, „Psychological Bulletin” 2000, vol. 126, no. 3, s. 390-423.

²³ B.C. Jones et al., *Facial Symmetry and Judgements of Apparent Health: Support for a „Good Genes” Explanation of the Attractiveness-Symmetry Relationship*, „Evolution and Human Behavior” 2001, vol. 22, no. 6, s. 417-429; A.C. Little, B.C. Jones, L.M. DeBruine, *Facial Attractiveness: Evolutionary Based Research*, „Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences” 2011, vol. 366, no. 1571, s. 1638-1659.

Wyniki pokazały, że w warunkach oceny estetycznej uczestnicy wyraźnie preferowali rzeźby o oryginalnych proporcjach – natomiast zniekształcone formy oceniane były znacznie mniej pozytywnie. Analiza aktywności mózgu wykazała, że oglądanie rzeźb o zachowanych proporcjach wiązało się z aktywacją prawej wyspy oraz kilku obszarów korowych, takich jak boczny zakręt potyliczny, przedklinek i rejony przedczołowe. Szczególnie silna aktywacja wyspy występowała w warunkach biernej obserwacji. Z kolei w warunkach oceny estetycznej rzeźby uznane za piękne wywoływały selektywną aktywację prawej części ciała migdałowatego – w przeciwieństwie do tych ocenianych jako mniej atrakcyjne. Autorzy interpretują te wyniki jako dowód na odrębne przetwarzanie cech estetycznych: obiektywnych (takich jak proporcja) oraz subiektywnych. Innymi słowy – mózg może automatycznie rozpoznawać proporcję jako estetycznie przyjemną, niezależnie od świadomej oceny²⁴.

Choć posiadamy biologiczne skłonności do postrzegania pewnych cech jako piękne, to jednak to, co uznajemy za piękne w sztuce, w dużej mierze zależy od kultury, w jakiej się wychowaliśmy, i tego, jak interpretujemy dzieła na jej tle. Na gruncie psychologii ewolucyjnej funkcjonuje tzw. hipoteza sawanny, zgodnie z którą odziedziczyliśmy po naszych przodkach preferencję dla krajobrazów charakteryzujących się otwartą przestrzenią, obecnością rozproszonych drzew oraz źródeł wody. Tego typu środowisko miało zapewniać najlepsze warunki do przetrwania – umożliwiało zarówno dobrą widoczność potencjalnych zagrożeń, jak i dostęp do zasobów niezbędnych do życia. Co istotne, hipoteza ta znajduje potwierdzenie w badaniach empirycznych: gdy uczestnikom eksperymentów prezentuje się zdjęcia przedstawiające różne typy krajobrazów, istotnie częściej wskazują oni pejzaż przypominający sawannę jako najbardziej atrakcyjny lub pożądany²⁵. Jednak już nasze upodobania estetyczne w zakresie architektury, kolorystyki czy stylu są w znacznej mierze ukształtowane kulturowo – zwykle bardziej podobają nam się obiekty i formy wizualne, które często spotykamy w otaczającym nas środowisku. Efekt ekspozycji sprawia, że to, co znane, staje się również bardziej estetycznie preferowane. Badacze tacy jak Steven Brown i Ellen Dissanayake zwracają uwagę, że badania neuroestetyczne zbyt często koncentrują się na doświadczeniu estetycznym w odniesieniu do obiektów specyficznych dla muzealnej sztuki Zachodu. Przykładowo malarstwo Renoira – głęboko osadzone w europejskim kontekście kulturowym – może nie oddziaływać w ten sam sposób na

²⁴ C. Di Dio, E. Macaluso, G. Rizzolatti, *The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures*, „PLOS ONE” 2007, vol. 2, no. 11.

²⁵ J.H. Falk, J.D. Balling, *Evolutionary Influence on Human Landscape Preference*, „Environment and Behavior” 2010, vol. 42, no. 4, s. 479-493.

odbiorców z odmiennych tradycji estetycznych, np. z krajów Azji²⁶. Warto również zauważyć, że dokonujemy ocen estetycznych w odniesieniu do przedmiotów, z którymi spotykamy się na co dzień, np. ubrań, mebli, wystroju wnętrz. Dlatego ograniczanie badań nad estetyką wyłącznie do sztuki wysokiej i do uczestników z kręgu kultury zachodniej może prowadzić do zniekształcenia obrazu całości zjawiska.

Aby powyższe wnioski poprzeć przykładem, warto przywołać badanie fMRI przeprowadzone przez Taoxi Yang i współpracowników²⁷. Celem badania było sprawdzenie, w jaki sposób pochodzenie kulturowe wpływa na neuronalne i behawioralne reakcje podczas oglądania tradycyjnych pejzaży malarskich pochodzących z kultur Wschodu (chińskiej) i Zachodu (europejskiej). W eksperymencie wzięli udział uczestnicy pochodzący z Chin i Europy. Zaprezentowano im zestaw tradycyjnych pejzaży malarskich – zarówno europejskich, jak i chińskich – i poproszono o ich ocenę estetyczną. Wyniki pokazały, że Europejczycy preferowali obrazy europejskie – oceniali je jako piękniejsze, bardziej relaksujące, przyjemne i mniej pobudzające niż pejzaże chińskie. Z kolei Chińczycy nie wykazywali wyraźnych preferencji estetycznych, ale obrazy rodzimego pochodzenia uznawali za bardziej znajome i relaksujące, obrazy europejskie określali natomiast jako bardziej pobudzające i emocjonalnie intensywne. Na poziomie neuronalnym również zaobserwowano istotne różnice. U Europejczyków podczas oglądania europejskich pejzaży odnotowano silniejszą aktywację w polu wzrokowym pierwotnym, dodatkowym polu ruchowym, tylnym zakręcie obręczy oraz w hipokampie. Natomiast u uczestników z Chin w odpowiedzi na obrazy chińskie zaobserwowano wzmożoną aktywność w zakręcie zaśrodkowym, górnym płacie ciemieniowym oraz obustronnie w korze wzrokowej. Wniosek nasuwający się z tego badania jest jednoznaczny: kultura wywiera znaczący wpływ zarówno na subiektywne odczucia estetyczne, jak i na aktywność mózgu podczas odbioru sztuki. Uczestnicy silniej reagowali na dzieła bliższe ich własnemu kontekstowi kulturowemu. Choć pewne preferencje estetyczne mogą mieć charakter uniwersalny, to są one silnie modulowane przez doświadczenia kulturowe. Z tego względu kulturowa różnorodność powinna na stałe zagościć w badaniach z zakresu neuroestetyki – jako kluczowy czynnik kształtujący sposób, w jaki odbieramy i interpretujemy piękno.

²⁶ S. Brown, E. Dissanayake, *The Arts are More than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics*, [w:] *Neuroaesthetics*, eds. M. Skov, O. Vartanian, [b.m.] 2018, s. 43-57, [on-line:] <https://www.taylorfrancis.com/books/9781351842860/chapters/10.4324/9781351224091-4> – 10 II 2026.

²⁷ T. Yang et al., *Aesthetic Experiences Across Cultures: Neural Correlates When Viewing Traditional Eastern or Western Landscape Paintings*, „Frontiers in Psychology” 2019, vol. 10, no. 3, s. 798, [on-line:] <https://www.frontiersin.org/article/10.3389/fpsyg.2019.00798/full> – 10 II 2026.

Badanie Yang i współpracowników wyraźnie pokazuje, że mózg nie odbiera piękna w oderwaniu od kontekstu kulturowego – dlatego też nie powinno dziwić, że nasze oczekiwania i posiadana wiedza również wpływają na osądy estetyczne. Dobrym przykładem jest eksperyment fMRI przeprowadzony przez Ulricha Kirka i współpracowników²⁸, którego celem było zbadanie, w jaki sposób kontekst semantyczny wpływa na ocenę estetyczną – a dokładniej: czy informacja o pochodzeniu dzieła wpływa na aktywność mózgu podczas jego oglądania i oceny. Uczestników badania podzielono na dwie grupy i poproszono o ocenę przyjemności płynącej z oglądania obrazów. Obie grupy oglądały dokładnie te same zestawy obrazów, ale różniące się opisem, który im towarzyszył: jedna grupa widziała obrazy opatrzone etykietą „dzieło sztuki z muzeum”, druga – „grafika wygenerowana przez komputer”. Na poziomie behawioralnym obrazy opatrzone etykietą „muzeum” były oceniane jako bardziej przyjemne niż te same obrazy z etykietą „komputer”. Na poziomie zaobserwowanych aktywacji mózgowych obrazy klasyfikowane jako muzealne wywoływały większą aktywność w bocznej części prawej kory oczodołowo-czołowej – obszarze związanym z przetwarzaniem nagrody i subiektywną wartością bodźca – oraz w lewej części przedklinka i obustronnie w przedniej części zakrętu obręczy – obszarach związanych z uwagą i oceną emocjonalną. Kontekst muzealny wpływał także na połączenia funkcjonalne między korą oczodołowo-czołową a innymi regionami (np. tylną częścią zakrętu obręczy). Wyniki te jasno pokazują, że doświadczenie estetyczne zależy nie tylko od samego obrazu, lecz także od informacji, jakie z nim łączymy. Sama wiara w to, że obraz pochodzi z prestiżowego źródła (muzeum), zwiększa jego ocenę estetyczną i aktywność w mózgu – nasz mózg „lubi” arcydzieła także dlatego, że wie (lub wierzy), iż są arcydziełami. Zatem ocena estetyczna opiera się nie tylko na percepcji zmysłowej, lecz także na informacjach poznawczych i społecznych.

W innym badaniu fMRI Mengfei Huang i współpracownicy²⁹ próbowali odpowiedzieć na pytanie, czy informacja o tym, że obraz jest „oryginałem” lub „kopią”, zmienia sposób, w jaki nasz mózg go przetwarza – niezależnie od tego, czy jest to zgodne z prawdą. W procedurze eksperymentalnej wykorzystano portrety przypisywane Rembrandtowi – zarówno dzieła uznane za autentyczne, jak i kopie lub prace jego studentów. Podczas badania fMRI uczestnicy oglądali te obrazy i otrzymywali

²⁸ U. Kirk et al., *Modulation of Aesthetic Value by Semantic Context: An fMRI Study*, „NeuroImage” 2009, vol. 44, no. 3, s. 1125-1132.

²⁹ M. Huang et al., *Human Cortical Activity Evoked by the Assignment of Authenticity when Viewing Works of Art*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2011, vol. 5, [on-line:] <http://journal.frontiersin.org/article/10.3389/fnhum.2011.00134/abstract> – 10 II 2026.

informację werbalną, że obraz został zaklasyfikowany przez ekspertów fundacji specjalizującej się w twórczości Rembrandta albo jako „oryginalny”, albo jako „kopia”. Następnie proszono ich o dokonanie oceny estetycznej dzieła. W rzeczywistości status obrazu i jego eksperymentalna etykieta były połączone w sposób losowy. Gdy obraz był opisany jako „kopia”, obserwowano silniejszą aktywność w biegunie przednim płata czołowego (FPC, *frontopolar cortex*) oraz w prawym przedklinku. Dodatkowo występowała istotnie wyższa korelacja pomiędzy aktywacją w tych obszarach i aktywacją w korze wzrokowej. W jaki sposób zinterpretować te wyniki? Kiedy widz postrzega obraz jako „kopię”, jego mózg aktywuje sieci odpowiedzialne za interpretację i integrację informacji – niejako poszukuje wskazówek, które mogłyby wyjaśnić, dlaczego ekspert zaklasyfikował dane dzieło jako nieoryginalne. Wyniki kolejnego badania wskazują na istotność kontekstu – w tym przypadku opinii autorytetu – na percepcję sztuki. Nasze doświadczenie sztuki nie jest oparte wyłącznie na tym, co widzimy, ale również na tym, co wiemy (lub myślimy, że wiemy) o dziele, które oglądamy.

Podsumowując – to, co uznajemy za piękne, rodzi się na styku dwóch światów: biologicznego, zakodowanego w genach oraz kulturowego, nabytego w procesie socjalizacji. Istnieją pewne uniwersalne wzorce estetyczne, zakorzenione w ewolucyjnej historii naszego gatunku, jednak większość osądów na temat piękna jest niezwykle plastyczna i głęboko osadzona w indywidualnym doświadczeniu odbiorcy. Każdy z nas – poza dziedzictwem biologicznym – wnosi do oceny estetycznej także własną historię, osobiste wspomnienia, emocje, wpływy kulturowe, które przez lata kształtowały nasze preferencje, wrażliwość i sposób postrzegania świata.

4. Nie tylko sztuka! Neuroestetyka w życiu codziennym

Czy wiedzę o tym, jak mózg tworzy doświadczenie estetyczne, można wynieść poza galerie sztuki czy sale koncertowe i zastosować w życiu codziennym? Okazuje się, że odkrycia neuroestetyki już jakiś czas temu opuściły laboratoria i zagościły w architekturze, projektowaniu czy reklamie.

Neuroarchitektura, łącząca architekturę z neuronauką, próbuje odpowiedzieć na pytanie, jak zaprojektować przestrzeń przyjazną dla użytkownika, opierając się na dowodach płynących z badań wykorzystujących metody neuroobrazowania. Nie jest tajemnicą, że fizyczne i wizualne cechy otaczającej nas przestrzeni wpływają

na nasz nastrój czy poziom odczuwanego stresu – stąd coraz większe zainteresowanie związkiem atrybutów przestrzeni z naszymi preferencjami architektonicznymi³⁰. Vartanian i współpracownicy³¹ przeprowadzili badanie fMRI, w którym uczestnicy oceniali estetykę wnętrz o układach z zakrzywionymi lub kanciastymi liniami. Zakrzywione formy były oceniane jako piękniejsze, a ich oglądaniu towarzyszyła zwiększona aktywacja w obrębie przedniego zakrętu obręczy – obszaru zaangażowanego w przetwarzanie bodźców nagradzających i emocjonalnie istotnych. W badaniach z zakresu neuroarchitektury często pojawia się również odniesienie do wspomnianej wcześniej hipotezy sawanny. W jednym z eksperymentów uczestnicy oglądali zdjęcia przestrzeni o otwartym i zamkniętym układzie. Otwarte przestrzenie były oceniane jako piękniejsze, natomiast zamknięte aktywowały przednią część środkowego zakrętu obręczy, powiązaną z ciałem migdałowatym, odpowiedzialnym za detekcję zagrożenia. Wyniki te sugerują, że przestrzenie zamknięte mogą wywoływać dyskomfort i lęk³². Do innych atrybutów przestrzeni, które leżą w obszarze zainteresowania neuroarchitektury, należą m.in. oświetlenie, kolorystyka wnętrz czy rodzaj zastosowanych materiałów. Wszystkie te czynniki mogą wpływać nie tylko na nasze samopoczucie, lecz także na sposób przetwarzania informacji, a nawet reakcje fizjologiczne organizmu. W świetle rosnącej liczby badań projektowanie przestrzeni z uwzględnieniem wiedzy o funkcjonowaniu mózgu nie jest już futurystyczną wizją, a raczej realnym narzędziem, które może przyczynić się do wspierania zdrowia psychicznego, koncentracji czy emocjonalnego dobrostanu użytkowników.

Kolejnym z obszarów czerpiących z badań neuroestetycznych jest neurodesign – dziedzina, która wykorzystuje wiedzę o funkcjonowaniu mózgu do projektowania stron internetowych, aplikacji czy urządzeń tak, aby były jednocześnie intuicyjne i atrakcyjne dla użytkownika. Podejściem, które dominuje w neurodesignie, jest tzw. *designing with the brain in mind*, czyli projektowanie z uwzględnieniem sposobu, w jaki działa ludzki mózg. Główne założenia tego podejścia obejmują m.in. respektowanie naszych ograniczeń poznawczych poprzez minimalizowanie przeładowania informacyjnego czy umożliwianie automatyzacji powtarzalnych zadań; dbanie o dobre

³⁰ O. Vartanian et al., *Individual Differences in Preference for Architectural Interiors*, „Journal of Environmental Psychology” 2021, vol. 77, 101668.

³¹ Eidem, *Impact of Contour on Aesthetic Judgments and Approach-Avoidance Decisions in Architecture*, „Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America” 2013, vol. 110, no. SUPPL2, s. 10446-10453.

³² Eidem, *Architectural Design and the Brain: Effects of Ceiling Height and Perceived Enclosure on Beauty Judgments and Approach-Avoidance Decisions*, „Journal of Environmental Psychology” 2015, vol. 41, s. 10-18.

samopoczucie użytkownika oraz optymalizowanie procesów percepcyjnych i decyzyjnych poprzez np. stosowanie wyraźnej struktury czy powtarzalnych wzorców³³. Przykładowo wiemy, że ludzki mózg lubi prostotę i symetrię – dlatego projektując układy graficzne, warto zadbać o ich przejrzystą strukturę i wyraźną hierarchię. Promuje to tzw. płynność percepcyjną, czyli łatwość, z jaką przetwarzamy bodziec. A im szybciej i łatwiej mózg może coś przetworzyć, tym bardziej nam się to podoba³⁴.

Wreszcie neuromarketing wykorzystuje wiedzę o funkcjonowaniu mózgu do tworzenia bardziej skutecznych reklam i strategii marketingowych³⁵. Projektując reklamy, twórcy sięgają po bodźce automatycznie przyciągające uwagę odbiorcy – takie jak ludzkie twarze czy ruch – ponieważ nasz mózg interpretuje je jako szczególnie istotne sygnały w otoczeniu. Często stosuje się także bodźce, które wybijają się z tłuszy, są zaskakujące, co zwiększa szanse na lepsze zapamiętanie przekazu³⁶. Dodatkowo wykorzystanie techniki neuroobrazowania (np. EEG) pozwala na ocenę przygotowanego materiału reklamowego i zbadanie, jak zareaguje na niego mózg. Takie podejście zastosowano m.in. przy testowaniu jednej z reklam telewizorów Sony Bravia³⁷.

Powyższe przykłady praktycznego wykorzystania wiedzy o tym, jak mózg tworzy doznania estetyczne, pokazują, że neuroestetyka zdecydowanie wyszła poza mury laboratoriów badawczych i zaczęła realnie wpływać na otaczający nas świat. Dzięki badaniom z zastosowaniem technik neuroobrazowania zyskujemy coraz lepsze zrozumienie tego, jak różne cechy otoczenia oddziałują na nasz mózg. Ta wiedza pozwala projektować środowiska, które nie tylko są estetycznie atrakcyjne, lecz także wspierają funkcjonowanie poznawcze i emocjonalne. Neuroestetyka staje się więc praktycznym narzędziem w rękach projektantów, architektów i twórców reklam.

³³ J. Auernhammer et al., *NeuroDesign: Greater than the Sum of Its Parts*, [w:] *Design Thinking Research*, eds. Ch. Meinel, L. Leifer, [b.m.] 2023, s. 197-211, [on-line:] https://link.springer.com/10.1007/978-3-031-36103-6_10 – 10 II 2026.

³⁴ R. Reber, N. Schwarz, P. Winkielman, *Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?*, „Personality and Social Psychology Review” 2004, vol. 8, no. 4, s. 364-382, [on-line:] https://journals.sagepub.com/doi/10.1207/s15327957pspr0804_3 – 10 II 2026.

³⁵ R. Ohme, M. Matukin, *A Small Frog That Makes a Big Difference: Brain Wave Testing of TV Advertisements*, „IEEE Pulse” 2012, vol. 3, no. 3, s. 28-33, [on-line:] <http://ieeexplore.ieee.org/document/6210559/> – 10 II 2026.

³⁶ V.C.R. Fortunato, J.D.M.E. Giraldi, J.H.C. De Oliveira, *A Review of Studies on Neuromarketing: Practical Results, Techniques, Contributions and Limitations*, „Journal of Management Research” 2014, vol. 6, no. 2, s. 201, [on-line:] <http://www.macrothink.org/journal/index.php/jmr/article/view/5446> – 10 II 2026.

³⁷ R. Ohme, M. Matukin, *op. cit.*

5. Czy piękno da się sprowadzić do neuronów?

Ograniczenia neuroestetyki

Neuroestetyka, jak każda dziedzina nauki, nie jest wolna od ograniczeń, a jej krytycy zwracają uwagę na kilka istotnych problemów związanych z tym obszarem badań.

Pierwszym z nich jest obawa przed zredukowaniem doświadczenia estetycznego do aktywności obserwowanej w mózgu. Krytycy podnoszą, że sztuka i piękno są głęboko osadzone w kontekście historycznym, religijnym czy społecznym – a więc w wymiarach, które często pozostają poza zasięgiem metod stosowanych w neuronauce. Zrozumienie symboliki dzieła, kulturowych odniesień czy intencji, które przyświecały artyście, nie zawsze daje się uchwycić za pomocą rejestracji aktywności neuronalnej.

Pomiar przeżycia estetycznego również stanowi kwestię sporną w dyskusji. W wielu przywołanych w tym rozdziale badaniach uczestnicy byli proszeni o ocenę bodźca w prostych kategoriach (np. „brzydki – piękny”) lub o wybór najbardziej atrakcyjnego obiektu. Zdaniem Chatterjee³⁸ tego rodzaju zadania mogą stanowić zbyt duże uproszczenie złożonego i często wielowymiarowego doświadczenia estetycznego. Ponadto trudno oczekiwać od osoby leżącej nieruchomo w skanerze fMRI wejścia w stan głębokiego doświadczenia sztuki – stąd to, co zdaniem wielu mierzy neuroestetyka, to nie tyle estetyka w realnym życiu, ile estetyka w warunkach laboratoryjnych.

Wreszcie sama interpretacja danych neuroobrazowych jest bardzo wielowymiarowa. Dla przykładu, z badań wiemy, że aktywacja kory oczodołowo-czołowej towarzyszy oglądaniu pięknych obrazów, ale jest związana również z regulacją zachowań społecznych czy przewidywaniem skutków podejmowanych działań. Z tego względu aktywacje obserwowane w mózgu stanowią jedynie korelaty doświadczenia estetycznego i wymagają interpretacji w odniesieniu do mechanizmów psychologicznych czy kontekstu kulturowego.

Podsumowując, za jedno z kluczowych wyzwań stojących przed neuroestetyką uznać należy pogodzenie dwóch podejść: rygoru metodologicznego, charakterystycznego dla neuronauki, oraz otwartości na problemy i pytania właściwe estetyce jako dziedzinie filozoficznej. Dużą zaletą neuroestetyki jest fakt, że wielu badaczy zajmujących

³⁸ A. Chatterjee, *Neuroaesthetics: A Coming of Age Story*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 2011, vol. 23, no. 1, s. 53-62.

się tą tematyką ma świadomość ograniczeń własnego podejścia. Biorąc pod uwagę, że to wciąż stosunkowo młoda, rozwijająca się dziedzina, gotowość do krytycznej refleksji i odpowiadania na formułowane wobec niej zastrzeżenia daje neuroestetyce szansę na dalszy, dynamiczny rozwój i uchronienie się przed nadmiernym redukcjonizmem, który nierzadko towarzyszy fascynacji metodami obrazowania mózgu.

6. Zakończenie

W ciągu ostatniego ćwierćwiecza neuroestetyka rozwinęła się z badawczego *curiosum* na peryferiach neuronauki w pełnoprawną, prężnie rozwijającą się dziedzinę badań. W tak krótkim czasie udało się jej wzbogacić naszą wiedzę o wiele interesujących spostrzeżeń – np., że różne formy sztuki mogą angażować wspólne szlaki neuronalne albo że istnieją pewne uniwersalne preferencje estetyczne, na które nakłada się indywidualna i kulturowa zmienność.

Neuroestetyka pokazała, że mózg reaguje na piękno i sztukę w sposób wieloaspektowy, angażując systemy percepcji, emocji i nagrody – przy czym kontekst oraz wiedza odbiorcy są nierozzerwalnie związane z tym doświadczeniem.

W niniejszym rozdziale przywołano wiele badań nad percepcją estetyczną, które w większości koncentrowały się na przyjemnych doznaniach związanych z obcowaniem z pięknem. Jednak zbliżając się do końca, warto wspomnieć również o tym, że sztuka może wywoływać reakcje wręcz obezwładniające – przeciążające emocjonalnie i prowadzące do ekstremalnych stanów.

Jak opisał to w swoim pamiętniku z 1817 r. Stendhal, po przyjeździe do Florencji i wizycie w galerii Uffizi musiał przez kilka dni leżeć w łóżku, doświadczając gorączki, zawrotów głowy, kołatania serca i dezorientacji – ponieważ ogrom piękna, jakiego doznał, go przytłoczył. Od nazwiska pisarza reakcja ta została nazwana syndromem Stendhala – to przykład skrajnej reakcji fizjologicznej organizmu na nadmiar piękna. Objawia się ona m.in. przyspieszonym tętnem, uczuciem duszności, omdleniami, a w niektórych przypadkach także urojeniami czy halucynacjami³⁹. To swego rodzaju atak paniki wywołany nadmiarem wzruszenia estetycznego – i nie

³⁹ A.L. Guerrero, A. Barceló Rosselló, D. Ezpeleta, *Stendhal Syndrome: Origin, Characteristics and Presentation in a Group of Neurologists*, „Neurología (English Edition)” 2010, vol. 25, no. 6, s. 349-356.

jest to zjawisko unikalne dla dziewiętnastowiecznego pisarza. Wiele osób współcześnie opisuje podobne stany, których doświadczało w obliczu piękna tak intensywnego, że mózg nie potrafił sobie z nim poradzić. Choć syndrom Stendhala nie stanowi oficjalnej diagnozy klinicznej, pokazuje granice tolerancji mózgu na piękno – najwyraźniej istnieje punkt krytyczny, po którym zachwyt przeradza się w napięcie, a estetyczna przyjemność w estetyczny terror. Ten przykład pokazuje, jak wiele pozostaje jeszcze do odkrycia w ramach neuroestetyki – chociażby, co dzieje się w mózgu tak silnie poruszonym pięknem, że nie jest w stanie prawidłowo funkcjonować?

Nie jest to oczywiście jedyne otwarte pytanie, na które neuroestetyka wciąż nie potrafi udzielić satysfakcjonującej odpowiedzi. A przecież są to pytania z jednej strony kluczowe dla zrozumienia natury estetycznych doznań, a z drugiej – intrygujące, np.:

Co odróżnia zwykłe „podobanie się” od głębokiego, poruszającego doznania estetycznego?

Czy da się wpływać na doznania estetyczne, manipulując pracą mózgu?

Jak przebiega proces tworzenia (a nie tylko odbioru) dzieła sztuki w mózgu twórcy?

Dynamiczny rozwój technik neuroobrazowania i sztucznej inteligencji pozwala przypuszczać, że w niedalekiej przyszłości będziemy w stanie udzielić choćby częściowych odpowiedzi na wiele z tych pytań – a tym samym lepiej zrozumieć, jak mózg tworzy i odbiera piękno.

Bibliografia

- Auernhammer Jan et al., *NeuroDesign: Greater than the Sum of Its Parts*, eds. Christoph Meinel, Larry Leifer, [b.m.] 2023, s. 197-211, [on-line:] https://link.springer.com/10.1007/978-3-031-36103-6_10.
- Blood Anne J., Zatorre Robert J., *Intensely Pleasurable Responses to Music Correlate with Activity in Brain Regions Implicated in Reward and Emotion*, „Proceedings of the National Academy of Sciences” 2001, vol. 98, no. 20, s. 11818-11823, <https://doi.org/10.1073/pnas.191355898>.
- Brown Steven, Dissanayake Ellen, *The Arts are More than Aesthetics: Neuroaesthetics as Narrow Aesthetics*, [w:] *Neuroaesthetics*, eds. Martin Skov, Oshin Vartanian, [b.m.] 2018, s. 43-57, [on-line:] <https://www.taylorfrancis.com/books/9781351842860/chapters/10.4324/9781351224091-4>.

- Chatterjee Anjan, *Neuroaesthetics: A Coming of Age Story*, „Journal of Cognitive Neuroscience” 2011, vol. 23, no. 1, s. 53-62, <https://doi.org/10.1162/jocn.2010.21457>.
- Chatterjee Anjan et al., *The Neural Response to Facial Attractiveness*, „Neuropsychology” 2009, vol. 23, no. 2, s. 135-143, <https://doi.org/10.1037/a0014430>.
- Chatterjee Anjan, Vartanian Oshin, *Neuroaesthetics*, „Trends in Cognitive Sciences” 2014, vol. 18, no. 7, s. 370-375, [on-line:] <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S1364661314000758>.
- Di Dio Cinzia, Macaluso Emiliano, Rizzolatti Giacomo, *The Golden Beauty: Brain Response to Classical and Renaissance Sculptures*, „PLoS ONE” 2007, vol. 2, no. 11, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0001201>.
- Falk John H., Balling John D., *Evolutionary Influence on Human Landscape Preference*, „Environment and Behavior” 2010, vol. 42, no. 4, s. 479-493, <https://doi.org/10.1177/0013916509341244>.
- Fortunato Vitor Costa Rozan, Giraldo Janaina de Moura Engracia, De Oliveira Jorge Henrique Caldeira, *A Review of Studies on Neuromarketing: Practical Results, Techniques, Contributions and Limitations*, „Journal of Management Research” 2014, vol. 6, no. 2, s. 201-220, [on-line:] <http://www.macrothink.org/journal/index.php/jmr/article/view/5446>, <https://doi.org/10.5296/jmr.v6i2.5446>.
- Gallese Vittorio, *Embodied Simulation: From Neurons to Phenomenal Experience*, „Phenomenology and the Cognitive Sciences” 2005, vol. 4, s. 23-48, <https://doi.org/10.1007/s11097-005-4737-z>.
- Guerrero Angel Luis, Barceló Rosselló A., Ezpeleta David, *Stendhal Syndrome: Origin, Characteristics and Presentation in a Group of Neurologists*, „Neurología (English Edition)” 2010, vol. 25, no. 6, s. 349-356, [https://doi.org/10.1016/S2173-5808\(10\)70066-3](https://doi.org/10.1016/S2173-5808(10)70066-3).
- Huang Mengfei et al., *Human Cortical Activity Evoked by the Assignment of Authenticity when Viewing Works of Art*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2011, vol. 5, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2011.00134>.
- Iigaya Kiyohito, O'Doherty John P., Starr G. Gabrielle, *Progress and Promise in Neuroaesthetics*, „Neuron” 2020, vol. 108, no. 4, s. 594-596, [on-line:] <https://linkinghub.elsevier.com/retrieve/pii/S0896627320308187>.
- Ishizu Tomohiro, Zeki Semir, *Toward a Brain-Based Theory of Beauty*, „PLoS ONE” 2011, vol. 6, no. 7, s. e21852, [on-line:] <https://dx.plos.org/10.1371/journal.pone.0021852>, <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0021852>.
- Jones Benedict Christopher et al., *Facial Symmetry and Judgements of Apparent Health: Support for a „Good Genes” Explanation of the Attractiveness-Symmetry Relationship*, „Evolution and Human Behavior” 2001, vol. 22, no. 6, s. 417-429, [https://doi.org/10.1016/S1090-5138\(01\)00083-6](https://doi.org/10.1016/S1090-5138(01)00083-6).

- Kawabata Hideaki, Zeki Semir, *Neural Correlates of Beauty*, „Journal of Neurophysiology” 2004, vol. 91, no. 4, s. 1699-1705, [on-line:] <https://www.physiology.org/doi/10.1152/jn.00696.2003>, <https://doi.org/10.1152/jn.00696.2003>.
- Keltner Dacher, Haidt Jonathan, *Approaching Awe, a Moral, Spiritual, and Aesthetic Emotion*, „Cognition and Emotion” 2003, vol. 17, no. 2, s. 297-314, <https://doi.org/10.1080/02699930302297>.
- Kirk Ulrich et al., *Modulation of Aesthetic Value by Semantic Context: An fMRI Study*, „NeuroImage” 2009, vol. 44, no. 3, s. 1125-1132, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2008.10.009>.
- Kühn Simone, Gallinat Jürgen, *The Neural Correlates of Subjective Pleasantness*, „NeuroImage” 2012, vol. 61, no. 1, s. 289-294, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2012.02.065>.
- Lacey Simon et al., *Art for Reward's Sake: Visual Art Recruits the Ventral Striatum*, „NeuroImage” 2011, vol. 55, no. 1, s. 420-433, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.11.027>.
- Langlois Judith H. et al., *Maxims or Myths of Beauty? A Meta-Analytic and Theoretical Review*, „Psychological Bulletin” 2000, vol. 126, no. 3, s. 390-423, <https://doi.org/10.1037/0033-2909.126.3.390>.
- LeDoux Joseph, *The Emotional Brain, Fear, and the Amygdala*, „Cellular and Molecular Neurobiology” 2003, vol. 23, no. 4-5, s. 727-738, [on-line:] <http://www.ncbi.nlm.nih.gov/pubmed/14514027>, <https://doi.org/10.1023/a:1025048802629>.
- Little Anthony C., Jones Benedict C., DeBruine Lisa M., *Facial Attractiveness: Evolutionary Based Research*, „Philosophical Transactions of the Royal Society B: Biological Sciences” 2011, vol. 366, no. 1571, s. 1638-1659, <https://doi.org/10.1098/rstb.2010.0404>.
- Ohme Rafal, Matukin Michal, *A Small Frog That Makes a Big Difference: Brain Wave Testing of TV Advertisements*, „IEEE Pulse” 2012, vol. 3, no. 3, s. 28-33, <https://doi.org/10.1109/MPUL.2012.2189169>.
- Paukner Annika et al., *Do Capuchin Monkeys (Sapajus Apella) Prefer Symmetrical Face Shapes?*, „Journal of Comparative Psychology” 2017, vol. 131, no. 1, s. 73-77, <https://doi.org/10.1037/com0000052>.
- di Pellegrino Giuseppe et al., *Understanding Motor Events: A Neurophysiological Study*, „Experimental Brain Research” 1992, vol. 91, no. 1, s. 176-180, <https://doi.org/10.1007/BF00230027>.
- Ramachandran Vilayanur S., Hirstein William, *The Science of Art: A Neurological Theory of Aesthetic Experience*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, vol. 6, no. 6-7, s. 15-51.

- Reber Rolf, Schwarz Norbert, Winkielman Piotr, *Processing Fluency and Aesthetic Pleasure: Is Beauty in the Perceiver's Processing Experience?*, „Personality and Social Psychology Review” 2004, vol. 8, no. 4, s. 364-382, https://doi.org/10.1207/s15327957pspr0804_3.
- Vartanian Oshin et al., *Architectural Design and the Brain: Effects of Ceiling Height and Perceived Enclosure on Beauty Judgments and Approach-Avoidance Decisions*, „Journal of Environmental Psychology” 2015, vol. 41, s. 10-18, <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2014.11.006>.
- Vartanian Oshin et al., *Impact of Contour on Aesthetic Judgments and Approach-Avoidance Decisions in Architecture*, „Proceedings of the National Academy of Sciences of the United States of America” 2013, vol. 110, no. SUPPL2, s. 10446-10453, <https://doi.org/10.1073/pnas.1301227110>.
- Vartanian Oshin et al., *Individual Differences in Preference for Architectural Interiors*, „Journal of Environmental Psychology” 2021, vol. 77, 101668, <https://doi.org/10.1016/j.jenvp.2021.101668>.
- Vessel Edward A., Starr G. Gabrielle, Rubin Nava, *The Brain on Art: Intense Aesthetic Experience Activates the Default Mode Network*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2012, vol. 6, s. 66, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2012.00066>.
- Yang Taoxi et al., *Aesthetic Experiences Across Cultures: Neural Correlates When Viewing Traditional Eastern or Western Landscape Paintings*, „Frontiers in Psychology” 2019, vol. 10, no. 3, s. 798, <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.00798>.
- Yue Xiaomin, Vessel Edward A., Biederman Irving, *The Neural Basis of Scene Preferences*, „NeuroReport” 2007, vol. 18, no. 6, s. 525-529, <https://doi.org/10.1097/WNR.0b013e328091c1f9>.
- Zeki Semir, *Art and the Brain*, „Journal of Consciousness Studies” 1999, vol. 6, no. 6-7, s. 76-96.

ABSTRACT

Neuroaesthetics – How Does the Brain Create and Perceive Beauty?

Neuroaesthetics is an interdisciplinary field of research aimed at understanding the neural mechanisms underlying aesthetic experience. This article traces the development of this discipline from early concepts of empirical aesthetics to contemporary research utilizing neuroimaging techniques such as functional magnetic resonance imaging (fMRI) and electroencephalography (EEG). At the heart of the discussion is the question of how the brain processes aesthetic stimuli and which neural systems contribute to the experience of

beauty. Particular attention is paid to theoretical models describing the multidimensional nature of aesthetic experiences, including the concept of the aesthetic triad, which posits the interaction of systems responsible for perception, emotional evaluation and meaning-making. Based on the results of empirical research, the role of the reward system, the orbitofrontal cortex, the default mode network and mirror neurons in the reception of art and other aesthetic stimuli is discussed. The analysis takes into account both potentially universal aesthetic preferences, related, among other things, to symmetry and proportion, and the influence of cultural, cognitive and contextual factors on the experience of beauty.

Keywords: neuroaesthetics, aesthetic experience, beauty, perception of art

RICHARD GOUGH

Professor Emeritus, University of South Wales

Kantor w Cardiff

(tłum. Robert Gałązka)

Akt pierwszy

Kantor przybył do Cardiff we wrześniu 1976 r. i już nigdy tu nie powrócił.

Dla niewielkiej liczby widzów, którzy widzieli dwa przedstawienia *Umarłej klasy* (było ich pewnie nie więcej niż 120), trudny okazał się powrót innego rodzaju – powrót do „normalności” w teatrze, powrót do codzienności; powrót do zgrabnej koncepcji tego, co i jak robi reżyser teatralny; powrót do porządku i stabilności wspomnień oraz do dystansu przeszłości; powrót do słodkiej nostalgii dzieciństwa.

Zamiast tego nastąpił zwrot ku temu, w jaki sposób zespół nadaje swej pracy materialny kształt i ucieleśnia pewną estetykę; zwrot ku sile przedmiotów i poetyce ich patyny; zwrot ku animacji i przejmującej obecności manekinów; zwrot ku wyczerpanym i niedołącznym ciałom usiłującym zaludnić scenę; zwrot ku teatrowi śmierci.

Powrót do życia, ale już nie takiego samego.

Podczas tych dwóch wieczorów byliśmy świadkami „strasznego piękna”, a jego wspomnienie i widok Kantora jako demonicznego, pełnego furii, jakby opętanego mistrza ceremonii wryły nam się głęboko w pamięć. Pisząc te słowa teraz, 40 lat później, nie potrafię wymienić ani jednego przedstawienia, które tak głęboko mnie poruszyło.

Przyjazd Kantora do Cardiff z tym budzącym podziw spektaklem był zasługą jednej osoby – Geoffreya Axworthy’ego, dyrektora niedawno założonego Sherman Theatre, który był wówczas częścią Uniwersytetu w Cardiff. Po sukcesie dwóch poprzednich występów Kantora i Cricot 2 na Festiwalu w Edynburgu (*Kurka wodna* w 1972 r. i *Nadobnisie i koczokodany* w 1973 r.), których inicjatorem i gospodarzem był Richard Demarco, *Umarła klasa* została ponownie zaprezentowana przez Demarco w ostatnim tygodniu Festiwalu w Edynburgu w 1976 r. i miała być grana przez osiem kolejnych wieczorów w Riverside Studios w Londynie. Geoffrey Axworthy skorzystał z okazji, żeby sprowadzić Kantora i zespół Cricot 2 do Cardiff dwa lata po chrzcie bojowym, jakim było dla niego przedstawienie *Nadobniś i koczokodanów* w Sziraz (Iran). Wiedział, że to ważna twórczość; wiedział, że publiczność będzie niewielka. Wiedział też jednak, że w Cardiff powstał szereg eksperymentalnych zespołów teatralnych/tanecznych, które były otwarte na twórczość międzynarodową i podejmowały z nią dialog. Miał nadzieję, że Kantor stanie się inspiracją; miał nadzieję, że zachwyci i pobudzi miejscową publiczność, a co więcej, podziwiał Kantora i chciał gościć go wraz z zespołem.

W wydawanej co dwa miesiące broszurze Sherman Theatre na wrzesień i październik 1976 r. wizyta teatru Cricot zapowiadana jest następująco:

Z wielką przyjemnością witamy jeden z najbardziej ekscytujących zespołów teatru eksperymentalnego na świecie – z Polski, tuż po występach na tegorocznym Festiwalu w Edynburgu. Wizualna ekspresja tych artystów-performerów umożliwia im wyjątkową komunikację z widzami nieznającymi języka polskiego. (Grupa występuje tego lata w ICA, natomiast obrazy Kantora, jej reżysera, zostaną pokazane w Whitechapel Gallery).

Autorem tego krótkiego, oszczędnego w słowach tekstu, tak jak większości krótkich opisów w programie filmowym i teatralnym, był Geoffrey Axworthy. Broszura jest bardzo zwyczajna: pojedyncza kartka A4 złożona dwukrotnie, wydrukowana w kolorze niebieskim i pomarańczowym, bez żadnych ilustracji (z wyjątkiem kadru z filmu na przedniej okładce), teksty czcionką ośmiopunktową (powyższy opis jest jednym z najdłuższych) oraz kalendarz na dwa miesiące.

Tych kilka zdań nie oddaje jednak tego, jak „trudno” było promować takie wydarzenie w połowie lat 70. i jak niezwykłą okazję ta wizyta stanowiła dla Cardiff. Geoffrey Axworthy wyraźnie zaznacza, że przedstawienie przyjeżdża z Festiwalu w Edynburgu i będzie gościć w Londynie; wyjaśnia i zapewnia, że spektakl przemówi do publiczności nieznającej polskiego, a jego siłą jest strona wizualna. W pierwszym

zdaniu pozwala sobie również na wyraz uznania – „jeden z najbardziej ekscytujących zespołów teatru eksperymentalnego na świecie” – chociaż użycie słowa „eksperymentalny” było wkalkulowanym ryzykiem.

Przybycie z Edynburga, w drodze do Londynu, budziło podziw w stolicy Walii, która w połowie lat 70. wciąż starała się zaznaczyć swą obecność. Potrzeba zapewnienia publiczności, że przedstawienie będzie zrozumiałe nawet bez znajomości polskiego, jest w dużej mierze znakiem czasów; kilkadziesiąt lat później Walijszczy są przyzwyczajeni do korzystania z bogatej oferty międzynarodowego teatru dzięki przedsiębiorczości i staraniom Chapter Arts Centre i Centre for Performance Research oraz licznym tournée i festiwalom zorganizowanym przez te instytucje. Jednak w 1976 r. prezentacje twórczości teatralnej w językach innych niż angielski lub walijski były rzadkością w Walii, a w istocie także w pozostałej części Wielkiej Brytanii; poza kilkutygodniowym Festiwalem w Edynburgu Wielka Brytania pozostawała stosunkowo odizolowana od międzynarodowych i europejskich przedstawień – wtedy nawet w Londynie nie odbywał się już World Theatre Season (Światowy Sezon Teatralny) Petera Daubený’ego, London International Festival of Theatre (Międzynarodowy Festiwal Teatralny w Londynie; LIFT) miał powstać dopiero za dwa lata, a o sezonie Bite (Barbican International Theatre Event) w londyńskim Barbican Centre nawet się jeszcze nikomu nie śniło.

Ten materiał reklamowy wyróżnia się dzięki jeszcze jednemu ciekawemu szczegółowi; w ogóle nie pojawia się w nim tytuł przedstawienia – *Umarła klasa* – w kalendarzu wymieniona jest tylko nazwa zespołu (po angielsku), a powyższy tekst zatytułowany jest po prostu *Teatr Cricot*. Tytuł utworu był znany Geoffreyowi Axworthy’emu i miał swoją renomę, istniały też polskie plakaty, ale nie pamiętam, żebym wiedział, jak zatytułowany jest spektakl, zanim go obejrzałem, ani nie przypominam sobie żadnych plakatów lub zdjęć w samym Sherman Theatre. Czy Geoffrey Axworthy był ostrożny lub pełen obaw przed wystawieniem sztuki zatytułowanej *Umarła klasa*? Czy poza wyżej wymienionymi kwestiami obsesja Kantora na punkcie Teatru Śmierci i przedstawienie pod takim tytułem mogły odstraszyć pocziwych mieszkańców Cardiff? Czy jeśli w tytule przedstawienia znajdzie się śmierć, umarli, pogrzeb lub inne słowo o ponurych konotacjach, na pewno „położy” to frekwencję, być może z wyjątkiem Arthura Millera i jego *Komiwojażera*? Nigdy się nie dowiemy, dlaczego Geoffrey Axworthy postanowił pominąć tytuł w materiałach reklamowych, ale jego nieznaną miał niezwykle wpływ na mój pierwszy odbiór spektaklu.

Zanim jednak przejdę do opisu spektaklu pokazanego na scenie Arena w Sherman Theatre w Cardiff w środę 8 września i czwartek 9 września 1976 r., chciałbym poświęcić więcej uwagi krótkiemu tekstowi Geoffreya Axworthy’ego. Pamiętam, że

uderzyła mnie wtedy wzmianka o wystawie obrazów reżysera, Kantora, w Whitechapel Gallery; zaintrygowało mnie to, ponieważ wciąż byłem gotów studiować teatr (i od trzech lat odraczałem rozpoczęcie nauki), a teraz zastanawiałem się już, czy nie lepiej iść na uczelnię artystyczną. Może było to dla mnie bardziej odpowiednie miejsce – idea artysty, malarza, rzeźbiarza (nie wiedziałem jeszcze o instalacjach, happeningach i asamblażach Kantora), który jest zarazem twórcą teatralnym, reżyserem, była fascynująca, stanowiła zarówno objawienie, jak i wyzwanie. W tamtym czasie (miałem zaledwie 20 lat) jedynymi znanymi mi współczesnymi twórcami, którzy przekraczali granice, byli Robert Wilson i Meredith Monk.

Z jednej strony były przecież historyczne precedensy europejskie (np. w osobach Siergieja Eisensteina, Jeana Cocteau i Antonina Artauda) albo współcześni artyści północnoamerykańscy, ale w „rzeczywistości” i we względnej izolacji Walii połowy lat 70. otaczali mnie zatwardziali zwolennicy teatru fizycznego, a wszystkie nasze rozmowy i odniesienia zdawały się zmierzać ku ubogiemu i czystemu teatrowi rytuału i „prawdy”, „nadekspresyjnego” i „uniwersalnego”, akcji i gestów, znaków ze stosów... Wpływ Grotowskiego, Brooka i Barby był znaczący – nawet gdybym miał pędzle, musiałbym je ukryć! Z tego ostatniego, ujętego w nawiasy zdania w tekście Geoffreya Axworthy’ego Kantor wyłaniał się jako jakiś mroczny anioł – reżyser teatralny, który również maluje; artysta działający zarówno w galerii, jak i w teatrze. A więc było to możliwe. Nie miałem pojęcia, jak ta prowokacja mnie zainspiruje; nie miałem pojęcia, jak złożonym i wszechstronnie utalentowanym artystą był Kantor, tworzącym dzieła w wielu mediach, w przestrzeni i czasie jako wydarzenie i działanie. Ale kilka tygodni później wyruszyłem na wyprawę (pielgrzymkę?) do wschodniego Londynu, udałem się do Whitechapel Gallery i był to początek objawienia.

Wreszcie jeśli chodzi o tekst promocyjny, choć wtedy nie zwróciłem na to uwagi, teraz postrzegam połączenie artysty i performerera w zdaniu „wizualna ekspresja tych artystów-performerów umożliwia im wyjątkową komunikację z widzami nieznanymi języka polskiego” jako proroczą uwagę/definicję Geoffreya Axworthy’ego, trafnie oddającą hybrydowość tych postaci w akcji, ni to aktorów, ni marionetek, nie tylko artystów wizualnych, ale także malarzy czasu i rytmu, żywe rzeźby/rzeźbiarzy, twórców instalacji, tancerzy i osób w martwej naturze. Przypominam, że jest rok 1976, performans, sztuka żywa i wszystkie liczne kategorie służące do opisu, analizy i finansowania hybrydowych form sztuki, które zajmują pogranicze teatru, sztuk pięknych, muzyki i tańca, a których istotą jest zdarzeniowość, nie zostały jeszcze zdefiniowane; co więcej, dopiero powstawały i wciąż ewoluują. Użycie łącznika przez Axworthy’ego jest szczególnie trafne w odniesieniu do „aktorów” Kantora (sam termin „performer” dopiero wchodził do obiegu) działających w tym połączonym trybie

artysty-performera, między jednym i drugim, nieuwiązanych do żadnej z tych ról, przez co działania i obrazy były ucieleśniane i powstawały inaczej.

Na szczęście reklama w broszurze Sherman Theatre nie była dla mnie jedyną zachętą do obejrzenia spektaklu – otrzymałem „przekaz ustny”; entuzjastyczne rekomendacje i ciekawe opisy przedstawień Cricot od dyrektora teatru. Geoffrey Axworthy był wielkim zwolennikiem Mike’a Pearsona i Cardiff Laboratory Theatre (z którym współpracowałem) od jego powstania przed trzema laty, w 1973 r., a próby i prezentacje wczesnych spektakli Cardiff Laboratory Theatre odbywały się właśnie w Sherman Theatre.

Axworthy widział niektóre z moich performansów i instalacji „pod auspicjami” Cardiff Laboratory Theatre i śledził je z zainteresowaniem; bardzo ceniłem jego uwagi i krytykę, podziwiałem zwłaszcza jego umiejętność umieszczania eksperymentalnej i często bezkompromisowej twórczości, naiwnie podejmowanej przeze mnie, Mike’a Pearsona i wielu innych, w szerszym kontekście form i światowych tradycji teatralnych. Dużo podróżował, pracował w Bagdadzie i Ibadanie (Nigeria), zanim objął stanowisko na Uniwersytecie w Cardiff, gdzie założył Sherman Theatre i utworzył studia magisterskie na kierunku teatrologia. Często opowiadał o spektaklach, które widział w czasie wojaży, i regularnych pobytach na Festiwalu w Edynburgu; pamiętam szczególnie barwną relację z przedstawienia *Makbeta* (na polanie w dżungli nieopodal odległej wioski w Nigerii), gdy cała publiczność uciekła do (prawdziwej) dżungli na widok zbliżającego się lasu Birnam. Ale najbardziej zaintrygowały mnie jego relacje z przedstawień Kantora. Axworthy był obecny na Festiwalu w Sziraz w Iranie w 1974 r. Ta coroczna impreza (1967-1977) pod patronatem szacha Iranu, zlikwidowana po rewolucji, była jednym z najbardziej znanych festiwali sztuki awangardowej i tradycyjnej, na zamówienie którego powstały *Orghast* Petera Brooka, *Hymnen* Karlheniza Stockhausena i *Ka Mountain* Roberta Wilsona oraz wiele innych wybitnych dzieł. Axworthy opisał swoje wrażenia z przedstawienia *Nadobniś i kockodanów* Witkiewicza w reżyserii Kantora (myślałem, że znam Witkacego dzięki Grotowskiemu, ale nic nie przygotowało mnie na tę relację). W mojej własnej pamięci, być może jako odtworzenie typowo kantorowskiego momentu, opisy napływają falami i najwyraźniej z kilku spotkań, dodając strzępki i urywki *Kurki wodnej* (też autorstwa Witkiewicza), którą Axworthy widział w 1972 r. w Edynburgu, ale przede wszystkim pamiętam jego opowieść o tym, jak wybrano go z publiczności, odprowadzono i przebrano za Mandelbauma albo Libertyna (a może była to inna grupa), a następnie on i banda złożona z innych widzów musieli domagać się udziału w orgii. Innym razem widzę rząd siedzących cicho Mandelbaumów, przed którym pozostała część publiczności musi przejść powoli, jakby podczas inspekcji. Ten opis obsadzania

widzów w rolach, dzielenia ich na grupy, zmieniania ich położenia (zarówno w sensie scenograficznym, jak i choreograficznym) i umożliwienia im spotkania wywarł na mnie głęboki wpływ – wszystko to zawdzięczałem temu starszemu, doświadczonemu człowiekowi teatru (w 1976 r. Axworthy miał już ponad 60 lat), który dzielił się wspomnieniami z nowicjuszem.

Axworthy był wyraźnie podekscytowany tym, że gości Kantora i zespół Cricot w swoim teatrze; Sherman Theatre działał dopiero od trzech lat i chociaż ani publiczność w Cardiff, ani ludzie z branży nie byli świadomi znaczenia tej wizyty (ani reputacji i wcześniejszej twórczości Kantora), Geoffrey wiedział, że dokonał nie lada sztuki. Czuł, że Kantor, choć już znany we Francji i Włoszech, stanie się artystą światowej sławy, a *Umarła klasa* zyska status przełomowego dzieła XX w. Spektakl został świetnie przyjęty w Edynburgu, zapowiadało się światowe tournée. W ciągu kilku tygodni występy w Riverside Studios w Londynie (a nie w ICA, jak głosiła broszura Sherman Theatre) i wpływ, jaki wywarły na publiczność, prasę i branżę, potwierdziły, że Kantor i Cricot 2 są znaczącą siłą w światowym teatrze; utrzymają tę pozycję przez następne 15 lat, a nawet dłużej. Choć miesiąc wcześniej zespół zyskał uznanie w Edynburgu, gdzie od kilku lat gościł na zaproszenie Richarda Demarco, te dwa występy w Cardiff i towarzyszące im dni były dla Kantora i Cricot 2 chwilą wytchnienia. Nie mogli tego wiedzieć, ale po Londynie częstotliwość ich wyjazdów i prób gwałtownie wzrosła. Cardiff było dla Kantora i zespołu swego rodzaju odpoczynkiem, pauzą i (z perspektywy czasu) momentem zmiany; występy w Cardiff stanowiły punkt zwrotny, i według wszystkich relacji artyści świetnie się tu bawili! Geoffrey Axworthy wynajął cały wiktoriański dom w pobliżu teatru. Jego żona Caroline Axworthy opowiada o niekończącym się gotowaniu (barszczu i pierogów), zespole biegającym po domu, delektującym się przestrzenią i swobodą, grającym w gry i cieszącym się swoim towarzystwem; choć ich teatr przenikały śmierć i mrok, ten pensjonat był pełen światła i życia, ma się wrażenie, że zespół się odprężył (Kantor przychylnie wspominał te dni i zaprosił Geoffreya i Caroline do Paryża w następnym roku). Niemal widzę, jak ci dwaj dojrzały mężczyźni (którzy byli do siebie nieco podobni) bawią się w salonie, wymieniają opowieściami o teatrze, podróżach i trudach pracy, plotkują po francusku, rozluźnieni paroma głębszymi.

Warto zauważyć, że ostatnie przedstawienie *Umarłej klasy* na Festiwalu w Edynburgu (4 września) i początek pokazów w londyńskim Riverside Studios (11 września) dzielił tydzień, a o tej porze roku w Wielkiej Brytanii (koniec wakacji, ale przed rozpoczęciem nauki na uniwersytetach) nie jest łatwo włączyć do repertuaru spektakl zagranicznego teatru eksperymentalnego. Jednak zaskakuje odkrycie, że żaden inny brytyjski teatr nie próbował tego zrobić. Sprowadzenie tego niezwykłego przedstawienia

do Cardiff, wizja i wola Geoffreya Axworthy'ego, żeby tego dokonać, świadczą o jego zaangażowaniu na rzecz światowej klasy teatru i miejscowej publiczności Sherman Theatre.

Antrakt

Umarła klasa Kantora nie była moim pierwszym kontaktem z polskim teatrem; wcześniej zetknąłem się z nim dwa razy, a spotkania te były równie dezorientujące, jak odkrywcze.

Pierwsze z nich miało miejsce na National Student Drama Festival (NSDF – Krajowy Festiwal Teatru Studenckiego) w Cardiff w 1974 r., a drugie – na NSDF w Londynie rok później. Podczas edycji festiwalu w Cardiff, zorganizowanej przez Sherman Theatre w ramach jego inauguracyjnego programu, trzy przedstawienia wywarły na mnie ogromne wrażenie, zostawiły we mnie trwałe ślady i zmieniły moje wyobrażenie o tym, czym może być teatr – o tym, jak można konstruować narracje i wyrażać emocje fizycznie, instynktownie i bezpośrednio. Nagle wizje teatru świętego i rytualnego przywołane przez Petera Brooka w książce *The Empty Space* (którą akurat miałem w torbie) nabrały sensu w sercu i umyśle podatnego na wpływy osiemnastolatka, stały się realnymi i żywymi, „odczuwanymi” doznaniem, które wstrząsnęły „starymi”, ogólnie przyjętymi i oklepanymi wyobrażeniami o tym, jak działał teatr. Wspomniane trzy przedstawienia to *Time of the Season* eksperymentalnej młodzieżowej grupy teatralnej z Llanover Hall (Cardiff), w reżyserii Mike'a Pearsona; inscenizacja Ritual Theatre w reżyserii Barry'ego Edwardsa; oraz spektakl grupy studenckiej z Krakowa o nazwie Pleonazmus, pod dziwnym tytułem *Straż pożarna by nie zmogła, jedna, druga, trzecia*. Wiele lat później odkryłem, że członkowie założyciele warszawskiej Akademii Ruchu (zespołu, z którym miałem współpracować wiele razy w latach 80. i 90.) należeli do tego działającego przez krótki okres teatru studenckiego. A brutalne obrazy, konkretne dźwięki i pełne udręki nieme krzyki z wczesnej twórczości Akademii Ruchu mnożyły się w tym surowym spektaklu Pleonazmusa, imponującym zarówno pod względem sprawności fizycznej, jak i opanowania aktorów. Z perspektywy czasu widzę, że wszystkie te trzy niezwykle przedstawienia były pod wpływem twórczości Jerzego Grotowskiego, ale wtedy był on dla mnie tylko nazwiskiem zagubionym w pustej przestrzeni między książką Petera Brooka i moim doświadczeniem teatralnym.

W następnym roku miałem towarzyszyć Mike'owi Pearsonowi na NSDF w Londynie, wspomnienia się zacierają, ale pamiętam, że nauczyłem się wychodzić z przedstawień i wspominać teatr i „dawne czasy” (mimo że te wydarzenia miały miejsce zaledwie kilka lat wcześniej), dowiedziałem się o Polsce i Grotowskim (Mike widział *Apocalypsis cum figuris*), dowiedziałem się dużo o Pecie Sykesie i Rat Theatre (brytyjski zespół teatru fizycznego, który potraktował dosłownie ideę „okrucieństwa” Artauda), poznałem politykę, geografię i „krajobraz” brytyjskiego teatru alternatywnego w połowie lat 70. (i byłem zdumiony zarówno florą, jak i fauną). I wtedy, w podziemiach Student Union na Gower Street, zobaczyliśmy przedstawienie Teatru STU – mnie ono zdumiało, zaszokowało i głęboko poruszyło, wciąż pamiętam aktorów szczelnie owiniętych całunami, zmumifikowane żywe ciała, brutalny akt podporządkowania i przymusu, ale także troski i pocieszenia. Uderzyła mnie też bliskość i współudział publiczności; siedzieliśmy wszyscy niczym dzieci przy wielkim stole, gdzie akcję i wydarzenia serwowano nam do konsumpcji. Mike miał powiedzieć, że był to wpływ spektaklu Grotowskiego według *Fausta* Marlowe’a, ale ja tego nie wiedziałem, a doświadczenie teatru podanego jako kolacja wystarczyło, żebym ruszył na poszukiwania. Jeśli taki był polski teatr, musiałem dowiedzieć się więcej.

Akt drugi

Gdy o 19:55 w środę 8 września 1974 r. wszedłem do Arena Studio w Sherman Theatre, aby obejrzeć *Umarłą klasę*, nie mogłem oderwać oczu od „starszego” mężczyzny chodzącego tam i z powrotem po przedszeniu w tej ciasnej sali. Zdawał się mierzyć każdego z nas przenikliwym, niespokojnym wzrokiem, splatając i obsesyjnie wykręcając dłonie. Czy miał zamiar przemówić? Czy nerwowo zbierał siły, żeby coś ogłosić? Czy wydarzyła się jakaś katastrofa i teraz konieczne były przeprosiny?

Jako nastolatek dorastający w Cardiff regularnie odwiedzałem zoo w Bristolu, pamiętałem wielkiego białego niedźwiedzia polarnego uwięzionego w betonowej celi, chodzącego tam i z powrotem jak w obłądzie, pełnego pogardy i strachu wobec gapiów; miałem teraz wrażenie, że widzę negatyw tego obrazu, wątłą sylwetkę całą w czerni, z wyjątkiem białej koszuli (bez krawata), bardziej lisa niż niedźwiedzia, ale podobnie uwięzionego, przyczajonego do skoku. Niepokojący widok; kim on był i co tam robił?

Jako że nigdy wcześniej nie widziałem przedstawienia Kantora, jego fizyczna obecność na scenie – reżysera, autora, dyrygenta, animatora, mistrza ceremonii – była

hipnotyzująca i budziła niepokój. Czterdzieści lat później może nie wydawać się to nowatorskie, ale wówczas, gdy nie znałem estetyki, stylu ani znaku firmowego Kantora, był to zdumiewający początek i coś, co dla mnie nigdy się nie skończyło.

W krypcie katedry w Hereford słuchałem kiedyś wykładu księdza o demonach w literaturze; miałem wtedy zaledwie 15 lat i gorączkowo czytałem poetów Beat Generation; i chociaż on mówił o Miltonie, Websterze i Marlowe, czułem, że te zarzuty dotyczą mnie. Pamiętam, jak szalony, ubrany na czarno żylasty mężczyzna wydaje z siebie długi skowyt, który zdawał się ziać złem i zółcią; to był przeciągły akord, który przerażał mnie przez wiele lat, a później mylił mi się z obrazem Francisza Bacona według *Papieża Velázqueza*.

Sekwencja otwierająca *Umartą klasę* była jednak bardziej przerażająca, bardziej przeciągła, nieustępliwa i bezlitosna. Pamiętam, jak Kantor wywoływał to wydarzenie, widziałem, że faktycznie sygnalizuje zmiany światła i natężenia dźwięku, przyzywa aktorów, nakłaniając ich i upominając, ale nade wszystko wydawało się, że cała akcja jest przywoływana z jakiejś otchłani, z jakiejś ziejącej dziury z tyłu teatru, z zakamarków umysłu, z jakiegoś pęknięcia w pamięci. Mój ubrany w czerń kapłan pojawił się ponownie i otworzył trumny w krypcie. Wszystkie moje wspomnienia o gnębicielech z dzieciństwa, obrazy okrutnych zabaw i upokorzeń powróciły z całą mocą; Kantor uwolnił coś, czego nie da się łatwo odłożyć do przeszłości. Jak ta rana mogłaby się zagoić? Jak ta rana miałaby się zagoić?

Po obecności Kantora w chwilach poprzedzających rozpoczęcie spektaklu oraz jego bolesnym i gorączkowym przywoływaniu wydarzeń kolejnym wstrząsem (była teraz 20:02) był dla mnie widok wykonawców, nie tylko ich zniedołężnienie, trupia błądź i wyczerpanie oraz niezwykle poczucie, że te widma są pustymi naczyniami, w których wspomnienia miały się przelewać i burzyć, opadać i wzbierać – ale rzeczywisty wiek aktorów. W swej naiwności i młodzieńczej arogancji sądziłem, że teatr eksperymentalny był domeną młodych, następnego pokolenia, a nie czymś, czym zajmowali się ludzie starsi lub z czym chcieliby być kojarzeni. Widziałem, że pewną rolę odgrywała tu charakteryzacja, a w niewielkiej przestrzeni teatralnej pomysły były ujmująco przejrzyste. Niemniej jednak niektórzy z tych aktorów byli w dojrzałym, a może nawet „starszym” wieku. Krótki okres doświadczeń z festiwalami teatru studenckiego i młodymi eksperymentatorami szybko dobiegał końca. Było tak, jakby punkrockowiec (dokładnie z tej epoki – połowa lat 70.) zobaczył, że stary gitarzysta bluesowy może być bardziej wywrotowy, nowatorski i szokujący.

Gdy jeszcze dochodziłem do siebie po tym drugim wstrząsie, następnym mistrzowskim posunięciem Kantora było opróżnienie sceny; te widma zostały pokonane – wkrótce po pojawieniu się bezceremonialnie usunięte, a jednak jego diaboliczna

postać pozostała, napięta i nieruchoma, gotowa do przywoływania. I wtedy powróciły z ciemnej głębi studia, z zascenia umysłu, zza kulis pamięci, przy dźwiękach znanego walca, kierowane przez Kantora za pomocą *staccato* gestów, ale tym razem z ich dawnymi „ja”, w miniaturowej formie, uczepionymi ich pleców; parada koszmarnych marionetek; upiorne zjawy dźwigające dziecięce kukły samych siebie.

Była wtedy dokładnie godzina 20:05. W ciągu pięciu minut cała galeria światłocieniowych obrazów ożyła w tańcu śmierci; gdyby przedstawienie skończyło się w tym momencie, byłoby to niemal wystarczające, nie do zniesienia i bezlitosne, niepokojące w zasadniczy, egzystencjalny sposób. A jednak w pełni satysfakcjonujące. W ciągu pięciu minut długie miesiące lektury Kleista, Craiga i Artauda, wszystkie moje próby zrozumienia i skonkretyzowania w wyobraźni tego, co przewidzieli ci wizjonerzy, rozświetliła jasność; ich wizje urzeczywistniły się na moich oczach – patrzcie tylko...

Fakt, że po upływie 40 lat mogę odtworzyć w pamięci przebieg tego siedemdziesięciminutowego spektaklu niemal minuta po minucie, świadczy o tym, jaki wywarł na mnie wpływ. Zdaje się także rodzić pytania o bycie świadkiem w teatrze, proponując inne poziomy empatii i zaangażowania, implikując uczestnictwo i winę. Byłem w to zamieszany, wpłatałem się i już we mnie to wrosło.

Większość czytelników zapewne zna *Umarłą klasę*, nie ma więc potrzeby dalej opisywać wydarzeń, które nastąpiły i wprawiły mnie w zachwyt. Oczywiście obejrzałem ją nie tylko pierwszego wieczoru w Sherman Theatre, ale poszedłem też na drugie przedstawienie, a potem podążyłem za zespołem do Londynu. Miałem zobaczyć spektakl jeszcze 12 razy: w Nancy, Brukseli, Grazu, znowu w Londynie i wreszcie w Krakowie. Czy można było zostać „groupie” Teatru Śmierci, fanem ogarniętym chorobliwą fascynacją? Czy tylko wydawało mi się, że dostrzegłem w oczach Kantora przeblysłk rozpoznania, gdy przyglądał się widzom wchodzącym na salę w Krakowie; teraz w jego mieście ten gość z Walii, siedem lat później wciąż podążający za przedstawieniem jak cień?

Jak można przewidzieć konsekwencje wystawienia jednego spektaklu teatralnego dla członków publiczności? To oczywiście niemożliwe, a w każdym razie zbędny wysiłek, ale nie tylko ja potrafię wymienić jedno doświadczenie teatralne, które stało się motorem moich działań przez resztę życia; pełniło zarówno funkcję kompasu, jak i Graala, wskazało kierunek i cel przekornych poszukiwań. Cieszę się, że mogę wymienić osoby, które to sprawiły: Tadeusza Kantora, członków Cricot i dyrektora Sherman Theatre Geoffreya Axworthy’ego, i w ten sposób serdecznie im podziękować.

Część druga – O przedmiotach

Zapraszając do współpracy przy numerze „Performance Research” zatytułowanym *On Objects* (O przedmiotach), zauważyliśmy, że interesuje nas wiele rzeczy, od surrealizmu, przez teatr lalkowy i bio-obiekty Tadeusza Kantora, po skrzynki Josepha Cornella. Niewątpliwie była to prawda. „Interesowały” nas te rzeczy, a także wiele innych. Ale wydawało się, że za naszym zainteresowaniem tymi artefaktami kryje się pytanie: czym jest przedmiot? Zbierając artykuły do tego numeru, mniej skupialiśmy się na tym, „czym” jest przedmiot, a bardziej na tym, „gdzie” on jest. A dokładniej „gdzie one są?” względem zarówno innych przedmiotów, jak i tych innych rzeczy, które nazywamy sobą: własnych ja, oraz w jaki sposób te przedmioty i własne ja są inscenizowane, performowane i uwidaczniane.

W pewnym sensie wszystkie sceny są po prostu pustymi przestrzeniami, niezależnie od liczby wypełniających je różnych obiektów performatywnych, od ludzi po przedmioty nieożywione, i ciężaru ich przeszłości. Teatrowi można bowiem zawsze zarzucić, że fałszywie przedstawia obecne w nim przedmioty. W eseju *Rzecz* Martin Heidegger, w szerszym niż teatr kontekście, stwierdza:

W rzeczywistości jednak rzecz jako rzecz pozostaje schowana, nieważna i w tym sensie unicestwiona. Działo się to i nadal dzieje w tak istotny sposób, że rzeczy nie tylko nie są już dopuszczane jako rzeczy, lecz w ogóle jeszcze nie zdołały się zjawić myśleniu jako rzeczy¹.

Teatrowi można zarzucić, że redukuje przedmiot do zera, unicestwia go, przekształcając jego „rzeczowość” w kolejny środek umożliwiający rozwój spektaklu. Jeśli jednak uważnie przyjrzymy się naturze obiektu scenicznego, czyli rekwizytu, może się okazać, że dzięki takiej „rzeczy” myślenie może chronić pewien stan bycia.

W tym względzie pomocna może być twórczość Petera Schwengera. W jego książce *The Tears of Things: Melancholy and Physical Objects* jest rozdział poświęcony „Malarstwu i spojrzeniu przedmiotu”. Autor rozwija w nim koncepcję przedmiotu, opartą na zdolności spojrzenia do dezintegracji, która nadaje przedmiotowi nibyautonomię.

¹ M. Heidegger, *Rzecz*, [w:] idem, *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 165.

Schwenger postuluje Rzecz jako kategorię uprzednią wobec przedmiotu. Przedmiot jest tym, do czego coś zostaje zredukowane pod opresyjnym spojrzeniem (i tutaj należy uznać tę opresyjność za decyzję ze strony podmiotu). Schwenger zakłada ciągły proces wymiany między przedmiotem i podmiotem, który kwestionuje obie „pozycje” i ich właściwe „ja”. Przytacza wcześniej lacanowskie pojęcie spojrzenia jako tego, co „zawsze wymyka się tej formie widzenia, która zadowala samą siebie, wyobrażając sobie, że jest świadomością”². Właśnie to Schwenger nazywa „spojrzeniem przedmiotu” – „czymś poza świadomością i poza przedmiotem”.

Tak więc w ujęciu Schwengera świadomość przedmiotu jest czymś, co powstaje poza podmiotem: jest relacją. Tę interpretację dopuszcza też esej Heideggera, gdzie czytamy: „Pierwszym krokiem do takiej czujności [po to, by rzeczy ukazywały się jako rzeczy – R.G.] jest krok wstecz od myślenia tylko przedstawieniowego, to znaczy wyjaśniającego, do myślenia przypomnieniowego”³. Myślenie tylko przedstawieniowe byłoby bowiem ustanowione przez świadomość podmiotu. Określenie „krok wstecz od myślenia” oddaje zapewne położenie publiczności w stosunku do każdego wydarzenia teatralnego.

Wciąż jednak istnieje podejrzenie, że wspaniała możliwość, jaką daje teatr jako „wydarzenie”, „iluminacja” czy „refleksja”, może z powrotem posłużyć do zawłaszczenia przedmiotu, a nie wysunięcia na pierwszy plan kwestii opozycji podmiotu i przedmiotu. Toteż na zakończenie chciałbym się przyjrzyć pięciu przedmiotom, które ukazują moje własne metody pracy. Uwagi te pochodzą z dłuższego tekstu, refleksji na temat 30 przedmiotów, który miał mi pomóc w zapomnieniu o 30 latach działalności (napisanego 10 lat temu na trzydziestolecie mojego zespołu).

Młynek do kawy

Jeśli chodzi o moją własną twórczość i moje wczesne próby określenia estetyki odrębnej, choć czerpiącej ze stylu Cardiff Lab – zespołu, do którego dołączyłem w 1975 r. – młynek do kawy ma wymiar symbolu. Moją uwagę przyciągały przedmioty, które zdawały się wychodzić na światło dzienne z zakurzonych strychów, zatęchłych szop,

² J. Lacan, *Seminarium XI. Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*, tłum. B. Kowalów, R. Andruszko, K. Pawlak, s. 54, [on-line:] docer.pl – 22 V 2025.

³ M. Heidegger, *op. cit.*, s. 176.

wilgotnych garaży, a przede wszystkim ze sklepów ze starzyzną w Cardiff. Podobała mi się patyna, poczucie użytku i przeznaczenia, rysy i otarcia wysłużonego przedmiotu, funkcjonalność i zniszczenie; przedmioty porzucone, wyrzucone, niechciane i opuszczone. Choć starałem się przyswoić sobie idee Grotowskiego, Artauda i Brooka, większą siłę miały być może pisma i prace Duchampa, Bretona i Magritte'a. Lubiłem znajdować przedmioty, lubiłem przedmioty „znalezione”, lubiłem znajdować działanie, które towarzyszyło przedmiotowi i definiowało znalezisko; zapragnąłem wyzwolić je z ich agonicznej egzystencji.

Młynek był częścią grupy, zespołu, który obejmował stary trójkołowy rower, tarkę, klatkę dla ptaków, zabytkowy wózek dziecięcy, aparaty skrzynkowe, latarnie magiczne, zepsute parasole, prawidła szewskie – było ich mnóstwo, były lojalne, zawsze tak uległe, zawsze gotowe do pracy, nieskarżące się, zachwycone tym drugim życiem, drugim porządkiem; tym drugim bytem w trzecim teatrze bez czwartej ściany, czymś w rodzaju piątej kolumny radykalnych przedmiotów z szóstym zmysłem, w siódmym niebie, odrodzonych ósmego dnia.

W *Shadowlands*, ostatniej części *The Guizer Project*, miałem jedynie starannie kawę, podczas gdy inny performer powoli kręcił w moim kierunku spiralę na trójkołowym rowerze, pozostawiając smugę soli, a John Hardy śpiewał rzewnie wierszyki dla dzieci, grając na starej „znalezionej” fisharmonii.

Krzesło

Krzesło, to tylko krzesło.

Nie kajak, nie ołtarz, nie niemowlę w powijkach, nie pancerz najeżony kolcami, który zmyślnie przyszpilił gibkie ciało. Krzesło z czterema nogami na ziemi, proszę, po prostu usiądź na nim lub stań obok niego, lub ustaw się w jakiejś relacji do niego, ale to tylko i pod każdym względem krzesło.

Ci, którzy znają moje warsztaty i metody szkoleniowe, wiedzą, że zawsze zaczynam od krzesła; jego prostoty i elegancji, jego codziennej funkcjonalności, zachęcając performerów do powstrzymania się od manipulowania nim, do unikania dominacji nad przedmiotem, nie poddawania go swej zdolności do przekształcania lub niezwyklej wirtuozerii – raczej do poszukiwania korespondencji, dialogu określonego w przestrzeni i czasie; działania będącego wynikiem poszanowania dla przedmiotu. Szacunek jest hasłem nadrzędnym, szacunek dla cech przedmiotu i dla właściwej mu

rzeczowości, dla jego przestrzenności. Dla aktorów wyszkolonych w określony sposób, aby narzucić i zobrazować swój twórczy talent, przedmiot jest często rekwizytem lub rzeczą, która ma być poddawana niekończącej się transformacji za pomocą zabiegów teatralnych i improwizacji. Aby performer mógł spotkać się z przedmiotem w dynamicznym punkcie wymiany, musi nauczyć się nieaktorstwa. Nie sugeruję, że w przedmiotach drzemie chęć gry aktorskiej, że mają one sekretne życie, ani nawet, że przedmioty pragną zapewnić rozrywkę. Twierdzę jedynie, że często lepsza akcja i wydarzenie powstają dzięki unikaniu dominacji i wirtuozerskiej manipulacji przedmiotem oraz teatralnej transmutacji jego codziennej egzystencji.

Melonik i parasol

Przywołując Magritte'a i wielki szacunek surrealistów dla przedmiotów i ich zdolności do zakłócania i destabilizacji codziennego życia, nie zapominajmy o wszechobecnych meloniku i parasolu. Podczas gdy większość naszych współczesnych dążyła do egzotycznej, żywiołowej i barwnej ekspresji, konstruując hybrydowe postaci zrodzone z realizmu magicznego i północnoeuropejskich fantazji o Południu, w naszych wczesnych pracach w Cardiff Lab postawiliśmy na ponure persony, bardziej pasujące do brytyjskiego zakładu pogrzebowego niż do latynoskiej fiesty, pełne rezerwy i niedopowiedzenia, skryte i przeczące faktom, zbiór ekscentrycznych cierpiętników; swoista *Commedia della Morte*, w surdutach, melonikach i z parasolami, w różnych odcieniach czerni, szarości i czerni.

Te postacie podchodziły poważnie do swego komizmu, niepoważnie do swego tragicznego losu, naigrawały się z etykiety i obyczaju społecznego; ich życiem rządziły radość i błędy. Zawsze skłonni do zastygnięcia w bezruchu, unikając ekscesu i hiperaktywności wielu teatrów ulicznych i fizycznych, szukaliśmy zestawień: ciała z przedmiotem, przedmiotu z przedmiotem; czerpiąc wciąż inspirację z przypadkowego spotkania parasola na stole operacyjnym, szukaliśmy pęknięcia, przerwania, wstrząsu, poetyki przestrzeni i zdolności przedmiotu do zakłócania, żeby zakłócić wyobraźnię widza, zakłócić procedurę codzienności, zakłócić dogorywającą konwencję; żeby działać w sferze cudowności, zachwycać i odkrywać.

Czaszka

Czaszka owcy, mogła to być czaszka konia lub jednego z wielu ptaków, psów, kotów, szczurów czy lisów. Kości i szczątki zwierząt przewijały się przez 30 lat twórczości.

Szczątki zwierząt pozostają, pokazy znikają, a to właśnie kruchość, nietrwałość i ulotność performansu zawsze pociągała nas i uwodziła. Co pozostaje? Archiwum rozkładu i odpadów, wiecznie usiłujące przywołać zdarzenie i jego zdarzeniowość, chwilowe zaistnienie w czasie i miejscu, ulotne jak życie, znikające dokładnie w chwili pojawienia się.

Ale była jedna czaszka, która nigdy nie wystąpiła, przynajmniej nie w żadnym z naszych przedstawień. Odkryłem ją tego wieczoru, kiedy po raz pierwszy dostałem klucze do The Gym, naszego pierwszego studia i stałej siedziby. Znalazłem ją w biurze na górze, w magazynie starej szkolnej sali gimnastycznej: ludzką głowę. Korzystano z niej, jak dowiedziałem się później w Kuratorium Oświaty South Glamorgan, na lekcjach rysunku z natury, była już niepotrzebna, zbyt prawdziwa, nielegalna, wyrzucona; „Niech pan użyje jej w *Hamlecie*, przecież jest pan aktorem”, powiedział ten mężczyzna. Niestety, biedny Yorick! – Znałem go, Horatio – i jak zauważył Andrew Sofar w swojej cudownej książce *The Stage Life of Props*, w niektórych sztukach przedmiot zajmuje centralne miejsce, co określa ich tekst. Niestety... Nigdy nie użyłem tej aż nadto prawdziwej czaszki. Ale ma swoje miejsce w tej martwej naturze, jako *memento mori*.

Sieczkarnia

Usłyszawszy, że członkowie Odin Teatret Eugenio Barby otrzymali fundusze, żeby wyjechać w świat i poznać techniki innej kultury teatralnej, zdecydowaliśmy, że każdy z nas może wydać pięć funtów na przedmiot, który wykorzysta w procesie twórczym. Naszym światem miały być ulice dzielnicy Canton w Cardiff – idźcie i odkrywajcie – i Mike Pearson przywiózł właśnie ją. Jestem pewien, że wykonał z tą sieczkarnią dziwny taniec, jestem pewien, że były w nim ryzykowne wygibasy, jestem pewien, że czułem, iż może się to krwawo skończyć. Nigdy jej nie użyłem.

I załączam ten wykaz w imieniu wszystkich przedmiotów, które nigdy nie pojawiły się w przedstawieniu, ale rozpaczliwie tego chciały:

Wyrzucone więcierze na homary i niesforne siatki na motyle
Sto identycznych walizek
Wybrakowane gumowe kacuszki, zdeformowane od błon pławnych w górę
Zestaw do gry w krokieta, niepomalowane jawajskie maski, pokryte pleśnią
kompostowniki, dwa tysiące oprawek do okularów, repliki homarów i dmuchany słoń.

A co za tym idzie, wszystkie przedstawienia, które były omawiane, ale nigdy nie powstały: to o ranterach i wojnie domowej w Anglii; to o walijskich więźniarkach; to dla więzienia w Beaumaris (które łączyło się z tym o walijskich więźniarkach); to zatytułowane *Morris and his Men* (Morris i jego ludzie), o neofaszystowskich bojówkarzach przebranych za tancerzy Morrisa; to o optometrii, optykach, wzroku i widzeniu; to o czasie, to o pamięci i to o miłości.

I wreszcie, oczywiście, jedyny performans stworzony bez żadnego przedmiotu.

Dziękuję.

Bibliografia

Heidegger Martin, *Rzecz*, [w:] Martin Heidegger, *Odczyty i rozprawy*, tłum. Janusz Mizer, Warszawa 2007.

Lacan Jacques, *Seminarium XI. Cztery podstawowe pojęcia psychoanalizy*, tłum. Barbara Kowalów, Robert Andruszko, Krzysztof Pawlak, [on-line:] docer.pl.

ABSTRACT

Kantor in Cardiff

This article reflects on the significance of Tadeusz Kantor's and the Cricot 2 company's visit to Cardiff in 1976 and its impact on the perception of experimental theater. The author analyzes the experience of "The Dead Class" as a transformative aesthetic and existential event that challenges conventional understandings of theater, memory, and representation. Particular attention is given to the materiality of the stage, the role of objects, and their relationship with the performer's body, emphasizing their agency and importance in shaping theatrical experience. Gough also situates the performance within its historical and institutional context, highlighting its uniqueness within the British theatrical

landscape of the 1970s. In the later part of the text, he develops a theoretical reflection on the status of the object, drawing on philosophical concepts and performative practices. The author proposes a shift in perspective from asking “what is an object?” to “where and how does it function in relation to the subject,” stressing its performative presence. Overall, the text serves both as a testimony of a theatrical experience and as an in-depth analysis of the relationship between memory, materiality, and performance.

Keywords: experimental theatre, performance, objects, materiality, Tadeusz Kantor

JAN HYVNAR

Professor Emeritus, Universita Karlova v Praze

Kilka uwag na temat czeskiej teorii teatru

Krzysztof Pleśniarowicz w swojej książce *Przestrzenie iluzji* zawarł interesujący rozdział *Teatr strukturalistów i semiotyków: pokusa znakowości*. W krótkim przeglądzie opisuje powstanie semiologii teatralnej i znaczący w tym udział Praskiego Koła Lingwistycznego. Wskazuje również na wiele niejasności związanych z terminem „znak” i klasyfikacją znaków. Na końcu rozdziału pisze o zasługach Otakara Zicha i Jana Mukařovskiego, którzy stworzyli erę czeskiej międzywojennej teorii teatru.

Jako czeski teatrolog chciałbym dodać kilka uwag do tych interesujących refleksji, zwłaszcza dotyczących dzieła *Estetika dramatického umění* (Estetyka sztuki dramatycznej) Zicha z 1931 r. I tu pojawia się pierwsza niejasność: był Zich semiologiem czy nie? Czy wraz z Mukařovským zapoczątkował epokę „semiotycznego imperializmu”? Zdaniem Keira Elama i Ivo Osolsoby tak. Jednak w studium Mukařovskiego o Zichu autor celowo unika pojęcia znaku. Zich jedynie napomynał o przyszłej estetyce strukturalistycznej. Zaczął pracować z pojęciem wyobrażenia, nazwał je technicznym i obrazowym i nie ma ono już nic wspólnego z indywidualnym stanem psychicznym, ale stało się „prawdziwie obiektywnym, ponadindywidualnym faktem znaczeniowym, semiologicznym”¹.

¹ J. Mukařovský, *Studie z estetiky*, Praha 1966, s. 331, *Estetická Knihovna*, sv. 3.

Zatem Zich jako teoretyk okresu przejściowego? Był uczniem pierwszego czeskiego estetyka Otakara Hostinského i swoją *Estetykę sztuki dramatycznej* z podtytułem *Dramaturgia teoretická* poświęcił właśnie jemu. Z jednej strony przejął od niego szereg pojęć, zwłaszcza pojęcie dramatu i sztuki dramatycznej, które nie pokrywa się z pojęciem teatru, sztuki teatralnej. Z drugiej strony odrzucił w swoich badaniach teorię syntetyczną, której zwolennikiem był jego nauczyciel wagnerysta, i pochwalił się nową metodą teorii analitycznej. Chciał ustanowić sztukę dramatyczną jako niezależną, samowystarczalną sztukę, a jego metoda miała być ściśle naukowa. „Myślę, że teoria i estetyka sztuki dramatycznej w ściśle naukowej formie, którą tu przedstawiłem, jest nowością”². Należy dodać, że tę „ściśle naukową formę” zauważył również Mukařovský, ponieważ używał „zdań sformułowanych z precyzją matematycznych zasad i zwięzłością sentencji”³. Zich był również autorem oper, ale w swoich teoriach – oprócz *Estetyki sztuki dramatycznej* także w *Estetycznym przygotowaniu umysłu* itp. – był ścisłym logikiem, naukowcem analiz, systemów, praw i definicji.

Wydedukowana przez Zicha relacja między aktorem a osobą dramatyczną, między tym, co aktor tworzy na scenie, a tym, co widz odbiera na widowni, stała się głównym argumentem dla semiologów, aby pojmować ją jako dwojakość znaku i jego znaczenia, element znaczący i element znaczony. Dyskusje i polemiki na ten temat toczyły się również wśród praskich semiologów, np. między Zichem a Petrem Bogatyřevem i Jindřichem Honzlem. W związku z dwoistością aktor–osoba dramatyczna pojawił się również termin „funkcja” – jedno z najważniejszych pojęć czeskiego strukturalizmu. A po występie Mukařovskiego w Paryżu w 1936 r. z jego opracowaniem *Sztuka jako fakt semiologiczny*⁴ problem przeniósł się na temat relacji między znakiem a rzeczą. Strukturaliści jednak, dzięki metodzie analitycznej zastosowanej przez Zicha, znaleźli w *Estetyce sztuki dramatycznej* również termin „struktura”, którego Zich co prawda – podobnie jak terminu „znak” – nie używał, ale przyjmował od Hostinského adekwatny termin „forma konkretna”.

Widzimy więc, że estetyka Zicha znajduje się jakby na pograniczu: uczeń Hostinského uzupełnia, zmienia, ale z pomocą wciąż tradycyjnych pojęć modernizmu otwiera nowe horyzonty myślenia o definicji istoty sztuki dramatycznej. Ta otwartość pozwoliła następnie strukturalistom i semiologom znaleźć w jego pracach załączki lub korzenie ich sposobu pojmowania sztuki dramatycznej i teatru. Zatem w czeskiej

² O. Zich, *Estetika dramatického umění* [Estetyka sztuki dramatycznej], Praha 1931, s. 10, *Výhledy*, sv. 11-12.

³ J. Mukařovský, *op. cit.*, s. 331.

⁴ *Ibidem*, s. 89-108.

teorii teatru istnieje swego rodzaju nieprzerwany (ewolucyjny) ciąg. Zich mówi o tym, że napisał po Hostinskim nową teorię sztuki dramatycznej, a następnie strukturaliści, na czele z Mukařovským, znaleźli w niej podstawy semiologii teatru. Jednocześnie udało im się pominąć fakt, że teoria Zicha jest modelem modernistycznego teatru tamtych czasów i eliminuje wszystko, co nie jest dramatem ani operą. Strukturaliści poszli w inną stronę. Z drugiej strony rozszerzyli teorię pracy dramatycznej Zicha na całą dziedzinę teatru, ponieważ opozycja postaci aktora i osoby dramatycznej jako opozycja znaczącego i znaczonego była według nich ważna również dla teatru lalek, pantomimy itp.

Dowodem na to, że Zich odziedziczył coś w terminologii i teorii, ale co w innym kontekście otwiera się na inne możliwości w teorii teatru, tutaj do włączenia w ramy semiologiczne, jest pojęcie wyobrażeń znaczeniowych. Według Zicha w życiu mamy zwykle stałą percepcję, która przywołuje w naszym doświadczeniu, na zasadzie podobieństwa, jakieś wyobrażenie odpowiadające najogólniejszemu pytaniu „czym jest to, co widzimy i słyszymy, więc nazwiemy to wyobrażeniem znaczeniowym?”⁵. To ostatnie ma charakter reprezentacji, ale w teatrze, w przeciwieństwie do życia, dzieli się na wizualizację techniczną i obrazową. Nie jest moim zadaniem dalsza interpretacja słów Zicha i zajmowanie się psychologią percepcji, ale jasne jest, że przejął on pojęcie idei znaczenia od niemieckiego estetyka Johanna Volkelta i jego psychosemantyki⁶. Jednak semiolodzy, którzy odrzucają tę teorię, logicznie umieszczają pojęcie znaku za wyobrażeniem „wyobrażenia technicznego”, a jego znaczenie – za „wyobrażeniem obrazowym”. Zich pomaga sobie analogiami z malarstwa lub rzeźby: „wyobrażenie techniczne” oznacza: to jest płótno obrazu lub marmur, „wyobrażenie znaczeniowe” oznacza: to jest pejzaż z kaplicą lub posąg Michała Anioła.

Przyznaję, że nigdy nie podobało mi się to porównanie u Zicha, mimo że w aktorstwie obie koncepcje są nierozróżnialne i nakładają się na siebie. Stworzenie tego podziału i ponownego rozróżnienia pochodzi ze współczesnego dramatu i opery, ale jest skomplikowane w innych gatunkach teatru, teatrze lalkowym, pantomimie itp. Zastanawiam się, czy Zich potrafiłby odróżnić wyobrażenie techniczne płótna od wyobrażenia malarskiego w *Czarnym kwadracie na białym tle* Malewicza lub w happeningu.

⁵ O. Zich, *op. cit.*, s. 53.

⁶ Patrz O. Sus, *Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy* [Prekursor czeskiej nauki o strukturalnym teatrze semantycznym]. *Předmluva k Zichově Estetice dramatického umění* [Wstęp do *Estetyki sztuki dramatycznej* Zicha], Würzburg 1977.

Istnieje również wiele niejasności co do podziału u Zicha na aktora i postać kreowaną przez aktora oraz, analogicznie, na widza i osobę dramatyczną. Szczególnie w przypadku pierwszego podziału znajdujemy u Zicha więcej definicji, które były mylące nawet dla czeskich teoretyków od lat 60. XX w. Postać wykreowana przez aktora jest według Zicha dziełem aktora na scenie, postrzeganym przez aktora, ale wiele osób zadawało sobie pytanie, czy na scenie znajduje się również aktor, czy tylko postać wykreowana przez aktora. Jest on „postacią o charakterze fizjologicznym, osoba dramatyczna – postacią o charakterze psychologicznym”⁷. I można by tak wymieniać dalej, bo wiele abstrakcyjnych definicji Zicha często kłóci się z naszym empirycznym doświadczeniem teatru. Zwłaszcza z doświadczeniami współczesnego teatru.

Semiolodzy z abstrakcyjnej teorii Zicha wydedukowali teorię znaku, ponieważ można było ją tam umieścić. Ale kiedy po tych dwóch teoriach nastąpiła era modeli teorii komunikacji od Romana Jakobsona do modeli Claude’a Shannona, myślę, że teorię tę można by również zastosować do pracy Zicha i być może zniknęłyby pytania dotyczące relacji aktor–postać kreowana przez aktora. W końcu w teatrze z jednej strony mamy Nadawcę (aktora), który wysyła Wiadomość 1 (postać kreowana przez aktora) w Kodzie 1 (język czeski, mimika twarzy, gesty, kostium) za pośrednictwem „kanału” lub medium (np. w dramacie z przestrzenią teatru lalek). Wysyła ją do Odbiorcy (widza), który odczytuje wiadomość 2 (osoba dramatyczna) w kodzie 2.

W języku czeskim mówi się, że zawsze wszystko robimy na swoje kopyto. I tak po „imperializmie semiologicznym”, „imperializmie komunikacyjnym” (który tak naprawdę zaczął do nas docierać począwszy od lat 60. m.in. w twórczości Osolsoba), w czasach „imperializmu performatycznego” praca Zicha może być ponownie wiązana z takimi terminami, jak fabuła dramatyczna, akcja i inne.

Bibliografia

Mukařovský Jan, *Studie z estetiky*, Praha 1966, *Estetická Knihovna*, sv. 3.

Sus Oleg, *Průkopník české strukturně sémantické divadelní vědy* [Prekursor czeskiej nauki o strukturalnym teatrze semantycznym]. *Předmluva k Zichově Estetiky dramatického umění* [Wstęp do *Estetyki sztuki dramatycznej Zicha*], Würzburg 1977.

⁷ O. Zich, *op. cit.*, s. 56.

ABSTRACT

A Few Remarks on Czech Theater Theory

This article reflects on the place of Czech theater theory in the development of structuralist and semiological thought, with particular emphasis on Otakar Zich's 1931 work "Estetika dramatickeho umění." The author analyzes to what extent Zich's concepts can be considered a precursor to the semiology of theater later developed by members of the Prague Linguistic Circle, particularly Jan Mukařovský. Hyvnar points to the ambivalent nature of Zich's theory: on the one hand, it stems from the tradition of Otakar Hostinský's aesthetics and the modernist model of dramatic theater; on the other, it contains concepts and analytical tools that enabled later structuralists to develop a semiotic approach to theater. He devotes particular attention to the relationship between the actor and the dramatic character, which semiologists interpreted as the equivalent of the relationship between the signifier and the signified. The author also discusses the category of "meaningful images" and points out numerous ambiguities and limitations in Zich's theory, especially in the context of contemporary theatrical forms. The article demonstrates the continuity of Czech theater studies – from modernist aesthetics, through semiology and structuralism, to later communicative and performative models.

Keywords: Otakar Zich, Jan Mukařovský, Prague Linguistic Circle, theater semiology, theory of communication in theater

OLGA KATAFIASZ 

Wydział Reżyserii i Dramaturgii Akademii Sztuk Teatralnych
im. Stanisława Wyspiańskiego w Krakowie

Wariacje, powtórzenia, echa

Powieści *Projektu Szekspira*¹

Z okazji przypadającej w 2016 r. 400. rocznicy śmierci Williama Szekspira brytyjskie wydawnictwo Hogarth Press zaprosiło do współpracy znanych pisarzy; zadanie polegało na stworzeniu powieści inspirowanych dziełami Szekspira: *Zimową opowieścią*, *Kupcem weneckim*, *Poskromieniem złoŹnicy*, *Burzą*, *Makbetem*, *Otellem*, *Królem Learem* i *Hamletem*. W Polsce nakładem Wydawnictwa Dolnośląskiego w serii *Projekt Szekspir* ukazało się sześć z nich: *Przepaść czasu*. „*Zimowa opowieść*” Szekspira opowiedziana na nowo (*The Gap of Time*. „*The Winter’s Tale*” retold) Jeanette Winterson², *Shylock się nazywam*. „*Kupiec wenecki*” Szekspira opowiedziany na nowo (*Shylock Is My Name*; first published as *The Merchant of Venice*) Howarda

¹ Poszczególne fragmenty tekstu były opublikowane jako recenzje kolejnych powieści z serii *Projekt Szekspir* na portalu teatralny.pl w latach 2017-2018 (w kolejności publikacji: *Poskramianie dzisiaj*, *Superman cofa czas?*, *Gen smutku*, *Wina Prospera*, „*Odważysz się go dotknąć?*”, *Mdląca mikstura*).

² J. Winterson, *Przepaść czasu*. „*Zimowa opowieść*” Szekspira opowiedziana na nowo, tłum. A. Gralak, Wrocław 2015, *Projekt Szekspir*.

Jacobsona³, *Dziewczyna jak ocet. „Poskromienie złoŹnicy” Szekspira opowiedziane na nowo* (Vinegar Girl. „The Taming of the Shrew” retold) Anne Tyler⁴, *Czarci pomiot. „Burza” Szekspira opowiedziana na nowo* (Hag-Seed. „The Tempest” retold) Margaret Atwood⁵, *Ten nowy. „Otello” Szekspira opowiedziany na nowo* (New Boy. „Othello” retold; first published as *Othello* by Hogarth) Tracy Chevalier⁶ i *Macbeth. „Makbet” Szekspira opowiedziany na nowo* (Macbeth; first published as *Macbeth* by Hogarth) Jo Nesbø⁷. Poza tą serią w W.A.B. wydano powieść *Dunbar* Edwarda St. Aubyna, inspirowaną *Królem Learem*. Mimo licznych zapowiedzi nie ukazała się współczesna wersja historii Hamleta, o tworzeniu której opowiadała w wywiadach Gillian Flynn, autorka *Zaginionej dziewczyny*, *Ostrych przedmiotów* czy *Mrocznego zakątka*. W poniższym tekście skupię się na powieściach opublikowanych przez Wydawnictwo Dolnośląskie.

Można dyskutować o komercyjnym wymiarze projektu brytyjskiego wydawnictwa; w zamyśle powieści miały ukazać się w tłumaczeniach na kilkanaście języków. Wydawnictwo Dolnośląskie reklamowało je hasłami: „Współcześni uznani pisarze”, „Dramaturg wszech czasów”, „Uniwersalne historie opowiedziane na nowo”. Niewątpliwie chwytem marketingowym jest również kompozycja tytułów i projekty okładek – centralny ich element stanowi tytuł dzieła Szekspira, a nie powieści, ta zaś określana jest jako „inspirowana Szekspirem”.

Jeśli pominąć ów aspekt serii brytyjskiego wydawnictwa, interesujące wydają się przede wszystkim strategie adaptacyjne, jakie wybierają współcześni pisarze. Aneta Mancewicz, pisząc o dramatycznych adaptacjach dzieł Szekspira (w tekście *Adaptacja jako synergia* – wstępie do antologii *Córki Leara i inne parafrazy*), zauważa, że w ostatnich dekadach wzrosło znaczenie adaptacji

jako narzędzia do tworzenia kultury, a także do sposobu refleksji nad jej zmianami. [...] Na tle różnorodnych form trawestacji, przeróbki dramatów Szekspira stanowią osobną kategorię. Z uwagi na wyjątkowy status elżbietańskiego autora w rozwoju

³ H. Jacobson, *Shylock się nazywam. „Kupiec wenecki” Szekspira opowiedziany na nowo*, tłum. Ł. Witczak, Wrocław 2016, *Projekt Szekspir*.

⁴ A. Tyler, *Dziewczyna jak ocet. „Poskromienie złoŹnicy” Szekspira opowiedziane na nowo*, tłum. Ł. Małecki, Wrocław 2016, *Projekt Szekspir*.

⁵ M. Atwood, *Czarci pomiot. „Burza” Szekspira opowiedziana na nowo*, tłum. Ł. Witczak, Wrocław 2016, *Projekt Szekspir*.

⁶ T. Chevalier, *Ten nowy. „Otello” Szekspira opowiedziany na nowo*, tłum. U. Gardner, Wrocław 2017, *Projekt Szekspir*.

⁷ J. Nesbø, *Macbeth. „Makbet” Szekspira opowiedziany na nowo*, tłum. I. Zimnicka, Wrocław 2018, *Projekt Szekspir*.

zachodniej kultury, nawiązania do jego dzieł wchodzą w złożone relacje z historycznie zmiennymi kategoriami klasyki czy tradycji, a także kodami teatralnymi i kulturowymi. Wielowiekowa tradycja i globalny zasięg adaptacji Szekspira sprawiają, że stosunek kolejnych pokoleń twórców i widzów jego dramatów odzwierciedla rozwój europejskiej kultury, a także ilustruje zmieniające się związki między Zachodem a Wschodem⁸.

Samo zjawisko adaptacji szekspirowskiej jest tym bardziej złożone i fascynujące, że, jak zauważają Daniel Fischlin i Mark Fortier, „Adaptacja jest w centrum dzieła Szekspira i jego trwałej obecności w kulturze: Szekspir adaptował teksty źródłowe, a teraz jego «adaptacje» są adaptowane w wielu kontekstach kulturowych”⁹.

Warto czytać powieści *Projektu Szekspira* jako znamienne dla świadomości zachodnich społeczeństw początku XXI w. Ich omawianie chciałabym zacząć od trawestacji dwóch komedii, o których Małgorzata Sugiera pisała: „Dwa przede wszystkim dramaty Szekspira budzą współcześnie żywe kontrowersje, domagając się zdecydowanych korekt ideologicznych: jednoznaczne w swojej wizji małżeństwa i społecznie dopuszczalnych metod egzekwowania męskiej dominacji: *Poskromienie złoŹnicy* oraz równie nie do przyjęcia dla dzisiejszej wrażliwości antysemitki *Kupiec wenecki*”¹⁰. Stwierdzenie to pochodzi z książki *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim* – ale pozostaje adekwatne również w przypadku prozatorskich „przepisań” dramatów Szekspira.

1.

W powieści *Dziewczyna jak ocet*, której akcja rozgrywa się współcześnie w Baltimore, Anne Tyler podąża za szekspirowskim schematem, tyle że zmienia realia aranżowanego małżeństwa Kate Battisty i Piotra Szczerbakowa. Kate jest córką niedocenianego naukowca, doktora Battisty, od lat prowadzącego badania procesów autoimmunologicznych, w których sensowność nikt specjalnie już nie wierzy. Naukowcowi towarzyszy

⁸ A. Mancewicz, *Adaptacja jako synergia*, [w:] *Córki Leara i inne parafrazy*, red. M. Borowski, Kraków 2011, s. 9-10, *Dramat Współczesny – Panga Pank*, 32/66.

⁹ D. Fischlin, M. Fortier, *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from Seventeenth Century to the Present*, Routledge 2000, s. 8.

¹⁰ M. Sugiera, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997, s. 7.

genialny asystent, problem w tym jednak, że jest Rosjaninem, a jego prawo do pobytu na terenie Stanów Zjednoczonych wygasa za kilka tygodni. Małżeństwo z rezolutną, choć uchodzącą za nieatrakcyjną Kate, która rzuciwszy studia botaniczne, rozpoczęła pracę w przedszkolu, ma nie tyle uratować Piotra przed opuszczeniem nowego kraju, ile umożliwić ojcu dziewczyny dalsze prace i tym samym doprowadzenie projektu do końca.

Pozornie zatem dochodzi do pewnych przemieszczeń wobec szekspirowskiego schematu: Piotr, Rosjanin wychowany w domu dziecka i nieznający matki, która porzuciła go na progu przytułku, wydaje się w tej grze słabszym zawodnikiem. Ale tylko pozornie, ponieważ wytrwałe, choć niezbyt wyrafinowane zabiegi dwóch naukowców sprawiają, że dziewczyna nagle zaczyna dostrzegać, iż zamążpójście poprawi jej samoocenę, a co najważniejsze – zmieni całkowicie społeczną pozycję, zacznie być bowiem doceniana przez koleżanki z pracy.

Po monologu Kate, która w dwudziestopierwszowiecznym wcieleniu szekspirowskiej złoŹnicy mówi nie o małżeńskiej opiece i kobiecej bezbronności wobec świata, ale o tym, jak trudno we współczesnym świecie być mężczyzną, i po wezwaniu Piotra „pocałuj mnie, Katiu”, następuje epilog. Po jedenastu latach poznajemy kilkulatniego syna szczęśliwej i wciąż zakochanej pary. Dowiadujemy się też, że doktor Battista i Piotr zdobyli nagrodę – jej odbiór w dalekim kraju, i to w dodatku zimą, sugerować ma czytelnikowi Nagrodę Nobla, Kate zaś udaje się właśnie po odbiór prestiżowej Nagrody Związku Botanicznego. Poskromienie złoŹnicy zakończyło się sukcesem – Anne Tyler właściwie nie dokonała żadnej ideologicznej korekty.

Dziewczyna jak ocet może być dla czytelnika – a na pewno dla czytelniczki – rozczarowaniem. Przetworzenie szekspirowskiej komedii wydaje się dość banalne: Tyler w istocie przyznaje rację tym, którzy nadal uważają, że podstawowym warunkiem bycia kobietą jest spełnienie w małżeństwie i macierzyństwie. Owszem, współczesna Kate odnosi również sukcesy zawodowe, ale to w istocie drugorzędne – taki bonus dla prymuski domowego ogniska, troszczącej się o trzech mężczyzn, z których dwóch jest wybitnych, a trzeci niewątpliwie rośnie na kolejnego geniusza.

Pozostaje jednak pytanie: czy popularna powieść mogła odrzucić ów schemat? Czy jakakolwiek korekta ideologiczna, zdaniem Małgorzaty Sugiery oraz większości współczesnych badaczy humanistyki, niezbędna – była w tym przepisaniu w ogóle zamierzona?

2.

W szekspirowskim projekcie wydawnictwa Hogarth Press *Kupca weneckiego* „uwspółcześnił” (by użyć określenia stosowanego przez wydawców) Howard Jacobson. W tym krótkim tekście poświęconym powieściom *Projektu Szekspira* nie chciałabym skupiać się na ocenach wyprowadzonych z porównania utworów, trzeba jednak zauważyć, że istotnie się one różnią. Pośród sześciu adaptacji są mniej i bardziej udane – takie, które sprawiają wrażenie odrobionej lekcji na zadany temat (pozostają jednak interesujące z zupełnie innych powodów, o jakich wspominałam przy okazji *Dziewczyny jak ocet*), ale też niezwykle wariacje, nie tylko przetwarzające z perspektywy dzisiejszego czytelnika szekspirowskie motywy, lecz także formułujące na nowo pytania, przed jakimi stawiał nas elżbietański dramaturg. Pytania o kwestie najważniejsze, a dziś – po doświadczeniach XIX i XX w. – jeszcze dotkliwsze.

„Opowiadając na nowo” *Kupca weneckiego*, Howard Jacobson na pierwszych stronach powieści uprzedza: „Elżbietańska Anglia była Judenfrei”¹¹. Tym samym wskazuje na podstawową kwestię, jaką trzeba rozważyć, analizując szekspirowski dramat i jego adaptacje: co Szekspir wiedział o Żydach? Za jego życia nie było ich już w Londynie; jak pisze Stephen Greenblatt,

[...] w 1290 roku, dwieście lat przed pamiętnym wygnaniem Żydów z Hiszpanii, cała społeczność żydowska została wypędzona z Anglii, do której zabroniono jej powrotu pod groźbą śmierci. Ów akt ekspulsji, wydany za panowania Edwarda II, stanowił rzecz bez precedensu, czyniąc z Anglii pierwszy kraj w całym średniowiecznym chrześcijaństwie, który w majestacie prawa pozbył się swojej żydowskiej ludności. O ile wiadomo, przyczyną tej decyzji nie był żaden kryzys, żaden stan wyjątkowy, nie podano nawet publicznego wyjaśnienia. Żaden prawnik nie uznał za stosowne uzasadnić deportacji; żaden kronikarz nie zadał sobie trudu, by opisać oficjalne powody. I być może nikt, ani Żyd, ani chrześcijanin, nie uważał, że jakiegokolwiek uzasadnienia są potrzebne¹².

Jeśli w elżbietańskiej Anglii mieszkali jacyś Żydzi, byli uciekinierami – z Hiszpanii i Portugalii (lub ich potomkami); niektórzy z nich to najprawdopodobniej marrani, którzy po przyjęciu chrztu w ukryciu wyznawali starą wiarę.

¹¹ H. Jacobson, *op. cit.*, s. 18.

¹² S. Greenblatt, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, tłum. B. Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, s. 247-248, *Fortuna i Fatum*.

Jak podkreśla Hans Mayer, „[...] nie są naśladowaniem natury: niebywale bogaty Barabas Marlowe’a i Szekspirowski zamożny Szajlok, który trudni się lichwą na Rialto”, ponieważ „Żyd pozostawał sensacją. [...] Realistyczna zawartość ich utworów czerpała wyłącznie z plotki”. Mimo to „odmienna i potępiona egzystencja Żydów ewokowała żądzę i rozkosz w podwójnym wymiarze: przez złoto oraz zagadkowe piękno kobiet”¹³.

W powieści Howarda Jacobsona *Shylock się nazywam* szekspirowski Żyd pojawia się jako on sam – Shylock, który przez wieki wędruje po Anglii. Dlaczego właśnie on? Jak podsumowuje Mayer: „To nie Ahaswer stał się fenotypem nieudanej żydowskiej emancypacji. Reprezentuje ją postać teatralna: Szajlok, człowiek bez imienia, Żyd z Wenecji”¹⁴.

Jacobson, co istotne, zmienia również porządek utworu, nadawany przez tytuł. Dzisiejszy czytelnik czy widz często zapomina, że tytułowym kupcem jest Antonio i zgodnie z tradycją, której Szekspir pozostawał wierny, czyniąc tytułowe postaci kluczowymi dla całej akcji, właśnie on – jako osobowość fascynująca w swojej niejednoznaczności – i jego irracjonalne zachowania, doprowadzające do skrajnej sytuacji, stają się motorem działań innych. Znamienne wydaje się, że od jakiegoś czasu głównego bohatera dramatu myli się z Shylockiem.

Bohatera powieści Jacobsona poznajemy we współczesnym Manchesterze; Shylock na swojej drodze spotyka innego Żyda – Simona Strulovitcha, miłośnika Szekspira, zmagającego się z własną tożsamością i od lat wyglądającego Shylocka. Dlaczego „bogaty, gwałtowny i drażliwy filantrop o wielu nietrwałych namiętnościach, właściciel wybitnej kolekcji starych Biblii oraz dwudziestowiecznej sztuki anglo-żydowskiej”¹⁵ wygląda na weneckiego Żyda? Może dlatego, że chciałby wierzyć, że Szekspir był Żydem, a jego przodkowie zrezygnowali z nazwiska Shapiro? Albo dlatego, że pojmuje „żydowską wyobraźnię”, która „odrzuca sztywne prawa chronologii i topografii” i „nie godzi się na to, aby przeszłość pozostawić przeszłości”¹⁶. Strulovitch wie również, że nie tylko on wypatruje szekspirowskiego bohatera, przecież „do dziś [...] poszukiwania Shylocka trwają w najlepsze”¹⁷.

Jacobson pozwala spotkać się Shylockowi, jednemu z „pamiętających i pamiętliwych”¹⁸, z Simonem Strulovitchem, którego „za bardzo zaprzętało [...] wy-

¹³ H. Mayer, *Odmienicy*, tłum. A. Kryczyńska, Warszawa 2005, s. 373-375, *Spectrum*.

¹⁴ *Ibidem*, s. 372.

¹⁵ H. Jacobson, *op. cit.*, s. 10.

¹⁶ *Ibidem*, s. 13-14.

¹⁷ *Ibidem*, s. 18.

¹⁸ *Ibidem*, s. 12.

równywanie rachunków, na razie tylko w myślach¹⁹. Obaj mają córki, obaj – choć każdy w inny sposób – opłakują żony. Analogii jest, rzecz jasna, więcej, Jacobson mnoży odwołania do dzieł Szekspira, powieść wydaje się erudycyjną zagadką. Współczesne warianty szekspirowskich bohaterów bywają kreślone z bezlitosną ironią, jak choćby dwudziestopierwszowieczna Porcja, czyli Anna Livia Plurabelle Kleopatra Co Piękne Cieszyć Nigdy Nie Przestanie Mądrzejsza Niż Salomon Christine, córka nieprzyzwoicie bogatego potentata farmaceutycznego i magnata prasowego, który przed samobójczą śmiercią nie zapomniał o pozostawieniu w ostatniej woli dyspozycji co do prób, jakie musi przejść kandydat do łoża pięknej panny. Plurabelle, miłośniczka Paula Coelho, odziedziczyła jednak po ojcu „gen smutku”. Ten sam, który noszą w sobie Shylock i Strulovitch. Nad powieścią Jacobsona – zaskakującą, ironiczną, zabawną, inspirującą – unosi się aura nie tylko smutku, lecz także melancholii. Tej niezbywalnej, zrodzonej z długo przeżywanego rozpacz. Ostatnie zdanie powieści Jacobsona to kryptocytat z *Wieczoru Trzech Króli*: „Już ja zapłacę całej waszej zgrai”²⁰. Rachunki nie zostały jeszcze wyrównane.

3.

Kim może być współczesny Prospero? Margaret Atwood odpowiada tyleż przewrotnie, co przewidywalnie – aktorem. A właściwie, niczym Szekspir, człowiekiem teatru: aktorem, reżyserem, wizjonerem i dyrektorem festiwalu, czyli antreprenerem, tyle że zależnym od państwowego mecenas. Ale na tym owa przewidywalność – do niej jeszcze wróć – się kończy. Atwood pozornie powtarza schemat fabularny szekspirowskiej komedii, co więcej: bawi się niektórymi jej motywami, niemal demonstracyjnie porzucając oczywiste, wydawałoby się, tropy, jakie podsuwa współczesna postkolonialna lektura *Burzy*. Owszem, tytuł powieści – *Czarci pomiot* – może sugerować, że Atwood skupi się na Kalibanie. Tyle że „czarci pomiot” nie jest tu synonimem jednej zaledwie postaci: wręcz przeciwnie, określenie to można przypisać wielu bohaterom. Przesunięcie, jakiego dokonuje pisarka, każe nam uważniej przyglądać się ludziom i ich relacjom. Niemal każda z nich wydaje się skażona: bohaterów wiążą interesy, brudne tajemnice, pieniądze. I ambicje, których zaspokojenie wymaga ofiar.

¹⁹ *Ibidem*, s. 10.

²⁰ *Ibidem*, s. 319.

Felix Phillips, dyrektor artystyczny Makeshiweg Festival, wizjoner teatru, tworzący nowatorskie przedstawienia (nieco szokujące mieszczańską publiczność), mający w karierze role Juliusza Cezara, Makbeta, Tytusa Andronikusa czy Króla Leara, zostaje w wyniku zakulisowych manipulacji swojego zastępcy Tony'ego zwolniony po wieloletniej pracy, z minimalną odprawą. Jako jeden z powodów, co szczególnie bulwersuje i Feliksa, i czytelnika, podaje się załamanie nerwowe, jakie rzekomo przechodzi Phillips. Kilka lat temu stracił żonę, a niedawno – ukochaną jedynaczkę. „Miranda – bo jak inaczej miałby nazwać pólśierotę, oczko w głowie ojca w średnim wieku?”²¹ – zmarła w wieku trzech lat; ojciec zbyt zajęty był przygotowywaniem kolejnej premiery, a opiekunki nie wiedziały, jak postępować w przypadku błyskawicznie rozwijającego się zapalenia opon mózgowych. „Gdy rozczulająco mała trumienka spoczęła w grobie, jeszcze tego samego dnia pogrążył się w lekturze *Burzy*. Była to ucieczka, nawet wtedy zdawał sobie z tego sprawę, ale jednocześnie myślał o tym, jak o czymś w rodzaju reinkarnacji”²². Felix, głęboko wierząc, że „To, co nie ziściło się w życiu, mogło jeszcze znaleźć odbicie, choćby ulotne, w jego sztuce”²³, rozpoczyna pracę nad inscenizacją *Burzy* i obsadza się w roli Prospera. Właśnie podczas realizacji tego projektu zostaje bezceremonialnie zwolniony.

Phillips udaje się na wygnanie. Margaret Atwood prowadzi z czytelnikiem grę w przewidywalność: z jednej strony podsuwa rozwiązania fabularne, będące w oczywisty sposób analogiczne wobec szekspirowskiego dramatu, z drugiej zaś strony – wprowadza zakłócenia, elementy nieprzystające do naszego myślenia o *Burzy*. Pierwszym z nich jest motyw nieprzepracowanej żałoby, jaką przez kilkanaście lat przeżywa Felix: „Zaczęło się od mierzenia upływu czasu wiekiem, w jakim byłaby Miranda, gdyby żyła. [...] od smutnego marzycielstwa krótka droga do niby-wiary w to, że Miranda, choć niewidzialna, wciąż jest przy nim”²⁴. Wiemy, że by okres żałoby dobiegł końca, Phillips musi zrealizować przedstawienie *Burzy*, zagrać Prospera i zemścić się na tych, którzy skrzywdzili go podwójnie – nie tylko pozbawili możliwości pracy, lecz także, uniemożliwwszy wystawienie dramatu kilkanaście lat wcześniej, uczynili z mężczyzny odludka i niemal szaleńca, porozumiewającego się niemal wyłącznie z duchem zmarłej jedynaczki.

W podziękowaniach Atwood wymienia inspiracje filmowe, wśród nich *Burzę* (2010) w reżyserii Julie Taymor, z Helen Mirren w roli Prospery. Nie wspomina

²¹ M. Atwood, *op. cit.*, s. 20.

²² *Ibidem*, s. 22.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Ibidem*, s. 52.

jednak o filmie, który dla części czytelników może być istotniejszy w przypadku tej powieściowej adaptacji: o dziele *Cezar musi umrzeć* (2012) Paolo i Vittorio Tavianich. Bracia Taviani, legendarni twórcy włoskiego kina, w więzieniu o zaostrożnym rygorze Rebibbia rejestrowali przygotowania do wystawienia dramatu *Juliusz Cezar* Williama Szekspira, a potem dokumentowali też fragmenty jego inscenizacji. Jeden z krytyków napisał, że to „sytuacja tak filmowa, że aż niewiarygodna”. Projekt realizowany był w ramach warsztatów teatralnych, organizowanych cyklicznie w miejscu osadzenia członków mafii. Mordercy z wieloletnimi albo dożywotnimi wyrokami, bossowie i żołnierze mafii neapolitańskiej mierzyli się z tematami władzy, zdrady, zbrodni. Tavianiani operują licznymi zbliżeniami, co buduje szczególny rodzaj odbioru. Mężczyźni z Rebibbii nie grają dobrze; starając się być pełni ekspresji, wypadają niekiedy sztucznie. W tej konfrontacji nie chodzi jednak o efekt, ale o sam proces obcowania ze sztuką – jak powie jeden z wykonawców: „Odkąd poznałem sztukę, moja cela stała się więzieniem”.

W *Czarcim pomioście* po dziewięciu latach wygnania Felix Phillips (incognito – od dłuższego czasu posługuje się zmyślnym nazwiskiem) podejmuje pracę w miejscowym więzieniu, gdzie z osadzonymi inscenizuje dramaty Szekspira. Z sukcesem – program edukacyjny spełnia oczekiwania pracodawców. Gdy po trzech latach pojawia się możliwość wymierzenia sprawiedliwości, Phillips nie waha się i wystawia *Burzę*. O ile jednak w filmie Tavianich program resocjalizujący osadzonych miał służyć im właśnie – i takie założenia przyświecały Feliksowi przy wcześniejszych więziennych realizacjach – o tyle *Burza* ma być przede wszystkim jego autoterapią i jego zemstą.

„Magia w pierdłu”²⁵ – Felix lapidarnie określa czekające go wyzwanie. Aby przeprowadzić plan zemsty, musi okłamywać nie tylko pracowników więzienia, lecz także osadzonych, odtwórców ról w swoim przedstawieniu. To pozostaje jednym z najciekawszych tematów powieści Atwood – wina Phillipsa/Prospera. Wina, o której niewiele się mówi (wspomina się jedynie zaniedbania ojca, lecz to raczej wzbudza współczucie czytelnika – w końcu stracił dwie najbliższe mu istoty, w takich okolicznościach nie wypomina się błędów), ale jednak wyraźnie przez pisarkę kreślona: manipulowanie osadzonymi, wykorzystanie zakochanej kobiety. Ale w tym świecie bez winy pozostają jedynie Mirandy – jedynaczka Feliksa i aktorka, która gra szekspirowską postać w więziennej *Burzy*.

²⁵ *Ibidem*, s. 108.

„Czy sztuce można ufać?”²⁶ – to pytanie zadaje sobie Felix, drobiazgowo planując scenariusz zemsty. Ale jednocześnie, już po wypełnionym zadaniu, tłumaczy jednemu z więziennych aktorów, że poza ośmioma więzieniami, jakie pieczołowicie wyłuskiwali z tekstu Szekspira podczas zajęć, istnieje „dziewiąte więzienie: jest nim sama sztuka”²⁷. Felix/Prospero uwalnia się z niego, niczym Ariel. Nie wiemy jednak, czy nie zechce powrócić.

4.

„Napisalam tę książkę, gdyż *Zimowa opowieść* Szekspira od ponad trzydziestu lat ma dla mnie osobiste znaczenie. Jest elementem słowa/świata pisanego, bez którego nie potrafię żyć; nie w sensie braku czegoś, lecz w dawnym znaczeniu życia poza czymś. To sztuka o znajdzie. I jestem znajdą. To sztuka o przebaczeniu i o świecie możliwych przyszłości – oraz o wzajemnych powiązaniach przebaczenia i przyszłości. Czas można cofnąć” – pisze Jeanette Winterson w zakończeniu *Przepaści czasu*²⁸. Właściwie nie tyle w zakończeniu, ponieważ nie jest ono w żaden szczególny sposób oddzielone od samej powieści; po nim znajdujemy jeszcze monolog jednej z bohaterek, Perdity. Z jednej strony takie rozwiązanie nie zaskakuje – autorka już wcześniej wprowadza „Interwały”, fragmenty rozważań o *Zimowej opowieści* Szekspira, ślady niezwykle osobistej lektury tego dzieła. Ale w cytowanych słowach znajdujemy nie tylko elementy interpretacji poczynionej przez Winterson: tuż przed finałowym monologiem Perdity, będącym dość konwencjonalnym zakończeniem utworu, autorka zaskakuje czytelnika wyznaniem, które każe inaczej spojrzeć na jej przepisanie *Zimowej opowieści*.

Wydawcy (brytyjski i polski) w materiałach promocyjnych podkreślają, że Jeanette Winterson wielokrotnie mówiła o tym właśnie dramacie Szekspira jako o „tekście-talizmanie”, który nieustannie wykorzystuje w swojej twórczości. Nie bez znaczenia jest fakt, że pisarka po urodzeniu została oddana do adopcji. Przyznam, że ten autobiograficzny trop mnie zaintrygował – tak dotkliwie osobista lektura *Zimowej opowieści* mogła stanowić początek niezwyklej powieści.

²⁶ *Ibidem*, s. 159.

²⁷ *Ibidem*, s. 301.

²⁸ J. Winterson, *op. cit.*, s. 299.

Przepsać czasu nie jest jednak udaną adaptacją dzieła Szekspira. Owszem, Winterson dość pomysłowo zamienia miejsce akcji i pozycję społeczną bohaterów. Król Sycylii Leontes to dziś londyński biznesmen; wyrzucono go z banku w 2008 r., w czasie „ogólnoświatowego kryzysu, do którego Leo się przyczynił, pomnażając coś, co jego dyrektor generalny określił jako «ryzykowne straty». Leo uważał, że to niesprawiedliwe. [...] W przeszłości [...] tracił kwoty wielkości PKB małego kraju, ale zawsze miał czas, by je odzyskać”²⁹. Zwolniony, po załamaniu nerwowym i terapii, Leo założył fundusz hedgingowy, specjalizujący się, mówiąc najprościej, w doprowadzaniu do ruiny jednych i pomnażaniu bogactwa drugich. Jego przyjaciel z młodości, Kseno, dziś projektant gier komputerowych, z których najważniejszą, swoje *opus magnum*, zatytułował *Przepsać czasu*, pozostaje w przyjaźni z Leo i jego żoną, Hermioną, znakomitą piosenkarką. Mężczyźni przed laty byli kochankami, Kseno przyznaje, iż jest zakochany w obojgu małżonkach. Reszta, jak można się domyślać, przebiega zgodnie z szekspirowskim planem – Leo podejrzewa żonę o romans z przyjacielem, Hermiona rodzi córkę, którą ojciec porzuca. Winterson zmienia okoliczności: New Bohemia jest dziś postkolonialnym krajem, w którym wciąż panuje rasizm, nieszczęśliwy Kseno popada w alkoholizm, Autolycus handluje używanymi samochodami, oszukuje przy grze w pokera, a przede wszystkim filozofuje. Pozornie wszystko się zgadza, co więcej: pojawiają się również dwudziestopierwszowieczne akcenty. Wspomina się o ekologii, Ruchu Oburzonych, bezwzględności kapitalizmu, zaletach prostego życia z dala od świata, zależności sztuki od biznesu itd.

Ale nie takie proste przełożenia rozczarowują w powieści Winterson najbardziej; stosowanie podobnych zabiegów wpisane jest przecież w tworzenie literackich (czy jakichkolwiek innych) adaptacji. Mam na myśli raczej rozwiązania, które autorka traktuje jak żarty, wyrażające współczesne, dość strywalizowane odbicia niegdysiejszego pojmowania tajemnic świata. Pragnienie czy pojęcie cofania czasu (kluczowe przecież w lekturze *Zimowej opowieści*) nieodmiennie kojarzy się bohaterom z pewną sceną z kultowego filmu, „w której Superman cofa czas. Lois Lane nie ginie. [...] Oto superman prześcigający światło – i zmuszający czas do pokonania samego siebie”³⁰. Jest jeszcze „ten samochód z *Powrotu do przyszłości*”³¹, również odgrywający swoją rolę w intrydze.

W opowieści, w której najważniejsza jest miłość („niewyobrażalna, ogromna”³²), autorka chciała wprowadzić element gry z czytelnikiem, zabawy popkulturą, co

²⁹ *Ibidem*, s. 37.

³⁰ *Ibidem*, s. 111; nawiązanie do *Supermana* (1978), reż. Richard Donner.

³¹ *Ibidem*, s. 147; nawiązanie do *Powrotu do przyszłości* (1985), reż. Robert Zemeckis.

³² *Ibidem*, s. 304.

przecież można bronić tezami o istnieniu dzieł Szekspira w masowej wyobraźni od momentu ich powstania itd. Rzecz jednak nie w mniej lub bardziej udanych żartach. Winterson nie udało się zachować tajemnicy szekspirowskiej opowieści – być może dlatego, że chciała, by jej przesłanie było jednoznacznie pozytywne. To, co w swoich adaptacjach Howard Jacobson i Margaret Atwood zostawili niejednoznacznym i niepowiedzianym, Winterson domyka w patosie rozwiązania. I choć sama przyznaje: „To, że rzeczy nie są tym, czym się wydają, jest grozą i zarazem wspaniałością *Zimowej opowieści*”³³, w jej adaptacji znajdujemy zbyt wiele objaśnień co do natury rzeczy. I zbyt często rozwiewa się nasze wątpliwości.

5.

Ten nowy Tracy Chevalier, autorki znanej czytelnikom przede wszystkim dzięki zekranizowanej *Dziewczyninie z perłą*, jest piątą „powieścią inspirowaną Szekspirem”, wydaną w *Projekcie Szekspir*. Tym razem mamy do czynienia ze współczesną wersją *Otella*, a najciekawsze okazują się w owym przepisaniu dwie kwestie: jego konstrukcja oraz radykalna zmiana wieku bohaterów.

Jak pisał Gerald Eades Bentley, „*Otello* stanowi tragedię, której konstrukcja jest najbardziej spoista, a zakres tematyczno-problemowy – najwęższy. Wynikająca z tego koncentracja emocji i akcji czyni *Otella* sztuką o niebywałej sile wyrazu”. I dalej:

[...] jest rzeczą interesującą, że właśnie ta, a nie inna sztuka charakteryzuje się aż tak ścisłą konstrukcją i pędzącą na złamanie karku akcją. [...] efekt kondensacji Shakespeare osiąga kilkoma sposobami naraz. Już sam czas akcji uległ kondensacji posuniętej tak daleko, że mamy wrażenie, jakoby na scenie rozgrywały się wypadki zaledwie dwu lub trzech dni i nocy [...]. Efekt pośpiesznego pędu wypadków wzmógł jednak Shakespeare nie tylko metodą ograniczenia czasu, ale również niezwykłą metodą skupienia całej akcji w trzech głównych postaciach dramatu (*Otello*, *Desdemona* i *Iago*)³⁴.

³³ *Ibidem*, s. 303.

³⁴ G.E. Bentley, *Posłowie*, [w:] W. Shakespeare, *Otello*, tłum. S. Barańczak, Poznań 1993, s. 199-200.

Zdaniem badacza *Otello* „najbliższy jest strukturalnie modelowi nowoczesnej tragedii”³⁵.

Akcja *Tego nowego* rozgrywa się w ciągu jednego dnia, w roku 1974, na przedmieściach Waszyngtonu, w „typowo podmiejskiej szkole podstawowej”³⁶. Do uczniów szóstej klasy, na miesiąc przed zakończeniem roku szkolnego i edukacji w podstawówce, dołącza Osei Kokote, syn dyplomaty z Ghany. Jedenastolatek, zmieniający miejsca zamieszkania wielokrotnie, ponieważ tego wymaga praca jego ojca, nie spodziewa się, by nowi koledzy przyjęli go jak swojego. Ma za sobą szereg upokorzeń, brutalnych czynów rówieśników i bezmyślnych, ale podszytych niechęcią czy nawet nienawiścią zachowań nauczycieli, twierdzących, że szkoły nie są „gotowe na czarnych uczniów”, którzy i tak mają w życiu za łatwo, ponieważ gdy dorosną, dostaną „dobrą pracę dzięki akcji afirmatywnej. Dobrą pracę, którą powinien wykonywać ktoś bardziej wykwalifikowany”³⁷. Osei jest już na tyle dojrzały, by zapytać: „Dlaczego bycie czarnym przysparza cierpienia?”³⁸.

Efekt kondensacji, o jakim pisze Bentley, Chevalier osiąga, dzieląc powieść na pięć części: „Przed szkołą”, „Duża przerwa”, „Obiad”, „Popołudniowa przerwa” i „Po szkole”. Każdy z „aktów” podzielony jest na cztery odsłony, w których wydarzenia relacjonowane są z punktu widzenia czworga bohaterów: Osei, zwanego przez wszystkich O (ponieważ imię Osei, czyli „szlachetny”, nadane na cześć władców imperium Aszantów, jest zbyt trudne do wymówienia), Dee Benedetti, najpopularniejszej uczennicy w całej szkole i ulubienicy wychowawcy klasy (pana Brabanta), Mimi, jej przyjaciółki, i Iana, chłopaka Mimi, najsprytniejszego i najbardziej wyrachowanego spośród szóstkłasiów. Cała akcja rozgrywa się w klasach, na boisku, w stołówce. Ów efekt kondensacji wynika również z faktu, że autorka bohaterami czyni jedenastolatków, a jak stwierdza szkolna sekretarka: „Dzieciaki dobierają się w pary na pierwszej przerwie i zrywają ze sobą podczas obiadu. Taki to już wiek”³⁹. Wydaje się, że autorka „opowiedzianego na nowo” *Otella* wychodzi z założenia, że emocje tak silne i gwałtowne, iż doprowadzić mogą do rozpadu świata bohaterów i śmierci jednego z nich, przeżywać mogą jedynie dzieci i nastolatki „w takim wieku”, w którym zaczynają doświadczać fizycznego pożądania, a co za tym idzie – inaczej niż dotąd odczuwać erotyczną fascynację, zazdrość, rozczarowanie. We współczesnym świecie

³⁵ *Ibidem*, s. 201.

³⁶ T. Chevalier, *op. cit.*, s. 9.

³⁷ *Ibidem*, s. 181.

³⁸ *Ibidem*, s. 213.

³⁹ *Ibidem*, s. 203.

dorosłych nie doszłoby do podobnego nieszczęścia, ponieważ bohaterowie potrafiliby zrationalizować swoje pragnienia, złagodzić impulsy i zachować się „dojrzałe”. W innym przypadku uznani zostaliby za emocjonalnie nie zrównoważonych, a ich czyny oceniono by jako dyktowane zaburzeniami świadomości, nieleczoną depresją albo inną chorobą psychiczną. Bo przecież w naszym dorosłym świecie nikt nie zabija się z miłości – zdaje się mówić Tracy Chevalier. I ta diagnoza wydaje się szczególnie dotkliwa, nie mniej jednak nieznośna niż obraz rasistowskiego społeczeństwa, jaki buduje autorka.

Rok 1974, kiedy „w Waszyngtonie żyło tylu czarnych, że stolica USA zyskała przydomek Czekoladowego Miasta”⁴⁰, to czas, w którym nie znano jeszcze pojęcia politycznej poprawności. Zafascynowana nowym kolegą Dee podczas rozmowy o Ghanie pyta wprost: „Czy tam się jada ludzi?”⁴¹. Osei wie, że niełatwo mu będzie spotkać w szkole kogoś, kto by się również wyróżniał, „kogokolwiek, byle nie typowego Amerykanina z przedmieść epatującego bielą skóry”⁴², a jeśli nawet ktoś taki wśród rówieśników się pojawia, to trzyma się od podobnego sobie chłopca z daleka, nie ma tu mowy o żadnej solidarności. Chevalier z dystansem opisuje również radykalizm nurtów separatystycznych, posługujących się hasłem „Czarna siła”, do jakich przyłącza się starsza siostra bohatera, piętnastoletnia Sisi – trudno jednak nie zauważyć, że jej wybór podyktowany jest wszystkim, czego doświadczyła w szkołach dla białych dzieci. Rasistami są tam wszyscy: uczniowie, rodzice, nauczyciele. „Odważysz się go dotknąć?”⁴³ – pyta Dee przyjaciółkę. Ona zaś, zafascynowana odmiennością chłopca, zdaje sobie sprawę, „że zainteresowała się O właśnie dlatego, że był czarny, co niekoniecznie stanowiło dobry powód do zawarcia znajomości”⁴⁴.

Intryga Iana, który nie może znieść, że O jest przedmiotem zainteresowania dziewcząt, i budzi „zielonookiego potwora”, by upokorzyć nowego kolegę, jest bezpośrednim powodem tragicznych zdarzeń. Nie sposób jednak oprzeć się wrażeniu, że zło nie koncentruje się tu w jednym bohaterze, okrutnym i bezwzględnym jedenastolatku. O ile, jak pisze przywoływany już Gerald Eades Bentley, w innych szekspirowskich tragediach „zło jest jednak bardziej «rozproszone»”, o tyle w *Otellu* mamy do czynienia z wyjątkowym skupieniem „potęgi zła w osobowości pojedynczego bohatera”⁴⁵.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 16.

⁴¹ *Ibidem*, s. 86.

⁴² *Ibidem*, s. 40.

⁴³ *Ibidem*, s. 15.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 197.

⁴⁵ G.E. Bentley, s. 201.

Inaczej w *Tym nowym* – Ian, zapytany o to, dlaczego uwikłał kolegów w sieć podłych kłamstw, które doprowadziły do nieszczęść, odpowiada po prostu: „Bo mogłem”⁴⁶. Jedenastoletni łobuz z dysfunkcyjnej rodziny (ojciec jako główną metodę wychowawczą stosuje przemoc i przy każdej okazji dotkliwie poniża synów), chłopak siejący postrach wśród rówieśników i wymuszający haracze od młodszych uczniów, „mógł” dopuścić się nikczemnych czynów, ponieważ funkcjonuje w świecie, w jakim istnieje ciche przyzwolenie na takie zło.

6.

Macbeth Jo Nesbø był najbardziej oczekiwaną powieścią serii *Projekt Szekspir*. Na okładce polskiego wydania czytamy: „Norweski specjalista od mocnych wrażeń opowiada najbardziej krwawą sztukę Szekspira”. Sam Nesbø, pytany, dlaczego wybrał *Makbeta*, odpowiadał przewrotnie: „Tę historię znałem najlepiej, poza tym to najkrótsza sztuka Szekspira”, i dodawał, że to „interesująca historia ze skazą” – „nie wiadomo na przykład, dlaczego pojawiają się tam trzy wiedźmy. Nigdy nie mogłem zrozumieć, po co Szekspir je wprowadził. Ten cień sił nadprzyrodzonych jest, moim zdaniem, słabością”⁴⁷.

Akcja rozgrywa się w latach 70., w środku zimnej wojny i narastających spustoszeń ekologicznych, w ponurym, chylącym się ku upadkowi mieście. Może amerykańskim, może szkockim, na pewno pamiętającym „lepsze” czasy. Lepsze, ponieważ miasto tętniło życiem, robiono w nim interesy, ale jednocześnie zanieczyszczenie powietrza sprawiało, że wielu mieszkańców, jak żona Banqua, umierało przedwcześnie. Teraz do zapomnianego miejsca na ziemi nie dojeżdża już kolej, a Bertha, „licząca sobie sto dziesięć lat pierwsza w kraju lokomotywa, symbol panującej kiedyś optymistycznej wiary w przyszłość”⁴⁸, stoi na cokole przez budynkiem dworca, zamienionym w kasyno Inverness. Kasyno dla eleganckich gości, urządzone z przepychem i serwujące

⁴⁶ T. Chevalier, *op. cit.*, s. 227.

⁴⁷ *Bez przemocy byłoby trochę nudno*, z J. Nesbø rozmawia K. Bielas, „Gazeta Wyborcza”, 23 VIII 2016, [on-line:] <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,19963741,jo-nesbo-bez-przemocy-byloby-troche-nudno.html> – 23 VIII 2024.

⁴⁸ J. Nesbø, *op. cit.*, s. 46.

drogie drinki, prowadzi piękna Lady. Kobieta związana jest z dużo młodszym od siebie trzydziestotrzyletnim dowódcą jednostki specjalnej policji, Macbethem.

Macbeth Nesbø to nie tylko najbardziej wyczekiwana, lecz także najdłuższa powieść serii. Na niemal pięciuset stronach poznajemy historię upadku młodego mężczyzny, kierowanego miłością i oddaniem dla starszej od siebie, ambitnej, a jednocześnie doświadczonej przez los kobiety. Nesbø każdy wątek powieści, każdą postać i każde rozwiązanie fabularne sprowadza do prostego przełożenia szekspirowskiego świata na rzeczywistość, w której nie dość, że nie ma wiadomości, to istota tragedii sprowadzona zostaje do serii brutalnych morderstw. Zawiedzeni mogą być nie tylko ci, którzy oczekiwali współczesnej adaptacji *Makbeta*, lecz także miłośnicy kryminałów norweskiego pisarza. Ci pierwsi nie dostaną nic poza powtórzonym schematem fabularnym tragedii, drudzy – pocują się znudzeni, ponieważ akcja toczy się niespiesznie i bywa zupełnie niewiarygodna z punktu widzenia czytelników literatury popularnej.

Akcja rozgrywa się w komendzie głównej policji w drugim co do wielkości mieście w kraju, którego nazwy nie poznajemy. Po śmierci starego komendanta, skorumpowanego Kennetha, który rządził społecznością niczym dyktator, ponieważ przejął większość uprawnień tutejszego burmistrza, władza przechodzi w ręce przybyłego ze stolicy Duncana, pragnącego zaprowadzić ład, ograniczyć przestępczość i zmniejszyć wpływy narkotykowych bossów. Najpotężniejszym z nich jest Hekate, król „wywaru”, przyrządzanego przez sprowadzone z palarni opium w Bangkoku siostry o zdeformowanych twarzach. Mimo że składniki i proporcje są znane, „Hekate [...] nie widział powodu, by dementować plotki, że do produkcji wywaru używa się trucizny z gruczołów jadowych ropuchy, skrzydeł trzmiela, soku z ogona szczura, a nawet smarków”⁴⁹.

W powieści Nesbø proste przetworzenia szekspirowskich relacji nie mogą się sprawdzić, ponieważ król to jednak nie naczelnik policji, a szaleństwo nie do końca jest tożsame ze zmianami w psychice, jakie powstają wskutek długotrwałego przyjmowania coraz silniejszych narkotyków. Wiarygodności postępowaniu bohaterów ma dodać ich tragiczna przeszłość, co oznacza najczęściej molestowanie w dzieciństwie (przez ojca albo dyrektora domu dziecka), konieczność podjęcia pracy seksualnej, dręczenie psychiczne dzieci przez ojca szanowanej rodziny lub inne doświadczenie z szeregu tych, które uważamy dziś za najbardziej szokujące i traumatyczne. Macbeth ma przejąć panowanie w mieście, ponieważ nie pochodzi z elit i, jak poucza go Lady, będzie władcą „Z ludu. Dla ludu. Z ludem”⁵⁰. U źródeł rywalizacji przyjaciół

⁴⁹ *Ibidem*, s. 83.

⁵⁰ *Ibidem*, s. 100.

z dzieciństwa, Duffa i Macbetha, leży nie tylko ich różne pochodzenie, lecz także fakt, iż jeden odbił drugiemu dziewczynę. Fragmenty słynnego monologu Makbeta ni stąd, ni zowąd pojawiają się w pożegnalnym liście Lady. Jeśli dodać do tego złote myśli w rodzaju: „Bo wierność na wieki jest rzeczą nieludzką, jak najbardziej ludzką zaś jest zdrada”⁵¹ lub „Serca nie można wymienić, nie można go zatrzymać, można jedynie iść za jego głosem”⁵², trudno nie odnieść wrażenia, że wywar, jaki sporządził Nesbø, mieszając zadziwiająco nieskomplikowaną interpretację Szekspira i schemat powieści kryminalnej, nie jest szczególnie udany.

Do powieści *Projektu Szekspir* wracają i wracać będą i czytelnicy, i badacze dzieł Stratfordczyka. Świadczyć o tym może choćby fakt, że w wydany w 2023 r. tomie pod redakcją Jana Grzanki i Marty Gibińskiej *„O, gdyby można było czytać z księgi losu!”*. *Myślenie Szekspirem...* pomieszczono tekst Wandy Świątkowskiej poświęcony „dramaturgiom wędrującym”, analizujący *Przepaść czasu*. Powieściowe przepisania dzieł Szekspira dowodzą, że, jak stwierdził Harold Bloom, „Szekspir nas wymyślił i nadal nas w sobie zawiera”⁵³.

Bibliografia

- Atwood Margaret, *Czarci pomiot. „Burza” Szekspira opowiedziana na nowo*, tłum. Łukasz Witczak, Wrocław 2016, *Projekt Szekspir*.
- Bentley Gerald Eades, *Posłowie*, [w:] William Shakespeare, *Otello*, tłum. Stanisław Barańczak, Poznań 1993.
- Bez przemocy byłoby trochę nudno*, z Jo Nesbø rozmawia Katarzyna Bielas, „Gazeta Wyborcza”, 23 VIII 2016, [on-line:] <https://wyborcza.pl/magazyn/7,124059,19963741,jo-nesbo-bez-przemocy-byloby-troche-nudno.html>.
- Bloom Harold, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. Agata Bielik-Robson, Marcin Szuster, Kraków 2002, *Horyzonty Nowoczesności*, nr 19.
- Chevalier Tracy, *Ten nowy. „Otello” Szekspira opowiedziany na nowo*, tłum. Urszula Gardner, Wrocław 2017, *Projekt Szekspir*.

⁵¹ *Ibidem*, s. 52.

⁵² *Ibidem*, s. 76.

⁵³ H. Bloom, *Lęk przed wpływem. Teoria poezji*, tłum. A. Bielik-Robson, M. Szuster, Kraków 2002, s. 12, *Horyzonty Nowoczesności*, nr 19.

- Greenblatt Stephen, *Shakespeare. Stwarzanie świata*, tłum. Barbara Kopeć-Umiastowska, Warszawa 2007, *Fortuna i Fatum*.
- Fischlin Daniel, Fortier Mark, *Adaptations of Shakespeare: A Critical Anthology of Plays from Seventeenth Century to the Present*, London 2000.
- Jacobson Howard, *Shylock się nazywam. „Kupiec wenecki” Szekspira opowiedziany na nowo*, tłum. Łukasz Witczak, Wrocław 2016, *Projekt Szekspir*.
- Mancewicz Aneta, *Adaptacja jako synergia*, [w:] *Córki Leara i inne parafrazy*, red. Mateusz Borowski, Kraków 2011, *Dramat Współczesny – Panga Pank*, 32/66.
- Mayer Hans, *Odmieńcy*, tłum. Anna Kryczyńska, Warszawa 2005, *Spectrum*.
- Nesbø Jo, *Macbeth. „Makbet” Szekspira opowiedziany na nowo*, tłum. Iwona Zimnicka, Wrocław 2018, *Projekt Szekspir*.
- Sugiera Małgorzata, *Wariacje szekspirowskie w powojennym dramacie europejskim*, Kraków 1997.
- Tyler Anne, *Dziewczyna jak ocet. „Poskromienie złościcy” Szekspira opowiedziane na nowo*, tłum. Łukasz Małecki, Wrocław 2016, *Projekt Szekspir*.
- Winterson Jeanette, *Przepaść czasu. „Zimowa opowieść” Szekspira opowiedziana na nowo*, tłum. Anna Gralak, Wrocław 2015, *Projekt Szekspir*.

ABSTRACT

Variations, Repetitions, Echoes: The Novels of The “Shakespeare Project”

To mark the 400th anniversary of William Shakespeare’s death in 2016, the British publisher Hogarth Press invited well-known writers to collaborate on a project: to create novels inspired by Shakespeare’s works. The following titles were published by Wydawnictwo Dolnośląskie in the “Shakespeare Project” series: “Przepaść czasu” by Jeanette Winterson, “Shylock się nazywam” by Howard Jacobson, “Dziewczyna jak ocet” by Anne Tyler, “Czarci pomiot” by Margaret Atwood, “Ten nowy” by Tracy Chevalier, and “Macbeth” by Jo Nesbø. The author analyzes the six novels, focusing on the adaptation strategies chosen by contemporary writers. She reads the novels of the “Shakespeare Project” as indicative of the consciousness of Western societies at the beginning of the 21st century. Among the six adaptations, some are more successful than others; some are extraordinary variations that not only reinterpret Shakespearean themes from the perspective of today’s reader but also reformulate the questions posed by the Elizabethan playwright.

Keywords: Shakespeare, popular culture, novel, adaptation, travesty

MICHAŁ KOBIAŁKA

Department of Theatre Arts & Dance, University of Minnesota

O przerywaniu

Przepracowywanie przeszłości a sztuka

(tłum. Robert Gałązka)

I

Być może rok 2026, podobnie jak lata 1929, 1939, 1956, 1968, 1989 czy 2020, będzie postrzegany jako historyczne przesilenie. Wyłania się konstelacja, która ulega rozwidleniu w wyniku nie tylko światowo-historycznych przemian politycznych, społecznych, kulturowych czy ideologicznych, lecz także wzrostu towarzyszących im sposobów reprezentacji. Naukowe i nienaukowe oczekiwania, wizje, projekty i przepowiednie mówią nam, że obecny moment, jak te z przeszłości, stanowi centralną metaforę przerywania i możliwości położenia kresu temu, co jest – zmuszenia człowieka do myślenia o „świecie bez nas” lub żądania nowego humanizmu, który sprawiłby, że „myślelibyśmy inaczej”.

Rzeczywiście ta wizja przyszłości jest możliwa. Mnie jednak interesuje, jakie warunki muszą być spełnione, aby nie stała się ona porażką emancypacyjnych przedsięwzięć i przypomnieniem, że „przeszłość jest pełna teraźniejszości, które się nie

ziściły”¹. Tą szczyptą historiograficznego sceptycyzmu zaczynam niniejszy esej o spotkaniach Waltera Benjamina, Theodora Adorna i Tadeusza Kantora z ich własnymi historycznymi przesileniami. Czy krytyka, która pojawiła się w latach 1935-1938 i w 1949 r., może być przydatna dla nas dzisiaj w zmaganiach z problemami, które ujeli teoretycznie, przepracowując swoją przeszłość?

II

W eseju „*Suddenly a Stranger Appears*”: *Walter Benjamin's Readings of Bertolt Brecht's Epic Theatre* Freddie Rokem omawia trzy przypadki pojawienia się obcego w pismach Benjamina: w opublikowanych w 1931 i 1939 r. wersjach tekstu *Co to jest teatr epicki* oraz w powstałym w 1937 roku eseju *Twórca jako wytwórca*².

Intryguje mnie użycie figury obcego w eseju *Twórca jako wytwórca*³. Nauka, jaką możemy dziś wynieść z benjaminowskiej analizy funkcji artysty w doskonałej społeczności czy modelowym państwie (Związek Radziecki w przeciwieństwie do Niemiec), jest taka, że rewolucja rosyjska, ten akt przerywania, była radykalnym gestem, który zaburzył uwarunkowania przestrzenne i czasowe, uwalniając przedmiot od władczej obecności heglowskiej metafizyki i uregulowanego czasu historycznego. Przypomnijmy sobie np. przekonanie konstruktystów, że rewolucji społecznej w Związku Radzieckim w latach 20. XX w. towarzyszyła rewolucja artystyczna; że sztuka była 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, konstruktysty propagowali idee rewolucji i nowej sztuki za pomocą narzędzi, które były obce burżuazji i jej dwustuletniej estetyce. Konstrukttywizm Lubow Popowej, kładący nacisk na konstrukcje przestrzenne eksponujące swą przemysłową funkcję, miał być wyrazem dynamiki nowoczesnej, awangardowej techniki i dążył do stworzenia nowej przestrzeni artystycznej będącej dopełnieniem nowej, rewolucyjnej

¹ D. Bensaïd cytowany w: A. Wald, *Dead Trotskyists Society: Provocative Presence of a Difficult Past*, „Against the Current” 2020, no. 208, np.

² F. Rokem, „*Suddenly a Stranger Appears*”: *Walter Benjamin's Readings of Bertolt Brecht's Epic Theatre*, „Nordic Theatre Studies” 2019, vol. 31(1), s. 8-21.

³ W. Benjamin, *Twórca jako wytwórca*, tłum. J. Sikorski, [w:] idem, *Anioł zagłady. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. H. Orłowski, Poznań 1996, s. 163-182.

sytuacji. Tym samym artyści rosyjskiej awangardy nie tworzyli przedmiotów do estetycznej konsumpcji, tylko projekty lub modele całkowitej przebudowy świata na nowych zasadach, rezygnując z portretowania go na rzecz działań kolektywnych i praktyk społecznych.

Benjamin rozwija ten argument, omawiając kwestię autonomii twórcy. Jego zdaniem sytuacja społeczna, pomimo instrumentalizacji sztuki w Związku Radzieckim w latach 30. XX w., zmusza twórcę/twórczynię do porzucenia autonomii artystycznej i rozpoznania, czemu ma służyć jego/jej działalność w społeczeństwie postburżuazyjnym. Tym samym w Związku Radzieckim „jego decyzja dokonuje się na podłożu walki klasowej, z chwilą gdy opowiada się on po stronie proletariatu. I w tym momencie kończy się jego autonomia. Odtąd w swej działalności kieruje się tym, co w walce klasowej służy interesom proletariatu”⁴. Pisma Siergieja Tretiakowa są przykładem *par excellence* tego sposobu działania, w którym zamiast pytać, jak dzieło ma się *do* stosunków produkcji, należy zapytać, jak ma się *w* nich. Pytanie to, jak zauważa Benjamin, odnosi się bezpośrednio do funkcji, jakie dzieło spełnia w obrębie literackich stosunków produkcji. Dlatego misja Tretiakowa nie polegała „na opisywaniu, lecz na walce, nie na odgrywaniu roli widza, lecz aktywnego uczestnika”⁵.

Jako że prasa w Europie Zachodniej należała do kapitału, sytuacja twórcy poza Związkiem Radzieckim była znacznie odmienna. Mimo presji warunków ekonomicznych i przejścia rewolucyjnej zmiany lewicowi intelektualiści mogli jedynie solidaryzować się z proletariatem swoją postawą, ale nie swoim stosunkiem do środków produkcji w prawdziwie rewolucyjny sposób.

Wyjście z tego impasu znaleźli postępowi intelektualiści, którzy opowiadali się za wyzwoleniem środków produkcji i wspieraniem walki klasowej. Bertolt Brecht określił ten proces mianem *Umfunktionierung* (przefunkcjonowanie, zmiana funkcji), czyli „niezaopatrywania aparatu produkcji bez jednoczesnych wysiłków na rzecz jego zmiany w duchu socjalizmu”⁶.

Przykłady *Umfunktionierung*, czyli negacji i odstępstwa od dominującej praktyki reprezentacyjnej, można znaleźć w dadaizmie:

Rewolucyjna siła dadaizmu polega na poddaniu próbie autentyczności sztuki. Martwą naturę zestawiano ze starych biletów, szpilek nici, niedopałków papierosów, związanych elementami malarskimi. Całość oprawiano w ramy i pokazywano publiczności:

⁴ *Ibidem*, s. 164.

⁵ *Ibidem*, s. 167.

⁶ *Ibidem*, s. 172.

Patrzcie, ramy waszych płócien rozsadzają czas; najdrobniejszy autentyczny fragment codziennego życia mówi więcej niż malarstwo. Tak jak krwawy odcisk palca na stronie jakiejś książki mówi więcej niż tekst⁷.

Niezależnie od jego potencjału dadaizm nie stał się przykładem *Umfunktionierung* formy, gdyż wiele dzieł odeszło od istotności i krytyki *status quo*. Dadaistom udało się przekształcić skrajną nędzę w przedmiot konsumpcji, utrwalając jej obrazy w modny, doskonały sposób i wystawiając je w galeriach. Teatr epicki Brechta stanowi przykład procesu przeciwdziałającego temu, co normatywne i ustanowione, ujawniając czynniki i siły, które estetyzowały możliwe alternatywy dla dominującego *status quo*. Teatr epicki przeciwdziała teatrowi arystotelesowskiemu: montaż scen przeciwdziała iluzji wywoływanej u publiczności przez linearną fabułę. „Chodziło zatem o zmianę funkcji [*Umfunktionierung*]⁸ – nie o odtworzenie sytuacji, ale o zdumienie publiczności okolicznościami i warunkami, w jakich funkcjonowała. Odkrycie tych warunków następowało wskutek przerwania toku rozgrywających się przed oczyma publiczności wydarzeń i sparaliżowania jej gotowości do empatii. „Wyobraźcie sobie Państwo scenę rodzinną: żona ma właśnie zamiar porwać za jakąś figurkę z brązu, aby cisnąć nią w córkę; ojciec mocuje się z oknem, by zawołać pomoc. W tym momencie wchodzi ktoś obcy. Bieg akcji został przerwany; to, co się na jej miejscu uwidacznia, to stan, na jaki napotyka spojrzenie przybysza: zmieszane miny, otwarte okno, powywracane sprzęty⁹. Właśnie to przeciwstawienie może doprowadzić do powstania obrazu dialektycznego – związku tego, co było, z tym, co jest teraz – nieruchomego, a nie postępującego, zachęcającego widza do przebudzenia¹⁰.

Figura obcego staje się więc alegorią *Umfunktionierung* – możliwości nie tylko powstrzymania przemocy, lecz także skłonienia publiczności do krytycznej reakcji i zastanowienia się nad jej pozycją w procesie (kulturalnej lub ideologicznej) produkcji. To zdanie mogłoby być manifestem Benjamina przeciw koszmarnowi faszyzmu: upolitycznienie sztuki zjednoczyło produkcję artystyczną w służbie interesów zbiorowych i zwrotu społeczności ku samoświadomości. Awangardy (dadaizm, konstruktywizm) albo wykorzystywały fragmenty społeczeństwa mieszczańskiego (bilety, szpulki nici lub niedopałki) do innych celów, aby ujrzyć te przedmioty w nowym

⁷ *Ibidem*, s. 173.

⁸ *Ibidem*, s. 175.

⁹ *Ibidem*, s. 179.

¹⁰ W. Benjamin, „*Konvolut N*”, *The Arcade Project*, transl. H. Eiland, K. McLaughlin, Cambridge, MA 2002, s. 462.

światle, albo tworzyły nową przestrzeń materialną dla rewolucyjnej sytuacji (np. niezrealizowany projekt Pomnika III Międzynarodówki autorstwa Władimira Tatlina z lat 1919-1920). Rozrywając arystotelesowskie reprezentacje, odsłoniły burżuazyjny świat skonstruowany jako szereg kryzysów. Dokonane przez społeczność *Umfunktionierung* i jej rosnąca samoświadomość otworzyły teraz drogę do aktywnego uczestnictwa i interwencji w tym świecie.

Tak więc dadaizm, teatr epicki i konstruktywizm były dla Benjamina nowoczesnymi laboratoriami wykorzystującymi zaawansowaną technikę przejętą z burżuazyjnych środków produkcji, aby umożliwić samokształcenie społeczności. Bez względu na to, jak przekonujące są argumenty Benjamina dotyczące procesów przerywania, gdy w latach 30. XX w. pisał *Twórcę jako wytwórcę*, w Związku Radzieckim zachodziły poważne zmiany. Mianowicie LEF i Nowy LEF, które mogłyby być *par excellence* przykładami *Umfunktionierung*, spotykają się ze sprzeciwem ze strony AChRR (Stowarzyszenie Artystów Rewolucyjnej Rosji) oraz krytyką partii promującej Nową Politykę Ekonomiczną (NEP) i socrealizm w latach 30. Uczyniwszy praktykę społeczną jedynym kryterium prawdy i piękna, filozofowie i artyści radzieccy zmuszeni byli uznać przywódców politycznych za filozofów i artystów lepszych od siebie – rezygnując tym samym z prawa do projektowania modeli całkowitej przebudowy świata. Teraz to Stalin przyjął rolę kreatora rzeczywistości, przekształcającego ją za pomocą stylu życia, jaki przewidział dla projektowanego Nowego Człowieka. Założeniem socrealizmu było formowanie psychiki nowego człowieka radzieckiego. Miał za zadanie kształtować rzeczywistość materialną. Tym samym sztuka socrealistyczna nie dawała widzom możliwości utożsamienia się z nią, ponieważ została stworzona dla nich jako instytucja pouczająca¹¹.

W związku z tym centralna figura obcego w *Twórcy jako wytwórcy* nie położyła kresu przemocy, jak sugerował Benjamin, lecz oznaczała całkowitą estetyzację rzeczywistości, w której zastój (obecna epoka) stanowił kulminacyjny punkt historii Związku Radzieckiego, a przyszłość mogła być tylko dalszym ucieleśnieniem aspiracji teraźniejszości. Ale Benjamin, którego życie zostało przerwane w 1940 r., nie odniósł się do kwestii biurokratycznego socjalizmu widocznego już w latach 30. (procesy moskiewskie, 1936-1938).

¹¹ Zob. B. Groys, *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde*, [w:] *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, eds. D.G. Ioffe, F.H. White, Boston 2012, s. 250-276.

III

Benjaminowska idea wielkiego kolektywnego projektu o wywrotowym potencjale wykraczającym poza ustalony stan rzeczy nie została nigdy w pełni zrealizowana. Ruchy awangardowe z początku XX w., które oferowały, mówiąc słowami Fredrica Jamesona, „odzyskanie, odkupienie i przeobrażenie *koiné* kapitalistycznej codzienności w prążyć, w którym można na nowo określić naszą autentyczną relację ze światem i bytem”¹², ostatecznie nie stworzyły praktyki, która podważyłaby ortodoksję państwowego kapitalizmu lub stalinowskiego Związku Radzieckiego. Z tego doświadczenia można wyciągnąć ważną lekcję, twierdzi Theodor Adorno, który krytykę pod adresem Benjamina zawarł w listach z lat 1935-1938¹³:

W Rosji oraz w reszcie krajów poddanych ortodoksji, złośliwe drwiny z „krytycznej krytyki” stały się narzędziem do utrwalania istniejących stosunków. Praktyka oznaczała już tylko zwiększoną produkcję środków produkcji. Jedyną dopuszczalną formą krytyki było narzekanie, że ludzie zbyt mało wydajnie pracują. Z taką łatwością podporządkowanie teorii wobec praktyki zmienia się w służbę na rzecz odtwarzających się struktur ucisku¹⁴.

Może to wyjaśniać, dlaczego powojenni zachodni moderniści postrzegali sztukę nie jako oręż w walce klasowej, lecz jako sposób poznania oraz działanie non-konformistyczne. W *Zaangażowaniu*, które stanowi komentarz do książki *Czym jest literatura* Jeana-Paula Sartre’a i pojęcia „literatury zaangażowanej”, Adorno odrzuca jakikolwiek potencjał estetyczny „socrealizmu” czy „literatury zaangażowanej” w społeczeństwach, które zostały całkowicie zintegrowane przez „przemysł kulturalny”. Według niego przemysł kulturalny wyeliminował sztukę, która mogłaby być areną prób dla alternatyw, a także władzę proletariatu, który nie miał żadnej przewagi nad burżuazją oprócz zainteresowania rewolucją, ale poza tym odznaczał się cechami i gustami o charakterze mieszczańskim zdeformowanymi przez kulturę masową. Pozostała fetyszizowana sztuka, która chroniła społeczeństwo przed rewolucją społeczną

¹² F. Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London 2002, s. 148.

¹³ Zob. *The Complete Correspondence, 1928-1940: Theodor Adorno and Walter Benjamin*, ed. H. Lonitz, Cambridge 1999.

¹⁴ T. Adorno, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, transl., pref. H.W. Pickford, New York 1998, s. 290.

i transformacją. Paradoksalnie sztuka była w stanie dać odpór zreifikowanej i utowarowionej rzeczywistości poprzez jeszcze większą refrakcję. To dlatego Adorno wzywa do autonomizacji sztuki – autonomizacji reprezentacji i towarzyszącej jej desubiektywizacji języka artystycznego:

Zasadą rządzącą autonomicznymi dziełami sztuki nie jest ich całościowe oddziaływanie, ale właściwa im struktura wewnętrzna. Są one wiedzą w postaci przedmiotów niekonceptualnych. To jest źródło ich wielkości. To nie jest coś, o czym muszą przekonać ludzi, ponieważ to powinno być im dane¹⁵.

Adorno proponuje nam sposób dociekania, który odpowiada postrzeganiu przez niego autonomicznych dzieł sztuki jako przedmiotów niekonceptualnych. Te niekonceptualne przedmioty, pogodzone z rzeczywistością i światem, wymagają od nas skonfrontowania się z tkwiącymi w nich pozostałościami kultury. Konfrontacja ta odbywa się zarówno na poziomie krytyki dotyczącej przeszłych lub obecnych warunków, jak i na poziomie krytyki produkcji społecznej i estetycznej, bez której ta pierwsza traci swoją siłę pod naporem samych konwencji, które doprowadziły do istniejących warunków.

Aby uzasadnić ten argument, Adorno zwraca uwagę na dzieła Arnolda Schönberga, Pabla Picassa, Franza Kafki, a później Samuela Becketta, które przybierały formy uwolnione od praw konstrukcji rządzących sztuką reprezentacyjną głównego nurtu. Formy te podlegały natomiast ciągłym zmianom, negując, rozwiewając, dekonstruując lub niwecząc wszelkie obietnice przedstawienia „rzeczywistości”. Prace Schönberga, Picassa, Kafki i Becketta są dobitnymi przykładami praktyk reprezentacyjnych, które rzuciły wyzwanie tradycyjnej reprezentacji i ujawniły szczeliny w kulturowych i ideologicznych systemach odniesienia, ukazując właśnie te pęknięcia, które rzeczywistość chciałaby zakryć, aby bezpiecznie istnieć. Wyrażały potrzebę przyjrzenia się aktualnym formom artystycznym generującym dzieła, w których różnica między bytem a pozorem była często zaciemniana przez tłumienie ideologii będącej przyczyną tego doświadczenia – tzn., „w których wymiana zdań w kulturalnej rozmowie zastępuje zinstytucjonalizowaną przemoc i autorytaryzm, a także nierozwiązywalny konflikt” lub „promuje w polityce podejście «zrób to sam», aby wzbudzić w zniewolonych jednostkach, ograniczonych w swojej spontaniczności, pewność, że wszystko

¹⁵ Idem, *Commitment*, [w:] *The Essential Frankfurt School Reader*, eds. A. Arato, E. Gebhardt, New York 1982, s. 317.

zależy od nich”¹⁶. Zdaniem Adorno kontemplacja świata musi odbywać się w przestrzeni, w której „demontując pozory, [dzieła sztuki] rozsadzają od środka sztukę” opartą głównie na mechanizmie represji¹⁷.

Wychodząc od koncepcji sztuki jako sposobu poznania, Adorno proponował sztukę jako negację określoną i podnosił rangę jej zerwania ze *status quo*. Akt negacji określonej w dziele sztuki polegał na ujawnieniu nieadekwatności, zasady nie-
tożsamości między przedmiotem a tym, co narzucało mu *status quo*, aby włączyć go w topologię reprezentacji. To zerwanie, o ile mówimy o społecznej funkcji sztuki, sprawia, że sztuka nie pełni żadnej funkcji, jest niekonceptualna i niezainteresowana konstruowaniem danej rzeczywistości. Zasada autonomii dzieła sztuki, w przeciwieństwie do benjaminowskich zbiorowych sposobów produkcji i odbioru, domagała się od artystów „wymyślenia alternatywnych form przedmiotów, przedmiotów próbnych lub kontrrzeczywistości poprzez alternatywne transcendentalne idee, które przywracają uprzednio niewidoczne, ignorowane lub tłumione, ale konkretne możliwości danej sytuacji historycznej”¹⁸.

IV

Wymiana poglądów pomiędzy Benjaminem i Adorno, która naświetla napięcie między socrealistycznymi i autonomicznymi dziełami sztuki w czasie, gdy kultura podlegała administracyjnej lub ideologicznej instrumentalizacji w Związku Radzieckim i na Zachodzie, została gwałtownie przerwana wraz z wybuchem II wojny światowej – inwazją hitlerowskich Niemiec na Polskę 1 września 1939 r.

Ta cezura została omówiona w „Lekcji 1” *Lekcji mediolańskich*, gdzie Tadeusz Kantor wskazywał, że awangardowe praktyki artystyczne, które istniały w Polsce do wybuchu II wojny światowej, zniknęły w okresie towarzyszącego jej masowego ludobójstwa¹⁹. Ponieważ hitlerowcy karali wszelką działalność artystyczną promującą polską

¹⁶ Idem, *Resignation*, [w:] *Critical Models...*, s. 291.

¹⁷ Idem, *Commitment...*, s. 314.

¹⁸ E. Gebhardt, *Alternatives in Esthetic Theory*, [w:] *The Essential Frankfurt School Reader...*, s. 221.

¹⁹ T. Kantor, *The Milano Lesson: Lesson 1*, [w:] *A Journey Through Other Spaces*, ed., transl. M. Kobiałka, Berkeley 1993, s. 211-212.

kulturę w ówczesnym Krakowie, przedstawienie *Powrotu Odysa* Kantora z 1944 r. odbyło się potajemnie w prywatnym mieszkaniu, a nie w teatrze. Co ważniejsze, nieubłagane rygory nazistowskiej polityki kulturalnej oznaczały, że ewentualne wejście hitlerowskiego żołnierza do pokoju podczas spektaklu nie tylko przerwałoby scenę, lecz także żołnierz ten byłby centralną postacią, która mogła wywołać przemoc i/lub śmierć. Żywa historyczna teraźniejszość została uchwycona w uwikłanych w nią ciałach i przedmiotach. Przestrzeń tego pokoju była więc opozycyjna do życia, ponieważ wojna zniszczyła jej cechy afirmujące życie i kondycję ludzką. Do tego pokoju wykonawcy wnosili przedmioty znalezione w strefie wojny: zabłocone koło od wozu, zmurszałą deskę, powalane wapnem rusztowanie. Bezkompromisowy radykalizm tego dzieła odrzucał możliwość akceptacji i reprezentowania kultury, w której ludobójstwo stało się częścią jej dziedzictwa. Jak dowodziłem w innym miejscu, *Powrót Odysa* pokazał, że przedmioty można swobodnie i autonomicznie formować w historii i w tej gotowej przestrzeni scenicznej na nowo, gdyby uwolnić zawarty w nich potencjał, aby ujawnić to, co zostało w nich zanegowane przez ustalony stan rzeczy lub historyczno-wojenne *status quo*²⁰.

Po wojnie, w roku 1947, Kantor pisał:

Będąc w Warszawie, zobaczyłem kawałek żelaznego mostu, rozbitego bombą.

Uderzył mnie widok nieprawdopodobnego zgniecenia.

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 siły rządzące naszą epoką.

Pomyślałem sobie jeszcze, że ta niewiarygodnie sprasowana forma może zapowiadać kanony powojennej estetyki²¹.

²⁰ Zob. rozdz. 1 w: M. Kobialka, *Further On, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis 2009.

²¹ T. Kantor, *Klisze przyszłości*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław 2005, s. 97.

Ten kawałek żelaznego mostu, zniszczonego przez wojnę, w odróżnieniu od przedmiotu z przedstawienia *Powrotu Odysa* z 1944 r., ujawniał siły rządzące epoką Kantora. Kantorowi ów zbombardowany most przypominał o cywilizacji i reżimach usprawiedliwiających istnienie gorliwych katów, którzy przerabiali ciała ludzkie na mydło, proch i dym w Auschwitz; o tym przedmiocie materialnym, który stawiał opór siłom rządzącym jego epoką i odsłaniał złożoność współczesnego świata i nowej rzeczywistości społecznej – powojennej estetyki w Polsce.

W przeciwieństwie do Związku Radzieckiego czy czterech stref okupacyjnych, na które podzielono Niemcy, Polska w latach 1945-1949 próbowała rozwiązać konflikt między obrazem przedwojennej kapitalistycznej Polski z jej systemem wielopartyjnym (w tym Komunistyczną Partią Polski, zdziesiątkowaną przez Stalina w 1938 r. pod zarzutem sympatii trockistowskich) a Polską, którą wyzwoliła armia rosyjska mająca w swych szeregach polskich chłopów i robotników. Napięcia między różnymi wizjami powojennej Polski były aż nadto odczuwalne. Przynajmniej początkowo wyznaczały ramy krajowych dyskusji na temat funkcji sztuki, polskiej inteligencji, a także proletariatu w określaniu, jak powinna wyglądać kultura w okresie przejściowym od przedwojennej Polski do Polskiej Rzeczypospolitej Ludowej.

Kantor, w odróżnieniu od wielu członków przedwojennego Cricot 2 i Grupy Krakowskiej (Adam Polewka, Lech Piwowski; Maria Jarema, Jonasz Stern) czy Erny Rosensteina, którzy byli związani z Komunistyczną Partią Polski, nie należał do niej ani nie starał się być wierny jej ideologii po roku 1945. W kontekście tej dyskusji o krytyce Adorno pod adresem Benjamina należy zwrócić uwagę na podejmowanie przez Kantora podobnych kwestii w swojej twórczości, o czym świadczą już jego teksty o *Powrocie Odysa* i o zbombardowanym moście. W 1946 r. wraz z Mieczysławem Porębskim Kantor publikuje manifest nowej sztuki, zapowiadający „kanon powojennej estetyki”, w którym autorzy wprowadzają ideę realizmu spotęgowanego²². Ich uwagi na temat realizmu spotęgowanego skierowane były przeciwko postimpresjonistom i kapistom (od skrótu K.P. oznaczającego Komitet Paryski; członkowie grupy byli również zwani kolorystami). Co ważniejsze, opisali proces łączenia przedstawionego przedmiotu lub postaci z odpowiadającym im schematem konstrukcyjnym na płótnie. Dzięki ujawnianiu i podkreśleniu logicznej konstrukcji obrazu przedmiot lub postać zyskiwały formę, uwalniając się od określonego stanu mimetycznego. W ten sposób przedmiot lub postać zaczynały istnieć jako niezależne. A ponieważ nie musiały

²² T. Kantor, M. Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, nr 9, s. 82-87.

uzasadniać swojego istnienia zewnętrznymi uwarunkowaniami mimetycznymi, mogły ukazać swoją realność i przedmiotowość bez ograniczeń wynikających z narzuconej im wartości użytkowej lub ze *status quo*. Realizm spotęgowany pozwoliłby zatem przedmiotowi lub postaci ujawnić niewidoczne, ignorowane lub tłumione wcześniej konkretne potencjalności danego momentu historycznego lub ideologicznego.

Obrazy Kantora z 1946 r., *Ptasznicy*, *Prasowaczka* czy *Praczką*, były przykładami procesu negacji i odejścia od dotychczasowych tradycji awangardy, a w splotach ich form można było odczytać napięcia między siłami rządzącymi jego epoką.

Choć dyskusja na temat funkcji sztuki w powojennej Polsce rozpoczęła się już w sierpniu 1945 r., kiedy argumentowano, że zadaniem nowej polskiej sztuki jest krytyka przedwojennej kultury i jej kapitalistycznych tendencji, I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, otwarta 19 grudnia 1948 r. w krakowskim Pałacu Sztuki, której kuratorami byli Kantor i Porębski, stała się punktem odniesienia dla wielu badań dotyczących różnorodności zjawisk artystycznych w latach 1945-1949. Zgromadzone obrazy, rzeźby, przedmioty i modele miały reprezentować złożone i różnorodne formy współczesnej rzeczywistości oraz wzajemne relacje między nimi zgodnie z założeniami manifestu realizmu spotęgowanego. Wielu z wystawiających artystów zaangażowało się ideologicznie w kształtowanie nowej rzeczywistości, a także przyjęło funkcję organicznego intelektualisty, biorącego udział w definiowaniu nowej narodowej, demokratycznej kultury. Wchodzącym na wystawę ukazywała się najpierw *Treść uczuciowa rewolucji* Andrzeja Wróblewskiego, geometryczny obraz wypełniony kolorowymi kwadratami, kołami i mozaiką, który jak kalejdoskop nie miał przedstawiać realistycznego obrazu rewolucji, ale jej twórczą i emocjonalną, pozytywną przemianę, przypominającą zmieniające się kolory i kształty.

Kolejna sala poświęcona była fotomontażom, które zwracały uwagę na nowe aspekty rzeczywistości ujawniające się w zetknięciu z nową nauką i techniką. Nad nimi znajdował się model przestrzenny Alego Bunscha z następującym tekstem: „Dla nowoczesnego artysty sztuka jest metodą wyobraźniowego przyswajania sobie świata. Dlatego horyzonty nowoczesnej sztuki, nauki i techniki są wspólne. Pomieszczone w sali wejściowej fotogramy ukazują świat, który jest w tym samym stopniu światem artysty, co światem naukowca-badacza albo praktyka-technika”²³. Pozostałe sale wystawowe zajmowały obrazy i rysunki ok. 30 artystów z Warszawy, Poznania, Lublina, Łodzi i Krakowa²⁴.

²³ Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska. „W kręgu lat czterdziestych”. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne. Część pierwsza, red. J. Chrobak, Kraków 1990, s. 44.

²⁴ Wykaz prezentowanych prac zawiera Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Wykaz prac, [w:] Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska..., s. 51-59.

Ostatnią salę wypełniały trójwymiarowe modele autorstwa sześciu artystów ilustrujące idee skali, konstelacji i struktury przestrzennej, ruchu i konstrukcji przedmiotów. Została ona pomyślana jako magazyn konstrukcji i form przestrzennych, które miały objaśniać abstrakcyjny język współczesnych sztuk wizualnych poprzez przybliżenie jego wybranych pojęć (przestrzeni, materii i ruchu).

W otwarciu krakowskiej wystawy wzięli udział przedstawiciele partii, a uczestniczący w niej twórcy wykorzystali tę okazję, aby podkreślić potrzebę wolności artystycznej. Artyści tacy jak Jarema, Porębski, Kantor i Jerzy Nowosielski mówili ze swadą o tym, że sztuka nowoczesna i abstrakcyjna może być dostosowana do wymogów nowej sztuki lub rzeczywistości socjalistycznej. Zbigniew Dłubak wygłosił *Uwagi o sztuce nowoczesnej*, w których wyraził swoje zaangażowanie w projekt sztuki socjalistycznej i ostrzegł przed powrotem do dawnych form twórczości, które jego zdaniem wyczerpały swoje możliwości w środowisku po II wojnie światowej²⁵.

Dłubak przedstawił na wystawie trzy abstrakcyjne fotografie opatrzone fragmentami wiersza chilijskiego poety Pablo Nerudy z 1942 r. *El corazón magallánico* (*Serce Magellana*). Ich tytuły to frazy otwierające poszczególne części poematu: *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu*, *Przypominam samotność cieśniny* i *Odkrywcy zjawiają się i nic z nich nie zostaje*. *Serce Magellana* zaczyna się od słów żeglarza, który jest zagubiony i dezorientowany. Pierwsze dziewięć wersów mówi o tym, że nie potrafi on przypomnieć sobie, kim jest, jaki jest dzień i skąd pochodzi. Praca Dłubaka *Budzę się nagle w nocy myśląc o dalekim Południu* umacnia wrażenie dezorientacji z początku poematu. Mamy przed sobą powierzchnię podobną do szkła lub tafli lodu, na której pojawiają się kulki wody i malarskie ślady pędzla. Mgławicowa chmura niewyraźnych kropel przypomina gwiazdy w odległym kosmosie. Duże jasne koło w tle może być tarczą zachodzącego słońca lub wschodzącego księżyca. Obraz jest dynamicznym, abstrakcyjnym gestem pozwalającym badać jego fakturę i medium reprezentacyjnej rzeczywistości, która wciąż się zmienia: „w przyszłości historycy mogliby w splotach jego formy odczytać siły rządzące naszą epoką”²⁶.

Ten intensywny rozwój odrodzonej kultury został wstrzymany na wspólnym zjeździe Polskiej Partii Robotniczej i Polskiej Partii Socjalistycznej w grudniu 1948 r., kiedy zdecydowano, że polska kultura, nauka i sztuka mają walczyć z zachodnimi wpływami i reprezentować masy, wyrażać ich potrzeby, demokratyczne ideały

²⁵ Z. Dłubak, *Uwagi o sztuce nowoczesnej. Referat wygłoszony na wernisażu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie 1948*, [w:] idem, *Wybrane teksty o sztuce, 1948-1977*, Warszawa 1977, s. 13-18, *Art Text*, 04'77.

²⁶ T. Kantor, *Klisze przyszłości...*

i ideologię socjalizmu²⁷. Wobec tej jednostronnej deklaracji nic dziwnego, że I Wystawę Sztuki Nowoczesnej zamknięto 19 stycznia 1949 r. Niespodziewane zakończenie wystawy zbiegło się również z walnym zjazdem ZZLP (Związek Zawodowy Literatów Polskich) w Szczecinie (20-23 stycznia 1949 r.), na którym ustanowiono doktrynę socrealizmu jako obowiązującą normę i zasadę estetyczną, oraz ze spotkaniem polskich plastyków w Nieborowie (12-13 lutego 1949 r.), które w tym złożonym momencie kulturowym zgromadziło 26 artystów i krytyków związanych z powojenną awangardą oraz przedstawicieli oficjalnej sztuki Polski Ludowej. Na konferencji w Nieborowie wypracowywano społeczną funkcję sztuki: artysta/artystka jako wytwórca a jego/jej artystyczna autonomia; sprzeczności w przestrzeni nowo powstałej Polski socjalistycznej a sprzeczności Polski przedwojennej i powojennej.

Oto niektóre z głosów. W odpowiedzi na marksistowską/historyczno-materialistyczną krytykę polskiej sztuki epoki kapitalistycznej XIX i początku XX w. przedstawioną przez Juliusza Starzyńskiego Kantor bronił współczesnej sztuki polskiej, zwracając uwagę na postępowe ruchy artystyczne na Kubie i w Meksyku. Wykorzystując rewolucyjne obrazy Wifredo Lamy, bronił autonomicznych dzieł sztuki, których nieprzedstawiający charakter wyrażał związek między dziedziną artystyczną a kondycją społeczną. Innymi słowy, przeciwstawiona siłom imperializmu współczesna sztuka rewolucyjna niekoniecznie potrzebowała namalowanych haseł, uniesionych pięści czy tłumów rozwścieczonych robotników. Nośnikiem jej treści nie były też gromkie protesty. Współczesna sztuka rewolucyjna ujawniła i zakwestionowała sposób funkcjonowania świata za pomocą środków i form, które nie mogły być łatwo kontrolowane przez logikę ustalonego systemu życia i jego ideologię, która, jak uczyła historia, zmonopolizowała i zatarła własne obietnice i potencjalności. Przeciwnie, ideologia współczesnej sztuki abstrakcyjnej służyła rewolucyjnej ideologii społecznej²⁸. Dłubak, który z radością powitał zwrot ku socjalizmowi w 1945 r., otwarcie podważył krytykę Starzyńskiego, nie odrzucając jej, ale wskazując na brak zrozumienia przez niego analizy dialektycznej i jej zawłości. Podkreślił w swojej odpowiedzi rolę sztuki w budowaniu społeczeństwa socjalistycznego, przyczyniającą się do postępu społecznego i docierającą do odbiorców wcześniej marginalizowanych, ale nie popierał koncepcji wykorzystywania estetyki artystycznej jako biernego narzędzia propagandy politycznej. Według niego proletariatus, w przeciwieństwie do mieszczaństwa w przeszłości, nie był gotów przejąć dawnych formacji artystycznych. Proletariat wygrał walkę ideologiczną.

²⁷ Zob. M. Fik, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, London 1989, s. 109.

²⁸ *Nowocześni a Socrealizm*, t. 2: *Nieborów 1949*, red. M. Świca, J. Chrobak, Kraków 2000, s. 34.

Teraz musiał również wygrać i stworzyć własną kulturę. Socrealizm nie był dla niego estetyczną zasadą kształtującą formę artystyczną, ale światowo-historycznym ruchem ujawniającym konieczność porzucenia kapitalistycznego sposobu produkcji artystycznej. Tylko sztuka awangardowa rzucająca wyzwanie kapitalistycznemu *status quo* i przemysłowi kulturalnemu dawała szansę na szybszą realizację tego celu w nowej epoce. Sztuka awangardowa, pojmowana jako czynnik sprzeciwu, pomagała dziś zrozumieć, że marksizm był ideologią, która postulowała świadomą praktykę przezwycięzania i korygowania wypaczeń i zniekształceń w procesie historyczno-swiatowym²⁹.

Kilka miesięcy po konferencji w Nieborowie, 23 czerwca 1949 r., Jarema i Kantor wystawili poemat Nerudy *Niech się zbudzi drwal* z udziałem robotników związanych z Domem Kultury w Krakowie. Napisany w 1946 r. wiersz odzwierciedlał zarówno pracę, jak i walkę proletariatu. Autor mówił w nim o dwu Amerykach: Ameryce imperialistów i Ameryce ludu i dla ludu. Poeta podróżuje z Wall Street do Związku Radzieckiego, aby pokazać, dlaczego istniejący porządek rzeczy – amerykański imperializm, realpolitik, zbrodnie wojenne, Ku Klux Klan i rasizm – powinna podważyć nowa postępową ideologia proponowana przez Związek Radziecki, wspierająca sprawiedliwość społeczną i politykę antyrasistowską. Gdyby imperialiści zaatakowali, twierdzi Neruda, ich wojska rozbiłyby się o mur, który tworzy międzynarodowa wspólnota solidarnych robotników.

Kantor (wraz z Marią Jaramą) wystawił poemat nie w teatrze Domu Kultury, ale – tak jak w przypadku *Powrotu Odysa* – w przestrzeni wolnej od tradycyjnych konwencji teatralnych, czyli na dziedzińcu tej instytucji. Robotnicy aktorzy występowali na podniesionej platformie, która zakrywała fontannę pośrodku dziedzińca, na tle białego ekranu emitującego dźwięki (dźwięki radia, hałas, komunikaty wojenne, odezwy propagandowe czy odgłosy maszerujących żołnierzy) oraz błyski światła i wizjerunki wspomnianych przez Nerudę bohaterów, w tym Stalina. W otwierającej spektakl sekwencji propagandowe wrzaski i imperialistyczne hasła zdawały się zagłuszać pierwszy wers poematu Nerudy. Głos Poety, granego przez aktora amatora, odtwarzany z głośnika zamontowanego na metalowym słupie, niczym na wieży radiowej, stawał się coraz mocniejszy, aż zdominował otaczającą widzów przestrzeń.

Zdolność przestrzeni spektaklu i przedmiotów do wzbudzania emocji nie została określona w kategoriach absolutnych (lub ideologicznych), ale w odniesieniu do związku między przedmiotami w przestrzeni reprezentacji. Znajdowały się *w* niej, ale

²⁹ *Ibidem*, s. 42-44.

niekoniecznie z niej pochodziły. Umieszczono je w widocznej i pełnej dźwięków przestrzeni, ale tak jak w przypadku przedmiotów wniesionych do przestrzeni spektaklu w *Powrocie Odyseja* nie definiowała ich wartość użytkowa przypisana im przez konwencję, przedwojenną politykę czy ideologię. Wieloręka kukła reprezentująca imperium prasowe Hearsta budową była bliższa surrealistycznej figurze lub założeniu rosyjskiej awangardy, zgodnie z którym nadrzędnym celem sztuki było całkowite odrzucenie burżuazyjnej mimesis, niż wizerunkom z socrealistycznych obrazów promujących ich edukacyjną przemianę. Przy ustalaniu ich związku z innymi przedmiotami ich wartość użytkowa została zakwestionowana w trakcie ujawniania sił, które rządziły epoką, i śladów materii, która została potraktowana pobieżnie przez konwencję nadającą nazwy przedmiotom po to, by stały się widoczne jako wytwór reprodukcji zestetyzowanej i zinstrumentalizowanej przez przemysł kulturalny, w adornońskim rozumieniu tego pojęcia.

Kilka dni później, 27-29 czerwca, Kantor wziął udział w IV Ogólnopolskim Zjeździe Delegatów Związku Polskich Artystów Plastyków w Katowicach, który promował socrealizm jako oficjalną doktrynę sztuki w Polsce. Artysta kwestionował stwierdzenie, że ideologia marksistowska, zdefiniowana przez partię, jest ucieleśnieniem aspiracji teraźniejszości i zasadą determinującą kształtowanie rzeczywistości materialnej w sztuce.

Wymiana zdań pomiędzy Benjaminem i Adorno, wywołana pojawieniem się nieznanego i późniejszym przerwaniem, otworzyła przestrzeń dyskursu. Materializacja tego dyskursu przez Kantora doprowadziła do jego zwolnienia z Akademii Sztuk Pięknych 27 lutego 1950 r. Twórca powrócił do sztuki refrakcyjnej po śmierci Stalina w marcu 1953 r., poczynawszy od Wystawy 9 w grudniu 1955 r. i założenia (wraz z Jarmą) Teatru Cricot 2, którego pierwsze przedstawienie, *Młotwa*, będzie mieć premierę kilka miesięcy później, 12 maja 1956 r.

V

Pozwolę sobie powrócić do początku. Przerwanie, jeśli dyskursy odziedziczone z przeszłości mają nas czegoś nauczyć, musi pozostać sposobem poznania i praktyką, które ani nie ulegają wezwaniu do działania, ani nie narzucają się społeczności, proponując utopie przeciwko wrogim jej strukturom władzy. Przerwanie jako wyzwajająca możliwość skłania publiczność do krytycznej reakcji i zastanowienia się nad jej pozycją w procesie (kulturalnej lub ideologicznej) produkcji. Przerwanie jako sposób poznania oraz działanie nonkonformistyczne przeciwstawia się biegowi świata, który nieustannie przystawia nam pistolet do głowy. Przerwanie jako sztuka refrakcyjna ujawnia, w jaki sposób negacja i odstępstwo kwestionują samą topologię reprezentacji.

Oddajmy głos Benjaminowi, Adorno i Kantorowi. Benjamin postulował produkcję artystyczną w służbie samoświadomości społeczności – *Umfunktionierung* formy, Adorno materializację tego, co nietożsame w przedmiocie, który ani nie ulega wezwaniu do działania, ani nie narzuca się społeczności, proponując utopie przeciwko wrogim jej strukturom władzy. Działania artystyczne Marii Jaremy, Tadeusza Kantora, Andrzeja Wróblewskiego i Zbigniewa Dłubaka, omawiane w tym eseju, kwestionowały samą topologię reprezentacji w latach 1945-1949. Wyrażając zaangażowanie twórców w postrzeganie sztuki jako negacji określonej, ich prace odznaczały się historiograficznym zniuansowaniem i ukazywały, w jaki sposób negacja i odstępstwo kwestionują procesy wpisane w struktury ograniczające to, co jest reprezentowane, i wskazują możliwe alternatywy dla powojennego *status quo* w Polsce.

Ich dyskurs estetyczny i krytyczny, a także dzieła sztuki opisują moment powstawania innej witalności wbrew presji i żądaniu, żeby jedynie reprodukować (socjalistyczną) rzeczywistość. Ponieważ właśnie w tym momencie sztuka poddaje rzeczywistość refrakcji. Sztuka ta była zarówno negacją *status quo*, jak i odstępstwem od nowo narzuconych konwencji artystycznych. To czyniło ją nieprzyswajalną przez żaden oficjalny system kulturowy czy przemysł kulturalny. Wszystkie te działania, niezależnie od ich ideologicznego zaangażowania, formułowały znaczenia, które nie tylko były sprzeczne z dominującą estetyką lub społecznymi kryteriami kształtowania rzeczywistości materialnej, lecz także miały na celu wyzwolenie przedmiotów, które socrealizm wpisywał w tę samą dwoistość konstrukcji znaczenia poprzez odwrócenie symetrii tego, co było reprezentowane. Jak dowodzę w tym eseju, jeśli tego nie uczynimy („nawet ze świadomością klęski”³⁰, jak utrzymywał Kantor w jednym z tekstów), ulegniemy

³⁰ T. Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem*, [w:] M. Kobiałka, *op. cit.*, s. 391.

manichejskiej konstrukcji znaczenia wykluczającej jakąkolwiek możliwość emancypacji. Innymi słowy, pozostaniemy uwięzieni w administrowanym świecie, skazani na ciągle powtarzanie, że „przeszłość jest pełna teraźniejszości, które się nie ziściły”.

Bibliografia

- Adorno Theodor, *Commitment*, [w:] *The Essential Frankfurt School Reader*, eds. Andrew Arato, Eike Gebhardt, New York 1982, s. 300-318.
- Adorno Theodor, *Critical Models: Interventions and Catchwords*, transl., pref. Henry W. Pickford, New York 1998.
- Adorno Theodor, *Resignation*, [w:] *Critical Models: Interventions and Catchwords*, transl., pref. Henry W. Pickford, New York 1998, s. 289-293.
- Benjamin Walter, „*Konvolut N*”, *The Arcade Project*, transl. Howard Eiland, Kevin McLaughlin, Cambridge, MA 2002.
- Benjamin Walter, *Twórca jako wytwórca*, tłum. Janusz Sikorski, [w:] Walter Benjamin, *Anioł zagłady. Eseje, szkice, fragmenty*, wybór i oprac. Hubert Orłowski, Poznań 1996, s. 163-182.
- Bensaïd Daniel, [w:] Alan Wald, *Dead Trotskyists Society: Provocative Presence of a Difficult Past*, „Against the Current” 2020, no. 208, np.
- The Complete Correspondence, 1928-1940: Theodor Adorno and Walter Benjamin*, ed. Henri Lonitz, Cambridge 1999.
- Dłubak Zbigniew, *Uwagi o sztuce nowoczesnej. Referat wygłoszony na wernisażu I Wystawy Sztuki Nowoczesnej w Krakowie 1948*, [w:] Zbigniew Dłubak, *Wybrane teksty o sztuce, 1948-1977*, Warszawa 1977, s. 13-18, *Art Text*, 04’77.
- Fik Marta, *Kultura polska po Jalcie. Kronika lat 1944-1981*, London 1989.
- Gebhardt Eike, *Alternatives in Esthetic Theory*, *The Essential Frankfurt School Reader*, eds. Andrew Arato, Eike Gebhardt, New York 1982, s. 219-224.
- Groys Boris, *The Birth of Socialist Realism from the Spirit of the Russian Avant-Garde*, [w:] *The Russian Avant-Garde and Radical Modernism*, eds. Denis G. Ioffe, Frederick H. White, Boston 2012, s. 250-276, <https://doi.org/10.1515/9781618111425-010>.
- Jameson Fredric, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*, London 2002.
- Kantor Tadeusz, *Klisze przyszłości*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław 2005.
- Kantor Tadeusz, *The Milano Lesson: Lesson 1*, [w:] *A Journey Through Other Spaces*, ed., transl. Michal Kobialka, Berkeley 1993, s. 211-212.

- Kantor Tadeusz, *Ocalić przed zapomnieniem*, [w:] Michał Kobialka, *Further On, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis 2009, s. 389-393.
- Kantor Tadeusz, Porębski Mieczysław, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” 1946, nr 9, s. 82-87.
- Kobialka Michał, *Further On, Nothing: Tadeusz Kantor's Theatre*, Minneapolis 2009.
- Nowocześni a Socrealizm*, t. 2: *Nieborów 1949*, red. Marek Świca, Józef Chrobak, Kraków 2000.
- Rokem Freddie, „*Suddenly a Stranger Appears*”: *Walter Benjamin's Readings of Bertolt Brecht's Epic Theatre*, „Nordic Theatre Studies” 2019, vol. 31(1), s. 8-21, <https://doi.org/10.7146/nts.v31i1.112998>.
- Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska. „W kręgu lat czterdziestych”. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne. Część pierwsza*, red. Józef Chrobak, Kraków 1990, s. 51-59.
- Wystawa Sztuki Nowoczesnej. Wykaz prac*, [w:] *Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, „W kręgu lat czterdziestych”. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne, Część pierwsza*, red. Józef Chrobak, Kraków 1990, s. 51-59.

ABSTRACT

On Breaking Away: Reworking the Past and Art

The article offers a critical reflection on interruption as both a cognitive framework and an artistic strategy in times of historical rupture. It examines theoretical perspectives developed by Walter Benjamin and Theodor Adorno, placing them in dialogue with Tadeusz Kantor's artistic practice in postwar Poland. Particular emphasis is placed on the concept of Umfunktionierung and the figure of the “stranger” as mechanisms for disrupting dominant systems of representation and ideological production. The discussion addresses avant-garde movements such as Dadaism, constructivism, and epic theater as experimental sites of interruption, while also acknowledging their historical and political limitations. The author further explores the tension between artistic autonomy and ideological instrumentalization, especially in the context of socialist realism and postwar cultural policies. Kantor's theater and visual works are interpreted as material enactments of interruption that expose suppressed historical forces and challenge established aesthetic conventions. Ultimately, the article argues that interruption functions as a nonconformist and refractive practice, enabling critical engagement with the past and resisting assimilation into dominant cultural frameworks.

Keywords: interruption, avant-garde, representation, autonomy, Tadeusz Kantor

IWONA KOLASIŃSKA-PASTERCZYK 

Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego

„Non omnis moriar”

Jak utrwalić ślad człowieka, czyli o ocaleniu poprzez sztukę
(*Ogród rozkoszy ziemskich*, 2004, Lecha Majewskiego)

„To zadziwiające, że obraz jest trwalszy od ciała. Ślad trwalszy od życia”
„Pamięć jest życiem”
(Lech Majewski, *Metafizyka*)

Rzeczywistość pozatekstowa może być w dziele sztuki wyrażona jedynie za pośrednictwem znaku. Podmiot aktu twórczego, choć wobec dzieła zewnętrzny, pozostawia w nim swój ślad.

Idea śladu

Utrwalony ślad obecności nieobecnego można pojmować czy interpretować – zgodnie z koncepcją zaproponowaną przez Ryszarda Nycza – dwukierunkowo: zarówno jako kategorię odsyłającą do świata pozatekstowego, czyli „odcisk pozostawiony przez tego, który przechodził, czy w ogóle pozostałego po tym, co przeminęło”, jak i pojęcie

odnoszące się do tekstu, gdzie ślad występuje jako trop retoryczny, semantyczne przekształcenie konwencjonalnego znaczenia przedmiotu¹. Ślad jest formą uobecnienia tego, który stoi za aktem kreacji (oczywiście pomijając postbazinowskie koncepcje oparte na braku autorskiej ingerencji czy pozbycie się podmiotu autorskiego przez Roland Barthes'a). Rozpatrywanie kategorii śladu w ujęciu epistemologicznym łączy się z przyjęciem nadrzędnego charakteru subiektywnej reprezentacji. Zatem ślad, który

ustanawia relację między rzeczywistością i przedstawieniem, podobnie jak każda reprezentacja posiada dwa aspekty: „zastępuje to, co reprezentuje, a jednocześnie to uobecnia”, co z kolei wyznacza dwa podstawowe sposoby jej definiowania, jako substytucji (tworzenia) i uobecniania (odkrywania). Ślad autora i rzeczywistości jest powoływaniem do istnienia właśnie w akcie kreacji (bo tylko wówczas istniejemy, gdy komunikujemy siebie pośrednio, w przekazie, w opowieści, właśnie jako substytut), z drugiej strony uobecnienie odnosi się do tego, co istnieje poza reprezentacją, ale bez niego jest milczące².

„Upodmiotowienie” śladu pozwala w nim dostrzec reprezentację umysłową.

Dzieło sztuki oddaje zarówno punkt widzenia twórcy, jak i stanowi ślad(y) jego indywidualnego doświadczenia, który(-e) czeka(ją) na rozszyfrowanie. Dotyczy to w równym stopniu obrazu filmowego (w którym można dopatrzeć się prześwitów osobistego doświadczenia), utworu literackiego (wskazującego na osobisty punkt widzenia autora), dzieła malarskiego (oddającego percepcję świata artysty, ale i prowokującego do odczytywania na nowo pozostawionych tropów), innych dyspozytywów, jak fotografia czy amatorski film kręcony techniką wideo (uzmysławiających, że są lub będą jedynymi materialnymi śladami życia, które dobiega/dobiegało kresu). Utrwalenie śladu – tego, co zostaje (zostało) po nieobecnych – ma szczególne znaczenie w przypadku konfrontacji z zamknięciem jakiegoś etapu życia, z nieuchronnością śmierci czy zapisu doświadczenia straty.

¹ R. Nycz, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, s. 10-11, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 21.

² M. Podsiadło, *Ślady istnienia*, [w:] eadem, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 62-63, *Horyzonty Kina*, 5.

Śmierć wyzwaniem dla egzystencji

Potrzeba utrwalenia śladu obecności gasnącego życia stanowi oś problemową filmu Lecha Majewskiego *Ogród rozkoszy ziemskich* (2004) będącego skrajnym przykładem kina autorskiego. Majewski jest nie tylko reżyserem filmu, autorem scenariusza napisanego na podstawie swojej powieści *Metafizyka* (wyd. 2002), lecz także współtwórcą muzyki (powstałej we współpracy z Józefem Skrzekiem) i operatorem filmu nakręconego kamerą Sony PD100. Lech Majewski wyrasta z tradycji sztuki filmowej, dla której istotą był obraz. W wywiadach podkreślał, że jest „człowiekiem obrazu”³, gdyż swą karierę zaczynał jako malarz. Jest też twórcą podążającym „za swoją wizją”⁴, artystą, dla którego sztuka jest formą refleksji i wyzwaniem refleksji dotyczącej kwestii fundamentalnych, jak przemijalność ludzkiego życia, nieuchronność śmierci, istota życia, sens i tajemnica istnienia, sprawy ostateczne (wyjście poza determinizm biologiczny, wąsko pojmowane prawa sformułowane w ramach nauk ścisłych i otwarcie na świat ducha możliwe dzięki sztuce czy wierze w wyższą instancję). Wyróżnikiem sztuki Majewskiego jest też „akcentowanie tajemnicy”⁵, co można również uznać, biorąc pod uwagę jego dorobek, za *credo* artystyczne twórcy. W kontekście filmu *Ogród rozkoszy ziemskich* Majewski podkreślił: „Najważniejszą rzeczą w sztuce i w życiu jest tajemnica. Staramy się ową tajemnicę zredukować do zera, my się jej po prostu boimy. [...] Ja tymczasem twierdzę, że tlenem duszy jest owa niewiedza”⁶. Tajemnica jest „tym, co łączy życie i sztukę, co scala ludzką egzystencję”⁷. W jednym z wywiadów, również udzielonym po nakręceniu filmu *Ogród rozkoszy ziemskich*, Majewski tak nakreślił relację pomiędzy sztuką a życiem:

Sztuka jest religią, ma charakter religijny (ja jestem wyznawcą Schellinga), bo mniej lub bardziej ukazuje cudowność doświadczenia zwanego życiem. Jeżeli mam do czynienia z dziełem sztuki, które pobudza mnie duchowo, to przede wszystkim nobilituje

³ Lech Majewski o kinie kultowym... [niepodpisany wywiad z Lechem Majewskim], cyt. za: J. Zajdel, *Lech Majewski – pejzaż po „Burzy”*. Autor na tle relacji pokoleniowych i artystycznych, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 3, red. G. Stachówna, B. Zmudziński, Kraków 2007, s. 182.

⁴ *Artysta innego czasu*, z L. Majewskim rozmawia B. Hollender, „Rzeczpospolita” 1999, nr 260, s. A7.

⁵ J. Zajdel, *op. cit.*, s. 184.

⁶ Lech Majewski oprowadza po „Ogrodzie rozkoszy ziemskich”, wywiad G. Wojtowicz, cyt. za: *ibidem*.

⁷ *Ibidem*.

moje życie codzienne i nadaje mu rangę. Na ogół jest to związane z poczuciem tajemnicy życia i obecności siły wyższej. Jest to sztuka w najczystszym wydaniu⁸.

W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* Lech Majewski konfrontuje swoich bohaterów z wyzwaniem, jakim jest nieuchronna, przedwczesna, niezrozumiała śmierć, która staje się wspólnym doświadczeniem kochanków, choć przeżywanym w inny sposób. Kobieta, świadoma zbliżającej się śmierci, próbuje uciec przed egzystencjalną trwogą, znajdując w euforii miłości i zmysłowych doznań ziemski odpowiednik raju inspirowany symboliką centralnego panelu tryptyku Hieronima Boscha *Tysiącletnie królestwo* (z ok. 1500 r.), którego właściwy tytuł, zdaniem współczesnego badacza Paula Vandenbroeck, powinien brzmieć *Tryptyk fałszywego raju*⁹. Jego część centralna znana jest właśnie pod tytułem *Ogród rozkoszy ziemskich*. Mężczyzna, który dał się ponieść miłości i pożądaniu, wprowadzić w uniwersum Boscha, by zaznać rozkoszy i wyzwolenia (w sensie zerwania z samotnością i poczucia bezkarnej wolności), zostaje wyrwany z owego raju wraz ze śmiercią kochanki, a jego świat się rozpada.

Od przewodniczki Bei do Chrisa – patrona przewoźników i podróżnych

W pierwowzorze literackim filmu, powieści *Metafizyka*, ona to Bea Cossan, samotna, atrakcyjna trzydziestodwuletnia Włoszka urodzona w Londynie, pracująca jako historyk sztuki w National Gallery; on to Luis Malten, równie samotny trzydziestosiedmioletni rozwodnik, Anglik o polskich korzeniach, inżynier okrętowy. Jej imię Bea jest skrótem od Beatrycze, narzucającym skojarzenie z ukochaną Dantego Alighieri, która w jego utworach – tomie poezji *Życie nowe* (*Vita nuova*, ok. 1292), historii niespełnionej miłości poety i rozpaczy po śmierci ukochanej, a zwłaszcza poemacie *Boska komedia* (*Divina Commedia*, 1307-1321, wyd. 1472), wizji wędrówki poety przez zaświaty: Piekło, Czyściec i Raj – odgrywała rolę ideału kobiety, w pierwszym – „ideału piękności, dobroci i czystości”, drugim – alegorii doskonałej miłości i „przewodniczki

⁸ *Sztuka, czyli cudowność doświadczenia zwanego życiem*, wywiad T. Gil, H. Gil, J. Sondej, Venedi.com, cyt. za: *ibidem*.

⁹ A. Ziemia, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. 2, Warszawa 2011, s. 632.

po Raju”¹⁰. Narrator i zarazem bohater powieści, snując swoje wspomnienia z perspektywy jej śmierci mające „charakter medytacji skierowanej do zmarłej”¹¹, zwraca się do nieobecnej ciałem, ale zapadłej głęboko w pamięć słowami: „I tak jak twoja słynna imienniczka poprowadziła Dantego przez wizje raju, ty zostałam moją przewodniczką po uniwersum Boscha, a raczej, za pośrednictwem jego symboli, przez doświadczenia miłości i jej siostry, śmierci”¹². Imię Beatrycze dosłownie znaczy „przynosząca szczęście”, choć, prawem paradoksu, i w opisach Dantego nie było ono wolne od rozpacz (gdy jego sen, będący zapowiedzią śmierci kobiety, okazał się proroczy). Bohaterka *Metafizyki* nosi zatem mityczne imię symbolizujące wielką miłość i sama, zgodnie z jego etymologią, jest tą „rozdającą szczęście”¹³. Imię Beatrycze, rozślawione przez Dantego, wywodzi się z języka łacińskiego – powstało z połączenia dwóch słów: *beatus* i *viatrix*. Pierwszy człon znaczy „błogosławiony, zadowolony, szczęśliwy”, drugi to żeńska wersja słowa *viator* stosowanego na określenie podróżnika¹⁴. Imię Beatrycze konotuje osobę poszukującą i niosącą radość. Nabrało uniwersalnego znaczenia personifikacji miłości. W powieści to imię kobiety jest brzemienne znaczeniem. Wskazuje także na ostatnią podróż ku śmierci przez doświadczenie zmysłowej rozkoszy.

Z odwrotną sytuacją mamy do czynienia w filmie. Jego bohaterowie to Claudia Cosan i Chris Malten, a ich imiona odpowiadają prawdziwym imionom odtwórców głównych ról – Claudine Spiteri i Chrisa Nightingale. Ten zabieg wzmacnia jeszcze wrażenie intymności i dramat osobisty postaci, jakby głębiej osadza historię w świecie realnym. Jest ważny także w planie artystycznym – w jakimś sensie znosi granicę pomiędzy rzeczywistością a kreacją. Odmienne niż w powieści to imię męskie Chris (zdrobienie od Christopher) funkcjonuje jako znaczące. Zgodnie z etymologią wywodzi się z greki, od słowa Christophoros, powstałego ze złączenia słów Χριστός – „Christos” i φορεω – „nosić” (od φερω – *phero*, „niosę”), co oznacza „noszący w sobie Chrystusa” i co wiąże się z legendą o św. Krzysztofie. W tej uchodzącej za jedną z najciekawszych legendzie chrześcijańskiej (spisanej przez Jakuba de Voragine) olbrzymiego wzrostu Chananejczyk, Krzysztof, poszukuje (najpierw bezskutecznie) największego pana na świecie. W końcu, za wskazaniem pustelnika, jako wielki

¹⁰ W. Kopaliński, *Beatrice*, [w:] idem, *Encyklopedia „drugiej płci”*, Warszawa 1995, s. 25.

¹¹ S. Wyślouch, *Lech Majewski, metafizyka i Bosch*, „Przestrzenie Teorii” 2022, nr 38, s. 43.

¹² L. Majewski, *Metafizyka*, Poznań 2016, s. 21.

¹³ „Beatrycze. Po łacinie znaczy «rozdająca szczęście»” – w taki sposób we wspomnieniach narratora-bohatera zostaje ona przywołana w powieści. *Ibidem*, s. 23.

¹⁴ *Imię Beatrycze – pochodzenie i znaczenie imienia Beatrycze*, Rodzice.pl, [on-line:] <https://www.rodzice.pl/znaczenie-imienia-beatrycze/> – 24 VI 2024.

i mocny, podejmuje się przeprowiać podróżnych przez najbardziej niebezpieczną rzekę. Razu pewnego ulega prośbom chłopca i przenosi go na ramionach przez rzekę, ale chłopiec, niczym z ołowiu, przygniata jego ramiona tak nieznośnym ciężarem, że Krzysztof niemal zapada się i tonie.

Gdy na koniec z biedą pokonał trudności i przebrnął rzekę, postawił chłopca na brzegu i rzekł doń: O wielkie niebezpieczeństwo przyprawileś mnie, chłopcze, i tak mi ciążyłeś, że gdybym miał cały świat na sobie, nie czułbym chyba większego ciężaru. A na to chłopiec odparł: Nie dziw się, Krzysztofie, bo miałeś na sobie nie tylko cały świat, lecz niosłeś na swoich ramionach także tego, który stworzył ten świat¹⁵.

W legendzie splatają się motywy nawrócenia i męczeństwa (męczeńską śmiercią Krzysztof miał przebłagać Boga, by dał mu duszę)¹⁶. Święty Krzysztof stał się z czasem patronem przewoźników i „dobrej śmierci”. We wczesnych czasach chrześcijaństwa imię to oznaczało „człowieka nawróconego”¹⁷. Znaczenie imienia Chris jest „głęboko religijne, związane z postacią Jezusa Chrystusa i jego znaczeniem jako «Namaszczonego»”. Imię Chris jest „przejawem trwałego wpływu wiary chrześcijańskiej na kulturę Zachodu”¹⁸, a jego duchowy wymiar pozostaje aktualny także współcześnie. W *Ogrodzie rozkoszy ziemskich* Chris jest przewodnikiem do krainy umarłych (stąd rola motywu barki, okrętu, łodzi, gondoli) i w końcu jest tym, który – w obliczu śmierci ukochanej – doświadcza kryzysu wiary, ale w nauki wymierne i wobec tej śmierci staje przed podstawowymi pytaniami o tajemnicę bytu.

Jeśli umrzeć, to tylko w Wenecji

Nie przypadkiem też relacja miłosna pomiędzy kobietą i mężczyzną określona jest wektorem podróży z Londynu do Wenecji, czyli od miejsca wyznaczającego początek

¹⁵ J. de Voragine, *Złota legenda*, wyd. 2, Warszawa 1983, [on-line:] <https://sanctus.pl/index.php?grupa=66&podgrupa=550&doc=494> – 24 VI 2024.

¹⁶ Zob. *Krzysztof (męczennik)*, Wikipedia, [on-line:] [https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_\(m%C4%99czennik\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_(m%C4%99czennik)) – 24 VI 2024.

¹⁷ Zob. *Krzysztof*, Wikipedia, [on-line:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof> – 24 VI 2024.

¹⁸ Zob. *Imię Chris*, Nazwy, [on-line:] <https://nazwy.org/nazwa-chris> – 24 VI 2024.

ich znajomości do tego, które stanowi tło zmysłowych rozkoszy inicjowanych przez kobietę w ostatnich chwilach jej tłącego się życia i osobistego dramatu mężczyzny przeżywającego traumę po jej stracie. Wenecja w kinie nie po raz pierwszy jest scenerią umierania. Tak też jawi się Majewskiemu, który w jednym z wywiadów powiedział: „W Wenecji woda jest wszędzie. Przynosi miastu śmierć, a równocześnie wszystko ożywia. Nawet ściany wyglądają jak żywy organizm. Woda jest tu takim samym żywiołem jak roślinność w Rio de Janeiro. Pamiętam w Rio opuszczony pałac, który liście dosłownie zżerały. Bo roślinność w Rio ma zęby. A w Wenecji zęby ma woda...”¹⁹. To właśnie w Wenecji, funkcjonującej w potocznej świadomości jako „miasto-wzorzec, miasto-paradygmat”²⁰, toczy się zasadnicza część akcji filmu. Można w niej odnaleźć radość życia u schyłku śmierci, czego doświadczają właśnie bohaterowie powieści i filmu Lecha Majewskiego. Oba dzieła wpisują się w tradycję utrwalonego mitu Wenecji jako miasta śmierci. Do ugruntowania go w wyobraźni Europejczyka przyczyniły się w szczególności opowiadanie Tomasza Manna *Śmierć w Wenecji* z 1911 r. i jego adaptacja dokonana przez Luchino Viscontiego z 1971 r.²¹ To głównie za ich sprawą Wenecja pozostanie w wyobraźni zbiorowej miastem kojarzonym ze śmiercią, Manna zaś można „uznać za patrona rozważań dotyczących związku symbolicznego Wenecji i śmierci”²². Miasto łączy w sobie dwa antynomiczne doznania – romantyczną egzaltację Południem (kojarzącą się ze zmysłowym doświadczeniem życia, z miłością, z pięknem) i naznaczenie śmiercią (symboliką tanatyczną związaną z obrazami stojących wód kanałów, weneckich gondoli kojarzących się ze statkami śmierci i gondolierów-przewoźników przypominających mitycznego Charona). W filmie to Chris ma w sobie coś zarówno z Charona, boga umierających z mitologii greckiej, gdy steruje ukradzioną z nabrzeża łodzią, zabrawszy Claudię w jej ostatnią podróż po Wenecji, jak i ze św. Krzysztofa – patrona przewoźników, przewodnika pośredniczącego w drodze ku śmierci, świadomego nieuchronności kresu życia kochanki cierpiącej na raka. W powieści pomysł na podróż do Wenecji ma swoje źródło w snach Bei, które stały się dla niej „jedyną wskazówką w ostatnim roku

¹⁹ Wypowiedź Lecha Majewskiego za: C. Czapliński, *Portret z historią Lech Majewski*, [on-line:] <https://www.czczapliński.com/post/portret-z-historii%20C4%85-lech-majewski> – 25 VI 2024.

²⁰ D. Czaja, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka” 1992, t. 46, nr 3/4(218-219), s. 58.

²¹ Choć nie wyłącznie. Wenecja jest też np. scenerią, która nie pozwala zapomnieć o śmierci (dziecka), jak w filmie *Nie oglądaj się teraz* (1973) Nicolasa Roega.

²² D. Czaja, *op. cit.*, s. 59.

życia”²³. Gdy przyśniło jej się „miasto zbudowane na wodzie”, rozszyfrowanie snu nie przysporzyło jej żadnych trudności – Wenecja, nigdy wcześniej przez nią nieodwiedzona, stała się ostatnią destynacją w jej krótkiej podróży przez życie.

W filmie Claudia i Chris przybywają do centrum Wenecji tramwajem wodnym. O tym, że będzie to jej ostatnia podróż, informuje biała opaska na szyi, jedyny widomy znak choroby. W wyborze mieszkania pod wynajem na czas nieokreślony (jak się można domyślić limitowany śmiercią) kryterium stanowi widok z okien – pozostają w tym, które zapewnia widok na lagunę. Poczynając od pierwszej sceny w wynajętym weneckim mieszkaniu bohaterowie prawie zawsze są nadzy. Ich nagość koresponduje z nagością Adama i Ewy w *Ogrodzie w Edenie*, lewym panelu tryptyku Boscha, i ich domniemanych potomków – dzieci Adamowych z tablicy środkowej *Tysiącletniego królestwa*, gdzie ludzie uprawiają zagadkowe kultury miłości, zachowując „równowagę między nieokiełznaną radością zmysłową a cichą wstrzemięźliwością”²⁴, przepełnia ich zmysłowość, która jest czystą radością i rozkoszą, i choć żyją jeszcze w stanie pierwotnej niewinności, to Bosch wprowadził już tam śmierć oderwaną od pojęcia grzechu pierworodnego²⁵. Choć Claudia, gdy spostrzega, że kamera nie została wyłączona i są filmowani, wykonuje jednak gest zawstydzenia i przysłania łono, po czym wyłącza kamerę. Scena stanowi uwerturę do inscenizacji rozkoszy ziemskich inspirowanych rajami Boscha.

Nie przypadkiem również bohater Majewskiego jest bezpośrednio, z racji zawodu (dyplomowany inżynier okrętowy po studiach w Akademii Morskiej), i pośrednio, za sprawą różnego typu statków pasażerskich/transportowych, wiązany z żeglugą śródlądową, która nabiera znaczenia symbolicznego. Każdy etap relacji pomiędzy mężczyzną i kobietą w filmie, analogicznie do pierwowzoru literackiego, jest naznaczony symboliką akwaticzną i funkcją statków-wehikułów przybliżających ku śmierci. Początek ich znajomości wyznacza spotkanie w St. Katharine's Dock, porcie jachtowym w pobliżu Tower Bridge. „Stałaś na trapie przerzuconym między starym dworcem wodnym P&O a barką osiadłą na oleistym dnie Tamizy”²⁶ – wspomina narrator-bohater powieści. Ich znajomość inicjuje kobieta zaintrygowana barką spoczywającą w mule. Ten epizod został uwieczniony też w filmie, choć w inny sposób.

²³ L. Majewski, *op. cit.*, s. 44.

²⁴ W. Fraenger, *Hieronim Bosch*, tłum. B. Ostrowska, Warszawa 1999, s. 13.

²⁵ Koncepcja *Raju* (panel środkowy *Tysiącletniego królestwa*) to w interpretacji Fraengera z dogmatycznego punktu widzenia herezja, ale to myśl przedstawiająca pogląd Bractwa Wolnego Ducha na przyrodę i świat; za: *ibidem*, s. 35.

²⁶ L. Majewski, *op. cit.*, s. 14.

To wpływający do Portu św. Katarzyny statek jest wyzwalczem wspomnień bohaterów przywołującym moment ich poznania się, a w istocie to, w jaki sposób został przez każde z nich zapamiętany. Ona pamięta, że Chris podszedł do niej i zaczął mówić, on zaś, że to Claudia chciała się dowiedzieć, jak zmienia się poziom Tamizy z powodu księżyca, co było jej potrzebne do wykładu o Bosch, na który go zaprosiła. O kontynuacji relacji decyduje wymiana zdań na temat doktoratów, jakie przygotowują. Jego praca nosi tytuł: „Zasada proporcji współrzędnych burty do wyporności kontenerowców nowej generacji” i ma być poświęcona typowi statków, których budowa, oparta na złotym podziale, gwarantuje ich optymalną wyporność. Temat jej pracy z zakresu historii sztuki, dotyczący malarstwa Hieronima Boscha obfitującego w symbole, wydaje się odległy od zainteresowań inżyniera, choć tylko z pozoru, ponieważ – jak deklaruje kobieta w powieści – jednym z bohaterów jej doktoratu jest księżyc, który podczas wykładu w salce audiowizualnej National Gallery określa jako „planetę wodną”, wędrującą, bezustannie zmieniającą się i kierującą wszelkimi zbiornikami cieczy, patrolującą „podróżom bez celu”²⁷. Sytuację widza i słuchacza wykładu dopełniają zaskakujące realia – siedzi na krześle w kącie sali „obok hydrantu i stosu kamizelek ratunkowych”²⁸, tak jakby ktoś miał tonąć w owej salce audiowizualnej National Gallery. Symboliczne wyposażenie przestrzeni w kamizelki ratunkowe nie ocali Bei przed pisaniem jej losem.

Choć on jest pasjonatem nauk wymiernych (matematyki, fizyki, astronomii), a ona daje upust swojej pasji poznawczej, usiłując rozwikłać tajemnice zaszyfrowane w tryptyku Boscha, to nie tylko – w jej przekonaniu – stanie się on „przedłużeniem” jej ciała, ale obydwoje odczuwają zadziwiającą „synchroniczność”²⁹ towarzyszącą im aż do jej śmierci. W filmie to Chris, gdy Claudia oprowadza go po galerii, zwraca uwagę na dziwny zbieg okoliczności – to, że robią doktoraty w tym samym czasie. A tym, co łączy ich, zdawać by się mogło, odrębne światy – nauki i sztuki – jest, obowiązująca w obu, zasada złotego podziału, zwana inaczej boską proporcją (łac. *divina proportio*), proporcja 1 : 1,6, która ma tak samo zadziałać w projektowaniu kadłubów statków, jak jest wykorzystywana np. w kompozycjach malarskich. W sztuce przypisywano jej wyjątkowe walory estetyczne, w inżynierii ma posłużyć w planach budowli kontenerowców. Chris postrzega siebie jako „pitagorejczyka”, w sensie mającego upodobanie do matematyki, tego, który traktuje liczbę jako zasadę bytu i podstawę harmonii

²⁷ *Ibidem*, s. 19.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Zob. *ibidem*, s. 11, 15.

świata. Dla Claudii wyzwaniem jest tajemnica ukryta za językiem symboli Boscha, a łamanie jego kodu stało się źródłem ekscytacji, a potem rozkoszy.

W powieści, pod wpływem wykładu Bei w National Gallery i idei podróży do Wenecji, Luis otwiera się na to, co budziło w nim lęk (jak konsekwencja naruszenia harmonii). Rozważa nawet zmianę tematu pracy doktorskiej – jest skłonny zrezygnować z pomysłu badania możliwości złotego podziału burty kontenerowca na rzecz analizy budowy gondoli, która nie poddaje się zasadom symetrii, co stwarza nowe możliwości, ponieważ: „Tam, gdzie załamuje się symetria, pojawia się życie, a gondola to jedyna łódź o asymetrycznym kadłubie uwzględniającym ciężar gondoliera”³⁰. Ostatecznie, wobec kryzysu poznawczego, zrezygnuje on także z drugiego tematu pracy doktorskiej, dotyczącego weneckich gondoli, które „okazały się tak zindywidualizowane, jak linie papilarne, i których nie udało się bohaterowi «uśrednić» i opisać w języku matematyki”³¹. W filmie, pracując na nabrzeżu kanału w Wenecji, analizuje wymiary gondoli i podziwia jej niesymetryczny kadłub gwarantujący gondolierowi sterowność. Gondola staje się wyzwaniem dla poszukiwacza harmonii, a Claudię skłania do konstatacji, że: „Symetria to estetyka głupców”. Precyzyjny umysł Chrisa każe mu nawet w śladach stóp dostrzegać „symetrię przesuniętą w czasie”.

Kolorystyka strojów Claudii oparta na zestawieniach bieli i czerni (czarna sukienka bądź czarna spódnica z białą koszulą i biała apaszka na szyi) podczas jej wędrówek po Wenecji opustoszałej o poranku koresponduje z klimatem miasta śmierci. Podczas jednego ze spacerów podążający za nią Chris, na widok liniowca wpływającego do terminalu pasażerskiego, dzieli się swoją refleksją: „Wiesz, tylko w Wenecji możesz zdać sobie sprawę z tego, jak potężna jest woda”. Wenecja w filmie Majewskiego jest równie ważna jak dzieło Boscha. Nie przypadkiem partia wykładu Claudii poświęcona piekłu, w którym artysta umieścił siebie w centrum pandemonium (z retrospekcji), poprzedza w filmie moment, gdy Chris robi przed lustrem przymiarkę do śmierci, obwiązując swoje gardło bandażem (imitującym opaskę noszoną przez Claudię). Kolejne dwie sceny mają kluczowe znaczenie w filmie: w pierwszej na Placu św. Marka pod wpływem irytującego Chrisa tłumy składa on Bogu zobowiązanie, że jeśli oczyści Wenecję z ludzi, których jest za dużo, to skoczy z 27 mostów; w kolejnej scenie odcumowuje w porcie łódź motorową i zabiera nią Claudię w spontaniczną podróż kanałami, aż dobiją do wyspy San Michele, na której jest cmentarz. W sensie symbolicznym porwana łódź staje się barką Charona, jako że „funkcja zwykłego

³⁰ *Ibidem*, s. 45.

³¹ S. Wysłouch, *op. cit.*, s. 46-47.

przewoźnika [...] zawsze prawie wiąże się z symboliką Charonową. Choćby przewoźnik przewoził jedynie przez zwykłą rzekę – ma w sobie coś zaświatowego”³². To podczas wizyty na tej nekropolii Claudia pyta po raz pierwszy, jaki jest skład chemiczny ludzkiego ciała. Późniejsze ponowienie tego pytania ma miejsce w szczególnych okolicznościach – zdająca sobie sprawę ze zbliżającej się śmierci bohaterka leży w wannie i okrywa się mokrym prześcieradłem, niczym całunem. Na jej życzenie Chris tworzy chemiczny portret Claudii, wlewając do akwarium w odpowiednich proporcjach wodę (38 litrów) i odpowiedniki pozostałych pierwiastków z tablicy Mendelejewa. Gdy ją filmuje, a ona składa usta do pocałunku, nagle krztusi się i pluje krwią wprost w obiektyw kamery. Scena ta stanowi zapowiedź jej śmierci, po której powrót Chrisa do rytuału odbudowy materii jej ciała ponownie w akwarium stawia go wobec tajemnicy życia, którego nie da się sprowadzić wyłącznie do chemii. Jedyne, co Chris może zrobić, to wyłączyć ową breję do kanału; jedyne, co mu pozostanie, to ślad obecności utrwalony na nagraniach z Claudią.

Ich historia została zamknięta narracyjną klamrą przywołującą obrazy kanałów. Trzykrotny skok Chrisa w wody weneckiego kanału stanowi ekspozycję (poprzedzającą czołówkę) filmu Majewskiego. Film otwiera scena ukazująca Chrisa trenującego we własnym domu wioślarstwo. Wśród rysunków technicznych przedstawiających schematy budowy statków Chris umieszcza fotografię Claudii. Stanowi ona ślad minionego życia tworzący pomost pomiędzy teraźniejszością (czasem żałoby) i przeszłością (sceną w galerii, gdy Claudia po raz pierwszy wprowadziła go w świat tryptyku Boscha). Dopełnienie ramy stanowią te same trzy skoki w czarną czelusć kanałów. Ich liczba nie odpowiada zobowiązaniu, które złożył Bogu, lecz pośrednio odnosi się do formy tryptykowej, która jest też wzorcem kompozycyjnym filmu (od Edenu, czyli początków w Londynie, przez inscenizowany Ogród rozkoszy, po piekło śmierci). Nielinearna narracja filmu koresponduje z formą tryptykową, która implikuje tyleż odbiór symultaniczny, co narracyjny.

³² G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. A. Tatarkiewicz, H. Chudak, Warszawa 1975, s. 149, *Biblioteka Krytyki Współczesnej*.

Materialny ślad istnienia

Istniejemy, gdy komunikujemy siebie, nie przeminiemy, gdy pozostawimy po sobie jakiś przekaz. Bea komunikuje siebie, snując opowieść o Boschu, interpretując język symboli jego *Ogrodu rozkoszy ziemskich*. Zagrożona nawrotem choroby nowotworowej może nie sfinalizować doktoratu, a pragnie coś po sobie zostawić, więc chce nagrać swoje opisy *Ogrodu*. ... Podczas spaceru zwierza się nowo poznanemu mężczyźnie, że chciałaby zrobić film o Boschu, a właściwie o jego obrazie *Ogród rozkoszy ziemskich*, odkrywając znaczenia jego detali przybliżanych kamerą, gdyż „*Ogród* jest niezwykle i tajemniczy, kiedy ujawnia się go fragment po fragmencie, podczas gdy pokazany w całości, tak jak wisi w Prado, paraliżuje nadmiarem, sprawia wrażenie chaosu, jak gdyby nie wyrażał nic poza *horror vacui* – strachem przed pustką”³³. Gdy realizacja projektu wydaje się zagrożona, Bea powierza Luisowi funkcję operatora rejestrującego jej opisy na kasetach wideo. W ten sposób staje się on operatorem amatorskiej kamery wideo i nie tyle adresatem przekazu, ile pośrednikiem pomiędzy Beą a amerykańskim producentem filmu (Elmsem). Fiasko tej współpracy przyprawia Beę o depresję. Poszukując wsparcia w projekcie, bohaterka wyjawia partnerowi prawdę o swoim stanie, który nie daje jej zbyt wiele czasu „na szukanie innych rozwiązań” – o raku gardła, który się odnowił, i prognozowanym roku życia³⁴. Bohaterce będzie dany znacznie krótszy czas do śmierci – osiem miesięcy. To czas kiedy – świadomi wyroku śmierci dla jej ciała – wspólnie przygotowują taśmy dla Elmsa, który „dołożył jeszcze wyrok śmierci dla twojej [jej – I.K.-P.] wizji Boscha”³⁵. Luis, nagrywając materiał na taśmach wideo, zbliża się do świata sztuki operującego językiem symboli, ale też za jego pośrednictwem – do Bei. Na jego nagrania składają się reprodukcje z albumu Wilhelma Fraengera (na podstawie interpretacji którego formułuje ona swoje poglądy) i jej ustne komentarze. Zarejestrowane nagrania trwają osiem godzin, tak jakby każda godzina odpowiadała miesiącowi jej życia. Kiedy mężczyźnie przyjdzie zmierzyć się ze stratą ukochanej, w owych nagraniach dostrzeże nie tyle interpretatorkę tajemnicy ukrytej w dziele Boscha, ile osobę utrwaloną w postaci wiązki fotonów i swoją niemoc wobec uwiecznienia tajemnicy człowieka:

³³ S. Wyślouch, *op. cit.*, s. 27-28.

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 39.

³⁵ L. Majewski, *op. cit.*, s. 41.

Jesteś niewyraźna. Chcę wyrazić niewyraźne. Wciąż oglądam cię na taśmach, które montuję. Widzę cię jako światło, które skupiło się i rozproszyło. [...] Czyżby Bóg rzeczywiście był światłem? Światłem, promieniowaniem, fotonami? [...] I ja teraz, ową czułą aparaturą, patrzę na ekran, który promieniuje światło, [...], słucham twojego głosu, który wzbija się wysoko ponad głosami innych, i zastanawiam się, czy jesteś teraz światłem. Bo wiesz, Wszechświat jest głównie światłem. Jego ekspansją, wiecznym promieniowaniem. Zalewem fotonów i tylko garścią materii. [...] Bowiem fotony są nieśmiertelne. I wie o tym fizyka – cała materia zakończy swój żywot jako światło³⁶.

Najprawdopodobniej to właśnie w tej idei można upatrywać źródła pomysłu Majewskiego na film. To obraz filmowy w postaci wiązki światła projektowanej na ekran stwarza iluzję życia utrwalonego na taśmie. W jego ramach to filmy nagrywane przez Chrisa amatorską kamerą wideo przybliżają Claudię jako osobę, jej cielesność i duchowość, jej analityczną wnikliwość w odczytywaniu symboli Boscha. Stanowią ślad obecności w jakimś sensie pozwalający ocalić jej istnienie przed zapomnieniem. Przygotowywanie na życzenie Claudii filmu dokumentalnego o tryptyku Boscha, na który składają się: rejestracje wybranych fragmentów dzieła, detali o dużym potencjale symbolicznym i komentarzy Claudii do tych przedstawień, wraz z włączaniem w ów zapis nagrań inscenizacji scenek inspirowanych ikonografią obrazu (w których oboje stają się aktorami naznaczonymi Boschem), uzyskuje coraz to bardziej osobisty charakter, a nagrania kamerą z ręki zaczynają przybierać formę „intymnego notatnika”³⁷, stają się odmianą *home movie*, która włączona w fabułę „wskazuje na osobiste doświadczenie twórcy”³⁸ (w tym przypadku Chrisa, ale i pośrednio, stojącego za kamerą „wypowiadania” reżysera). Jest w tym też coś z desperackiej próby przekształcenia codzienności w wieczność, co stanowi „niezwykle podobieństwo jego gestu artystycznego do gestu artystycznego obecnego (według interpretacji Claudii) w obrazie Boscha”³⁹. Chodzi o wpisanie siebie w obraz, sygnaturę (w postaci wizerunku) pozostawioną przez Boscha na prawym panelu tryptyku. Chris niemal nie rozstaje się z amatorską kamerą, ale

³⁶ *Ibidem*, s. 151-152, 154.

³⁷ M. Jakubowska, *Narracja transmedialna – obrazy malarskie a twórczość filmowa Lecha Majewskiego („Ogród rozkoszy ziemskich”)*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 2, s. 5.

³⁸ M. Podsiadło, *op. cit.*, s. 88.

³⁹ M. Kaźmierczak, „38 litrów wody, czyli trzy czwarte twojego ciała...”. *Uwagi o człowieku na przykładzie filmu Lecha Majewskiego The Garden of Earthly Delights (Ogród rozkoszy ziemskich)*, [w:] *Człowiek jako znak. Tom jubileuszowy dla uczczenia 70-lecia prof. dr. hab. Zbigniewa Klocha*, red. E. Rudnicka, Warszawa 2021, s. 435.

początkowo jest wyłącznie tym, który stoi za kamerą, odwraca się tyłem do obiektywu, gdy kamerę przejmie Claudia, dopiero z czasem prócz Claudii zaczyna nagrywać także siebie, starając się „przenieść do tworzonego przy użyciu kamery filmu, uwiecznia się, balsamuje swoją obecność, podobnie jak to się dzieje z obecnością Claudii, aby trwać obok niej i z nią nawet nie tyle w postaci śladu, ile w postaci obrazu, co prawda zależnego od medium, to jednak wolnego od przemijania będącego suflerem śmierci”⁴⁰. Jako że w filmie *Ogród rozkoszy ziemskich* łączą się różne formy medialnie zapośredniczonej komunikacji: sam film zrealizowany na nośniku cyfrowym, jego pierwowzór literacki – powieść *Metafizyka* (z którą pozostaje w relacji), obraz malarzski – tryptyk Boscha *Tysiąclecie królestwo*, filmy dokumentalne utrwalające komentarze Claudii do dzieła Boscha oraz dokumentujące intymność jej relacji z Chrisem nagrywane w ramach fabuły amatorską kamerą Chrisa i wreszcie obraz miasta-ekranu Natury-Wenecji jako scenerii umierania, w jego interpretacjach najczęściej zwracano uwagę na transmedialny (czy intermedialny) charakter dzieła⁴¹. Jednak estetyka filmu nie sprowadza się do sztuki dla sztuki, lecz jest podporządkowana przesłaniu.

Kluczowe w filmie jest ujęcie przypadające na 37. minutę projekcji – Chris patrzy na czarno-białą fotografię Claudii, drze ją na kawałki, a potem usiłuje poskładać ponownie w całość, lecz bezskutecznie. Ten moment z czasu żałoby odsyła do przeszłości, gdy dzielił się z Claudią refleksją nad możliwością przechytrzenia upływającego czasu: „Mogę zatrzymać każdą klatkę i studiować ją, kontemplować i jest bardziej prawdziwa niż rzeczywistość. Wiesz, w zabawny sposób jest ponadczasowa”, co Claudia wówczas komentuje słowami: „Czy to nie jest dziwne? Że obraz jest trwalszy niż ciało? Że ślad jest bardziej trwały niż życie?”. Ten moment zbiega się ze świadomością narastania egzystencjalnego lęku, przejścia od inscenizacji ziemskiego rajów rozkoszy do pogrążania się w mrokach piekła.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ Poczynając od tekstu M. Jakubowskiej, *op. cit.*, zob. też. E. Twardoch, *The Various Faces of Intermediality in Lech Majewski's Works*, „International Journal of Humanities and Cultural Studies” 2015, vol. 1, iss. 4, s. 524-539.

Pod znakiem Boscha.

Percepcja świata Boscha w interpretacji Bei/Claudii

Swoją refleksję na temat *Tysiącletniego królestwa* Hieronima Boscha Wilhelm Fraenger rozpoczął od konstatacji „bezzadności historii sztuki w ocenie niderlandzkiego malarza” i potrzeby ponownego zmierzenia się z obrazową formą jego myślenia. Zauważył: „Stajemy dziś wobec symboliki Boscha jak przed oniemiałą wyrocznią, której język znaków utracił pierwotną moc oświecania. Wyrocznia zamilkła, a mistrz tak chętnie dający zagadki sam stał się zagadką, której dotychczas nikomu nie udało się rozwiązać”. I nie mogło być inaczej, skoro jego sztukę traktowano „w najlepszym razie jako służebną ilustrację, czyli obrazowe przedstawienie wcześniej powstałej myśli, nigdy zaś jako samodzielną imaginację, to znaczy obrazowe postrzeganie za pomocą zmysłów”⁴². Wobec takiego olśnienia tryptykiem Boscha i z nadzieją rozświetlenia jego tajemnic staje również bohaterka filmu Claudia, dojrzewająca do podjęcia studiów nad dziełem w ramach doktoratu. Jej dociekania są inspirowane śmiałymi interpretacjami Wilhelma Fraengera i jego wizją Boscha. Już w pierwszej scenie filmu (retrospektywnym wspomnieniu Chrisa) Claudia, podczas wykładu na temat Boscha w National Gallery w Londynie, formułuje główną tezę swojej koncepcji:

W przeciwieństwie do Dantego Bosch zrezygnował z idei czyśćca. Nie zajął się pokutą, lecz wyzwoleniem, nie karą, a nagrodą dla tych, którzy zamiast tkwić w mękach oczekiwania, odkryli, że wstąpienie do raju jest możliwe i dane już tu, w doczesności. Cierpiących w piekle własnej duszy wyzwolił w ziemskim ogrodzie rozkoszy i ustanowił ową utopię centralnym motywem tryptyku, zapelniając ją wszelkimi stworzeniami w erotyczno-tanecznym rozleniwieniu, rozmarzeniu i harmonii wrogiej zarówno walce, jak i samotności.

To, w jaki sposób ów wykład został pokazany, ilustruje doskonały symultanizm aktu patrzenia i myślenia; centralna część tryptyku Boscha została ukazana niczym obraz rzutowany z projektora na ekran-ścianę i na twarz Claudii, zajmującej miejsce pomiędzy ekranem a źródłem światła. Tym samym bohaterka jawi się jako tyleż naznaczona Boschem, co wpisana w jego uniwersum. Sposób przedstawienia konfrontuje też trzy spojrzenia: Claudii na dzieło Boscha (co jest treścią jej wykładu), Chrisa

⁴² W. Fraenger, *op. cit.*, s. 9.

wprowadzanego w świat Claudii i Boscha oraz widza, za pośrednictwem kamery – Chrisa i Majewskiego. Claudia podczas wykładu posiłkuje się obrazem rzutowanym w postaci wiązki światła m.in. z tak prostego powodu, że oryginał dzieła niderlandzkiego malarza znajduje się w muzeum Prado w Madrycie, a nie w National Gallery, ale również dlatego, że ta forma pozwala na zbliżenia jego detali umożliwiające ich dostrzeżenie i drobiazgową analizę. Przewodnikiem po galerii jest Claudia, ale ukazana przez pryzmat i w polu widzenia kamery Chrisa przynależnej do wypowiedzi, oddającej w tym przypadku także spojrzenie widza dane za pośrednictwem kamery operatora filmu, należącej do sfery wypowiadania. Zrównanie pól widzenia – kamery amatorskiej i realizatora zdjęć – pozwala dopatrywać się w postaci bohatera *alter ego* twórcy, a w filmie – utworu z kluczem, tj. mającego odniesienia w realnym świecie (do syndromu analogicznej traumy po stracie).

W galerii Claudia pokazuje Chrisowi jeszcze inne obrazy stanowiące część stałej ekspozycji, zatrzymując się obok trzech z nich: *Cierniem koronowanie* (znany też jako *Chrystus wyśmiewany*, ok. 1510) Hieronima Boscha, *Portret małżonków Arnolfinich* (1434) Jana van Eycka i *Portret doży Leonarda Loredana* (ok. 1501-1502) Giovanniego Belliniego. Ich następstwo nie jest przypadkowe. W opisie Claudii te dzieła różnych malarzy tworzą pewien rodzaj tryptyku. Przy okazji pierwszego zwraca ona uwagę na centralną postać Chrystusa, ale pozostawia ją bez komentarza. Tymczasem jego twarz, a zwłaszcza oczy do złudzenia przypominają apolińsko młodzieńczego Boga ukształtowanego na podobieństwo Chrystusa z lewego skrzydła tryptyku *Tysiącletnie królestwo* ukazującego Ogród w Edenie (gdzie przedstawia on budzącemu się ze snu Adamowi jego drugą cielesną połowę Ewę, trzymając ją za rękę powyżej przegubu). Komentarz do drugiego obrazu bohaterka rozpoczyna od analizy wyizolowanego z całości kompozycji (przedstawiającej małżonków lub ich zaślubiny) detalu – kilkunastu świecznika – i interpretuje go w duchu sakralnym: „Ten kandelabr przedstawia Marię, a pojedyncza świeca Jezusa Chrystusa. Kiedy płomień pali się, воск zamienia się w ogień – symbolizuje to materię przechodzącą w ducha”. W ikonografii tego obrazu znalazł się analogiczny motyw pochwylenia kobiety za nadgarstek⁴³ (co przywołuje plan bliski detalu w filmie). W przypadku *Portretu doży*, dostojnika Wenecji, Claudia koncentruje swoją uwagę na jego okrutnych oczach nasuwających na myśl „surowość wyroku sądowego. On to śmierć”. W obrazie Belliniego intrygują

⁴³ Gest pochwylenia za nadgarstek w kulturze chrześcijańskiej pojmuję się jako „udzielenie pomocy”. W sensie symbolicznym na mocy tego gestu „uchwycony staje się zbawionym, zaś osoba ujmująca dłoń Zbawicielem”, zob. D. de Chapeaurouge, *Symbole chrześcijańskie*, tłum. G. Rawski, Kraków 2014, s. 49.

tylże surowe błękitne oczy weneckiego władcy, co błękit, na którego tle doża został sportretowany. Po śmierci Claudii to oczy Chrisa ukazane w zbliżeniu „przykuwają uwagę intensywnie niebieską barwą, jednak uruchamiają przeciwny rejestr skojarzeń – miłość i ból po stracie bliskiej osoby”⁴⁴. Następstwo obrazów wytycza domniemaną drogę – od nawiązania relacji, przez rytuał połączenia odpowiadający idei stania się jednym ciałem (nabierający również ezoterycznego charakteru), po zło śmierci, która podobnie jak w *Tysiącletnim królestwie* w interpretacji Fraengera jest zasadą „świata doczesnego istniejącą od samego początku, nie zaś dziedziczną dopiero za przyczyną grzesznego człowieka”⁴⁵. Za sposobem prezentacji przez Claudię trzech dzieł ze stałej ekspozycji galerii kryje się jej myślenie tryptykiem w stylu Boscha. Jest w nim zarówno zawarta i – znana z legendy o św. Krzysztofie – relacja łącząca Chrystusa i Chrisa, jak i wędrówka oznaczająca miłość okupioną cierpieniem (zasugerowaną już w Edenie), doświadczenie raju tu i teraz (i związek naznaczony śmiercią) oraz śmierć (odpowiednik wyroku sądowego), a w całość wkomponowana jest pomoc, która jest wyrazem (gestem) miłości (ta rola przypada Chrisowi).

Podążając za utopią Boscha, który w centralnym panelu swego tryptyku wyzwolił ludzi z cierpienia w ziemskim ogrodzie rozkoszy, Claudia inscenizuje sytuacje nawiązujące do tropów ikonograficznych dzieła holenderskiego mistrza. Para zamknięta w czarnej walizce przypomina kochanków z *Ogrodu* Boscha zamkniętych w muszli rodzącej perły, strzegącej ich intymności. Stanowią one konsekwencję przejętej od Boscha idei, którą bohaterka dzieli się z Chrisem, że „ziemski raj jest dany tu i teraz, tobie i mnie”. Na obrazie Boscha odnajduje różne detale i próbuje uchwycić ich symboliczne znaczenie, a nawet namacalnie zweryfikować swoje intuicje – np. postać człowieka głaszczącego rybę z obrazu inspiruje ją do wizyty na targu, gdzie dotyka ryb i owoców morza. W okrągłym dysku u podstawy fontanny dostrzega symbol Słońca i jego przeciwieństwo – Czarne Słońce, co ma wyrażać wielką tajemnicę Persów, że „ciemność jest kołyską światła”. Takim znakiem ciemności, rysą na barwnym uniwersum Boscha, z którym obcuje, jest postawiona przez profesora Carriniego diagnoza o nawrocie raka gardła. O ile w środkowej części tryptyku Boscha centrum kompozycji stanowiła fontanna – źródło życia – o tyle interpretacja Claudii po otrzymanej diagnozie zostaje przekierowana na obraz piekła, gdzie mężczyzna stojący na lirze usiłuje przetoczyć jajo po plecach na głowę, co ma oznaczać, że jeśli zdoła ten symbol doskonałości utrzymać na głowie, będzie zbawiony. Ten, któremu sztuczka

⁴⁴ M. Jakubowska, *op. cit.*, s. 10.

⁴⁵ W. Fraenger, *op. cit.*, s. 35.

ta się udała, może rozkoszować się pełnią wolności. Próby Chrisa wprawdzie kończą się fiaskiem, ale ideę wolności w prywatnym raju symbolizuje miłosne zespolenie w łazience. Wraz z postępowaniem choroby nowotworowej Claudia przechodzi do interpretacji prawego panelu tryptyku Boscha *Pieć* (w którym dominuje już ciemność) i zauważa, że artysta chciał przekazać, że każdy nosi w sobie piekło i że jest ono nieuniknione. Wreszcie bohaterowie zamykają się w przezroczystej foliowej kuli, by oddawać się zmysłowemu rozkoszom, co nosi znamiona niewinnej erotycznej zabawy. Być może to schowanie się w owej kuli jest desperacką próbą magicznego odwrócenia biegu zdarzeń, powrotu do obrazu Ziemi jako płaskiego dysku unoszącego się na wodzie, zamkniętej w szklanej bańce (tj. strony zewnętrznej tryptyku), wizji trzeciego dnia stworzenia, jeszcze nienaznaczonego śmiercią. Późniejsze akty performatywne nawiązujące do ikonografii *Pieć* Boscha są już naznaczone wysiłkami osławiania strachu przed końcem życia.

Claudia poznaje świat nie tylko patrząc nań (z wnikliwością, z jaką patrzy na obrazy), lecz chłonie go także wszystkimi zmysłami, zapamiętuje poprzez dotyk, wierząc, że każdy przedmiot, którego dotyka, ma swoją historię i że dotyk jest też formą pamięci.

Tylko sztuka zdoła utrwalić ślad człowieka

Ogród rozkoszy ziemskich Lecha Majewskiego w najbardziej namacalny sposób uzmysławia, że film jest sztuką synkretyczną. Historia w nim opowiedziana opiera się na wcześniejszych narracjach – literackiej, która ma formę monologu skierowanego do zmarłej (przywołującego czas bezpowrotnie miniony, sprzyjający refleksji nad kruchością istnienia i sprawami ostatecznymi), i utkanej z interpretacji będących świadectwem wnikliwej kontemplacji obrazu, czytania języka symboli (służącej refleksji nad sztuką). Majewski-filmowiec w wielu wywiadach podkreślał swoje pierwsze fascynacje, w szczególności malarstwem starych mistrzów, które uczy patrzenia i widzenia (w sensie rozpoznawania i czytania symboliki zaszyfrowanej w ikonografii):

Malarstwo to kontemplacja, jak człowiek sam maluje, to uczy się patrzeć. Dostrzega wówczas głębsze pokłady rzeczywistości realnej, chociaż prawie niedostrzegalnej. Na ogół nie umiemy patrzeć. [...] Należę do ludzi, którzy zaczęli swoje świadome życie od przyglądania się, studiowania rzeczy. Dzbanek, jabłko, talerz... i nagle spada zasłona

banau i jawi się niezwykle w swym skomplikowaniu świat zależności światła i cienia, formy i barw. Zatem malarstwo, a szczególnie malarstwo stare, zaprosiło mnie na niespieszną podróż w głąb obrazu i na możliwość kontemplacji⁴⁶.

Prawa strona tryptyku Boscha, najciemniejsza, przedstawia wizję piekła. W jego centralnym punkcie widoczna jest dziwna kompozycja będąca połączeniem drzewa, ogromnego jaja i człowieka. Ów stwór ma korpus, który tworzy pęknięte jajo stojące na dwóch spróchniałych nogach, przypominających konary drzewa. Przytwierdzona do niego głowa przykryta jest dyskiem kapelusza, na którym trwa wesoły taniec przy akompaniamencie dud. Dojrzeć można też w niej ludzką twarz, którą historycy sztuki uważają za autoportret Boscha⁴⁷. Według Fraengera również „człowiek-drzewo” jest obrazowym nawiązaniem do drzewa życia – całkowicie zrównowanym drzewem poznania, stojącym pośród piekieł jako przeciwieństwo drzewa życia „w środku Raju”, „drzewem życia” przekształconym w „drzewo śmierci”⁴⁸. Co istotne, „drzewo to nie tkwi korzeniami w ziemi, lecz stanowi maszt statku. Jest to nieokreślony statek czasu, przemijalny wehikuł, pływający po oceanie wiecznego żywiołu. Maszt podgryzają dwie myszy. Ich kontrastujące kolory – czern i biel – symbolizują noc i dzień, nieustannie trawiące rdzeń życia”⁴⁹. W interpretacji Anny Boczkowskiej komponenty nadrealnej postaci „drzewo-człowieka”: tułów w postaci pustej, pękniętej skorupy jaja, zeschłe drzewo, na którym siedzi sowa (tu symbol ciemności), łodzie, w których zatopione są nogi-konary drzewa, oczy „księżycowego potępieńca” uciekające w bok konfrontują wizję piekła z wyobrażeniem Raju ziemskiego: „W Raju ziemskim artysta przedstawił Boga miłości i odrodzenia nieśmiertelnego Chrystusa z «rumianym obliczem». W piekle natomiast umieścił jego antytezę – chorego, cierpiącego drzewo-człowieka o bladoniebieskiej twarzy, którego ciało [...] obrazuje rozkład, degenerację i śmierć”⁵⁰. Wpisany w prawy panel tryptyku domniemany autoportret Boscha jest swoistą sygnaturą pozostawioną przez artystę, który zawarł w dziele swoją wizję świata i zaproszenie do czytania znaków. Bosch uczynił sztukę miejscem refleksji dotyczącej spraw ostatecznych, ale też zasugerował w wizji piekła granice poznania,

⁴⁶ *Oczy szeroko otwarte*, z L. Majewskim rozmawia J. Armata, „Magazyn Filmowy FSP” 2013, nr 28, s. 10.

⁴⁷ *Mistrz detali i prekursor surrealizmu – Hieronymus Bosch*, Artumento, [on-line:] <https://artumento.pl/Hieronymus-Bosch> – 5 VII 2024.

⁴⁸ W. Fraenger, *op. cit.*, s. 44.

⁴⁹ *Ibidem*.

⁵⁰ A. Boczkowska, *Tryumf Luni i Wenus*, Kraków 1980, s. 65.

bezradność człowieka wobec rozpadu idealnego świata (będącego utopią), a zwłaszcza wobec tajemnicy śmierci.

Nagrywany wraz z Chrisem film Claudii o Boschu odpowiada jej potrzebie zostawienia czegoś po sobie. Ilustruje jej indywidualny wkład w interpretację symboliki tryptyku w duchu afirmacji życia w obliczu nieuchronności śmierci. Po śmierci Claudii Chris z mnogości nagrań zarejestrowanych amatorską kamerą montuje materiał, który ma pełnić funkcję upamiętniającą. Zwraca też obiektyw kamery ku sobie i rejestruje swój ból po stracie. Śladów Claudii poszukuje w widmowej postaci zarejestrowanej na taśmie wideo odtwarzanej z magnetowidu na ekranie telewizora. Usiłuje też, podobnie jak w powieści, „drobiny śladu”, pamięć jej ciała i mgiełki jego zapachu przenikające jej ubrania zachować wraz z garderobą. W końcu dokonuje symbolicznego pochówku, grzebiąc w ziemi, pod drzewem, jej sukienkę i buty. Bohater *Metafizyki* po stracie ukochanej konstatuje swą bezradność wobec niemożności uchwycenia tajemnicy czyjegoś istnienia: „Jesteś niewyraźna. Chcę wyrazić niewyraźne. Wciąż oglądam cię na taśmach, które montuję. Widzę cię jako światło, które skupiło się i rozproszyło”⁵¹. I desperacko próbując przedłużyć jej życie, szuka w wiązce fotonów tajemnicy nieśmiertelności, balsamuje jej obecność własnymi myślami, pamięcią, która przedłuża istnienie. Kopiowanie taśm postrzega jako formę reprodukcji, która jest „warunkiem życia”, ponieważ: „Zapis na taśmie magnetycznej, nawinięty w kasecie na dwie szpule, jest jak zapis DNA nawinięty w komórce na podwójną spiralę”⁵². W filmie Chris najpierw niszczy wystawę chemii jej ciała, nie mogąc wskrzesić zmarłej poprzez łączenie w akwarium w odpowiednich proporcjach pierwiastków chemicznych, z których było złożone, potem wylewa zawartość akwarium wprost do jednego z weneckich kanałów. By dopełnić rytuału, wykonuje trzy skoki z weneckich mostów w czelusć wodną kanałów i w symboliczny sposób łączy się z jej upłynnionym ciałem. W finale filmu Chris trzykrotnie przewija taśmę wstecz, jakby chciał cofnąć czas, nie dopuścić do momentu, gdy lekarz wychodzący z gabinetu przekaze mu wiadomość o śmierci Claudii. Tymczasem jej śmierć stała się faktem. Można cofnąć obrazy zapisane na taśmie magnetycznej, ale nie można odwrócić biegu zdarzeń. Po trzecim przewinięciu taśmy obraz się zaciera, a na ekranie pozostają jedynie świecące piksele. Film kończy się przerwana projekcją, ekranem, który śnieży. Chrisowi wprawdzie udało się zarejestrować odcisk obecności Claudii, ale pozostał bezradny wobec nieodwracalności śmierci.

⁵¹ L. Majewski, *op. cit.*, s. 151.

⁵² *Ibidem*, s. 158.

Chociaż Lech Majewski nie zaznaczył swojej obecności jako autora w diegezie filmowej nawet w tak enigmatyczny sposób jak Bosch w wizji piekła, to format duchowy⁵³ jego bohatera Chrisa pozwala dostrzec w tej postaci filmowej zbieżność z rzeczywistością pozadiegetyczną. Nie przypadkiem już w powieści znalazły się przesłanki ku temu: bohater ma polskie korzenie, nie rozstaje się z kamerą, a jego pamięć jest „ufizyczniona”, pochwycona obiektywem kamery; wprawdzie nie jest artystą, gdyż zajmuje się naukami ścisłymi, ale traktuje je jako sposób na poszukiwanie sensu, staje wobec pytań dotyczących zagadki istnienia, nosi w sobie ideę absolutu, więc wobec traumy straty musi zmierzyć się z milczeniem Boga, przeżywa drastyczną konfrontację z rzeczywistością w sytuacji skrajnej, takiej jak śmierć bliskiej osoby. W powieści i filmie traci ją z powodu raka, ale przyczyną może być też wypadek. W bolesnym doświadczeniu Chrisa można dostrzec echo dotkliwej, w przypadku Majewskiego podwójnej straty – narzeczonej i przyjaciela⁵⁴, z jaką musiał się zmierzyć w 1996 r. (oboje ponieśli śmierć w wypadku samochodowym). Wkrótce po tym zdarzeniu artysta zbudował w Galerii Sztuki Współczesnej w Katowicach instalację funeralną *Wypadek* (1996)⁵⁵. Na tej wystawie-performansie Majewski użył osobistych rzeczy należących do zmarłej. W wywiadzie dla „Wyborczej” (udzielonym Katarzynie Bielas 12 lipca 2004 r.) mówił: „Zmumifikowałem je [...]. To było złożenie hołdu. Jednocześnie była to wystawa części składowych ciała tej kobiety. [...] Pokazałem ciało zamienione na pierwiastki chemiczne dokładnie w takich proporcjach, jakie tworzyły wagę jej ciała”⁵⁶. Ta katowicka instalacja była dla reżysera próbą zbliżenia się do tajemnicy, zmierzenia się z traumą po stracie. Tak samo postępują Luis w powieści *Metafizyka* i Chris w filmie *Ogród rozkoszy ziemskich*. Dzieła Majewskiego zrodziły się z potrzeby utrwalenia śladu po nieobecnej (ciałem), zmierzenia się z cierpieniem, z którego trzeba się podnieść, by móc dalej żyć. Z wiary, że sztuka ocala od zapomnienia. Bo „obraz jest trwalszy od ciała. Ślad trwalszy od życia”.

⁵³ Format duchowy bohatera można uznać za jedną z form retoryki wypowiedzi autobiograficznej, zob. M. Podsiadło, *op. cit.*, s. 84.

⁵⁴ W wypadku zginął, obok bliskiej mu kobiety, także przyjaciel, filmoznawca Ireneusz Siwiński (zm. 17 V 1996). Majewski, wspominając wypadek, mówił, że „przeżył własną śmierć”, zob. *Artysta osobny*, TeleRzeczpospolita, 9 XI 2001, [on-line:] <https://archiwum.rp.pl/artykul/360764-Artysta-osobny.html> – 5 VII 2024.

⁵⁵ Trwającą 18 dni katowicką wystawę Majewski utrwalił na taśmie filmowej. Powstały półgodzinny wideoart zdobył Grand Prix na 32. Międzynarodowym Festiwalu Sztuki w Houston, zob. *Biografia*, Lech Majewski, [on-line:] <https://lechmajewski.com/biografia/> – 6 VII 2024.

⁵⁶ E. Nawój, *Lech J. Majewski*, Culture.pl, [on-line:] <https://culture.pl/pl/tworca/lech-j-majewski> – 6 VII 2024.

Bibliografia

- Artysta innego czasu*, z Lechem Majewskim rozmawia Barbara Hollender, „Rzeczpospolita” 1999, nr 260, s. A7.
- Bachelard Gaston, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, tłum. Anna Tatarkiewicz, Henryk Chudak, Warszawa 1975, *Biblioteka Krytyki Współczesnej*.
- Boczkowska Anna, *Tryumf Luny i Wenus*, Kraków 1980.
- de Chapeaurouge Donat, *Symbole chrześcijańskie*, tłum. Grzegorz Rawski, Kraków 2014.
- Czaja Dariusz, *Wenecja i śmierć. Konteksty symboliczne*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka” 1992, t. 46, nr 3/4 (218-219), s. 58-65.
- Fraenger Wilhelm, *Hieronim Bosch*, tłum. Barbara Ostrowska, Warszawa 1999.
- Jakubowska Małgorzata, *Narracja transmedialna – obrazy malarskie a twórczość filmowa Lecha Majewskiego („Ogród rozkoszy ziemskich”)*, „Pleograf. Kwartalnik Akademii Polskiego Filmu” 2016, nr 2, s. 1-17.
- Każmierczak Marek, „38 litrów wody, czyli trzy czwarte twojego ciała...”. *Uwagi o człowieku na przykładzie filmu Lecha Majewskiego The Garden of Earthly Delights (Ogród rozkoszy ziemskich)*, [w:] *Człowiek jako znak. Tom jubileuszowy dla uczczenia 70-lecia prof. dr. hab. Zbigniewa Klocha*, red. Ewa Rudnicka, Warszawa 2021, s. 430-452.
- Kopaliński Władysław, *Beatrice*, [w:] Władysław Kopaliński, *Encyklopedia „drugiej płci”*, Warszawa 1995, s. 25.
- Majewski Lech, *Metafizyka*, Poznań 2016.
- Nycz Ryszard, *Literatura jako trop rzeczywistości. Poetyka epifanii w nowoczesnej literaturze polskiej*, Kraków 2001, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 21.
- Oczy szeroko otwarte, z Lechem Majewskim rozmawia Jerzy Armata, „Magazyn Filmowy FSP” 2013, nr 28, s. 9-15.
- Podsiadło Magdalena, *Ślady istnienia*, [w:] Magdalena Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, s. 61-72, *Horyzonty Kina*, 5.
- Twardoch Ewelina, *The Various Faces of Intermediality in Lech Majewski's Works*, „International Journal of Humanities and Cultural Studies” 2015, vol. 1, iss. 4, s. 524-539.
- Wysłouch Seweryna, *Lech Majewski, metafizyka i Bosch*, „Przestrzenie Teorii” 2022, nr 38, s. 41-58.
- Zajdel Jakub, *Lech Majewski – pejzaż po „Burzy”. Autor na tle relacji pokoleniowych i artystycznych*, [w:] *Autorzy kina polskiego*, t. 3, red. Grażyna Stachówna, Bogusław Zmudzinski, Kraków 2007, s. 177-194.
- Ziemba Antoni, *Sztuka Burgundii i Niderlandów 1380-1500*, t. 2, Warszawa 2011.

Źródła internetowe

- Artysta osobny*, TeleRzeczpospolita, 9 XI 2001 [on-line:] <https://archiwum.rp.pl/artykul/360764-Artysta-osobny.html>.
- Biografia*, Lech Majewski, [on-line:] <https://lechmajewski.com/biografia/>.
- Czapliński Czesław, *Portret z historią Lech Majewski*, [on-line:] <https://www.czczaplinski.com/post/portret-z-historii-lech-majewski>.
- Imię Beatrycze – pochodzenie i znaczenie imienia Beatrycze*, Rodzice.pl, [on-line:] <https://www.rodzice.pl/znaczenie-imienia-beatrycze/>.
- Imię Chris*, Nazwy, [on-line:] <https://nazwy.org/nazwa-chris>.
- Krzysztof*, Wikipedia, [on-line:] <https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof>.
- Krzysztof (męczennik)*, Wikipedia, [on-line:] [https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_\(m%C4%99czennik\)](https://pl.wikipedia.org/wiki/Krzysztof_(m%C4%99czennik)).
- Mistrz detali i prekursor surrealizmu – Hieronymus Bosch*, Artimento, [on-line:] <https://artimento.pl/Hieronymus-Bosch>.
- Nawój Ewa, *Lech J. Majewski*, Culture.pl, [on-line:] <https://culture.pl/pl/tworca/lech-j-majewski>.
- de Voragine Jakub, *Złota legenda*, wyd. 2, Warszawa 1983, [on-line:] <https://sanctus.pl/index.php?grupa=66&podgrupa=550&doc=494>.

ABSTRACT

“Non omnis moriar”: How to Preserve the Human Trace, or on Salvation Through Art (“The Garden of Earthly Delights,” 2004, by Lech Majewski)

Lech Majewski is an artist for whom art is a form of reflection on fundamental issues – the mystery of life, transience, and the inevitability of death. His film “The Garden of Earthly Delights” (2004), based on his own novel “Metaphysics” (2002), addresses the problem of preserving the trace of a fading life. The protagonist of the novel and film, Chris, faced with the premature death of his beloved (Bea-Claudia), faces fundamental questions about the mystery of existence and the need to confront the trauma of loss. His reflection that “an image is more lasting than a body. A trace is more lasting than life” corresponds with Majewski’s conviction that only art saves from oblivion. Similarly, immersion in the symbolic universe of Hieronymus Bosch’s triptych “The Thousand-Year Kingdom” was a way for the characters to outwit the passing of time.

Keywords: Lech Majewski, “The Garden of Earthly Delights,” Hieronymus Bosch, “The Millennial Kingdom,” the idea of the trace, Charon’s motif, the record of the experience of loss

LESZEK KOLANKIEWICZ 

Uniwersytet Warszawski

O dwóch takich, co ukradli

Rewindykacje Kantora a „teatr ubogi” i *arte povera*

1

W studium poświęconym analizie porównawczej teatru Kantora i teatru Grotowskiego Zbigniew Osiński podejmuje wysiłek i staranie oddania historycznej sprawiedliwości obu twórcom. Zaczyna od zapalnej i sensacyjnej kwestii kradzieży. Przytacza fragmenty wywiadu, którego Kantor udzielił w 1978 r. włoskiemu miesięcznikowi „Sipario” – jednemu z najbardziej opiniotwórczych pism poświęconych sztukom widowiskowym.

Ale Osiński nie wspomina o kontekście tej rozmowy, który jednak wydaje się tu dość ważny. Otóż w styczniu 1978 r. Teatr Cricot 2 wystąpił gościnnie we Florencji i w Mediolanie z pokazami *Umarłej klasy*, które w obu miastach spotkały się z entuzjastycznym przyjęciem. Po powrocie do kraju Kantor referował sukces w mediolańskim Palazzo Reale z nutką tryumfu:

Mediolańczycy posiadają jedną cechę – sądzę, że od czasów Sforzów – jeśli chcą mieć jakąś sztukę czy artystów, robią wszystko, aby ich mieć; dawniej posuwali się często do zbrodni. Otóż mieliśmy mocne wrażenie, że zostaliśmy [przez nich z Florencji]

porwani. Hersztem porywaczy-mecenasów był tym razem profesor teatrologii na uniwersytecie, p. Sisto dalla [sic!] Palma, dyrektor Centro di Ricerca per il Teatro¹.

I właśnie CRT udało się ponownie sprowadzić do Mediolanu *Umartą klasę* na przełomie kwietnia i maja następnego roku – przy okazji wystawy *L'Avanguardia polacca, 1910-1978: S.I. Witkiewicz, costruttivismo, artisti contemporanei*, z wyodrębnioną częścią zatytułowaną *Le opere di Tadeusz Kantor. I pittori di Cricot 2*²; wystawy, która do Palazzo Reale przywędrowała z rzymskiego Palazzo delle Esposizioni. Ale w zabiegach o rewizytę, a nawet rezydencję artystyczną Kantora, to Florencja miała być tymczasem górą. Radca kulturalny we władzach municypalnych Florencji Franco Camarlinghi, stojący na czele Fundacji Teatro Regionale Toscano, podjął się produkcji nowego spektaklu Kantora *Wielopole, Wielopole*, nad którym prace rozpoczną się w listopadzie 1979 r. i który będzie miał premierę w czerwcu roku następnego. Jak zauważa Krzysztof Pleśniarowicz, czołowy monografista Kantora: „Zachodni krytycy zaczną odtąd pisać o Włoszech jako o «drugiej ojczyźnie» Kantora. Wkrótce do miasta jego «trzeciej ojczyzny» będzie pretendować Francja»³. I dokładnie tak samo będzie w wypadku Grotowskiego, który w sierpniu 1986 r. osiadł we Włoszech, żeby w Toskanii prowadzić swoje Centro di Lavoro, i który w listopadzie 1990 r. otrzyma obywatelstwo francuskie. A tymczasem CRT / Centro di Ricerca per il Teatro organizuje w Mediolanie – od października 1977 do grudnia 1979 r. – cykl imprez związanych z jego Teatrem Laboratorium: Wędrowny Uniwersytet Poszukiwań, występy gościnne z *Apocalypsis cum figuris* i rejestrację telewizyjną tego spektaklu, konferencje naukowe *Grotowski I. Origini e esperienze del Teatro Laboratorio* oraz *Grotowski II. La frontiera del teatro*.

¹ T. Kantor, *Na konferencji prasowej*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 444. Konferencja prasowa miała miejsce w krakowskiej Galerii Krzysztofora 13 II 1978 r. bezpośrednio po powrocie Teatru Cricot 2 z występów we Włoszech. Sisto Dalla Palma (1932-2011) był wykładowcą historii teatru na Università Cattolica di Milano. Pełna nazwa placówki założonej w 1974 r. przez Dalla Palmę wspólnie z Franco Laerą (ur. 1948), późniejszym producentem spektakli Kantora, to CRT / Centro di Ricerca per il Teatro.

² Pełny tytuł zawierał nazwiska malarzy związanych z Teatrem Cricot 2, w tym czworga członków pierwszej i drugiej Grupy Krakowskiej: *Le opere di Tadeusz Kantor. I pittori di Cricot 2: Maria Jarema, Maria Stangret, Zbigniew Gostomski, Kazimierz Mikulski, Andrzej Wetmiński, Roman Siwulak. Il Teatro Cricot 2*.

³ K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 228, *A To Polska Właśnie*.

Przeprowadzający z Kantorem na początku 1978 r. rozmowę dla „Sipario” Enrico Piergiacomini niebacznie do tego nawiązał, dopytując, czy te równoległe mediolańskie prezentacje obu polskich teatrów odbywają się w ramach włosko-polskiej wymiany kulturalnej. Sprowokował tym ostrą reakcję Kantora – podaję we własnym przekładzie:

[KANTOR] Nie mówmy, proszę, o Grotowskim, bo on mnie nie obchodzi. Nie, pan Grotowski zupełnie mnie nie obchodzi, więc nie rozmawiajmy o nim. Pan Grotowski to złodziej. Odnosi wielkie sukcesy w krajach, gdzie teatr jest bardzo słaby⁴. Grotowski to złodziej!

[PIERGIACOMI] Przepraszam, ale pytałem...

[KANTOR] Nie, nie chcę rozmawiać o panu Grotowskim. On mnie nie obchodzi.

[PIERGIACOMI] Chciałem się dowiedzieć, czy seminaria Grotowskiego spowodowały u publiczności jakąś zmianę w sposobie odbioru, którą pan dostrzegł.

[KANTOR] Ja się „publiczności” tylko przyglądałem, nie znam jej. Przyjechałem tu na prywatne zaproszenie z regionu. Nie przyjechałem w ramach wymiany kulturalnej. Nigdy, przenigdy! To pan Grotowski prowadzi wymianę kulturalną i to on jest tu oficjalnie. Ja nie jestem oficjalnie i w tym, co dotyczy Cricot 2, w ogóle nie chodzi o wymianę kulturalną między Polską a Włochami. A poza tym... nie mogę nawet powiedzieć, że dobrze rozumiem publiczność w Polsce, bo mnie to nie interesuje. Interesuje mnie tylko moja osobista, indywidualna praca. Nie robię spektaklu dla publiczności. Pozostaję na zewnątrz, poza społeczeństwem. Nie rozumiem, dlaczego miesza się tego pana Grotowskiego, który dla mnie jest niczym, który jest złodziejem, z Cricot 2 istniejącym od trzydziestu pięciu lat.

[PIERGIACOMI] Chciałem pana zapytać...

[KANTOR] Pan Grotowski podróżuje jako „profesor i zbawca teatru”, ja natomiast jestem artystą całkowicie prywatnym i indywidualnym, który na całym świecie występuje z tej samej pozycji. Pozycji malarza zaproszonego przez przyjaciół. Teatr Cricot 2 nie jest teatrem oficjalnym, teatrem instytucjonalnym; stwarza to, rzecz jasna, niemało trudności, bo teatr nieinstytucjonalny musi jakoś radzić sobie z przeszkodami, co wynika z samego jego sposobu istnienia, jego statusu.

⁴ Nie mogąc zaprzeczyć, że Grotowski odnosi za granicą sukcesy, i to wielkie, Kantor uciekł się do zamienniki, najwyraźniej po to, żeby powiedzieć, że to właśnie Teatr Grotowskiego on sam uważa za bardzo słaby.

[PIERGIACOMI] Pański teatr zawsze był uważany za „awangardowy”. Chciałbym się więc dowiedzieć, jaka jest pańska opinia na ten temat.

[KANTOR] To ja mówię: mój teatr jest awangardowy! Nie o to chodzi, że jest za taki uważany – on taki jest⁵.

Wśród określeń, za pomocą których Piergiacomì scharakteryzował swojego rozmówcę – „proroka awangardy” – jest zarówno „sarkastyczny”, jak i „szydlerczy”. Kantor, który rywalizował z Grotowskim o mecenat CRT, uznał rodaka za intruza, a przy tym uzurpatora – twórcę bardzo słabego teatru, niezasłużenie odnoszącego sukcesy za granicą; mówiąc z sarkazmem, że to „profesor i zbawca teatru”, tak naprawdę z niego szydził. Przypominając, że jego własny Teatr istnieje od 35 lat – to, oczywiście, nie Cricot 2, powstały w 1956 r., lecz Podziemny Teatr Niezależny, działający w latach 1943–1944 – Kantor podkreślał swoje pierwszeństwo (*notabene* w 1979 r. właśnie w Mediolanie będzie obchodzone dwudziestolecie Teatru Laboratorium Grotowskiego). Przede wszystkim jednak Kantor chciał jak najmocniej, w swoim stylu, zaakcentować własną absolutną niepowtarzalność i oryginalność w łonie awangardy, zresztą nie tylko polskiej (która już w następnym roku będzie zaprezentowana na wystawie w Rzymie i w Mediolanie – wystawie z wydzieloną na żądanie Kantora częścią poświęconą jemu samemu i „malarzom Cricot 2”); Piergiacomì to uhonorował, określając go mianem malarza, scenografa i reżysera „wyjątkowego” i tytułując „prorokiem awangardy”.

Ale nie dopytał Kantora, który nazwał Grotowskiego złodziejem – i to trzy razy – co on mu ukradł. Draży to Osiński. I znajduje dwie wypowiedzi Kantora z 1989 r.: w rozmowie z Aldoną Skibą-Lickel i w rozmowie z Mieczysławem Porębskim. Przypomnijmy.

W rozmowie ze Skibą-Lickel, odbytej w Krakowie w sierpniu 1989 r., Kantor mówi tak:

À propos twórczości niskiej. Na pewno ten wycisk, ten ślad [*Traktatu o manekinach*] gdzieś był, bo Bruno Schulz był moim, naszym i całej naszej generacji wielkim poetą [sic!], wielkim pisarzem. Ale ja o tym zapomniałem. Z nadejściem okupacji zaczęliśmy tworzyć teatr podziemny. Początki teatru Cricot 2 tworzyliśmy głównie pod znakiem Witkiewicza. Ale problem realności niskiej rangi, to znaczy biednej, był już tam obecny (ja nazywam ją również biedną, został mi ten termin skradziony przez pana

⁵ E. Piergiacomì, *Kantor profeta dell'avanguardia. Incontro con il pittore, scenografo e regista del Teatr Cricot 2: singolare, schivo, funereo ma anche esteta, beffardo, sarcastico. Insomma, attore!*, „Sipario” aprile 1978, n. 383, s. 19.

Grotowskiego). Dopiero w 1961 r., w trakcie prób do *W małym dworku* napisałem esej na temat „realności najniższej rangi”⁶.

Do tej sprawy przyjdzie jeszcze wrócić. Ciągnąc wątek, Kantor wyjaśnia: „nie kontynuuję świadomie idei Schulza. On używał określenia «zdegradowany»⁷, ja nazywam to «najniższej rangi». Jest pewne podobieństwo, ale to nie jest kontynuacja. To jest ślad, to znaczy, że w młodości to na mnie zrobiło wrażenie”⁸.

Uderza niekonsekwencja, i to podwójna. Po pierwsze, Grotowskiemu pamięta Kantor kradzież nazwy, jednak o tym, że twórczość Schulza wcześniej odcisnęła się na jego własnej twórczości i zostawiła swój ślad, zapomniał. Po wtóre, akcentuje różnicę między terminem używanym (rzekomo) przez Schulza i przez siebie samego („rzeczywistość zdegradowana” z jednej strony, z drugiej „realność najniższej rangi”), a jednocześnie niweluje ją w odniesieniu do nazw, jakie on i Grotowski nadawali tworzonemu przez siebie rodzajowi teatru, do ewokowanej we własnym Cricot 2 „realności najniższej rangi” dodając objaśnienie: „to znaczy biednej”.

⁶ A. Skiba-Lickel, *Aktor według Kantora*, Wrocław 1995, s. 31. Przytoczona rozmowa to część rozprawy doktorskiej napisanej w 1991 r. na Université Paris 3 Sorbonne-Nouvelle.

⁷ Jednak to nie Bruno Schulz, lecz Artur Sandauer we wstępie do pierwszego powojennego wydania prozy Schulza, analizując *Traktat*, stwierdził, że pisarz „zdegradował człowieka do roli manekina”. W świecie przedstawionym w jego prozie „panuje stały kontrast między nikłością pierwszego planu a gigantycznością drugiego; stałe heroikomiczne napięcie między pospolitością obrazu a dostojnością sensu: przyłapany na załatwianiu funkcji fizjologicznych włóczęga urasta w oczach dziecięcego bohatera do rozmiarów bożka Pana [w opowiadaniu *Pan*]. Wyobraźnia nasza wciąż oscyluje między zdegradowaną rzeczywistością a wzniosłym mitem – tak, że w końcu nie wiemy, czy o uwznioślenie pierwszej, czy o degradację drugiego tu chodzi; dość, że dwa te sprzeczne prądy – sublimacji i kompromitacji – krzyżują się ustawicznie” (A. Sandauer, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] B. Schulz, *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą; Kometa*, Kraków 1957, s. 23-24). Warto zauważyć, że krzyżowanie się prądów kompromitacji i sublimacji, degradacji i uwznioślenia stanowi paralelę do dialektyki „ośmieszenia i apoteozy”, w 1961 r. odkrytej przez Tadeusza Kudlińskiego jako podstawowa w Teatrze Grotowskiego (T. Kudliński, „*Dziady*” w *13 Rzędach* (1961), [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. J. Degler, G. Ziółkowski, Wrocław 2006, s. 140, *Peten Guślarstwa Obrzęd Świętokradzki*, t. 1) i przez tego artystę zwanej „dialektyką szyderstwa i apoteozy” (J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu* (1965), [w:] idem, *Teksty zebrane*, red. A. Adamiecka-Sitek et al., Warszawa–Wrocław 2012, s. 251). I dlatego Konstanty Puzyna pisał, że Grotowski atakuje widzów „szyderstwem i wzniosłością” (K. Puzyna, *Pestka* (1969), [w:] idem, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971, s. 45).

⁸ A. Skiba-Lickel, *op. cit.*, s. 31-32.

Druga ze wspomnianych rozmów, z Mieczysławem Porębskim, miała miejsce w Krakowie 5 grudnia 1989 r. Interesujący nas wątek zaczyna się wzmianką historyka sztuki o Piscatorze:

- JA Twój teatr zawsze był wędrowny, zawsze bezdomny, bez sceny, bez premiery, zawsze nowy. Nie mówiliśmy jeszcze o Piscatorze. Bo interesowałeś się nim wtedy także.
- KANTOR Najpierw był Bauhaus, potem – tak, rzeczywiście – Piscator. Ale to był teatr polityczny. Jego polityczność mnie raziła. Natomiast jego mechaniczność, konstruktywność, to zostało. Ja potem wyrzekłem się konstruktywizmu, ale konstruktywność została do końca.
- JA Coś z tamtej precyzji, odpowiedzialność, jakaś czystość przeprowadzenia. Ale nie styl, nie ideologia, czy jak to tam nazwać.
- KANTOR No tak, puryzm. W sensie nie stylistyki, dekoracyjności...
- JA ...nie dekoracyjności. Puryści byli dekoracyjni.
- KANTOR ...tylko wielkiej oszczędności...
- JA ...aż do ubóstwa, bo sztuka uboga...
- KANTOR To ja byłem jej wynalazcą. Sztuka ubogiej. Zawsze to im mówię, we Włoszech. Że już właściwie *Powrót Odysa* to był teatr ubogi. *Arte povere* [sic!]. Potem podkradł mi to Grotowski⁹.

W tym miejscu Porębski publikuje w nawiasie zapis swoich myśli, których jednak w rozmowie z Kantorem nie wypowiedział. „Czy rzeczywiście *Powrót Odysa* już był taki ubogi? Pamiętam go jeszcze z prób u Pugetów”. A to wspomnienie dowodzi czegoś zgoła przeciwnego: „Cóż za bogactwo!”. I kontynuując namysł:

Kiedy po skończonej wojnie wróciłem do Krakowa, trafiłem akurat na wielki spektakl: *Cyd* w przekładzie Słowackiego [sic!¹⁰] na dziedzińcu Kolegium Nowodworskiego, gdzie jeszcze niedawno gnieździł się Institut für Deutsche Ostarbeit. Tadeusz zrobił do

⁹ M. Porębski, *Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem* [Rozmowa pierwsza, 5.12.89], „Odra” 1991, nr 5, s. 66.

¹⁰ Ciekawe, że nikt w redakcji renomowanego miesięcznika nie zauważył lapsusu. Są trzy przekłady corneillowskiego *Cyda* na język polski: Jana Andrzeja Morsztyna, Ludwika Osińskiego i Stanisława Wyspiańskiego, przez Mieczysława Brahmę nawet wydane dla porównania w jednym tomie. Otóż 25 VII 1945 r. Jerzy Ronard Bujański, pierwszy powojenny dyrektor Starego Teatru, wystawił *Cyda* na dziedzińcu ocalałego z wojny Collegium Nowodworskiego w przekładzie, a właściwie w parafrazie Wyspiańskiego. Porębski, który wrócił do Krakowa

tego. *Cyda* wspaniałe kostiumy, pierwsze wersje jego infantek. To już nie było bogactwo, to był – razem z całym dziedzicem, krążgankiem, schodami – sam przepych¹¹.

Ale w tym momencie Porębski przypomina sobie rzecz, jaką w owym czasie wyreżyserował Kantor, zresztą mało znaną. „Robił jeszcze wtedy, w domu akademickim przy Oleandrach, Czechowicza: *Niegodzien i godzien* [sic!]”. Moralitet Józefa Czechowicza *Niegodzien i godni*, któremu Kantor nadawał też wymowny tytuł *Misterium w tramwaju*, w jego reżyserii i z jego scenografią grany był na inaugurację działalności Teatru Akademickiego w Rotundzie tylko trzy razy w pierwszych dniach sierpnia 1945 r. „Przejmujący spektakl w jakże ubogiej właśnie – z konieczności – scenerii. Przypomnieć mu go?”¹² – zastanawia się. Ale odkłada to na potem. Tymczasem Kantor ciągnie:

KANTOR Teatr ubogi powstał wtedy, kiedy powstała idea realności najniższej rangi.

JA No tak. W latach *Odysa* byliśmy wszyscy „realnością najniższej rangi”. To nam zostało. I to właśnie pamiętamy. Prawie że namacalnie.

KANTOR Do tej biedy sprowadzić trzeba było wszystko. Zaznaczyłem to wyraźnie, pisząc swoje założenia do *Odysa*. Dla sztuki najbardziej znacząca jest bieda, nie bogactwo. Jeśli są nawet obrazy bogate, to od środka one są bardzo biedne¹³.

Osiński zwraca uwagę, że w tej rozmowie mamy do czynienia z pierwszym – i chyba jedynym – użyciem przez Kantora w odniesieniu do własnej sztuki nazwy „teatr ubogi”, w dodatku nazwy podsuniętej, poniekąd niechcący, przez Porębskiego, który napomknął o „sztuce ubogiej”, czyli włoskiej *arte povera*.

Albowiem Kantor niejednokrotnie łączył zarzut kradzieży, formułowany wobec Grotowskiego, z ogłaszaniem siebie prekursorem ruchu *arte povera*, ruchu, który począwszy od 1967 r. rozwijał się we Włoszech. Może najbardziej znamienne jest sformułowanie z tekstu *Powstanie teatru Cricot 2. 1955*: „W sztuce Witkiewicza *Mątwą* (Cricot 2, 1956) przedmioty realne, biedne i prymitywne miały funkcję uziemiania sytuacji patetycznych, stanów wysublimowanych i postaci czcigodnych” – wraca tu

z KL Sachsenhausen 4 VIII, musiał widzieć ten spektakl w scenografii i z kostiumami Kantora, swojego przyjaciela z czasów Podziemnego Teatru Niezależnego, niedługo po swoim powrocie.

¹¹ M. Porębski, *op. cit.*, s. 66.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*, s. 67.

krzyżowanie się prądów sublimacji i kompromitacji, uwznioślenia i degradacji, tak według Sandauera charakterystyczne dla prozy Schulza. I rzeczywiście:

Przedmiot biedny (1944) był zapowiedzią idei „Realności Najniższej Rangi”, której sprecyzowanie nastąpiło w roku 1961 wraz z realizacją sztuki Witkiewicza *W małym dworku* (teatr informel).

Idee te wyprzedzały o szereg lat tendencje i doświadczenia znane pod nazwą „arte povera” i wszelkie naśladowcze aplikacje teatralne tej terminologii¹⁴.

Kantorowi strasznie zależy na tym, żeby z dat wynikało jego pierwszeństwo: i wobec włoskiej *arte povera*, i wobec Grotowskiego. „To ja byłem wynalazcą sztuki ubogiej” – oświadcza; i jednym tchem: „*Powrót Odysa*” – zrealizowany w 1944 r. w trzech różnych wersjach¹⁵ – „to był teatr ubogi”. Tyle że w czasach Podziemnego Teatru Niezależnego i potem jeszcze długo – bodajże aż do roku 1976 – Kantor nie mówił *expressis verbis* ani o przedmiocie „niższej rangi”, ani o REALNOŚCI UBOGIEJ¹⁶.

¹⁴ T. Kantor, *Powstanie teatru Cricot 2. 1955*, [w:] idem, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, wybór, oprac., noty K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 128-129. Jak w nocie edytorskiej informuje Pleśniarowicz, *Powstanie teatru Cricot 2. 1955* należy do „zbioru tekstów, redagowanych przez autora po latach” (s. 578) – swój pierwodruk miało w 1988 r. „Według opisu Kantora idea «Realności Najniższej Rangi» [wymyślona czy, jak pisze Pleśniarowicz, odkryta przez Kantora w czasach Podziemnego Teatru Niezależnego, o czym zdaniem edytora świadczy *Itaka*, esej teoretyczny z cyklu *Teatr Niezależny* z 1944 r.] została potem przezeń «zapomniana» aż do końca lat 50., do czasu malarstwa informel, teatru zerowego. Wówczas i później, gdy w kręgach europejskiej neoawangardy lansowano – jako nowość – sztukę «biedną», a tak zwani Nowi Realiści wystąpili z postulatem «przywłaszczenia sobie rzeczywistości», Kantor upomniął się o uznanie swojego i Schulza prekursorstwa” (K. Pleśniarowicz, *Dzieło i komentarz Kantora – przenikanie granic*, [w:] T. Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 462).

¹⁵ Pleśniarowicz jako prawdopodobną datę trzech albo czterech w sumie pokazów wersji trzeciej podaje przełom czerwca i lipca 1944 r. I to właśnie ta wersja, „z mieszkania Stryjeńskich na ul. Grabowskiego 3, była realizacją idei realności biednej, «najniższej rangi»” – stwierdza (K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku...*, s. 56). Wersji drugiej, tej ze wspomnianego wcześniej mieszkania Pugetów na ul. Piłsudskiego 8, Porębski nie uważał bynajmniej za teatr ubogi.

¹⁶ T. Kantor, *Realność najniższej rangi (notatki)*, [w:] idem, *Pisma...*, t. 2, s. 417. Tekst jest, co prawda, datowany na rok 1961, jednak nawiązania do spektakli mających premierę po tej dacie, w tym do *Umarłej klasy* z roku 1975 – nawiązania, na które zwraca uwagę Pleśniarowicz (przyp. na s. 418) – świadczą, że ten tekst został zredagowany nawet 15 lat później.

Wyjaśnienia tej kwestii, jakie podają czołowi znawcy dzieła i życia Kantora (Pleśniarowicz) i Grotowskiego (Osiński), wydają się w pełni przekonujące, w dodatku dopełniają się nawzajem.

Według Pleśniarowicza światowy sukces *Umarłej klasy*, zapoczątkowany w 1976 r. na Międzynarodowym Festiwalu w Edynburgu, wymagał od twórcy jakiejś racjonalizacji – i to właśnie ta potrzeba czy wręcz konieczność zrodziła

cały cykl tekstów wychodzących od Teatru Śmierci, ale zwróconych w przeszłość – w poszukiwaniu źródeł tego przełomowego odkrycia, przede wszystkim w zapożyczonej niegdyś od Brunona Schulza idei „realności najniższej rangi”, zastosowanej po raz pierwszy w Teatrze Niezależnym (1943-1944). Artysta będzie powtarzał wielokrotnie, że właśnie w okresie okupacji „wszystko właściwie wymyślił”, wyprzedzając idee „sztuki biednej” z lat 60. XX wieku¹⁷.

I teksty takie jak *Realność najniższej rangi (notatki)* powstały właśnie po to, żeby „dowieść prekursorstwa Kantora”¹⁸. Nie przypadkiem edytor umieścił je w części zatytułowanej *Rewindykacje* – rewindykacje chyba przede wszystkim w sensie odzyskiwania utraconej własności i praw do czegoś.

Kiedy pojawiły się przekłady tych tekstów, gdzie wielokrotnie mowa jest o „przedmiocie biednym”, od którego Kantor z miejsca przechodzi do „realności najniższej rangi”:

EPITET „BIEDNY”

ROZSZERZYŁEM I WYJASKRAWIŁEM

W NAZWIE:

REALNOŚĆ NAJNIŻSZEJ RANGI¹⁹ –

¹⁷ *Nota edytorska*, [w:] T. Kantor, *Pisma...*, t. 2, s. 485.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ T. Kantor, *Realność najniższej rangi...*, s. 414. Cytowany tekst ukazał się drukiem w 1983 r. W innym tekście Kantor pisał: „Postulat tzw. Realności najniższej rangi (który stał się podstawą treściową długiego okresu mojej twórczości plastycznej pod nazwą «Ambalaze»), będący treścią pracy drugiego etapu teatru Cricot 2, tzw. teatru informel, rok 1960 [powinno być: 1961, jak poprawia edytor], wyprzedził doświadczenia szkoły włoskiej, o uznanym już dla całej sztuki znaczeniu, znane pod nazwą «arte povera», czyli «sztuka biedna», i oczywiście wszelkie naśladowcze aplikacje tej terminologii. Wiele teatrów powstałych grubo później, głoszących hasła awangardy, aplikowało i korzystało z wypracowanych w latach 1955-1960, znanych powszechnie form i koncepcji teatru Cricot 2, a z biegiem czasu utożsamiało z nimi

realności, która jest „najbiedniejsza”²⁰ i która zasługuje na przywołane tu już miano REALNOŚCI UBOGIEJ – kiedy więc pojawiły się przekłady, ów epitet oddawany był przez takie przymiotniki, jak *povero*, *pauvre*, *poor*, *arm*, a więc te same, które pojawiły się w nazwie włoskiej *arte povera*, sztuki biednej, sztuki świadomego ubóstwa (w 1967 r. wystawa *Arte Povera – IM Spazio* w genueńskiej galerii La Bertesca, której kuratorem był Germano Celant, i opublikowany w tym samym roku jego manifest), oraz w tytule manifestu *Ku teatrowi ubogiemu* – po polsku w 1965 r., po angielsku i po francusku w 1966 r. – i książki Grotowskiego *Towards a Poor Theatre* (1968), *Das arme Theater* (1970), *Per un teatro povero* (1970), *Vers un théâtre pauvre* (1971). Ta zbieżność terminologii w językach przekładów miała zdaniem Osińskiego sprawić, że Kantor pomówił Grotowskiego o złodziejstwo intelektualne. „Było to niewątpliwie wynikiem nieporozumienia i niezrozumienia z jego strony” – ocenia historyk teatru²¹. Poza tym nie miało, jak widzieliśmy, podstaw w chronologii tekstów.

I to tyle. A jednak pozostaje w mocy kwestia powinowactw.

Zachodzą niewątpliwie podobieństwa między kantorowskim przedmiotem biednym a dziełami włoskich artystów uprawiających *arte povera*. Kiedy Kantor wymienia przedmioty, jakich użył w *Powrocie Odysa*: oblepione zaschniętym błotem koło chłopskiego wozu, starą deskę z pokrytymi rdzą śladami po gwoździach, wytarte krzesło, zardzewiałą lufę armatnią, postrzępioną linę okrętową, a także ściany pokoju, gdzie grany jest spektakl, podziurawione przez pociski i z obnażonymi cegłami, nasuwają się porównania z materiałami – zgoła nieartystycznymi, bezwartościowymi – po które sięgali twórcy włoscy: grudkami ziemi, piaskiem i cementem, bryłami węgla, gałązkami i warzywami, cegłami, wołokami, odpadami przemysłowymi z metalu, z gumy i z plastiku, linami, szmatami, neonami, starymi gazetami, przeważnie po prostu rzuconymi w charakterze instalacji na podłogę galerii, głównie jako bunt przeciw komercjalizacji sztuki i wszelkim konwencjonalnym oczekiwaniom wobec niej. Bez wątplenia powinowactwo między sztuką Kantora a *arte povera*, zresztą realizującą się nie tylko w sztukach wizualnych, lecz także w sztukach performatywnych: w formie

swoją działalność teatralną. Jest to zjawisko dość częste, niemniej nie jest bez racji, że teatr Cricot 2 rewindykuje dziś swoje postulaty i koncepcje. Szeroko pojęta, planowana przez nas wystawa dokumentacji 20-letniej działalności teatru Cricot 2 [w krakowskiej Galerii Krzysztofory w październiku 1976 r.] może być w tym bardzo pomocna” (idem, *Idee teatru Cricot 2. Rewindykacje. Komentarz historyczno-teoretyczny do scenariusza wystawy „20 lat działalności teatru Cricot 2”*, [w:] idem, *Pisma...*, t. 2, s. 426).

²⁰ T. Kantor, *Idee teatru Cricot 2...*, s. 430.

²¹ Z. Osiński, *Kantor i Grotowski: dwa teatry, dwie wizje*, [w:] idem, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, t. 1, wyd. 2 zm., Gdańsk 2009, s. 304.

azioni povere, akcji o ubogim charakterze – powinowactwo zarówno w zakresie tworzywa, jak i idei – zasługuje na systematyczne i pogłębione studium porównawcze. Ale to zadanie dla historyka sztuki. Tyle że ani artyści, tacy jak Alighiero Boetti, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Giulio Paolini, Pino Pascali czy Emilio Prini, żeby wymienić tylko tych, którzy współtworzyli wspomnianą pierwszą wystawę²², ani krytyk, który nadał miano ich ruchowi, Germano Celant, nie powoływali się na Kantora; nie wiadomo, czy go znali.

Natomiast w swoim słynnym manifestie *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, który w 1967 r. ukazał się w rzymskim kwartalniku „Flash Art”, Celant, historyk sztuki, krytyk i kurator (1940-2020), powoływał się na Grotowskiego. Najpierw jednak dał ciekawe objaśnienie tytułu swojego manifestu:

Tam sztuka wyrafinowana – tu sztuka uboga [*un'arte povera*], zaangażowana w przypadkowość, w zdarzenie, w ahistoryczność, w terażniejszość – „w naszej terażniejszości nigdy nie jesteśmy w pełni współcześni” ([Régis] Debray) – w ujęcie antropologiczne, w człowieka „rzeczywistego” ([Karl] Marks), nadzieja, która stała się pewnością, że nastąpi odrzucenie każdego wizualnie niepowtarzalnego i spójnego dyskursu (spójność to dogmat, który trzeba podważyć!), niepowtarzalność należy [bowiem] do jednostki, a nie do „jej” wizerunku czy jej wytworów. Nowa postawa, która służy odzyskaniu „rzeczywistego” panowania nad naszym byciem, która prowadzi artystę do nieustannego przemieszczania się, do ciągłego porzucania wyznaczonego mu miejsca, odchodzenia od stereotypu, jaki społeczeństwo wytatuowało mu na nadgarstku. Wyzyskiwany artysta staje się partyzantem [*guerrigliero*], to on chce wybrać miejsce walki, mieć przewagę dzięki mobilności, mieć szansę zaskoczenia i uderzenia, nie na odwrót.

Z jednej strony zatem postawa bogata, bo osmotycznie połączona z ogromnymi możliwościami instrumentalnymi i informacyjnymi, jakie oferuje system, postawa, która imituje rzeczywistość i służy przekazywaniu jej, która ustanawia dychotomię między sztuką a życiem, między zachowaniem publicznym i prywatnością – z drugiej strony poszukiwania o „ubogim” charakterze, ukierunkowane na utożsamienie

²² W połowie lat 80. będzie to dwa razy więcej nazwisk – w wystawie *The Knot: Arte Povera at P.S.1*, która miała miejsce w MoMA w Nowym Jorku i której kuratorem był również Germano Celant, wzięli udział: Giovanni Anselmo, Alighiero Boetti, Pier Paolo Calzolari, Luciano Fabro, Jannis Kounellis, Mario Merz, Marisa Merz, Giulio Paolini, Pino Pascali, Giuseppe Penone, Michelangelo Pistoletto i Gilberto Zorio (nowych nazwisk na tej liście jest siedem, ponieważ w wystawie nowojorskiej nie wziął już udziału Prini).

się człowieka z działaniem, człowieka z jego zachowaniem, które likwiduje odrębność dwóch wymiarów egzystencji.

W konsekwencji:

Należy dokonać zmiany polegającej na powrocie do snucia jakichkolwiek projektów tylko w ograniczonym zakresie i w celach pomocniczych, do takiego projektowania, w którym człowiek byłby główną osią i ogniskiem badań, nie zaś środkiem i narzędziem. To człowiek jest przekazem, żeby sparafrazować [Marshalla] McLuhana. W sztukach wizualnych wolność jest zarazkiem, który zakaża każdy wytwór. Artysta odrzuca wszelkie etykiety, jakie mu przylepiono, i identyfikuje się tylko z samym sobą.

Tak więc [Michelangelo] Pistoletto [ur. 1933] (podobnie jak [Andy] Warhol, [Enzo] Mari i Grotowski [nb. też ur. 1933, w pisowni oryginału: Grotowsky]) zajął się, od 1964 roku, problemem wolności, języka nie związanego już z systemem, ze spójnością wizualną, tylko ze spójnością „wewnętrzną”, i w 1966 roku zrealizował niezwykle „ubogie” dzieła, [takie jak] szopka, studnia z kartonu z pociętymi płótnami w środku, deska na ubrania, konstrukcja do mówienia na stojąco i konstrukcja do mówienia na siedząco, stół wykonany z ramek i obrazów, gigantyczne zdjęcie Jaspiera Johnsa, lampa rtęciowa. Praca ukierunkowana na rejestrację „niepowtarzalności każdej chwili” (Pistoletto), zakładająca odrzucenie wszystkich systemów i wszelkich skodyfikowanych oczekiwań. Swobodna akcja, wyzwolona i nieprzewidywalna (w 1967 roku sarkofag, dom pomalowany z niezwykłą swobodą chromatyczną, kula zgniecionej gazety, ciało pokryte miką), udaremnienie oczekiwań sprawiające, że Pistoletto zawsze pozostaje na granicy sztuki i życia²³.

No cóż, Celant powoływał się na Grotowskiego, jednak, jak widać, bez żadnej gruntownej znajomości idei i praktyki „teatru ubogiego”. Jakiegoś podobieństwa można tu się doszukiwać, ale raczej dalekiego i wynikającego z ducha czasu.

²³ G. Celant, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, „Flash Art” 1967, n. 5, s. 5, [on-line:] <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/> – 21 VI 2024. Dwa-dzieścia lat później, przy okazji wystaw w Musée savoisien w Chambéry, Musée de l'Hospice Comtesse w Lille i Musée d'art w La Roche-sur-Yon, Celant wyznał w rozmowie z Danielem Soutifem, że już w 1972 r. uświadomił sobie, iż nazwa *arte povera* stała się często powtarzanym sloganem, wręcz frazesem, i dlatego nie nadaje się już do wykorzystania (zob. *Turin 1965-1987. De l'Arte Povera dans les collections publiques françaises*, Chambéry–Lyon–La Roche-sur-Yon 1987, s. 9).

Marina Fabbri przypomina publikacje na temat Teatru Laboratorium, które ukazały się w połowie lat 60. w miesięczniku „Sipario”: najpierw artykuł Eugenia Barby, a następnie programowy tekst Ludwika Flaszena²⁴, a także książkę Barby *Alla ricerca del teatro perduto. Una proposta dell'avanguardia polacca*, wydaną w 1965 r. nakładem padewskiego wydawnictwa Marsilio Editori. Przede wszystkim jednak krytyczka wydobywa zbieżność czasową między występami wrocławskiego teatru ze spektaklem *Księcia Niezłomnego* w ramach Festival dei Due Mondi w Spoleto w lipcu 1967 r.²⁵ a wspomnianą wcześniej wystawą *Arte Povera – IM Spazio* we wrześniu tego samego roku w Genui. Ale nawet jeśli niezaprzeczalny jest fakt, że epitet w nazwie *arte povera* Celant przejął z hasła „teatru ubogiego”, to wciąż nierozstrzygnięta pozostaje bardziej zasadnicza kwestia, czy artyści włoscy uprawiający sztukę świadomego ubóstwa rzeczywiście inspirowali się przedstawieniami Grotowskiego i jego koncepcją teatru. Zdaniem Fabbri dałoby się wskazać

pewne wątki łączące oba zjawiska: redukcjonizm w kluczu [interpretowany w duchu antykapitalistycznym i antyburżuazyjnym; wyższość działania i materii nad dyskursem; włączenie widza w proces twórczy; ucieczka z wyznaczonych miejsc sztuki i teatru (galerii/muzeum i tradycyjnego budynku teatralnego); utworzenie zamkniętej grupy lub wspólnoty o własnym języku i wynikająca z tego faktu potrzeba odmiennej,

²⁴ Zob. E. Barba, *Il teatro di Jerzy Grotowski*, „Sipario” agosto-settembre 1965, n. 232-233; L. Flaszen, *L'attore e il metodo di Grotowski*, „Sipario” aprile 1966, n. 240. W wystąpieniu *Povere creature. L'impatto del lavoro e delle idee di Jerzy Grotowski su critici e artisti in Italia negli anni '60* (w: *Contatti artistici polacco-italiani 1944-1980. Cinema. Teatro*, a cura di J. Malinowski, A. Jagiełło, Warszawa–Toruń 2023) Fabbri wyjmuje z tekstu Flaszena m.in. ten fragment: „Aktor – i widz. To jest jakby załączkowa komórka teatru. Tu rodzi się pierwotany żywioł gry. Ogoławamy teatr – na tyle, na ile to tylko możliwe – ze wszystkiego, co tym żywiołem nie jest”. I tu ów kluczowy termin: „Tak pojmowany teatr – który nazywamy ubogim [*Il teatro così concepito, che chiamiamo povero*], w przeciwieństwie do stylu panującego, gruntowanego na środkach bogatych i tworzywach niejednorodnych – stanowi z konieczności niepodzielne królestwo aktora” (L. Flaszen, *L'attore e il metodo di Grotowski...*, s. 19). Cytat pochodzi z tekstu *O metodzie aktorskiej*, opublikowanego w programie do *Księcia Niezłomnego* w kwietniu 1965 r.

²⁵ Do tego, co pisze Fabbri, warto dodać, że po pokazach spektaklu Grotowskiego w Spoleto ukazało się ok. 15 recenzji i omówień w najbardziej opiniotwórczych dziennikach, takich jak „Il Messaggero” i „Corriere della Sera”, „Avanti!” i „L'Unità”, „Il Giorno” i „La Nazione”, tygodnikach: „Rinascita”, „L'Espresso”, „Panorama” oraz „Mondo Nuovo”, no i oczywiście w miesięczniku „Sipario”. Ze swej strony Fabbri przypomina też audycję radiową Massimo Manuellego w Rai *Il Teatro Laboratorio di Jerzy Grotowski...*, nagrałą w czasie występów gościnnych w Spoleto, a wyemitowaną w czerwcu 1968 r.

adekwatnej egzegezy krytycznej; ugruntowanie etycznej potrzeby wspierania aktu twórczego²⁶.

Ale krytyczka od razu wskazuje – i podkreśla – to, co oba zjawiska zasadniczo różniło: stosunek do kontrkultury oraz późniejsza ich ewolucja.

W listopadzie 2009 r. Marina Fabbri zorganizowała w rzymskiej Willi Medyceuszy jednodniową konferencję, której celem było ustalenie powinowactw między *arte povera* i „teatrem ubogim”, a w której wzięli udział m.in. Germano Celant i Michelangelo Pistoletto z jednej strony, Ludwik Flaszen z drugiej²⁷. „Zgodziliśmy się, że *teatro povero* i *arte povera* w istocie niewiele mają ze sobą wspólnego” – podsumowuje Flaszen. „Wysunąłem sugestię, że jest to przypadek zaraźliwości słów”, które – wsparte „nazwiskiem Grotowskiego i magnetyzmem jego teatru” – trafiły oto do sztuk wizualnych, gdzie miały uzasadnić „żywiolowe dążenia głośnych plastyków”²⁸.

W tym miejscu warto będzie przypomnieć, że to właśnie Flaszen był autorem miana „teatr ubogi” – w każdym razie on pierwszy go użył. Omawiając w 1964 r. w „Pamiętniku Teatralnym” inscenizację *Akropolis* (premiera dwa lata wcześniej), w której akcja dramatu Wyspiańskiego została przeniesiona do hitlerowskiego obozu zagłady i zinterpretowana w duchu prozy obozowej Tadeusza Borowskiego, Flaszen tak scharakteryzował rzeczy użyte w tym przedstawieniu:

Pośrodku sali – wielka skrzynia. Porozkładane na niej stosy żelastwa: rury piecykowe różnej długości i kształtów, taczki, wanna, gwoździe, młotki. Wszystko pordzewiałe, stare i dosłowne, jakby żywcem pościągane ze składów starzyzny. Oto w przedstawieniu rzeczywistość przedmiotów, cała z rdzy i metalu. Ze składników tych aktorzy – w miarę rozwoju akcji – wznosić będą dzieło niedorzecznej cywilizacji. Cywilizacji

²⁶ M. Fabbri, *Wieczna utopia. Grotowski, kontrkultura, teatr ubogi i „arte povera”*, tłum. K. Woźniak-Shukur, [w:] „*Coś, co jest bardziej mną niż ja*”. *Prace ofiarowane prof. Leszkowi Kolankiewiczowi*, red. M. Bogucki et al., Wrocław–Warszawa 2024, s. 68.

²⁷ Tytuł tej konferencji brzmiał „Arte povera – teatro povero. La rivoluzione etica degli anni ‘60”. Oprócz wymienionych i organizatorki wzięli w niej udział historycy teatru Franco Ruffini i Ferdinando Taviani; dyskusję poprowadziła publicystka kulturalna Alessandra Mammi.

²⁸ L. Flaszen, *Teatr ubogi – „arte povera”*, [w:] i dem, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp E. Barba, Wrocław 2014, s. 357. Zdaniem Didiera Semina „w sumie najmniej niewłaściwa definicja ruchu mogłaby brzmieć: włoskie odgałęzienie międzynarodowego prądu i kierunku, który gdzie indziej występuje pod nazwą Anti-form, Process Art lub Land Art, a nawet [sztuki] minimalnej czy konceptualnej, czy też po prostu pod godłem artysty, jak w przypadku Josepha Beuysa w Niemczech” (D. Semin, *Arte Povera*, Paris 2016, s. 9).

piecykowych rur, którymi stopniowo obudowuje się całą salę, wieszając je na rozciągniętych pod sufitem sznurach lub przybijając sztorcem do podłogi. Tak z dosłowności wkracza się w metaforę²⁹.

Do tego ubrania osób działających:

Dziurawe wory na nagich ciałach. Dziury podszyte barwnymi warstwami i wycinane tak, jakby nie były tylko defektami odzieży, lecz postrzępioną materią organiczną, wzornikiem wprost w miążgę poszarpanego ciała. Na nogach – ciężkie drewniane chodaki, na głowach – ciemne berety. Poetycka wersja strojów obozowych. Stroje te, wszystkie takie same, pozbawiają ludzi cech jednostkowych; zacierają cechy przynależności społecznej, płci i wieku³⁰.

Czyż to nie wygląda na opis wystawy *arte povera* albo jednej z *azioni povere*?

Jak wiadomo, twórcą rekwizytów i kostiumów – i w ogóle współrealizatorem *Akropolis* – był Józef Szajna, w czasie wojny więzień KL Auschwitz i KL Buchenwald, scenograf, grafik i malarz, późniejszy twórca tzw. teatru narracji plastycznej – z *Repliką IV* (premiera właściwej wersji w 1973 r.) jako najbardziej charakterystyczną jego realizacją. I nawet jeśli również w innych przedstawieniach Grotowskiego, powstałych bez udziału Szajny, pojawiały się podobne przedmioty, jak np. trywialna miotła w Wielkiej Improwizacji w inscenizacji *Dziadów* z 1961 r. (rekwizyty projektował Waldemar Krygier), to jednak dopiero rzeczywistość przedmiotów w *Akropolis*, tak konsekwentnie i systematycznie wykreowana przez Szajnę, natchnęła Flaszena do pisanie o teatrze ubogim.

Dekoracji w znaczeniu potocznie przyjętym właściwie brak. Sprowadzono ją – podobnie zresztą jak kostium – do zespołu rekwizytów, to jest przedmiotów niezbędnych dla dramatycznego działania. Każda z rzeczy musi służyć nie tłu, lecz dynamice – i wykazać się mnogością oraz wszechstronnością zastosowań. Rury i żelastwa są tu również dekoracją; plastyczną przenośnią, która współtworzy wizję. Ale organicznie wyrasta ona z akcji; powstaje w działaniu, które z kolei od siebie uzależnia. Aktorzy wchodząc na plan, zastają stos żelastwa. Po zejściu z planu – zostawiają ową cywilizację rur piecykowych, której wznoszenie stanowi ważki motyw przedstawienia³¹.

²⁹ L. Flaszen, „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów* (1964), [w:] idem, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, s. 73.

³⁰ *Ibidem*, s. 74.

³¹ *Ibidem*, s. 75-76.

Można więc stwierdzić, że to właśnie w *Akropolis*, przedstawieniu, którego współrealizatorem był Szajna, grafik i malarz, scenograf, rzeczywistość „teatru ubogiego” Grotowskiego i rzeczywistość *arte povera* były sobie najbliższe. Tyle że *Akropolis* artyści włoscy nie mogli widzieć.

Poza tym Flaszen, tworząc nazwę „teatr ubogi”, nie to miał na myśli. Chodziło mu raczej o maksymalny efekt osiągany przy użyciu minimum środków, o tworzenie całych światów za pomocą tego, co się znajduje w zasięgu ręki, jak w dziecięcych zabawkach, o wielofunkcyjność przedmiotów i magiczną wieloznaczność działań. A przede wszystkim chodziło mu o „teatr uchwycony w fazie załazkowej, w procesie swych narodzin”, teatr, którego najważniejszą materią i wiecznym początkiem jest „żywy człowiek, aktor”³². A to znaczenie „teatru ubogiego” urzeczywistni się w całej pełni dopiero w przedstawieniu *Księcia Niezłomnego*.

I właśnie to znaczenie wydobył i uwypuklił rok później Grotowski, przejmując wymyślone przez Flaszena – kierownika literackiego Teatru Laboratorium – określenie, pisząc swój słynny manifest. Poszukując istoty teatru, skupiając się na tym, co dla tej sztuki najważniejsze, rdzenne, Grotowski wraz ze swoim zespołem odkrył i doświadczalnie udowodnił, że o ile „teatr może istnieć bez charakteryzacji, bez autonomicznego kostiumu i scenografii, bez wyodrębnionej sceny, bez gry światła, tła muzycznego itp.”, o tyle „nie może istnieć, jeżeli nie ma relacji aktor–widz, ich uchwytanego, bezpośredniego, «żywego» obcowania”³³. To po pierwsze. A po wtóre, nie mniej ważne: w tej relacji aktor dokonuje aktu transgresji, który charakteryzuje się

skrajnością, pełnym огоłoceniem, odsłonięciem swojej intymności – nie egotycznie, na zasadzie rozkoszowania się własnymi przeżyciami (emocjami), ale przeciwnie – jakby w akcie oddania się. Jest to technika „transu” i integracji wszystkich władz duchowych i fizycznych aktora, wzbierających jakby od strefy intymno-instynktowej do „prześwietlenia”³⁴.

To огоłocenie się aktora – termin był ewidentnie przejęty z mistyki – powinno doprowadzić do tego, żeby „widz miał do czynienia jedynie z widzialnym przebiegiem impulsów duchowych. W tym sensie jest to *via negativa* [znów termin z mistyki]: nie sumowanie sprawności, ale eliminowanie przeszkód”³⁵. To drugie

³² *Ibidem*, s. 76.

³³ J. Grotowski, *Ku teatrowi ubogiemu...*, s. 248.

³⁴ *Ibidem*, s. 246.

³⁵ *Ibidem*.

znaczenie ubóstwa w Teatrze Grotowskiego objawiało się w przedstawieniu *Księcia Niezłomnego*, które prezentowane było w 1967 r. w Spoleto. Wydaje się, że włoscy artyści należący do ruchu *arte povera* nie nawiązywali ani do jednego, ani do drugiego z przywołanych znaczeń.

Same paradoksy. Kantor, którego Podziemny Teatr Niezależny z lat II wojny światowej i Teatr Cricot 2 z okresu teatru informel na początku lat 60. prawdopodobnie wyprzedzały postulaty i dokonania *arte povera*, nie mógł skutecznie rewindykować swojego artystycznego prekursorstwa na tym polu, ponieważ był włoskim artystom wówczas nieznany. Grotowski, którego programowe hasło zostało przez nich przejęte, podawał inne jego znaczenie i – raczej niezrozumiany – został przez nich przekręcony. Szajna, scenograf, który jako twórca rekwizytów i kostiumów do *Akropolis* natchnął Flaszena do wymyślenia miana „teatru ubogiego” i który jako artysta sztuk wizualnych i teatru narracji plastycznej, twórca *Repliki*, był uczestnikiem ruchu *arte povera* pokrewny duchem nie mniej niż Kantor, pozostał im tak samo jak Kantor nieznany, tyle że on, inaczej niż Kantor, nie przeprowadzał później żadnej rewindykacji.

Jednak po latach Flaszen oddał im obu sprawiedliwość, przynajmniej do pewnego stopnia.

W drugiej połowie lat pięćdziesiątych XX wieku awangarda w Krakowie była u szczytu swego rozwoju. Nowatorskie dążności teatru polskiego ujawniły się przede wszystkim dzięki władztwu scenografów, których działała piękna plejada, w tym Józef Szajna [1922-2008] i Tadeusz Kantor [1915-1990]. To oni właśnie myśleli – po swojemu oczywiście – o autonomii sztuki teatru, wychodząc od jego poezji wizualnej.

Teatr ubogi Grotowskiego wskutek swego dialektycznego przeciwstawienia się teatrom scenografów, miał z nimi związek niewidzialny, ale chyba żywotny³⁶.

2

Ludwik Flaszen w toku spotkania w Starym Teatrze w Krakowie uczynił następujące wyznanie: „Chciałbym podać genezę określeń, które weszły do światowej wiedzy

³⁶ L. Flaszen, *Teatr ubogi* – „*arte povera*”, s. 357.

o teatrze, na przykład «teatr ubogi». Wszystko wskazuje na to, że w twórczym dialogu z Grotowskim wymyśliłem to ja”. To już wiemy – i wiemy, kiedy i z jakiej okazji tak się stało. Rewelacyjny jest ciąg dalszy:

Skąd się wzięło pojęcie „teatru ubogiego”? „Tygodnik Powszechny” wydrukował kiedyś artykuł Jana Marii [sic!] Świąćickiego, w którym ten publicysta katolicki pisał o „środkach ubogich” i „środkach bogatych” w praktyce Kościoła. Te określenia przyjęły się, używaliśmy ich nawet w trakcie prób. Mówiliśmy, że są „środki ubogie” i „środki bogate” w sensie techniki czy estetyki teatralnej³⁷.

Wypada żałować, że znakomity rozmówca Flaszena nie pociągnął tego wątku. Tym bardziej że sam Flaszen z miejsca powiązał tę kwestię z dwiema innymi:

Przejęliśmy teologiczny termin *via negativa* od św. Dionizego Areopagity [sic!] na określenie techniki aktora, zmierzającej – poprzez odrzucenie nawarstwień wyuczonych odruchów – do odkrycia żywych organicznych reakcji. Grotowski mówił o „aktorze ogołoconym”. Termin „ogołocenie”, „akt ogołocenia”, zaczerpnięty został z pism św. Jana od Krzyża³⁸.

³⁷ *Goście Starego Teatru. Spotkanie dziesiąte: z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki. Kraków, Stary Teatr, 13 lutego 1994*, oprac. M. Zielińska, „Teatr” 1994, nr 10, s. 8. Ciekawe, że nikt z uczestników spotkania, które w końcu odbywało się w Krakowie, a potem nikt w redakcji nie zauważył lapsusu: imiona wspomnianego przez Flaszena krakowskiego publicysty katolickiego to Józef Marian.

³⁸ *Ibidem*, s. 8. Według Pseudo-Dionizego Areopagity, autora anonimowego – który nb. nie był św. Dionizym Areopagitą, nawróconym przez św. Pawła pierwszym biskupem Aten, jego pisma powstały bowiem dopiero pod koniec V w. – „możemy tylko w zaprzeczeniu [*aphairéseōs*] wszystkiego zobaczyć i poznać” niewysłowione źródło wszechrzeczy (Ps.-Dion. *Theol. myst.* 2; Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna*, [w:] idem, *Pisma teologiczne*, t. 1: *Imiona boskie; Teologia mistyczna; Listy*, tłum. M. Dzielska, przedmowa T. Stępień, Kraków 1997, s. 166, *Filozofia i Religia*). Pseudo-Dionizy wywarł wpływ na Jana Szkota Eriugę, autora przekładu jego dzieł na łacinę (i łacińskiego pojęcia *via negativa*), a poprzez niego na św. Jana od Krzyża. Z kolei św. Jan od Krzyża proponuje w *Drodze na Górę Karmel* ćwiczenie, którym jest „całkowite zdanie się na wolę Bożą oraz staranie się o ogółocenie i ubóstwo [*la desnudez y pobreza*] tak co do ducha, jak i co do zmysłów” (S. Ioannes a Cruce *Subida al monte Carmelo* III, 13, 1, BMC 11; Św. Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, [w:] idem, *Dzieła*, tłum. o. Bernard od Matki Bożej, wyd. 3 przejr. i popr., Kraków 1975, t. 1: *Droga na Górę Karmel; Noc ciemna*, s. 289), ćwiczenie, dzięki któremu w końcu – jak pisze w *Pieśni duchowej* – „na tej drodze, po ogółoceniu [*la desnudez*] swego ducha ze wszystkich rzeczy, [dusze] spotykają się z Umiłowanym w zjednoczeniu miłości” (S. Ioannes a Cruce *Cántico*

Rozpoznajemy, oczywiście, motywy, które w manifestie *Ku teatrowi ubogiemu* pojawiły się w opisie aktorskiego aktu. I widzimy, jak daleko tu jesteśmy od sztuki Kantora i od *arte povera* – jesteśmy właściwie na antypodach.

„Teatr ubogi” Grotowskiego nie może podlegać rewindykacji Kantora.

Jednocześnie zwraca uwagę i zastanawia sposób, w jaki Flaszen przedstawił inspirację pojęciem środków ubogich w praktyce Kościoła. Miało to się stać dzięki artykułowi jakiegoś lokalnego publicysty katolickiego, przywołanego w dodatku z przekreconymi imionami... To z powodu autentycznej niepamięci czy celowo – żeby skłonić ciekawych do drażnienia tematu? A jest co drażnić. Jednak nikt tego dotąd nie zrobił.

Twórcą określeń „środki bogate” i „środki ubogie” był Jacques Maritain. Książka, w której je wprowadził, *Religion et culture*, opublikowana w Paryżu w 1930 r., została przetłumaczona na język polski i wydana w Poznaniu w 1937 r.³⁹ Już wtedy wzbudziła dyskusję. Tuż przed wybuchem wojny myśl Maritaina spotykała się w Polsce ze zjadliwą krytyką środowisk nacjonalistycznych i z żywym zainteresowaniem kół inteligenckich, zwłaszcza tego skupionego w Laskach i wokół kwartalnika „Verbum”. Stefan Świeżawski, historyk filozofii, zafascynował się francuskim tomistą jeszcze w toku swoich studiów uzupełniających w Paryżu na początku lat 30.; niedługo przed wybuchem wojny Maritainem zainteresowali się i okresowo pozostawali pod jego wpływem Czesław Miłosz i Jan Kott.

Miłosz, który odkrył Maritaina wraz z lekturą jego *Sztuki i mądrości* (*Art et scolastique*), wydanej w Poznaniu w 1936 r., w czasie wojny przetłumaczył esej historyczny Maritaina *Drogami klęski* (*À travers le désastre*), w którym filozof analizował przyczyny klęski wojennej Francji w 1940 r. W niepodpisanym wstępie tłumacz zauważał, że – zdanie często cytowane – bardzo trudno jest zdobyć się na równie bezlitosne potępienie wad własnego narodu i obciążających go win, nie popadając przy tym w zwątpienie o jego istotnej wartości i godności. Po wojnie Miłosz napisał do autora list i wysłał go do Princeton, sądząc, że adresat nadal jest tam *visiting professor* – list nigdy nie dotarł do Maritaina, podówczas ambasadora Francji w Watykanie, i został opublikowany dopiero po śmierci poety.

Kott poznał filozofa podczas studiów doktoranckich w Paryżu, na które wyjechał jesienią 1938 r. Wcześniej go czytał dzięki Ludwikowi Frydemu. Miał list

espiritual 16, 3, BMC 12; Św. Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*, [w:] idem, *Dzieła*, t. 2: *Pieśń duchowa; Żywy płomień miłości; Dzieła pomniejsze*, s. 149).

³⁹ Zob. J. Maritain, *Religion et culture*, Paris 1930, *Questions Disputées*; idem, *Religia i kultura*, [tłum. H. Wężyk-Widawska], Poznań 1937.

polecający od ks. Władysława Kornilowicza z Lasek i dzięki temu mógł w Meudon pod Paryżem bywać u Maritainów. Na wiosnę 1939 r. filozof wyekspediował go do klasztoru dominikanów gdzieś w Masywie Centralnym: Kott był, to prawda, od 20 lat ochrzczony, ale swojemu przewodnikowi duchowemu już na wstępie wyznał, że jest niewierzący – został zwolniony z przystępowania do komunii, jednak musiał się spowiadać. W ramach studiów doktoranckich w Paryżu, poświęconych Apollinaire'owi jako wydawcy i propagatorowi markiza de Sade, chodził do podziemi Bibliothèque nationale, gdzie przechowywano wówczas wszelkie pornograficzne prohibita. A teraz w tym klasztorze... „Jedną z przepisanych lektur był Artaud. Wtedy usłyszałem po raz pierwszy o Bataille'u. Ale ku mojemu zdumieniu” – wspomina Kott – na „liście lektur był również Sade. Wydało mi się przez chwilę, że znalazłem się znowu w «Piekło», w podziemiach Bibliothèque nationale. Lekturą, która została nam polecona, było *120 dni Sodomy i Gomory* [sic!]⁴⁰.”

Debata na temat „środków bogatych” i „środków ubogich”, wciąż i wciąż ożywająca, dotyczy jednego z najważniejszych problemów współczesnego Kościoła katolickiego.

Mieszanie religii z wartościami doczesnymi – uważa Maritain – wydaje swój owoc. Jest nim przekształcenie się katolicyzmu w zakłamanych umysłach w pewną partię, a katolików w jego stronników. To przeobrażenie objawia się wybitnie jaskrawo i rażąco u antysemitów, którzy, urządzając pogromy, głoszą Ewangelię, a także i u osób, które wszystkie troski życia tłumaczą jako wyraz odwiecznej walki dobrych i złych sił⁴¹.

Wszelkie środki doczesne powinny służyć rzeczom wiecznym, jednak „istnieje pewna hierarchia w zakresie wartości doczesnych”⁴². Autor wyróżnia dwie skrajne odmiany tego rodzaju środków. „Im potężniejsze materialnie są środki doczesne, tym bardziej prymitywne i uciążliwe” – i te środki, „zaczepnięte z dziedziny grubej materii, domagające się wymiernych, namacalnych efektów, nazywamy **doczesnymi środkami bogatymi**. Ewangelia, która odmiennie oszacowuje wartości” – zaznacza filozof – „uważa te środki za niedoskonałe”⁴³. Z drugiej strony istnieją „środki

⁴⁰ J. Kott, *Przyczynek do biografii*, Londyn 1990, s. 18. W tytule utworu markiza de Sade o „Gomorę” za dużo.

⁴¹ J. Maritain, *O nową cywilizację chrześcijańską*, [w:] idem, *Religia i kultura*, tłum. H. Wężyk-Widawska, [wyd. 2; b.n. tłum.], wstęp J. Grzybowski, Warszawa 2007, s. 77, *Fides et Ratio*.

⁴² *Ibidem*, s. 82.

⁴³ *Ibidem*, s. 83.

czysto duchowe. Nazwiemy je **doczesnymi środkami ubogimi** [*moyens temporels pauvres*]⁴⁴. Paradoksalnie są one „tym skuteczniejsze, im bardziej są niematerialne, оголоcone, niedostrzegalne, ukryte”, ile że dzięki „swej czystości przenikają świat od krańca do krańca”⁴⁵. Maritain podaje różnorakie przykłady środków ubogich:

Kiedy Rembrandt malował, kiedy Mozart lub Satie komponowali swe utwory, kiedy św. Tomasz pisał swą *Sumę*, a Dante *Boską komedię*, kiedy autor *Naśladowania* tworzył swą księgę, a św. Paweł pisał listy, kiedy Platon i Arystoteles prowadzili dysputy ze swymi uczniami, Homer śpiewał, a prorocy wieścili przyjście Mesjasza, wtedy posługiwali się oni wszyscy doczesnymi środkami ubogimi⁴⁶.

Dominikanie, do których Maritain wysłał Kotta, dodaliby do tej listy Antonina Artauda, Georges’a Bataille’a i nawet markiza de Sade.

I właśnie takie podejście spotyka się ze sposobem pojmowania ubóstwa jako wehikułu duchowości przez Grotowskiego. Uchodzący za najdoskonalszą realizację idei „teatru ubogiego” spektakl *Księcia Niezłomnego* może stanowić koronny tego dowód. „Społeczność fanatycznego konformizmu boryka się z fenomenem niezłomności – postawy zorientowanej ku wartościom wyższym”⁴⁷ – pisał o nim Flaszen. Było to w istocie „swoiste studium fenomenu «niezłomności». Nie polega ona tu [jednak] na manifestowaniu siły, poczucia godności i odwagi” – gwałtowi i przemocy, fizycznej i psychicznej, „przeciwstawia Księżę jakby bierność i łagodność, zapatrzenie w wyższy porządek duchowy”, w swoim męczeństwie za wiarę „pozostaje niezawisły i czysty – aż do ekstazy”⁴⁸. Tak właśnie działają maritainowskie środki ubogie, które w swej czystości – оголоcone, niematerialne – przenikają świat od krańca do krańca.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 84; J. Maritain, *Religion et culture...*, s. 74. W angielskich wydaniach swoich tekstów Maritain zachowywał francuskie określenie *moyens temporels pauvres*. Pisał: „Bardzo trudno jest wiernie przetłumaczyć to wyrażenie na angielski. Jeśli powiemy «*poor* [biedne, nędzne, marne, liche, kiepskie, słabe] *temporal means*», to obawiam się, że będzie to dokładne przeciwieństwo tego, o co mi chodzi. Myślę, że «*humble*» [pokorne i skromne] byłoby dobrym słowem, tyle że nie obejmuje, niestety, pojęcia ubóstwa, które jest tutaj bardzo ważne” (J. Maritain, *On the Philosophy of History*, ed. J.W. Evans, New York [1957], przyp. 14 na s. 70).

⁴⁵ Idem, *Religia i kultura...*, s. 84-85.

⁴⁶ *Ibidem*, s. 85. Gdy mowa o *Naśladowaniu*, chodzi oczywiście o poradnik *O naśladowaniu Chrystusa* (*De imitatione Christi*), którego autorstwo przypisuje się przeważnie Tomaszowi à Kempis.

⁴⁷ L. Flaszen, *Księżę Niezłomny. Przebieg scen* (1965), [w:] idem, *Grotowski & Company...*, s. 92.

⁴⁸ Idem, *Księżę Niezłomny. Przypisy do przedstawienia* (1965), [w:] idem, *Grotowski & Company...*, s. 91.

Z kilku debat, sprowokowanych w kręgach polskich katolików przez maritainowskie rozróżnienie środków bogatych i ubogich, interesująca będzie tutaj przede wszystkim ta, która toczyła się w latach 1957-1958, niedługo przed objęciem przez Grotowskiego i Flaszena opolskiego Teatru 13 Rzędów.

Zapoczątkował ją artykuł Swieżawskiego o wymownym tytule *Inkwizycja czy środki ubogie? (O współczesną koncepcję chrześcijańskiej kultury)*, ogłoszony – a także – w „Tygodniku Powszechnym”. Zaczyna się zaraz na pierwszej kolumnie, gdzie w sąsiadującej szpalcie umieszczono wiersz Miłosza *Campo di Fiori* – tu pod hasłem *Giordano Bruno*. Bo właśnie inkwizycja – więzienie, tortury, palenie na stosie – to dla autora najbardziej jaskrawy historyczny przykład doczesnych środków bogatych w tworzeniu kultury chrześcijańskiej. Swieżawski, który przejmując terminologię Maritaina, nawet cytuje *Religię i kulturę*, dowodzi, że „wszelkie posługiwanie się środkami «bogatymi» w tworzeniu kultury chrześcijańskiej jest głęboko niezgodne z duchem Ewangelii”⁴⁹ – i dlatego wzywa, aby chrześcijanie odrzucili owe środki, żeby zrezygnowali nawet z czysto teoretycznego dowodzenia słuszności posługiwania się nimi. Wskazuje historyczny przykład „wczesnochrześcijańskiego ideału katolickiej koncepcji kulturotwórczej, stanowczo odrzucającego wszelkie środki «bogate» w umacnianiu Królestwa Chrystusowego na ziemi”, do którego miałby współcześnie nawiązywać Kościół francuski. Temu zaś przeciwstawia Kościół hiszpański, będący ostoją ducha średniowiecznego. I „potępiając całą aparaturę środków i metod stosowanych niegdyś przez inkwizycję”, postuluje postawę „pełnej miłości i szacunku dla odmiennych przekonań”. Twierdzi, że „najlepszą apologetyką jest sam blask prawdy i świadectwo uczciwego życia”. W konsekwencji: „Kultura chrześcijańska, której zręby mamy dziś umacniać, to kultura Miłości urzeczywistnianej za pomocą środków «ubogich» i Prawdy triumfującej poprzez wolność”. To program, jaki w polskim Kościele katolickim będzie, w takim czy innym wariantcie, przedkładany niejednemu raz – zawsze bez skutku.

Artykuł Swieżawskiego nie pozostał, rzecz jasna, bez odpowiedzi. Była nią polemika ogłoszona przez – uwaga, uwaga! – Józefa Mariana Świąćickiego, jednak nie na łamach „Tygodnika Powszechnego”, lecz w dwumiesięczniku „Homo Dei” wydawanym przez redemptorystów⁵⁰.

⁴⁹ Tu i dalej: S. Swieżawski, *Inkwizycja czy środki ubogie? (O współczesną koncepcję chrześcijańskiej kultury)*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 26.

⁵⁰ Świąćicki był etatowym pracownikiem „Tygodnika Powszechnego” od X 1948 r. do zamknięcia pisma w VI 1953 r. Po reaktywacji „Tygodnika Powszechnego” w XII 1956 r. nie powrócił

Polemista nie zgadza się przede wszystkim ze sformułowaną przez Swieżawskiego oceną inkwizycji. Leżąca u podstaw tego urzędu koncepcja dopuszczająca użycie siły w obronie wiary była jego zdaniem słuszna. W jego opinii – a wbrew temu, co twierdzi Swieżawski – Kościół wcale nie uważał, żeby postawa miłości bliźniego

nie dopuszczała użycia siły, gdy szło o zachwianie najświętszych wartości, o szarganie i bezczeszczenie świętości, o zagrożenie dusz ludzkich grzechem niewiary i zepsucia. Wyznawać tezę, że w takich wypadkach wystarczą same środki duchowe, to znaczy nie liczyć się z niedoskonałością skażonej grzechem pierworodnym ludzkiej natury, którą zło tak łatwo terroryzuje strachem i namiętnością⁵¹.

W wypadku inkwizycji nie można mówić „o winie etycznej, tylko o błędzie”, który tkwił po prostu „w mylnej interpretacji ludzkiej natury”⁵². Słusznie Kościół katolicki prześladował waldensów (głoszących, jak wiemy, naukę o ubóstwie jako ideale życia chrześcijańskiego) i albigensów (jak pamiętamy, oskarżających Kościół o zepsucie i praktykujących surową ascezę), ponieważ jako heretycy siali zamęt i wywoływali anarchię, a zdaniem Święcickiego „gdzie mamy do czynienia z anarchią moralną podkopującą same podstawy życia społecznego, jest niezbędna interwencja państwa”⁵³. W opinii Święcickiego słusznie też, oczywiście, organizowano krucjaty, gdy „fanatyczny, głoszący wojnę świętą islam” zaczął zagrażać katolickiej Europie, której „narzuciłby w razie zwycięstwa haniebne upodlenie niewolonej w haremie kobiety”⁵⁴. Inaczej niż Swieżawski jego polemista jest zdania, że heretycy nie mogą być partnerami dialogu, nie zasługują nawet na elementarny szacunek; tolerancja, do jakiej nawołuje historyk filozofii, nie ma uzasadnienia w doktrynie katolickiej. To prawda, że przyjęcie takiej postawy pociąga za sobą pewien tragizm, wynikający z konieczności wybierania między dobrem jednostki a dobrem społeczeństwa, niemniej „jeśli zawsze z Szawła może stać się Paweł, to z drugiej strony lekkomyślną naiwnością byłoby przypuszczać, że taka metamorfoza ogarnąć może cały przeciwny obóz” – tu Święcicki przypomina, że „maksymalizm katolicki uznawał zawsze wyższość społecznego dobra

już do redakcji. W dwumiesięczniku „Homo Dei” publikował dość regularnie od roku 1947, a począwszy od 1957 zamieścił tam w sumie z górą 40 tekstów.

⁵¹ J.M. Święcicki, *Katolicy a „środki bogate”*, „Homo Dei. Przegląd Ascetyczno-Duszpasterski” 1957, nr 5, s. 687.

⁵² *Ibidem*, s. 686.

⁵³ *Ibidem*, s. 688.

⁵⁴ *Ibidem*.

nad indywidualizmem”⁵⁵. Minimalizm katolicki, który *notabene* „dopiero w ujęciu prof. Świeżawskiego [sic!] najpełniejsze znalazł rozwinięcie”, obierający sobie za wzór postępowy katolicyzm francuski – idący za Maritainem – to utopia: „pełne urzeczywistnienie środków «ubogich» jest w życiowej praktyce niepodobne do przeprowadzenia”; zresztą katolicyzm francuski przegrał z laicyzmem „na skutek nazbyt defensywnego, nieraz już defetystycznego stanowiska, tracąc całkowicie wpływ na masy”⁵⁶. Sam autorytet Maritaina nie wystarcza, szczególnie w ataku, którego celem stała się „tradycyjna postawa polskiego katolicyzmu, mogącego poszczycić się moralnymi autorytetami największej miary”⁵⁷.

Święcicki w ogóle chętnie powołuje się na autorytety. Pyta retorycznie: „jak uporać się z tyłokrotnym oświadczeniem się wielkich w Kościele autorytetów za używaniem środków «bogaty» jako *malum necessarium* [zła koniecznego]?”⁵⁸. Wielokrotnie przypomina, że „tezę o używaniu środków «bogaty» wyznawali w Kościele papież i święci”⁵⁹. Wniosek może być tylko jeden: jeśli Kościół chce bronić wiary i obyczaju chrześcijańskiego i jeśli zamierza dążyć do urzeczywistnienia swojej doktryny, to nie może się godzić na to, aby błąd i prawda były w życiu publicznym na równych prawach, „prawda jest [bowiem] w pewnym sensie totalna”⁶⁰, toteż – logiczna tego konsekwencja – Kościół nie powinien rezygnować z poparcia państwa, które stanowi jego *brachium saeculare* (świeckie ramię), nie wolno mu zaakceptować rozdziału od państwa. Święcicki wyznaje i propaguje „ideał chrześcijańskiego państwa, popierającego postawę duchową chrześcijańską i stojącego w jej obronie”⁶¹. Polska państwem wyznaniowym!

Polska Rzeczpospolita Ludowa? Artykuł Święcickiego, który ukazał się w piśmie niszowym co się zowie, został przypominany i obszernie streszczony, z przywoływaniem cytatów, przez Tadeusza M. Jaroszewskiego, filozofa i religioznawcę marksistowskiego (za parę lat opublikuje on takie rzeczy, jak *Nauka społeczna Kościoła a socjalizm czy Kierunki walki o laicyzację życia społecznego w Polsce*), w omówieniu *Spór o polski model katolicyzmu* wydrukowanym w „Przeglądzie Kulturalnym”. Przytoczywszy najbardziej dobitne sformułowania publicysty katolickiego jako dowód

⁵⁵ *Ibidem*, s. 689.

⁵⁶ *Ibidem*, s. 685, 690-691.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 683.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 690.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 692.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 689.

⁶¹ *Ibidem*, s. 693.

„zamkniętej, powierzchownej, prymitywnej, irracjonalnej religijności statycznej”, pracownik pionu ideologicznego i propagator kultury świeckiej formułuje wniosek, że maksymaliści chcieliby ukonstytuować „prawdziwie katolickie» totalitarne państwo teokratyczne (z wszystkimi akcesoriami jak: indeksy ksiąg zakazanych, przesładowanie nonkonformistycznych naukowców, Inkwizycja itp.)”⁶². Jaroszewski rzuca pytanie, które w tamtych czasach nie było błahe ani niewinne: A co o tym sądzą w redakcji „Tygodnika Powszechnego”, który zapoczątkował debatę, ogłaszając programowy tekst Świeżawskiego? Zastanawia się też, jak się ma polemika Świąćickiego do oficjalnego stanowiska czynników kościelnych i czy zachodzi jakiś jej związek – domysł, który idzie jeszcze dalej – „z próbami zastosowania przez te czynniki z okazji obchodów Tysiąclecia Państwa Polskiego⁶³ metod zaczerpniętych z arsenału «środków bogatych»”.

Kwestie postawione przez Jaroszewskiego uznano w redakcji „Tygodnika Powszechnego”, nie tak dawno przywróconej do funkcjonowania po trzyipółletniej przerwie, za palące, narzucające się, wymagające natychmiastowej odpowiedzi. Została ona udzielona już dwa tygodnie później przez ks. Andrzeja Bardeckiego, kierownika działu religijnego i asystenta kościelnego pisma, a więc i błyskawicznie, i z należytą urzędową powagą⁶⁴. Jednak właściwą odpowiedzią – postawieniem kropki nad i, jak napisano – było opublikowanie przekładu fragmentu najnowszej książki Maritaina *On the Philosophy of History*. Wybrany fragment to rozdział zatytułowany *The law of the hierarchy of means*⁶⁵. Filozof formułuje w nim „prawo wyższości doczesnych środków ubogich nad doczesnymi środkami bogatymi, w odniesieniu do celów duchowych”⁶⁶. Podaje też świadectwo Gandhiego (oraz Martina

⁶² Tu i dalej: T.M. Jaroszewski, *Spór o polski model katolicyzmu*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 15.

⁶³ W sierpniu 1956 r. zostały na Jasnej Górze uroczystości złożone śluby narodu polskiego – jako przygotowanie do obchodów Tysiąclecia Chrztu Polski. Potem, w maju 1957 r., prymas Stefan Wyszyński, którego władze uwolniły z internowania, zainaugurował na Jasnej Górze dziewięćioletnie uroczystości Wielkiej Nowenny przed Milenium, połączone z peregrynacją kopii obrazu Matki Bożej Częstochowskiej do wszystkich polskich parafii katolickich. Pierwszy rok Nowenny upływał pod wymownym hasłem „Wierność Bogu, Krzyżowi, Ewangelii, Kościołowi i jego Pasterzom”. Władze PRL-u zareagowały podjęciem w lutym 1958 r. przez Sejm uchwały o obchodach Tysiąclecia Państwa Polskiego, połączonych z realizacją wieloletniego programu „Tysiąc szkół na Tysiąclecie”. Napięcie między hierarchią kościelną a władzami państwowymi dojdzie do zenitu w 1966 r. – roku obchodów przez jednych zwanych Tysiącleciem Chrztu Polski, przez drugich Tysiącleciem Państwa Polskiego.

⁶⁴ Zob. A. Bardecki, „Środki bogate” i tolerancja, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 17.

⁶⁵ Zob. J. Maritain, *On the Philosophy of History*, s. 70-75.

⁶⁶ Idem, *Środki bogate i środki ubogie*, tłum. J.W., „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 34.

Luthera Kinga) jako przykład skutecznego odwołania się do środków ubogich. Tekstowi Maritaina redakcja „Tygodnika Powszechnego” dała tytuł: *Środki bogate i środki ubogie*.

Zastanawiające, że Flaszen, mówiąc na spotkaniu w Starym Teatrze o środkach bogatych i środkach ubogich, o których miał czytać w „Tygodniku Powszechnym”, nie wspomniał o tym tekście. (Nie wspomniał też o książce Maritaina *Religia i kultura*, ale powiedzmy, że rzeczy wydanej przed wojną przez Naczelny Instytut Akcji Katolickiej mógł nie znać). Jeszcze bardziej jest zastanawiające – i trudne do wytłumaczenia – że Flaszen w ogóle nie wymienił z nazwiska autora wspomnianych określeń. Zamiast niego powołał się na pewnego krakowskiego publicystę, niedbale przy tym przekręcając jego imiona i mylnie wskazując miejsce publikacji. Zresztą jeśli znał polemikę Święcickiego ze Swieżawskim, to bardziej jest prawdopodobne, że ze streszczenia i przytoczeń w artykule z „Przeglądu Kulturalnego” niż z pełnej wersji zamieszczonej w „Przeglądzie Ascetyczno-Duszpasterskim”. (Chyba że artykuł *Katolicy a „środki bogate”* pomylił mu się z dwoma artykułami polemicznymi, które Święcicki opublikował w „Tygodniku Powszechnym” 10 lat wcześniej w odpowiedzi na ogłoszony w „Znaku” tekst Stanisława Stommy *Maksymalne i minimalne tendencje społeczne katolików*⁶⁷). Że Flaszen nie pamiętał o Swieżawskim, to w końcu możliwe, ale czy mógł nie pamiętać o Kotcie, którego *Przyczynek do biografii* ukazał się cztery lata wcześniej, i o Miłoszu?

Miłosz przecież dopiero co naraził się czynnikom kościelnym głośnym artykułem *Państwo wyznaniowe?*, opublikowanym najpierw w kraju przez „Gazetę Wyborczą”, a następnie przedrukowanym w paryskiej „Kulturze”⁶⁸. W całym artykule rozsiane są rozmaite uwagi krytyczne, z których dwie chyba ubodły najbardziej: ta, że po upadku PRL-u język katolicki gładko wszedł na miejsce marksistowskiego, i ta,

⁶⁷ Zob. S. Stomma, *Maksymalne i minimalne tendencje społeczne katolików*, „Znak” 1946, nr 3; J.M. Święcicki, *O katolickim maksymalizmie*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 5; S. Stomma, *O pozornym maksymalizmie i urojonym defetyzmie*, J.M. Święcicki, *Kwestia zasady czy taktyki?* oraz J. Piwowarczyk, *Rada nie na czasie*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 16. W tamtym okresie w „Tygodniku Powszechnym” górami byli maksymaliści, tacy jak Święcicki czy ks. Piwowarczyk, faktycznie kierujący piśmem, a nie minimaliści, pokroju Stommy czy Jerzego Turowicza, tylko nominalnie redaktora naczelnego; minimaliści uchodzili za polskich mounierystów. Po reaktywacji „Tygodnika Powszechnego” w XII 1956 r. maksymaliści nie powrócili już do redakcji – górami byli teraz głosiciele idei tzw. neopozytywizmu politycznego, tacy jak Stomma i Stefan Kisielewski.

⁶⁸ Zob. C. Miłosz, *Państwo wyznaniowe?*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 109; „Kultura” (Paryż) 1991, nr 7-8.

że „ludzie w Polsce zaczęli się księży bać”⁶⁹. Autor kwestionuje podjętą pośpiesznie i bez konsultacji społecznych decyzję o powrocie religii do szkół, powrocie, który zresztą proroczo uznał za prostą drogę do uczynienia szkoły wylęgarnią antyklerykalizmu. Przede wszystkim jednak krytykuje zajmowanie się kleru sprawami moralności seksualnej: antykoncepcją, aborcją – jego zdaniem „obsesyjne”, co prowadzi do tego, że księża „zamiast Ewangelii głoszą religię zakazów”⁷⁰. Miłosza razi też kreowanie wizerunku „Polski jako [samotnej] wyspy wierności wobec Kościoła”⁷¹, parcie kleru do władzy, sprzymierzony z prawicą klerykalizm polityczny, lansowanie i forsowanie programu państwa wyznaniowego. W ten oto sposób „dochodzimy do starego sporu o środki bogate, czyli do pytania, czy Kościół powinien dążyć do użycia państwa jako swego narzędzia”⁷² – konstatuje. Rozróżnia dwa rodzaje religijności: horyzontalną i wertykalną. W Polsce rozszczepiają się one w przyspieszonym tempie: religijność horyzontalna zdaje się święcić tryumfy – religijność wertykalna jest dotknięta kryzysem erozji wyobraźni religijnej. Miłosz żywi poważną obawę, że „kler będzie celebrować obrzęd narodowy, kropiąc, święcąc, egzorcyzmując, ośmieszając się zarazem swoim tępieniem seksu, a tymczasem będzie postępowało wydrążanie się religii od wewnątrz”⁷³. Kościół w PRL-u był niespodziewanie mocny, ponieważ służyła mu powaga urzędu nauczycielskiego, a nie autorytetu opartego na sile. Poza tym paradoksalnie skutek szerzenia przez władzę swoistej religii materializmu dialektycznego podnosiła się atrakcyjność katolickiego środowiska intelektualnego, które „utrzymywało najlepiej łączność z myślą i twórczością Zachodu, zarówno w ich religijnej, jak niereligijnej odmianie”⁷⁴. Teraz Kościół tryumfujący odsądza to środowisko od czci i wiary, nazywając – jak w powracającej melodii – „Żydami i masonami”. Miłosz ostrzega, że państwo wyznaniowe to równia pochyła, na której końcu czeka całkowita utrata wyobraźni religijnej, zaparcie się religijności wertykalnej. No i wykrakał.

Powracający spór o środki bogate i środki ubogie to właściwy kontekst „teatru ubogiego” – religia, nie sztuka. Herezja i transgresja, nie awangardyzm i nie rewolucyjność, jak u Kantora i u artystów *arte povera*, były stawką w tej grze.

⁶⁹ C. Miłosz, *Państwo wyznaniowe?*, [w:] idem, *Metafizyczna pauza*, wybór i wstęp J. Gromek, wyd. 2, Kraków 1995, s. 260.

⁷⁰ *Ibidem*, s. 263, 265.

⁷¹ *Ibidem*, s. 258.

⁷² *Ibidem*, s. 260.

⁷³ *Ibidem*, s. 267.

⁷⁴ *Ibidem*, s. 266.

Aneks

Jan Kott, wspominając pięćdziesięciosześcioletniego Jacques'a Maritaina, mówi, że z długą białą brodą wyglądał jak apostoł ze szczytu fasady Bazyliki Świętego Piotra. Ale na żadnym ze znanych zdjęć, także tych późniejszych z papieżem Pawłem VI, filozof wcale nie ma długiej brody. Pamięć Kotta działa, oczywiście, w sposób dość typowy dla pracy pamięci – i on o tym wie. Pisze, że kiedy miał siedem, a może już dziewięć lat – od co najmniej pięciu był ochrzczony – kazał klęknąć swojemu ojcu (Maurycy Kott sam się nie ochrzczył) i wymachiwał nad nim medalikiem na łańcuszku, ale już w następnym zdaniu dodaje: „A może Ojciec stał nade mną i ja klęczałem?”⁷⁵. I sam Kott przyznaje, że filozofa zapamiętał nie tak dobrze jak jego żonę, Raïssę: „pamiętam ją inaczej, prześwieconą” – pisze – „ale to światło było jak gdyby w niej samej i z niej promieniowało. Jeżeli spotkałem jakąś świętą w życiu, to była nią Raïssa”⁷⁶.

I dalej tak ją charakteryzuje:

Z chasydzkiej rodziny na Litwie, może w samym Wilnie albo niedaleko, nawróciła się na chrześcijaństwo chyba jeszcze jako młoda dziewczyna. Ale była w niej żarliwość obu wiar. Teraz po latach myślę, że była w bardzo głębokim sensie podobna do Simone

⁷⁵ J. Kott, *op. cit.*, s. 15. A skoro tak, to czy nie dałoby się również do pracy pamięci odnieść tego, co Sigmund Freud pisał o „często występującym w marzeniu sennym procesie odwrócenia, zamiany w przeciwieństwo, zamiany mian”? (S. Freud, *W kwestii zdobycia ognia*, tłum. R. Reszke, [w:] idem, *Dzieła*, t. 4: *Pisma społeczne*, tłum. A. Cichocki, M. Poręba, R. Reszke, oprac. R. Reszke, Warszawa 1998, s. 380). Według Claude'a Lévi-Straussa twórca psychoanalizy dochodzi w tym miejscu (choć w sposób jeszcze mało dobitny) „do pojęcia kluczowego, mianowicie pojęcia przekształcenia, które jest natchnieniem wszystkich jego analiz” – przekształcenia realizującego się (to już mówi, oczywiście, strukturalista) „za pomocą rozmaitych operacji: nakładania, podstawiania, przesuwania, obracania, przestawiania” (C. Lévi-Strauss, *Freud, Sofokles i Labiche*, tłum. L. Kolankiewicz, „Dialog” 1990, nr 11, s. 109, 116).

⁷⁶ J. Kott, *op. cit.*, s. 13. To samo o świętości Raïssy mówi Kott we wcześniejszym wywiadzie: „Raïssa Maritain, chyba jedyna święta osoba, którą spotkałem w życiu – jeżeli są święci, to nie mam wątpliwości, że ona należy do ich pocztu” (M. Zieliński, *Nadzieja i rozpacz. Rozmowa z Janem Kottem*, „Więź” 1981, nr 9). Grotowski, pisząc w swoim manifestie o transgresji aktora, jego pełnym огоłoceniu, o akcie oddania się, też mówił, jak pamiętamy, o „prześwieceniu”: „jak postaci w obrazach El Greca aktor, przez duchową technikę, może jakby rozświetlać się, «iluminować», stawać się źródłem «światła psychicznego»” (J. Grotowski, *op. cit.*, s. 250).

Veil [sic!]. Był w niej niepokój odnowionego przymierza. I nieustanny niepokój, czy otrzymała dar łaski. Była poetką. Trwoga i łaska są w jej wierszach⁷⁷.

Piękny portret, niestety pełen błędów. Prawdą jest, że Raisa Umancowa urodziła się w żydowskiej rodzinie chasydów – szczególnie pobożny był jej dziadek po kądzieli, Zalman Brozgol; urodziła się 31 sierpnia 1883 r., jednak nie w Wilnie czy jego okolicach i w ogóle nie na Litwie, tylko w Rostowie nad Donem w południowej Rosji, niedaleko ujścia rzeki do Morza Azowskiego. Gdy miała dwa lata, przeniosła się wraz z rodzicami do Mariupola we wschodniej części Ukrainy, portu położonego też nad Morzem Azowskim (obecnie okupowanego przez Rosję). Tam urodziła się jej młodsza siostra Wiera. W 1893 r., gdy Raisa miała 10 lat, rodzice, zaniepokojeni groźbą kolejnych pogromów, postanowili emigrować: w planach mieli podróż do Nowego Jorku, jednak ostatecznie osiedli w Paryżu. Jako siedemnastolatka Raïssa⁷⁸ dostała się na studia na Sorbonie, gdzie poznała Jacques'a Maritaina, razem z którym chodziła na wykłady Bergsona w Collège de France i za którego wyszła w 1904 r. W tym samym roku Maritainowie spotkali Léona Bloy, który ich nawrócił na katolicyzm i wystąpił jako ich ojciec chrzestny. Chrzest odbył się 11 czerwca 1906 r. w kościele Saint-Jean de Montmartre. Przeszli na katolicyzm we troje: Jacques, agnostyk wychowany w rodzinie protestanckiej, oraz dwie Żydówki, Raïssa i jej siostra Véra, czyli – jak mawiano – „troje Maritainów”; Raïssa miała wtedy 22 lata.

Z Rostowa nad Donem pochodziła rodzina jej matki: tam urodziła się w 1832 r. jej babka po kądzieli Nesja Rosenblum, tam też urodziła się w 1859 r. jej matka Gisja Brozgol. I, co może ciekawe, tam też urodziła się w 1879 r. Selma Reinherz, matka Simone Weil.

Żeby było jeszcze ciekawiej, w Rostowie nad Donem urodziła się i zmarła Sabina Spielrein, nazwana „zapomnianą pionierką psychoanalizy” bohaterka biografii

⁷⁷ J. Kott, *op. cit.*, s. 13. Przez głupi błąd ortograficzny Kott pomylił Simone Weil (1909-1943), francuską filozofkę i mistyczkę, pochodzącą z rodziny zasymilowanych Żydów, która po klęsce Francji wyjechała do Stanów Zjednoczonych, a następnie do Wielkiej Brytanii i której *Wybór pism* Czesław Miłosz opublikował we własnym przekładzie w 1958 r. w Bibliotece paryskiej „Kultury”, z Simone Veil (1927-2017), francuską polityczką, w latach 1979-1982 przewodniczącą Parlamentu Europejskiego, która w 1944 r. została wywieziona do KL Auschwitz, a stamtąd przeniesiona do KL Bergen-Belsen, była więc Żydówką ocalałą z Zagłady. *Notabene* nazwisko Weil to prawdopodobnie utworzony w epoce napoleońskiej anagram imienia Lewi, z którego pokolenia, począwszy od Aarona, wywodzili się arcykapłani.

⁷⁸ Zapisu imienia w ortografii francuskiej (Raïssa) zaczęła używać na emigracji we Francji. To samo dotyczy jej siostry Wiery (Véry).

pod sensacyjnymi tytułami *Seks kontra przetrwanie* i *Skradzione życie Sabiny Spielrein*, powieści biograficznej oraz opowieści *non-fiction* i opartego na niej filmu fabularnego *Niebezpieczna metoda*⁷⁹.

Sabina Naftulowna urodziła się 7 listopada 1885 r. Między piątym i ósmym rokiem życia uczyła się w Warszawie, skąd pochodził jej ojciec i gdzie ukończyła szkołę z wyróżnieniem. Gdy jednak w wieku 19 lat doznała ataku paniki, rodzice oddali ją na leczenie w zuryjskiej klinice psychiatrycznej Burghölzli. Tam leczył ją, z dobrym skutkiem, Carl Gustav Jung. Jak wiele na to wskazuje, zostali kochankami i wtedy Jung wycofał się z leczenia Sabiny. Ale pod jego wpływem Spielrein zaczęła studiować na Uniwersytecie Zuryjskim medycynę i w 1911 r. – jako pierwsza kobieta – obroniła tam doktorat z psychiatrii. W tym samym roku przeniosła się do Wiednia, gdzie aktywnie działała w Towarzystwie Psychoanalitycznym, m.in. wygłaszając odczyty na temat niszczenia i rozpadu jako napędu do rozwoju psychicznego. W 1912 r. opublikowała pracę o destrukcyjnym komponencie libido, która natchnęła Freuda do sformułowania koncepcji popędu śmierci. Jej wpływ i na Freuda, i wcześniej na Junga trudno byłoby przecenić, jednak zarówno jeden, jak i drugi przyznali to z ociąganiem, w jakichś mało widocznych przypisach czy nieopublikowanych listach.

W 1923 r. doktor Spielrein powróciła do świeżo utworzonego Związku Radzieckiego. Na Uniwersytecie Moskiewskim objęła katedrę i klinikę psychoanalizy dziecięcej. Współpracowała z Wierą Szmidt, Lwem Wygotskim i Aleksandrem Łuriją. W połowie lat 20. przeniosła się do rodzinnego Rostowa nad Donem, gdzie pracowała w Państwowym Instytucie Psychoanalitycznym. Ale w latach 30. władze radzieckie zaczęły szykanować psychoanalitików i Spielrein otrzymała w 1936 r. zakaz wykonywania zawodu. Odtąd leczyła w konspiracji. Jej trzej młodszy bracia, m.in. Isaak, który też był znanym psychologiem, padli w latach 30. ofiarą stalinowskich czystek – wszyscy zginęli.

Rostów nad Donem przeżył co najmniej trzy fale pogromów: w latach 1881-1884 po zamachu na cara Aleksandra II, podczas rewolucji 1905 r., w latach 1918-1920 podczas rewolucji październikowej i wojny domowej. W czasie II wojny światowej, gdy wojska niemieckie zbliżyły się do Rostowa, władze radzieckie zarządziły

⁷⁹ Zob. *Sabina Spielrein: Forgotten Pioneer of Psychoanalysis*, eds. C. Covington, B. Wharton, Hove–New York 2003; J. Launer, *Sex versus Survival: The Life and Ideas of Sabina Spielrein*, New York 2015; V. Gelly, *Skradzione życie Sabiny Spielrein*, tłum. A. Parzymies, wstęp do wyd. pol. J. Kurska, Warszawa 2020; K. Alnaes, *Sabina. Powieść biograficzna*, tłum. J. Kubicki, Warszawa 1995, *Książki Życia*; J. Kerr, *A Most Dangerous Method: The Story of Jung, Freud, and Sabina Spielrein*, New York 1993; *Niebezpieczna metoda*, reż. D. Cronenberg, 2011.

ewakuację mieszkańców i wtedy ok. 10 tys. Żydów opuściło miasto. Pierwsza okupacja niemiecka w listopadzie 1941 r. trwała tydzień – hitlerowcy zdążyli zamordować ok. 1000 Żydów. Po wycofaniu się okupanta wielu Żydów, wcześniej ewakuowanych, powróciło do miasta. Kiedy w lipcu 1942 r. wojska niemieckie po raz drugi zbliżały się do Rostowa, ewakuacja tym razem się nie powiodła. Na początku sierpnia Sonderkommando 10a, wchodzące w skład Einsatzgruppe D, zaczęło przeprowadzać spis rostowskich Żydów z rzekomym zamiarem przesiedlenia ich do getta. Kiedy spisani Żydzi 11 sierpnia zgodnie z nakazem się zebrali, zostali wywiezieni do Zmijowskiej bałki (Wężowego Parowu) i tam masowo wymordowani: dorośli przez rozstrzelanie, dzieci przez uduszenie w ciężarówkach będących mobilnymi komorami gazowymi. Zginęło wtedy od 15 do 18 tys. Żydów. Sabina Spielrein została rozstrzelana razem z dwiema córkami jeszcze w Rostowie, w synagodze, w nocy z 11 na 12 sierpnia.

Raïssa Maritain i Sabina Spielrein: święta i męczennica z Rostowa nad Donem.

Bibliografia

- Alnaes Karsten, *Sabina. Powieść biograficzna*, tłum. Jacek Kubicki, Warszawa 1995, *Książki Życia*.
- Barba Eugenio, *Il teatro di Jerzy Grotowski*, „Sipario” agosto–settembre 1965.
- Bardecki Andrzej, „Środki bogate” i tolerancja, „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 17.
- Celant Germano, *Arte povera. Appunti per una guerriglia*, „Flash Art” 1967, n. 5, [on-line:] <https://flash---art.it/2020/04/arte-povera-appunti-per-una-guerriglia/>.
- Fabbri Marina, *Povere creature. L'impatto del lavoro e delle idee di Jerzy Grotowski su critici e artisti in Italia negli anni '60*, [w:] *Contatti artistici polacco-italiani 1944-1980. Cinema. Teatro*, a cura di Jerzy Malinowski, Anna Jagiełło, Warszawa–Toruń 2023, *Sztuka Europy Wschodniej*, t. 11.
- Fabbri Marina, *Wieczna utopia. Grotowski, kontrkultura, teatr ubogi i „arte povera”*, tłum. Katarzyna Woźniak-Shukur, [w:] „Coś, co jest bardziej mną niż ja”. *Prace ofiarowane prof. Leszkowi Kolankiewiczowi*, red. Marcin Bogucki et al., Wrocław–Warszawa 2024.
- Flaszen Ludwik, „Dziady”, „Kordian”, „Akropolis” w *Teatrze 13 Rzędów* (1964), [w:] Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba, Wrocław 2014.
- Flaszen Ludwik, *L'attore e il metodo di Grotowski*, „Sipario” aprile 1966, n. 240.

- Flaszen Ludwik, *Książę Niezłomny. Przebieg scen* (1965), [w:] Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba, Wrocław 2014.
- Flaszen Ludwik, *Książę Niezłomny. Przypisy do przedstawienia* (1965), [w:] Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba, Wrocław 2014.
- Flaszen Ludwik, *Teatr ubogi – „arte povera”*, [w:] Ludwik Flaszen, *Grotowski & Company. Źródła i wariacje*, wstęp Eugenio Barba, Wrocław 2014.
- Freud Sigmund, *W kwestii zdobycia ognia*, tłum. Robert Reszke, [w:] Sigmund Freud, *Dzieła*, t. 4: *Pisma społeczne*, tłum. Aleksander Cichocki, Marcin Poręba, Robert Reszke, oprac. Robert Reszke, Warszawa 1998.
- Gelly Violaine, *Skradzione życie Sabiny Spielrein*, tłum. Anna Parzymies, wstęp do wyd. pol. Jolanta Kurska, Warszawa 2020.
- Goście Starego Teatru. *Spotkanie dziesiąte: z Ludwikiem Flaszenem rozmawia Jerzy Jarocki. Kraków, Stary Teatr, 13 lutego 1994*, oprac. Maryla Zielińska, „Teatr” 1994, nr 10.
- Grotowski Jerzy, *Ku teatrowi ubogiemu* (1965), [w:] Jerzy Grotowski, *Teksty zebrane*, red. Agata Adamiecka-Sitek et al., Warszawa–Wrocław 2012.
- Jaroszewski Tadeusz M., *Spór o polski model katolicyzmu*, „Przegląd Kulturalny” 1958, nr 15.
- Kantor Tadeusz, *Idee teatru Cricot 2. Rewindykacje. Komentarz historyczno-teoretyczny do scenariusza wystawy „20 lat działalności teatru Cricot 2”*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Na konferencji prasowej*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Powstanie teatru Cricot 2. 1955*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 1: *Meta-morfozy. Teksty o latach 1934-1974*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Realność najniższej rangi (notatki)*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kerr John, *A Most Dangerous Method: The Story of Jung, Freud, and Sabina Spielrein*, New York 1993.
- Kott Jan, *Przyczynek do biografii*, Londyn 1990.
- Kudliński Tadeusz, „Dziady” w 13 Rzędach (1961), [w:] *Misterium zgrozy i urzeczenia. Przedstawienia Jerzego Grotowskiego i Teatru Laboratorium*, red. Janusz Degler, Grzegorz Ziółkowski, Wrocław 2006, *Pelen Guślarstwa Obrzęd Świętokradzki*, t. 1.
- Launer John, *Sex versus Survival: The Life and Ideas of Sabina Spielrein*, New York 2015.

- Lévi-Strauss Claude, *Freud, Sofokles i Labiche*, tłum. Leszek Kolankiewicz, „Dialog” 1990, nr 11.
- Maritain Jacques, *O nową cywilizację chrześcijańską*, [w:] Jacques Maritain, *Religia i kultura*, tłum. Halina Wężyk-Widawska, [wyd. 2; b.n. tłum.], wstęp Jacek Grzybowski, Warszawa 2007, *Fides et Ratio*.
- Maritain Jacques, *On the Philosophy of History*, ed. Joseph W. Evans, New York [1957].
- Maritain Jacques, *Religia i kultura*, [tłum. Halina Wężyk-Widawska], Poznań 1937, *Kultura Katolicka*, 25.
- Maritain Jacques, *Religion et culture*, Paris 1930, *Questions Disputées*.
- Maritain Jacques, *Środki bogate i środki ubogie*, tłum. J.W., „Tygodnik Powszechny” 1958, nr 34.
- Miłosz Czesław, *Państwo wyznaniowe?*, „Gazeta Wyborcza” 1991, nr 109.
- Miłosz Czesław, *Państwo wyznaniowe?*, „Kultura” (Paryż) 1991, nr 7-8.
- Miłosz Czesław, *Państwo wyznaniowe?*, [w:] Czesław Miłosz, *Metafizyczna pauza*, wybór i wstęp Joanna Gromek, wyd. 2, Kraków 1995.
- Niebezpieczna metoda*, reż. David Cronenberg, 2011.
- Nota edytorska*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Osiński Zbigniew, *Kantor i Grotowski: dwa teatry, dwie wizje*, [w:] Zbigniew Osiński, *Jerzy Grotowski. Źródła, inspiracje, konteksty*, t. 1, wyd. 2 zm., Gdańsk 2009, s. 304.
- Piergiacomini Enrico, *Kantor profeta dell'avanguardia. Incontro con il pittore, scenografo e regista del Teatro Cricot 2: singolare, schivo, funereo ma anche esteta, beffardo, sarcastico. Insomma, attore!*, „Sipario” aprile 1978, n. 383, s. 19.
- Piwowarczyk Jan, *Rada nie na czasie*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 16.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Dzieło i komentarz Kantora – przenikanie granic*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 451-470.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, *A To Polska Właśnie*.
- Porębski Mieczysław, *Cztery rozmowy z Tadeuszem Kantorem [Rozmowa pierwsza, 5.12.89]*, „Odra” 1991, nr 5.
- Pseudo-Dionizy Areopagita, *Teologia mistyczna*, [w:] Pseudo-Dionizy Areopagita, *Pisma teologiczne*, t. 1: *Imiona boskie; Teologia mistyczna; Listy*, tłum. Maria Dzielska, przedmowa Tomasz Stępień, Kraków 1997, *Filozofia i Religia*.
- Puzyna Konstanty, *Pestka* (1969), [w:] Konstanty Puzyna, *Burzliwa pogoda. Felietony teatralne*, Warszawa 1971.
- Sabina Spielrein: Forgotten Pioneer of Psychoanalysis*, eds. Coline Covington, Barbara Wharton, Hove–New York 2003.

- Sandauer Artur, *Rzeczywistość zdegradowana (Rzecz o Brunonie Schulzu)*, [w:] Bruno Schulz, *Sklepy cynamonowe; Sanatorium pod Klepsydrą; Kometa*, Kraków 1957.
- Semin Didier, *Arte Povera*, Paris 2016.
- Skiba-Lickel Aldona, *Aktor według Kantora*, Wrocław 1995.
- Stomma Stanisław, *Maksymalne i minimalne tendencje społeczne katolików*, „Znak” 1946, nr 3.
- Stomma Stanisław, *O pozornym maksymalizmie i urojonym defetyzmie*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 16.
- Świeżawski Stefan, *Inkwizycja czy środki ubogie? (O współczesną koncepcję chrześcijańskiej kultury)*, „Tygodnik Powszechny” 1957, nr 26.
- Święćicki Józef Marian, *Katolicy a „środki bogate”*, „Homo Dei. Przegląd Ascetyczno-Duszpasterski” 1957, nr 5.
- Święćicki Józef Marian, *Kwestia zasady czy taktyki?*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 16.
- Święćicki Józef Marian, *O katolickim maksymalizmie*, „Tygodnik Powszechny” 1947, nr 5.
- Św. Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, [w:] Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. o. Bernard od Matki Bożej, wyd. 3 przejr. i popr., Kraków 1975, t. 1: *Droga na Górę Karmel; Noc ciemna*.
- Św. Jan od Krzyża, *Pieśń duchowa*, [w:] Św. Jan od Krzyża, *Dzieła*, tłum. o. Bernard od Matki Bożej, wyd. 3 przejr. i popr., Kraków 1975, t. 2: *Pieśń duchowa; Żywy płomień miłości; Dzieła pomniejszych*.
- Turin 1965-1987. *De l'Arte Povera dans les collections publiques françaises*, Chambéry-Lyon-La Roche-sur-Yon 1987.
- Zieliński Marek, *Nadzieja i rozpacz. Rozmowa z Janem Kottem*, „Więź” 1981, nr 9.

ABSTRACT

About Two Men Who Stole: Kantor's Reclamations, "Poor Theater," and Arte Povera

This article analyzes two claims by Tadeusz Kantor regarding his priority in formulating the concept of "poor" art: his accusations of plagiarism against Jerzy Grotowski ("poor theater") and Italian artists associated with the Arte Povera movement (Germano Celant and others). It presents the similarities between Kantor's "poor" object, of "the lowest rank," and the materials used by Italian artists on the one hand, and by Józef Szajna (the creator of props and costumes for Akropolis at the Laboratory Theatre) on the other. The essay also highlights the fundamental differences between Grotowski's program, which drew on Christian mysticism, and Italian Arte Povera, which adopted his slogan but used it in its guerrilla struggle (guerriglia) against the art dominant within the socio-economic system.

Kantor's claims ultimately lead to the revelation of three paradoxes: although his theater likely anticipated the postulates and achievements of *arte povera*, it cannot be considered pioneering because it was unknown to the Italian artists; Grotowski, whose slogan was adopted by them, gave it a different meaning and was misrepresented by them; Szajna, whose costumes and props inspired Ludwik Flaszen, the literary director of the Laboratory Theater, to coin the term "theater of the poor," was no less kindred in spirit to the participants of the *Arte Povera* movement than Kantor, yet he remained just as unknown to them – except that he did not engage in any form of reclamation. In connection with the concept of "means of the poor," the article recalls the ideas of Jacques Maritain and the Polish discussions on the subject (Stefan Swieżawski in "Tygodnik Powszechny" vs. Józef Marian Świącicki in "Homo Dei," and years later, Czesław Miłosz's "A Theocratic State?"). As an appendix – in connection with Jan Kott's mistake regarding the origins of Raïssa Maritain – the article recalls her biography and that of Sabina Spielrein: the saint and martyr from Rostov-on-Don.

Keywords: Tadeusz Kantor, Jerzy Grotowski, *arte povera*, reality of the lowest order, poor object, poor theater, Germano Celant, Józef Szajna, poor temporal means in the Church, Jacques Maritain, Raïssa Maritain, Sabina Spielrein

TADEUSZ KORNAŚ 

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Teatr alternatywny po stanie wojennym

Wprowadzenie stanu wojennego 13 grudnia 1981 r. przyniosło niespodziewane radykalne zmiany w funkcjonowaniu wszystkich polskich teatrów, a więc także i teatrów alternatywnych.

Teatr Ósmego Dnia wszedł w stan wojenny w sposób szczególny. 12 grudnia 1981 r. prezentował *Więcej niż jedno* w Starym Teatrze w Krakowie (Sala im. Heleny Modrzejewskiej). Występy w Starym Teatrze były odczytywane jako próba zasypywania okopów między teatrem alternatywnym a teatrami dramatycznymi. Oczywiście to tylko gest symboliczny, ale tak go odczytywano. Lech Raczak wspomina, że przed przedstawieniem Teatru Ósmego Dnia Stary Teatr grał na dużej scenie własny spektakl, więc *Więcej niż jedno* życie miało rozpocząć się o 22.00. „W rzeczywistości pojawił się jakiś poślizg, tak, że naprawdę skończyliśmy dwie, może trzy minuty po północy”¹, a więc już w stanie wojennym. Chciałoby się napisać, że chwila była rzeczywiście szczególna. Spektakl Ósemek kończyła scena, która w tym nowym kontekście stawała się wręcz prorocza. W scenariuszu zapisana została ona takimi słowami:

[Jan M.] Dostaje teczkę [...] ktoś wkłada mu do teczki zapas kanapek; ktoś inny podaje mu koc, „bo może się przydać”... Na koniec ojciec wyjmuje z kieszeni i wsuwa

¹ *Życie niedokończone. Z Lechem Raczakiem rozmawia Jacek Głomb*, red. D. Kosiński, Kraków 2021, s. 448.

do teczki biało-czerwoną opaskę... bo też może się przydać. [...] Gdy Jan M. odchodzi, ruszają jego śladem, by też zniknąć w cieniu, w gasnącym kontrowym świetle. Patetyczny nastrój odchodzenia na strajk zakłóca na ułamek sekundy ostrzegawczy rozbłysk wielkiej złotej tuby².

Byłem na tym spektaklu i pamiętam – ponieważ okoliczności były szczególne – to zakończenie. Jan M. (Adam Borowski) wsuwał opaskę nie do teczki, lecz na ramię. Choć pisząc to, waham się, czy to nie moja projekcja po latach. Jakkolwiek było, to pójście głównego na strajk było wstrząsające. Gdy spektakl się skończył, szedłem do domu pieszo i widziałem jadące w kierunku Nowej Huty milicyjne samochody. Pomyslałem, że będzie pacyfikacja strajku, który wciąż trwał w Hucie im. Lenina. Nie wiedziałem, jak pewnie większość widzów wychodzących z teatru, że oto zaczął się stan wojenny. Te moje wspomnienia umieszczam po to, by pokazać, jak w tamtym czasie spektakle Ósemek były blisko życia, jak rezonowały z tym, co się wydarza.

Aktorów Ósemek ominęło internowanie, jednak niektórzy z nich znaleźli się w areszcie, ponieważ poszli następnego dnia na demonstrację pod siedzibę „Solidarności”. Z aresztu wyciągnął ich Lech Raczak, który barwnie opisał tę sytuację:

Czekam, czekam w nieskończoność i nagle widzę, moi koledzy nadchodzą, jeden, drugi, trzeci, i wreszcie przez korytarz niesie się awantura: wyrzucają Ewę [Wójciak], która chce zostać w areszcie. [...] – scena jedyna w swoim rodzaju i być może jedyna w stanie wojennym. [...] w pociągu oczywiście gadka: „[...] w Poznaniu na pewno są walki i my im pokażemy”. A tymczasem wszystko w Poznaniu zostało spacyfikowane³.

Paradoksalnie więc najbardziej zaangażowany – jak powszechnie go postrzegano – teatr, wyrosły z ruchu studenckiego, nie doznał na początku stanu wojennego bezpośrednio dotkliwych szykan.

Działalność wszystkich teatrów po 13 grudnia została zawieszona – nie mogły one pokazywać spektakli. Jeśli chodzi o teatry zawodowe, a takim był wówczas Teatr Ósmego Dnia, to pierwsze z nich zaczęły grać już w połowie stycznia 1982 r. Nie pozwolono na prezentacje niektórych tytułów, lecz życie teatralne powoli zaczynało funkcjonować. Ostatnim zespołem spośród teatrów zawodowych, któremu pozwolono grać, był właśnie Teatr Ósmego Dnia. Stało się to dopiero 30 czerwca 1982 r.

² L. Raczak, *Więcej niż jedno życie. Kreacje zbiorowe Teatru Ósmego Dnia 1977-1985. Postzapisy*, Poznań 2012, s. 171.

³ *Życie niedokończone*, s. 450.

Inny zawodowy teatr wyrosły z ruchu teatrów studenckich (celowo podkreślam tę zawodowość) – Akademia Ruchu – ucierpiał z powodu wprowadzenia stanu wojennego o wiele mocniej. Akademia Ruchu z dnia na dzień została zmuszona do wyprowadzenia się z Domu Kultury Cora, w którym prowadziła wcześniej długofalowe działania adresowane do pracowników zakładów. Jak wspomina Wojciech Krukowski, oficjalnym powodem była „konieczność wymiany kaloryferów”⁴. Sytuacja była trochę surrealistyczna, ponieważ przecież każdy wie, że kaloryferów w czasie sezonu grzewczego nikt nie wymienia. W każdym razie zespół miał dwie godziny na zabranie swojego sprzętu z Domu Kultury Cora.

Choć Teatr Ósmego Dnia czy Akademia Ruchu poddano szykanom, jednak twórcy pracowali w nich po prostu na etatach. Zarobki były symboliczne, ale były. Natomiast większość zespołów studenckich traciła sale, miejsca, gdzie można przygotowywać spektakle. Nieliczne zespoły teatralne, które wiązały się na stałe z NZS, niejednokrotnie też przestały działać.

Wielu twórców teatrów studenckich rozpoczęło pracę w strukturach podziemnych. Na przykład w Lublinie „Krzysztof Hariasz z Provisorium i Emil Warda z Grupy Chwilowej [...] byli pierwszymi redaktorami i drukarzami «Informatora ‘Solidarność’ Region Środkowo-Wschodni», najdłużej ukazującego się pisma podziemnej Solidarności”⁵. Niektórych aktorów teatrów studenckich dotknęły bezpośrednio restrykcje.

Teatr Provisorium w pewnym sensie został unicestwiony – przynajmniej taki był zamiar władz. Z nielicznego przecież zespołu aż pięciu jego członków znalazło się w więzieniu lub było internowanych. Sławomir Skop w liście do Janusza Opryńskiego napisanym w ośrodku dla internowanych we Włodawie wskazał, że otaczająca go przestrzeń jest mu właściwie znana – została opisana we wcześniejszych przedstawieniach ich teatru. „Kraty w oknie, głośnik na ścianie, łóżka piętrowe (*Nie nam lecieć...*), na nich materace (*Nasza niedziela*). Za oknem pusty dziedziniec, a na nim dwa place do spaceru 1 godz. dziennie, cały w deszczu, otoczony siatką (*Pusta estrada*). CO DALEJ?”⁶

Odpowiedź na to rozpaczliwe pytanie dla Teatru Provisorium była jednoznaczna: trzeba dalej pracować, tworzyć spektakle. Andrzej Mathiasz przebywający w więzieniu w Lublinie mówił o tym wprost i starał się zapamiętywać wszystko, by

⁴ W. Krukowski, *Tyle lat, co Polska Ludowa albo 45 lat od wtorku*, Warszawa 2015, s. 146.

⁵ M. Choma-Jusińska, „Teatr jest miejscem, gdzie najtrudniej kłamać”. *Teatr niezależny w Lublinie w latach 70. i 80. XX wieku*, „Scriptores” 2013, nr 42, [Chatka Żaka. 4 teatry], s. 9.

⁶ Cyt. za: folder *Teatr Provisorium. 15 lat istnienia teatru*, Lublin 1991, s.p.

później móc użyć tego jako materiału do przedstawienia. Zaś Krzysztof Hariasz w liście z więzienia w Hrubieszowie do szefa teatru namawia: „Myślę więc, że powinniście grać spektakl, który macie gotowy, i zacząć pracę nad nowym. Serio. Szkoda czasu!”⁷.

Rzeczywiście, po wyjściu na wolność Skopa i Mathiasza, jeszcze w 1982 r., zaczęto przygotowywać w Provisorium nową wersję spektaklu *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe*. Rozpoczęła się też praca nad kolejnym spektaklem, który miał być oparty na książce Gustawa Herlinga-Grudzińskiego *Inny świat*, zatytułowanym *Wspomnienia z domu umarłych*.

Hariasz wciąż przebywał w więzieniu, dlatego w znaczący sposób trzeba było przebudować strukturę *Nie nam lecieć na wyspy szczęśliwe II*. Z czterech postaci (obłąkany, intelektualista, książę, ironista), które pojawiały się w spektaklach granych w 1981 r., teraz (w 1982 i 1983 r.) stworzyć trzeba było trzy. Co jednak szczególne, do spektaklu dodano też ośmiominutową scenę, która była stworzona z tekstów i doświadczeń więziennych aktorów. Pojawiła się autentyczna piosenka więzienna, włączono wiersze więzienne Krzysztofa Hariasza i Andrzeja Mathiasza. Przygnębiający nastrój spektaklu został jeszcze poprzez to spotęgowany:

Krople czaju na szybach
Na ścianie zakrzepła krew
„A może byś się powiesił”
Kusi mnie zepsuty zlew

Znów nam kogoś rzucili
– Krzysiu, dawaj no pyska –
„wszyscy tu wylądujecie”
Bulgocze radośnie miska.

Więziony Krzysztof Hariasz został w tym dodanym fragmencie spektaklu przywołany z imienia i nazwiska⁸. To, co w pierwszej części spektaklu, jeszcze przed stanem wojennym, wydawało się metaforą, teraz uzyskało rangę wręcz dokumentu tamtych czasów.

To tylko przykłady losów osób i studenckich teatrów – wydawałoby się barwnych, ciekawych, wdzięcznych do opowieści po dekadach. Wspomniane grupy były

⁷ Cyt. za: *ibidem*.

⁸ Por. T. Howard, P. Kuhiwczak, *Empty Stages: Teatr Provisorium and the Polish Alternative Theatre*, „New Theatre Quarterly” 1987, vol. 3(11), s. 261.

niezwykle aktywne przez kolejne lata, przebrnęły przez ten trudny czas. W wielu jednak przypadkach mniej znanych teatrów studenckich, o mniejszym doświadczeniu, słabo „umocowanych” w strukturach studenckich czy innych, mniej zdeterminowanych, stan wojenny odcisnął się o wiele bardziej boleśnie. W 1982 r. nie odbył się żaden festiwal teatrów studenckich, gościnne oficjalne występy też nie wchodziły w grę. Można było skupić się na pracy studyjnej, na doskonaleniu warsztatu, ale dla wielu twórców studenckich to właśnie działalność społeczna i polityczna była najważniejsza, zwłaszcza w tamtych czasach.

Warto zwrócić też uwagę na specyficzny status teatrów studenckich, które w zasadzie zostały wykluczone z jakiegokolwiek możliwości publicznego zaprezentowania swojej niezgody na wprowadzenie stanu wojennego. Sytuacja bytowa teatrów studenckich w stosunku np. do scen repertuarowych była nieporównywalna. Aktorzy zatrudnieni w teatrach dramatycznych po stosunkowo krótkim okresie mogli wznowić pracę, zaczęto grać spektakle w ich macierzystych teatrach. By zaprotestować przeciw wprowadzeniu stanu wojennego, ogłosili bojkot środków masowego przekazu – jedną z najbardziej widocznych akcji protestacyjnych tamtego czasu. Jednak dla teatrów studenckich bojkot to nie była sprawa dotycząca kogokolwiek z ich kręgu. Aktorzy teatrów studenckich wcześniej też nie byli zapraszani do telewizji – nie mieli więc czego bojkotować.

Niektóre teatry studenckie, podobnie jak niektórzy niepokorni aktorzy z teatrów zawodowych, zaczęły też grać w kościołach, wykorzystując specyficzną sytuację, gdy drugoobiegowa kultura znalazła w takich przestrzeniach enklawę. Sale katechetyczne i kościoły właściwie nie podlegały tak ścisłym obostrzeniom jak reszta instytucji, można tam było się gromadzić. Jednak presja – jak się okazało, bardzo brutalna – także dotykała organizatorów imprez w kościołach.

Premier studenckich w 1982 r. odbyło się niewiele. Z bardziej spektakularnych można wymienić nowy spektakl *Blizny* Teatru Nie Prasować, prowadzonego przez Zbigniewa Brzozę (premiera 17 października 1982 r. w Kościele Wszystkich Świętych w Warszawie). W podziemnym „Wezwaniu” ukazała się recenzja spektaklu. Autor podpisany inicjałami A.S. notował: „Cela będzie podstawowym miejscem akcji – przemieni się czasem w dom więzionego, szkołę, salę balową. [...] Analogia z *Dziadami* Mickiewicza przesuwą tę pokoleniową «sztafetę» więzienną w czasy Filomatów i Filaretów, tworząc tragiczny, powtarzający się w każdym pokoleniu Polaków

model walki w obronie ojczyzny”⁹. Niestety, po kilku prezentacjach „gospodarz nie zgodził się na dalsze występy”¹⁰.

Teatr Kana przygotował w 1982 r. *Historię o życiu i śmierci Osipa Mandelsztama*, spektakl w reżyserii Zygmunta Duczyńskiego, oparty na poezji Mandelsztama i książce Nadieżdy Mandelsztam *Nadzieja w beznadziejności*. Podejmowano tematy niezłomności poety, łagrowej czy więziennej opresji, temat pomocy i walki żony poety o jego ocalenie, ale też o ocalenie jego wierszy. Spektakl Szczecinian kończyła scena, w której samotna Nadieżda zazdrości Antygonie tego, że mogła pogrzebać brata. Nadieżda nie mogła pochować męża, ale może ocalić jego wiersze: „Mój płacz jest bez łez, my wszyscy należymy do pokolenia o wyschniętych oczach. Oczekujemy wciąż, że przyjdą mi te karteluski zabrać. Jeśli przyjdą, będą musieli zabrać także mnie. A jeśli zabiorą i mnie, przestanę zazdrościć Antygonie”¹¹.

Aktor Kany Marek Sztark wspomina kontekst powstania tego spektaklu:

Każdy musiał tę książkę [*Nadzieja w beznadziei* Nadieżdy Mandelsztam] przeczytać. I zachłysnęliśmy się, rozemocjonowaliśmy się nią, przeżywaliśmy na wskroś. [...] Poza tym atmosfera w kraju była taka – to był środek stanu wojennego, wszyscy odczuwali to bardzo mocno. Działal na nas fakt zakazu przedstawiania, wiedzieliśmy, że uczestniczymy w wydarzeniach, które są niezwykle i nielegalne. W czasie niektórych spektakli patrzyliśmy przez kurtynę, czy czasem już drużyna ZOMO nie weszła na salę. A mimo to ludzie przychodzili. [...] Choć nie można było powiesić nigdzie ani jednego plakatu, sala była pełna...¹²

Spektakl ten Teatr Kana grał w różnych miejscach, w klubach, salach przykościelnych, w kościele przy ul. Żytniej w Warszawie. Ale też w 1983 r. na Krakowskich Reminiscencjach Teatralnych – pierwszym po wprowadzeniu stanu wojennego wznowionym festiwalu. Spektakl – jak wiele zdarzeń artystycznych w tamtym czasie – był trochę hybrydalnym tworem, ni to drugoobiegowym, ni to legalnym.

Motyw więzienia stał się zresztą najbardziej popularną scenarią spektakli młodego teatru w stanie wojennym i wkrótce po jego zakończeniu. Ta metafora zniewolenia

⁹ A.S., *Blizny*, „Wezwanie” 1982, nr 4, s. 73-75.

¹⁰ *Teatr drugiego obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego*, zebrał zespół pod kier. M. Fik, red. J. Krakowska-Narożniak, M. Waszkiel, Warszawa 2000, s. 19.

¹¹ *Głosy czasu. Teatr Kana. 25 lat*, red. M. Poniatowska, R. Jagucki, M. Mostek, Szczecin 2005, s. 34.

¹² *Ibidem*, s. 40.

jednostki naturalnie wpisywała się w opozycyjny sposób wypowiedzi, diagnozowała społeczne nastroje. Ale zarazem spektakle opowiadały o wewnętrznej wolności, o prawie do sprzeciwu. Wtedy, w 1982 i 1983 r., był to dla wielu ludzi w Polsce temat podstawowy. Osip Mandelsztam wyrósł na jednego z bardów tamtych czasów. W Teatrze Ósmego Dnia powstawał wtedy *Wzlot* oparty dokładnie na tej samej historii, na tych samych tekstach. Spektakl zawierał śpiewane wiersze Mandelsztama, które to songi zinkrustowały historię spisana przez jego żonę. Wcześniej jednak w Ósemkach powstała *Przypowieść*.

Teatr Ósmego Dnia

Choć Ósemki były ostatnim „odwieszonym” teatrem zawodowym, to wystartowały od razu z gotowym przedstawieniem, nad którym pracowano w okresie, gdy nie można było grać. Premiera *Przypowieści* według Williama Faulknera odbyła się 19 czerwca 1982 r. (oficjalna – 30 czerwca). Czas przymusowego milczenia nie został zmarnowany, próby odbywały się regularnie. Wybór tekstu nie był przypadkowy. Jak wspominał Raczak: „Znaczna część akcji dzieje się w więzieniu, co też korespondowało ze stanem wojennym. Wydawało nam się, że to będzie aktualne, jak zrobimy spektakl o tym, jak szeregowcy buntują się przeciw generałom. A jak Faulkner, klasyka światowa, to mijamy problemy cenzury”¹³. Był to niewątpliwy wyłom w sposobie pracy Teatru Ósmego Dnia, gdyż poprzednie spektakle bazowały na tekstach i sytuacjach wypracowanych przez zespół. Teraz podstawą miał być tekst literacki, opracowany co prawda w znanej ósemkowej estetyce, ale jednak narzucający fabularną ciągłość.

Faulknerowski Kapral-Chrystus (jak go nazwała w recenzji spektaklu Elżbieta Morawiec) buntuje cały pułk, aby odmówił ataku na linii frontu, chcąc w ten sposób zakończyć wojnę. Jednak kapral zostaje po tym akcie nieposłuszeństwa skazany na śmierć. W spektaklu egzekucję pokazano następująco: pośrodku sceny opada przejrzysta zasłona; słychać odgłosy strzałów i zasłona spływa krwią, lecz pozostali żołnierze mimo egzekucji wciąż nie chcą walczyć. „Z przeciwnych nieprzyjacielskich okopów wychodzą naprzeciw sobie żołnierze, z pustymi rękami, nie oddawszy strzału”¹⁴. Tymczasem generałowie nie zamierzają kończyć wojny – z obu stron znów

¹³ *Życie niedokończone*, s. 453.

¹⁴ E. Morawiec, *Seans pamięci*, Kraków 1996, s. 167.

padają strzały. Ktoś krzyczy: „Nie! Nie mogą nas zabić! Nie mogą! Nie to, że nie śmia, nie mogą!”. W kończącej przedstawienie scenie „Aktorzy gaszą w ustach podawany im przez Generała-Anioła Zagłady żywy ogień. Komunia śmierci?” – pytała Elżbieta Morawiec. „Ciało ludzkie jest śmiertelne, ale płomień jest przecież symbolem wiecznej żywej nieśmiertelności. To Gонец miał rację: nie mogą ich zabić”¹⁵.

Tradycyjnie więc, jak działo się to w 1982 r., tematem zasadniczym spektaklu były sprzeciw i wierność sobie, tym razem aż po śmierć. Raczak spektakl przygotował trochę w manierze pełnej odwołań do matrycy biblijnej. Kolejne wydarzenia zyskiwały więc też kontekst ponadjednostkowy. Jedna ze scen nawiązywała wprost do kuszenia Chrystusa na górze. Generał ukazuje kapralowi, który ma być skazany na śmierć, pole walki i tłumaczy, że wojnę należy kontynuować. Kapral, przyznawszy to, „oddawszy pokłon”, może ocalić swoje życie. Po raz kolejny w Teatrze Ósmego Dnia postawione zostało tak radykalnie pytanie o wierność przekonaniom, tym razem jednak mające w tle konkretną sytuację polityczną. Porównanie z kolaboracją w stanie wojennym nasuwało się widzom bardzo wyraziście. W biblijnej narracji odpowiedź brzmiała: „nie kuś mnie, szatanie”.

Nieco inaczej, bardziej optymistycznie, patrzyła na spektakl Morawiec: „To był spektakl o buncie «za». Za najprostszymi barwami i smakiem życia – zwyczajną zabawą w gospodzie, dziewczęcą piosenką w letni wieczór. Poprzez szaleństwo wojny, Chrystusową ofiarę Kaprała, przebijał ten prosty rysunek życia, do którego prawo i nam odebrano. A bunt anarchiczny zmieniał się w bunt ewangeliczny”¹⁶. Lech Raczak wyraźnie dawał znak, że tak również można czytać ten spektakl. Raz po raz bowiem pojawiała się w nim dziwna postać, „symboliczny człowieczek z rowerem i siateczką z zakupami, który co rusz przechodzi przez wyimaginowane pole gry, pole bitwy – ze swoją męczącą, lecz i pociągającą codziennością, rodem jakby z innego świata, który raz na zawsze przeminął i da się teraz jedynie rozpoznać po tego rodzaju znakach”¹⁷.

Niestety, prezentacje *Przypowieści* nie trwały długo. Marcin Kęszycki został karnie „powołany do odbycia przeszkolenia wojskowego w specjalnej jednostce dla działaczy «Solidarności»”¹⁸. Spektakle zostały zawieszone. Zespół bardzo szybko jednak przygotował nowe przedstawienie, oparte na opracowywanych już wcześniej songach do wierszy Osipa Mandelsztama, nad którymi z Lechem Jankowskim pracowała Ewa

¹⁵ *Ibidem*, s. 169.

¹⁶ *Ibidem*, s. 153.

¹⁷ J. Ratajczak, *Wojenna „Przypowieść”*, „Teatr” 1983, nr 4, s. 32-33.

¹⁸ L. Raczak, *op. cit.*, s. 223.

Wójciak. Miał to być po prostu recital. Lech Raczak jednak bardzo szybko przygotował scenariusz spajający songi, oparty na książce Nadzieży Mandelsztam *Nadzieja w beznadziejności*. W ekspresowym tempie powstał jeden z najbardziej oryginalnych, jak sądzę, spektakli Ósemek. Początkowo miał nosić tytuł *Mandelsztam*, lecz cenzura kwestionuje tytuł i „nie zgadza się też na żadne wzmianki o radzieckiej rzeczywistości, akceptuje natomiast songi do wierszy poety”¹⁹. Kolejna, zaakceptowana przez cenzora wersja scenariusza była odmienna. Jednak spektakl różnił się od papierowej, ocenzonej wersji.

Widzowie siedzieli na prostych ławach po dwóch stronach bardzo wąskiego, rozciągniętego przez całą salę podestu. Patrzyli sobie w twarze, ponieważ siedzących naprzeciw dzieliło może dwa i pół metra. Między nimi stał podest, ulokowany stosunkowo wysoko. By patrzeć w twarze aktorów, trzeba było zadzierać głowę. Na tym długim podeście rozgrywały się pełne przemocy i brutalności sceny. Ilustrowały zdarzenia związane z pojmaniem, pobytem w łagrze i śmiercią Osipa Mandelsztama. Natomiast Ewa Wójciak śpiewała wiersze poety, stojąc na wysokiej estradzie oddalonej od przestrzeni gry. Obok niej znajdowali się akompaniujący muzycy (gitara, wiolonczela, skrzypce). Jej śpiew, niczym śpiew Nadzieży Mandelsztam, która przechowywała z narażeniem życia wiersze męża, stanowił wielki kontrast wobec krótkich, brutalnych scen rozgrywanych na podeście.

Jesteśmy o krok, o wyciągnięcie ręki od aktorów – nie jak świadkowie, ale jak uczestnicy wydarzeń. Proste, najprostsze środki wyrazu. Proste rekwizyty – butelka wódki, kieliszki, zapisane kartki papieru. Krzyk, śpiew, monotonny głos przesłuchującego. Asceza formy wobec prawdy treści, asceza, bo tylko ona może pokazać cierpienie. Mandelsztam – człowiek, poeta, który zapamiętał. Gra go Tadeusz Janiszewski. Adam Borowski i Roman Radomski to macki ośmiornicy – także ludzie zwyczajni, może nawet podobni do nas, ale spotworniali. Nadskakują i kásają, komentują i dziwią się. Są ruchliwi i zapobiegliwi w swoim rzemiośle. On – człowiek, który nie uległ – jest statyczny, prawie nieruchomy. Raz tylko zatańczy, zaśpiewa. Umrze gdzieś na końcu świata. Po jego śmierci wzleci mały papierowy latawiec, wzleci pamięć, wzleci to, co zdołał ocalić – myśl²⁰.

¹⁹ *Ibidem*, s. 224.

²⁰ M. Pawlicki, *Próba wzlotu*, „Scena” 1984, nr 5, s. 29.

W „Nowym Zapisie” (1983, nr 4-5) Elżbieta Morawiec pisała:

Słowo Mandelsztama, szepczące ze ściśniętej przeczuciem krtani – prawdę, zachwyt i olśnienie światem, śpiewające Europę rzymskiej łagodności i harmonii prawa, pochwałę nieba wspartego na murach św. Piotra – przeciwstawia się tej swojej pokracznej karykaturze – samo przecież nieproste, zawsze w sobie rozdarte, zawieszane między życiem a śmiercią. I w tym jest chyba największa siła, największa mądrość spektaklu Racza i Teatru Ósmego Dnia²¹.

Zespół otrzymał za ten spektakl nagrodę podziemnej Solidarności²².

Akademia Ruchu

Po „wygnaniu” z Zakładowego Ośrodka Kultury Cora Akademia Ruchu musiała odnaleźć nowe miejsce do prób. Z pomocą przyszedł Józef Szajna, który zgodził się na pracę Akademii Ruchu w Sali Malarni Teatru Studio, którego był dyrektorem. Jednak było to miejsce „tylko do wakacji”, ponieważ Szajna złożył dymisję i miał być dyrektorem tylko do zakończenia sezonu.

Jednak praca przebiegała szybko, równolegle przygotowywane były dwa spektakle Akademii Ruchu – *English Lesson* i *Inne tańce*. Do ich premiery doszło już w maju 1982 r. *English Lesson* dotyczył sposobów komunikacji międzyludzkiej: „30-minutowy spektakl zbudowany jest według schematu lekcji obcego języka (z użyciem taśmy magnetofonowej, improwizowanych ćwiczeń słownych i tańców)”²³. Składał się z dwóch wyraźnie oddzielonych segmentów. Pierwszy z nich wydawał się po prostu sceną nauki słów obcego języka. Na nowo trzeba nazywać świat, na nowo poznawać znaczenie słów. Monotonnie i bezdusznie z taśmy padają najprostsze struktury językowe wygłaszane w języku angielskim, powtarzane przez siedzących na krzesłach aktorów: „aktorzy «ucząc» się języka, komponowali z podawanych wciąż tych samych słów i zwrotów coraz to nowe zwroty świadczące o «usamodzielnianiu się» uczniów”²⁴.

²¹ Cyt. za: *Teatr drugiego obiegu*, s. 87.

²² Por. D. Przastek, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005, s. 268.

²³ *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. M. Borkowska, Warszawa 2006, s. 103.

²⁴ K. Dużyński, *Akademia Ruchu 1972-1987*, Łódź 1993, s. 39.

Usamodzielnianie się jednak prowadziło wprost do konfliktu. Kobiety i mężczyźni zaczęli się przekrzykiwać, wzajemnie atakować. Statyczny układ się załamywał, przemoc, agresja narastały. Ostatecznie wszyscy krzyczeli na siebie, ale absolutnie nic w tym krzyku nie dawało się zrozumieć. Nagle milkł głośnik, oślepiające światło padało na aktorów, którzy zastygali jak w kadrze. Zapadała ciemność. Drugi segment *English Lesson* radykalnie przełamywał dotychczasowy charakter spektaklu. Rozbrzmiewała punkowa muzyka Brygady Kryzys, bardzo głośna. Zapalało się światło, skierowane na aktorów, którzy siedzieli prawie nieruchomo na krzesłach ustawionych w rzędzie kilka metrów naprzeciw widowni. Aktorzy mieli w ustach lusterka. Z ich ust wybuchało więc odbite rażące światło. „Zajączki” kierowane były na poszczególnych widzów. Już nie język, lecz światło wypływało z ust. Co komunikują te znaki świetlne? Niemożność porozumienia? Wyczerpanie się słów? A może fakt, że wcześniej „pokazywany bełkot, okruchy języka, stawały się bronią w rękach tych, którzy w ten sposób się nim posługiwali”²⁵? Statyczna scena trwała dobrych kilka minut.

Inne tańce miały bardziej luźną strukturę. Siedzący w rzędzie aktorzy wpatrywali się w publiczność. Tadeusz Nyczek pisał: „Spektakl zaczynał się niepokojąco, było jakoś nieswojo. Oto naprzeciwko nas, widowni, siedzieli aktorzy, jawnie i nawet jakby nachalnie w nas wpatrzeni. Ubrani też dziwnie, choć niby normalnie: elegancko, demonstracyjnie wytwornie [...] Ta scenka, prolog, trwała kilka minut, po czym światło gasło”²⁶. Gdy światło zapaliło się na powrót, aktorzy byli już w „roboczych” strojach. Miejsce gry stanowiła duża rozłożona na podłodzie kwadratowa płachta białego sukna – jak obrus. Każda z kilkunastu rozgrywanych na tym obrusie akcji, nazwanych przez Akademię Ruchu tańcami, miała inny charakter. Najczęściej odnosiły się one do stereotypów społecznych, wykorzystywały jako materiał codzienne zachowania różnych grup społecznych. Aktorzy to wymieniali między sobą ubrania rozrzucone na płachcie sukna, to znów ubierali na siebie jak najwięcej „ciuchów”. „To Polska «zrzutowa» lat osiemdziesiątych, ogłupiała, przygarniająca rzeczy potrzebne i niepotrzebne. Polska – żebraczka – wariatka”²⁷ – pisał Tadeusz Nyczek. W kolejnych scenach pojawiał się znów, jak w *Życiu codziennym po wielkiej rewolucji francuskiej* (spektakl z 1979 r.) katalog codziennych zachowań mieszkańców PRL-u. Sceny z jakiejś imprezy, z ulicy, z codzienności stanu wojennego. Obrazy zwykłe, banalne, codzienne. Bez aluzji, wydawać by się mogło. Ale, jak pisze Nyczek:

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ T. Nyczek, *Akademia Ruchu: poza smugą cienia*, „Dialog” 1986, nr 12, s. 120.

²⁷ *Ibidem*.

Była w spektaklu scena znakomita [...], ukazująca w metaforycznym skrócie stan wojenny, jego zasadę, istotę: aktorzy w wojskowych czapkach, przekręcali je na głowach w jednakowym rytmie, ale w niejednakowe strony, poruszali się cały czas w danym rytmie muzycznym, przy czym czapki «kierowały» ich tam, gdzie same w danym momencie skierowane były daszkami. Aktorzy przemierzali przestrzeń sceny w coraz to innych konfiguracjach, masowych układach: gest ręką do czapki – przekręcenie – ciało natychmiast podąża tam, gdzie celuje daszek, więc raz w przód, raz w bok, raz w tył, i tak w kółko²⁸.

Także w tym przypadku sceny rozgrywały się w akompaniamencie nerwowych rockowych brzmień Brygady Kryzys. Jak pisali sami artyści: „Rozpadające się sekwencje *Innych tańców* wiązała ponadto atmosfera neurozy społeczeństwa, które utraciło poczucie bezpiecznego oparcia”²⁹.

Akademia Ruchu jako jeden z nielicznych zespołów dostała w 1982 r. pozwolenie na wyjazd na festiwal zagraniczny – do Santarcangelo. Zerwanie kontraktu byłoby kosztowne, dlatego Pagart zorganizował ten wyjazd. Pokazano więc we Włoszech nowe spektakle... i Akademia Ruchu zdecydowała się pozostać na emigracji. Miejsce pracy umożliwiło najpierw Centro Sperimentazione e Ricerca Teatrale Roberta Bacciego, a potem Teatro Potlach. Akademia wysłała do Ministerstwa Kultury i do Pagartu informację, że zostaje, ponieważ nie ma w Polsce odpowiednich warunków do pracy. Zespół wyruszył w tournée po Włoszech. Jednak po czterech miesiącach twórcy Akademii Ruchu podjęli decyzję o powrocie do PRL-u, życie teatralnych uchodźców okazało się bowiem zbyt trudne, nie udało się ustabilizować żadnych struktur organizacyjnych. W Polsce sytuacja Akademii Ruchu też była trudna. Po odejściu Szajny zespół tymczasowo znalazł miejsce w „Dziekance”. Jednak mógł pracować.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, s. 104.

Teatr w kościele

W stanie wojennym Kościół pozostawał jedynym miejscem, w którym można było (pół)oficjalnie pokazywać niezależne widowiska bez ingerencji cenzury³⁰. Po wprowadzeniu stanu wojennego Kościół stał się wsparciem dla opozycji solidarnościowej. Episkopat szeroko otworzył przed artystami bramy sal katechetycznych oraz świątyń. Uważano, że jeśli tylko ich przedsięwzięcia nie kolidują ani nie walczą z zasadami chrześcijańskimi, mogą być pokazywane. Większość inicjatyw była jednorazowa, okazjonalna, ale powstawały też zespoły mające dłuższy żywot, np. Scena Czterdzięści i Cztery w Jeleniej Górze, wrocławska grupa NST (Nie Samym Teatrem), Teatr im. Andrzeja Jawienia w Poznaniu czy Filharmonia im. Romualda Traugutta w Warszawie. O skali tego zjawiska może świadczyć działalność Muzeum Archidiecezji Warszawskiej, gdzie Hanna Skarżanka z troską układała program i zapraszała gotowe przedstawienia czy artystów z całej Polski. Jak sama wylicza: „Przez sześć sezonów w tym naszym teatrze słowa i muzyki daliśmy około sześćdziesięciu premier z udziałem ponad 150 artystów. I około 700 koncertów – dla nie mniej niż 300 tysięcy widzów. Były miesiące, gdy graliśmy więcej niż 30 razy”³¹.

Teatr alternatywny też korzystał z tej możliwości występowania w kościołach. Wojciech Krukowski, dyrektor Akademii Ruchu, został wciągnięty na początku 1983 r. przez Janusza Boguckiego w organizację imprez pod hasłem „Znak krzyża”. Te „Spotkania ze sztuką” odbywały się w Kościele Miłosierdzia Bożego i w domu parafialnym przy ul. Żytniej w Warszawie. Było to, jak się okazało, jedno z najważniejszych miejsc kultury niezależnej. To tutaj Andrzej Wajda zrealizował *Wieczernik* – najbardziej spektakularne teatralne wydarzenie drugoobiegowe po stanie wojennym.

Krukowski jednak także dbał o obecność w tym miejscu grup z kręgu młodego teatru. W czerwcu 1983 r. Teatr Ósmego Dnia pokazał *Wzłot*, a potem pojawiały się kolejne propozycje, m.in. *Mandelsztam* Teatru Kana.

Twórca Akademii Ruchu wspomina, że miejsce to było otwarte na młodą kulturę. Zdarzały się sytuacje trudne do zaakceptowania przez stronę kościelną: „Powracający w pamięci obraz z tamtego czasu: nagi mężczyzna w kościele. Nagi mężczyzna biegnący po przestrzeniach konsekrowanych w finale spektaklu *Mandelsztam* szczecińskiej

³⁰ Por. T. Kornaś, *Współuczestnicy narodowej niezgody. Teatr stanu wojennego*, „Nowy Napis” 2021, nr 12, s. 275-289.

³¹ H. Skarżanka, *Współwinni: Norwid... Miłosz...*, [w:] *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, oprac. A. Roman, Warszawa 1990, s. 207.

Kany. Nagi mężczyzna – Jerzy Bereś, realizujący rytuał swojej akcji w nawie głównej kościoła. Kontrowersje wśród parafian”³². W 1982 i 1983 r. takich kontrowersji, nie tylko związanych z nagością, pojawiało się wiele w różnych świątyniach...

Krukowski zamierzał też stworzyć w ramach „Spotkań ze sztuką” skromny festiwal teatralnej alternatywy. Podczas pierwszej edycji w czerwcu 1983 r. obok *Wzlotu* odbył się także plenerowy pokaz *Pasji* Romana Woźniaka i Akademii Ruchu. Za pomocą animowanych rzeźb Woźniaka zaaranżowano widowisko „tworzące podstawowe elementy Drogi Krzyżowej”³³. Odbywały się też koncerty, projekcje filmów, recytacje poezji...

Festiwale

Krwiobieg teatru studenckiego – festiwale – przestał w stanie wojennym funkcjonować. W 1982 r. nie odbył się żaden festiwal teatralny związany z ruchem studenckim. Jak się później okazało, Konfrontacje Młodego Teatru w Lublinie w ogóle nie zostały wznowione w latach 80. Nie reaktywowano Łódzkich Spotkań Teatralnych. Nie odbywały się też mniej ważne regionalne imprezy. Długo nie było Festiwalu Teatrów Debiutujących „Start”. Najważniejszym „starym” festiwalem funkcjonującym po stanie wojennym były Krakowskie Reminiscencje Teatralne, których 8. edycja odbyła się między 10 a 13 marca 1983 r. Była to pierwsza „duża” impreza ruchu teatrów studenckich. Słowo „duża” trzeba umieścić w cudzysłowie, zabrakło bowiem na niej najważniejszych grup z kręgu „młodego teatru”. Impreza była tak naprawdę nadzwyczaj skromna – zgromadziła ledwie osiem zespołów. Na dodatek rozpiętość propozycji nie pozwalała na wyciągnięcie żadnych wniosków na temat tego, czy jest szansa na ponowne skonsolidowanie ruchu, ponieważ z jednej strony wystąpiła np. Scena Słowa Teatru Akademickiego KUL, bardzo daleka od środowiska młodego teatru, z drugiej zaś – teatry na poły amatorskie. Próbowano nawiązać też do dawnych tradycji – Teatr Mimu Gest pokazał stary spektakl *Psy*, a zawodowy teraz Teatr 77 *Tren weselny*, „który nie korespondował w żaden sposób z poszukiwaniami najmłodszych scen”³⁴. Naj-

³² W. Krukowski, *op. cit.*, s. 177.

³³ *Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, s. 105.

³⁴ A. Czarnowska, A. Domagalski, T. Magowski, *Studenckie festiwale teatralne w Polsce*, Kraków 1987, s. 221.

bardziej żywe, najciekawsze spektakle pokazały teatry stosunkowo młode, choć już po „przedwojennych” debiutach, czyli Teatr 12a z Katowic (*Ostatni stres Jana*), Wiatyk z Bytomia (*Droga z powrotem*) i Jan z Poznania (*Cicha ceremonia żałobna poprzedzona wystawą obłąkanych pracowników sztuki*). Właściwie te trzy spektakle dawały nadzieję, że ruch może się odrodzić, albo raczej, że młode teatry będą chciały nawiązywać do tradycji teatrów studenckich lat 70.

Co więcej, wszystkie te trzy premiery powstały po stanie wojennym. Pod nazwą Teatr 12a krył się zupełnie nowy zespół i jego lider. Teraz katowicką grupą kierował Marek Żminkowski. Zmienił się też mecenas, gdyż po rozwiązaniu NZS-u roli tej podjął się Uniwersytet Śląski. *Ostatni stres Jana* został zagrany przez Teatr 12a tylko trzy razy, nie zaistniał szerzej w historii ruchu studenckiego, ale stał się punktem wyjścia do kolejnych, bardzo udanych premier tego zespołu. Wykorzystywano w nim groteskę, zaskakujące było odwołanie się do ostrej, jak niektórzy mówili, punkowej estetyki. Nieco inny był spektakl Teatru Jan. Jak pisze Izabela Skórzyńska: „*Cicha ceremonia żałobna...* doskonale oddawała stan ducha aktorów Jana, choć jej poetyka daleka była od dosłowności na temat tego, co stało się wraz z ogłoszeniem stanu wojennego w Polsce”³⁵. Pełny tytuł spektaklu odzwierciedlał zasadę konstrukcji przedstawienia. Najpierw w foyer pośród widzów odbywała się obłąkana wystawa „obłąkanych pracowników kultury (wariat w klatce usiłujący recytować Wielką Improwizację i kobieta łowiąca złotą rybkę w akwarium), a w drugiej części granej w Sali ceremonia żałobna nad trupem „jakiejś ważnej osobistości”³⁶. Spektakl powstawał metodą kreacji zbiorowej. Edyta Wasilewska w recenzji w „*Studencie*” wskazała, że jednym z istotnych tematów przedstawienia było ukazanie bezradności wobec manipulacji ideami i wypowiedziami, która dokonuje się także po śmierci jednostki. Pisała: „W *Cichej ceremonii żałobnej*, zawierającej fragmenty Wielkiej Improwizacji, umierający poeta odgrywa rolę wieszczą, bohatera narodowego. Jego pogrzeb jest jedynie określonym elementem w kreowaniu rzeczywistości przez innych. Problem manipulacji pojedynczym człowiekiem ukazuje obraz jednostki, jej bezradność wobec świata, jego kruchość”³⁷. Jednak nie wszyscy byli tak dobrze nastawieni do tego spektaklu Teatru Jan. Tadeusz Burzyński ironizował, że w przedstawieniu było ogromnie wiele chybiomych pomysłów: „«Daj mi rząd dusz» – wyła jedna nawiedzona panienka, próbująca nieskutecznie wyłowić kijem z akwarium złotą rybkę”³⁸. Potem zdaniem recenzenta

³⁵ I. Skórzyńska, *Teatry poznańskich studentów (1953-1989)*, Poznań 2002, s. 163-164.

³⁶ *Ibidem*, s. 164.

³⁷ E. Wasilewska, *Manipulacja jednostką*, „*Student*” 1988, nr 20, s. 12.

³⁸ T. Burzyński, *Stypa w Krakowie*, „*Scena*” 1983, nr 6, s. 24.

było jeszcze gorzej, a raczej jeszcze bardziej bez sensu. Kategorycznie stwierdził, że festiwal w Krakowie ukazał pewne syndromy wyczerpania estetyki teatru studenckiego, a spektakl Teatru Jan był tego przykładem. Burzyński konstatował: „teatr studencki w Polsce umarł. [...] *Ceremonia* była [...] dostatecznie pojemną metaforą, aby objąć także studencką twórczość artystyczną”³⁹.

Oba te spektakle – Teatru 12a i Teatru Jan – wykorzystywały elementy komediowe i groteskowe, uciekając od „martyrologicznych” nastrojów liderów ruchu, stawiając na ironię i dystans. Trzeci z wymienionych przeze mnie zespołów – Wiatyk – dał chyba najbardziej zaskakującą premierę na festiwalu. Romuald Czubak, reżyser *Drogi z powrotem*, fascynował się literaturą i kulturą niemiecką. Akcja spektaklu została umieszczona w hitlerowskich Niemczech. Estetyka nawiązywała do niemieckiego ekspresjonizmu. Grano na bardzo płytkiej, pudełkowej scenie. „Skrócony ścięty horyzont i powiększony, przerysowany plan pierwszy tworzą płaszczyzną karykatury”⁴⁰. W państwie nazistowskim wszystko poddawane było unifikacji, jednostka stawiała się częścią zunifikowanego społeczeństwa. Bohaterowie spektaklu jednak kolejno wyłamują się z tej totalitarnej utopii. Nie wielka polityka, ale prywatność, wolność wewnętrzna są najwyżej waloryzowane przez twórców Wiatyku. „Powracać do siebie jak do kościołów”⁴¹ – powie jeden z bohaterów. Spektakl kończy się pokonaniem nazistów. Jak komentowała Monika Kuc: „najeżdżające światło oczu reflektorów pochłania bohaterów. Nieuchronny wymiar dziejowej sprawiedliwości nie zwalnia jednak od nieustannej weryfikacji własnych postaw”⁴². Aktorstwo było celowo przerysowane, niektóre sceny rozgrywane były w przyspieszonym, ślupstikowym tempie. Czubak twierdził, że „o skuteczności decyduje nie fizyczna ekspansja, ale emocjonalna emanacja”⁴³. Przedstawienie *Droga z powrotem* było oryginalne, zdecydowanie odmienne od pozostałych – zarówno poprzez wykorzystanie płytkiej pudełkowej sceny, jak i wyraziste nadekspresyjne aktorstwo. Próbuąc umieścić je w estetyce studenckiej, Monika Kuc pisała: „Teatralnie *Droga z powrotem* zaczyna się w klimacie ostatniego spektaklu Sceny Plastycznej Mądzika *Wędrownie*, lecz rozwija się w kierunku wyznaczonym przez Provisorium (wpływ widać szczególnie wyraźnie w grze aktorskiej)”⁴⁴. Spektakl Wiatyku miał oczywiście wiele wad, zwłaszcza

³⁹ *Ibidem*.

⁴⁰ M. Kuc, *Sygnaty*, „Scena” 1983, nr 1, s. 35.

⁴¹ Cyt. za: *ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ *Ibidem*.

⁴⁴ *Ibidem*.

w kontekście warsztatu aktorskiego i montażu poszczególnych scen, jednak okazał się największym odkryciem Reminiscencji. Po dostrzeżeniu tego spektaklu w Krakowie Czubak mówił: „Myślę, że wytrzymujemy konkurencję. Jeżeli chodzi o warsztat, to oczywiście wiele nam jeszcze brakuje do przyrównywania się z profesjonalistami, ale jeśli chodzi o pomysłodawstwo, to nieraz oni zostają za nami w tyle”⁴⁵. Teatr Wiatyk był, co trzeba podkreślić, najmłodszym zespołem Reminiscencji, właściwie jeszcze szkolnym: „twórcy czują się spokrewnieni z teatrem studenckim, ale studentami nie są. Z sześciuosobowego zespołu – czworo to tegoroczni maturzyści”⁴⁶. Pojawiły się więc głosy, że przyszłość ruchu teatrów studenckich nie jest kartą zamkniętą.

W kolejnych latach te trzy teatry – 12a, Jan, Wiatyk – współtworzyć będą obok uznanych już grup nowy kształt środowiska teatrów studenckich. Na początku 1983 r. jednak nastroje pozostawały bardzo minorowe. Już wtedy Tadeusz Burzyński pisał: „Skończyła się pewna epoka w tym ruchu”⁴⁷.

Szczególnym wydarzeniem tych pierwszych Reminiscencji '83 miało być seminarium *Etyka i estetyka – Przeszłość i przyszłość młodego teatru*. Właściwie miała być to pierwsza tego typu publiczna debata o młodym teatrze po stanie wojennym, a jej uczestnicy, tak teoretycy, jak i praktycy (Janusz Opryński, Aldona Jawłowska, Małgorzata Szpakowska, Krzysztof Wolicki, Zbigniew Gluza, Jacek Zembrzuski, Wiesław Hołdys, Jacek Świat, Radosław Rozpędowski) gwarantowali, że będzie to dyskusja żywa. Ulotka, która ją zapowiadała, sama w sobie stanowiła diagnozę samopoczucia środowiska: „Jeśli młody teatr jest już tylko historią, to spróbujmy tę historię jakoś usystematyzować, jeśli ma przed sobą przyszłość, to być może przyda mu się kilka rad na dalszą drogę. A co do teraźniejszości tej teatralnej i tej tzw. obiektywnej... no cóż, «koń, jaki jest, każdy widzi» (albo zobaczy)”⁴⁸. Ten minorowy nastrój organizatorów, wyartykułowany w ulotce, potwierdziły po części festiwalowe spektakle. Jednak pierwszy krok został zrobiony i jakaś nadzieja na przyszłość się pojawiła, a młodsze pokolenie teatralne nadało temu pierwszemu festiwalowi ton. Wtedy jeszcze nie wiedziano o tym, że Krakowskie Reminiscencje Teatralne staną się najważniejszym festiwalem studenckim całej dekady lat 80. Że kolejne edycje będą o wiele ciekawsze, że powstanie jeszcze sporo ważnych spektakli i sporo młodych zespołów. Choć pierwszy festiwal nie przyniósł wielkich olśnień, nie wykreował – ponieważ nie mógł – na dłuższą metę żadnych nowych zjawisk, to jednak był pierwszy.

⁴⁵ (ka), *Wiatyk teatrem młodych*, „Życie Bytomskie” 1984, nr 4, s. 5.

⁴⁶ M. Kuc, *op. cit.*, s. 35.

⁴⁷ T. Burzyński, *Stypa w Krakowie*, s. 24.

⁴⁸ Tekst za ulotką (maszynopis powielany) wydaną przez SCK Rotunda.

Stan wojenny został zawieszony w grudniu 1982 r., ale w czasie trwania Krakowskich Reminiscencji wciąż nie był odwołany (zniesiono go dopiero w lipcu 1983 r.). Wieloletni dyrektor festiwalu Krzysztof Lipski wspominał o potyczkach z cenzurą, jakie trzeba było prowadzić podczas tego i kolejnych festiwali: „jako dyrektor festiwalu musiałem toczyć wielodniowe boje o prawo pokazywania spektakli, które zdaniem urzędników zagrażały ustrojowi państwa. Zwykle w końcu udawało się obronić wszystko i wszystkich [...] Wielka czerwona pieczęć wieńczyła dzieło. Zwykle następowało to na kilkanaście godzin przed rozpoczęciem festiwalu. Zespoły często były już w drodze do Krakowa”⁴⁹. W kolejnych latach udało się zaprosić wiele grup bardzo mocno zaangażowanych politycznie.

Na przełomie sierpnia i września 1983 r. odbył się I Międzynarodowy Festiwal Teatru Ulicznego w Jeleniej Górze. Był to pierwszy zorganizowany na taką skalę festiwal teatralny po stanie wojennym, na który zostały zaproszone zespoły z zagranicy. Dyrektorzy – Alina Obidniak i Piotr Szczeniowski – zaproponowali stworzenie imprezy, która odbywać się będzie nie tylko w Jeleniej Górze, ale też w większych i mniejszych miastach Dolnego Śląska.

Festiwal Teatru Ulicznego był prawdziwym świętem dla publiczności z małych sudeckich miasteczek, ale i dla widzów, którzy licznie zjechali z całej Polski. Był też pomysłem w Polsce naprawdę nowym – teatr uliczny jako zjawisko wcześniej praktycznie nie istniał. Oczywiście, były pojedyncze spektakle uliczne Akademii Ruchu, olsztyńskiej Pracowni czy wspólne działania podczas studenckich festiwali, ale w takiej ludycznej formie była to pierwsza impreza. Powody tego nieistnienia były złożone, jednak wydaje się, że najważniejsze, jak podkreśliła Joanna Ostrowska, „Owe «wiadome powody» to oczywiście roztoczenie przez władze niemal absolutnej kontroli nad tym, co dzieje się w przestrzeni publicznej”⁵⁰. Lech Raczak mówił o tym problemie bardzo dobitnie: „W socjalizmie były takie czasy, kiedy w przestrzeniach otwartych nie było warto w ogóle myśleć. Było jasne, że władza nie pozwoli nikomu wyjść na ulice z własnym przesłaniem, z własną informacją, własnym przekazem”⁵¹.

Stworzenie festiwalu na początku lat 80. nie było jednak równoznaczne z otwarciem przestrzeni publicznej dla ruchu teatrów studenckich. Środowisko twórcze w założeniu miało być nieco inne. Zdecydowana większość przedstawień na

⁴⁹ K. Lipski, *Obalanie stereotypów*, [w:] *Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Trzy dekady teatru*, red. M. Grudzińska, Ł. Drewniak, Kraków 2005, s. 20.

⁵⁰ J. Ostrowska, *Popularna rozrywka czy zabawa inteligentów – klasyczne teksty w polskim teatrze ulicznym*, [w:] *Klasyki na ulicy*, red. J. Ostrowska, J. Tyska, Poznań 2020, s. 47.

⁵¹ L. Raczak et al., *Teatr Ósmego Dnia w miejscach nieteatralnych*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyska, Poznań 1998, s. 235, *Studia Kulturoznawcze – Fundacja Humaniora*, 11.

festiwalu teatrów ulicznych to małoobsadowe występy kłownów, kuglarzy, cyrkowców. Małgorzata Dzieduszycka tak określiła ich dzieła: „Ich «spektakle» to najczęściej krótkie scenki, oparte na kilku cyrkowych gagach. Słów mało, prawie wcale, trochę akrobacji, trochę śpiewu [...] Na ogół wiedzą, co się na ulicy może spodobać: program krótki, niejednolity, dowcipy dosadne, melodie popularne, stroje kolorowe i dziwaczne, ruchy przesadne, wyraziste, zaskakujące rekwizyty”⁵². Stopniowo, z festiwalu na festiwal – ponieważ kolejne coroczne edycje cieszyły się równie wielkim powodzeniem – zaczęło się kształtować nowe środowisko teatru ulicznego. Trzeba jednak jasno powiedzieć, że to środowisko teatru ulicznego nie było tożsame z ruchem młodego teatru, teatru alternatywnego, studenckiego. Nowy cyrk, kłownada, karnawał, teatr dla dzieci z biegiem lat i kolejnych edycji coraz mocniej naznaczały charakter festiwalu. Z perspektywy czasu można stwierdzić, że atrakcyjność tej ulicznej formuły skusiła wielu młodych twórców. Był obszar, w którym ruch młodego teatru i ruch teatrów ulicznych się pokrywały. Ale w ogromnej większości były to środowiska odrębne. Ich cele i sposoby komunikowania się z publicznością były inne. Niewątpliwie ruch teatrów ulicznych skradł wielu potencjalnych widzów teatrowi studenckiemu, skusił niektórych twórców atrakcyjnością i świetnym odbiorem publiczności. Tadeusz Burzyński pisał po kilku festiwalach:

Spółeczna baza – jeśli chodzi o widownię – tego festiwalu jest tak potężna, że impreza mogłaby trwać całe lato, a miało by tu co robić nawet 100 zespołów. I kto wie, czy festiwal nie powinien się rozbudować w przyszłości w tym kierunku, żeby stać się podstawą rozleglejszej działalności kulturowej, w największym polskim regionie wczasowo-urlopowym. Możliwości takie byłyby tym realniejsze, że zaczęły się mnożyć w Polsce zespoły teatralne przygotowujące prezentacje uliczne i plenerowe. Takich grup jest już kilkadziesiąt. Jest to zupełnie nowa fala w naszym teatrze współczesnym⁵³.

Wobec tak masowej publiczności festiwale teatrów studenckich – np. Krakowskie Reminiscencje Teatralne – wydawały się imprezami na skalę o wiele mniejszą. Pojawiały się nawet spiskowe teorie wygłaszane w kuluarach imprez studenckich, że oto festiwal teatru ulicznego powstał, by odciągnąć publiczność od teatru politycznie zaangażowanego.

⁵² M. Dzieduszycka, *I Międzynarodowy Festiwal Teatru Ulicznego. Jelenia Góra '83*, [w:] *Międzynarodowe Festiwale Teatru Ulicznego*, red. A. Grzelak, H. Szoka, Jelenia Góra 1987, s. 13-14.

⁵³ T. Burzyński, *Teatr sięgnął bruku*, [w:] *Międzynarodowe Festiwale Teatru Ulicznego...*, s. 5.

Choć rzeczywiście środowisko teatru ulicznego z czasem pójdzie zupełnie własną drogą, to jednak Alina Obidniak i Piotr Szczeniowski podczas I Międzynarodowego Festiwalu Teatru Ulicznego mieli cel przeciwny. Karnawałowe, ludyczne widowiska były tylko jednym z nurtów festiwalu – choć ilościowo dominującym. Jednak bezsprzecznie najważniejsze artystycznie miejsce podczas premierowej edycji festiwalu zajął Teatr Ósmego Dnia, niemający z kłownadą niczego wspólnego. Chyba zresztą takie miejsce celowo nazaczyła mu Alina Obidniak. Zaprosiła bowiem dwa słynne spektakle Ósemek, grane w sali – *Ach, jakże godnie żyliśmy* i *Wzlot*. Jednak umożliwiono Teatrowi Ósmego Dnia także stworzenie widowiska ulicznego, które okazało się najważniejszym i najbardziej zaskakującym wydarzeniem tego festiwalu – był to *Raport z oblężonego miasta*. Może nie było to przedstawienie tak doskonałe formalnie, jak stacjonarne spektakle Ósemek, ale za to wpisywało się wyraziście w polityczny kontekst czasu i miejsca. Jak zgodnie przyznawali widzowie, było to wstrząsające doznanie.

Od wczesnego poranka w różnych miejscach Jeleniej Góry pojawiał się aktor (Tadeusz Janiszewski) ciągnący wózek z żebraczym dobytkiem. Później na ulicach miasta rozgrywane były krótkie scenki – brutalne, szare, dotyczące śmierci, niekiedy kuglarskie, jarmarczne. Na Rynku Roman Radomski otwierał kram z szyldem „Świętej pamięci świetlana przyszłość”, przemaszzerowała grupa żałobników, z wielkim sztandarem zjawiał się na wysokich szczudłach Anioł Śmierci... Aktorzy pojawiali się niespodzianie w różnych częściach miasta.

Na miejsce prezentacji wieczornego przedstawienia Teatr Ósmego Dnia wybrał jedno z najbrzydszych, najbardziej odrapanych podwórek Jeleniej Góry. Kanwą literacką *Raportu z oblężonego miasta* był poemat Zbigniewa Herberta pod takim właśnie tytułem. Właściwie najkrócej to widowisko można opisać, że była to opowieść o pacyfikacji oblężonego miasta. Ogromne postaci na szczudłach doprowadziły do zagłady całego społeczeństwa. Widowiskowo było to rzeczywiście niezwykle, spektakl nie powstał bowiem, jak inne festiwalowe przedsięwzięcia, by zabawić publiczność, lecz by nią wstrząsnąć, by pokazać mroczne i pełne przemocy oblicze świata. Widowiskowość nie polegała na śmiechu, zabawie. Była bardziej adekwatna do miejsca – do brudnego, zapuszczonego podwórza w kraju, w którym przemoc w ostatnich latach była codziennością.

„Zobaczyliśmy w tym spektaklu straszne rzeczy: pochody kalek, śmierć, zniszczenie, zarazę, pożary, egzekucje. Jednych wieszano na latarniach, innych przepędzano z miejsca na miejsce, zaszczytów przypierano do murów. Okrutnymi zwyczajami były złowrogi i wspnianie postaci na szczudłach”⁵⁴ – pisała Małgorzata Dzieduszycka.

⁵⁴ M. Dzieduszycka, *op. cit.*, s. 15.

Żywy ogień, pochodnie, pożary, gaśnice, światło – wszystko to budowało przejmującą wizualnie atmosferę. Dosadność mieszała się z metaforą. Wiele scen rozgrywało się jeszcze, nim cały pochód aktorów i publiczności doszedł na podwórko, chyba najbardziej zrujnowane w mieście, gdzie miały toczyć się finałowe sceny. W drodze niemiecki aktor (występujący jako Doktor Kuppel) biorący udział w tym jeleniogórskim przedstawieniu tłumaczył ludziom, czym jest krew. „Wbijają igłę, pojawia się krew, prawdziwa krew. Doktor Kuppel przelewa ją do naczynia, nastąpi chwila pomazania. Najpierw sam siebie, potem widzów. Niektórzy pozwalają, inni odsuwają się ze wstrętem. [...] Doktor przekazuje teraz naczynie Mistrzowi ceremonii. Ten także dokonuje pomazania, po czym wznosi toast i... wypija zawartość naczynia. Część widzów skamieniała ze zgrozy”⁵⁵. Kolejne pytania: ile jest krwi w człowieku. Sześć litrów? Sześć butelek burgunda? Aktorzy rozlewają farbę – jak krew.

Później z plecaków wysypywany jest piach, wszystko pokrywają tumany pyłu. Szaleństwo przemocy, zniszczenia, apokalipsy ogarnia wszystko. Wreszcie wszyscy wchodzi na „mały placyk pośród strasznie zdewastowanych kamieniczek. Jest już ciemno. [...] Płyną dźwięki walca. Aktorzy ustawiają płonące znicze”⁵⁶, które wyznaczać będą umowną przestrzeń gry. Tam już dokonuje się zagłada miasta.

Wybuchają płomienie. Smugi reflektorów wydobywają z mroku drgające sylwetki rozbitek. Muzyka potężnieje i oto pojawia się niesamowity pochód: wkraczają zdobywcy. Płyną wysoko ponad tłumem widzów (są na wysokich szczytach). Prowadzi ich demoniczny książę zagłady w purpurowo-czarnych, rozwianych szatach, o nieprzytomnej twarzy, opętanej uniesieniem niszczenia i mordów⁵⁷.

Zagłada jest totalna. Giną prawie wszyscy mieszkańcy miasta, zasieczeni, powieszani.

Nie pomogą znaki kapitulacji, [kobieta] pada pod ciosem czarnej chorągwi. Po rozmodlonym chłopcu pozostanie na bruku zdeptany różaniec [...] Jeszcze ostatni ocalali wspinają się po drabinach na mury. Dosiegają ich serie salw (gaśnice przeciwpożarowe pełnią rolę broni). Pośród tańca zwycięzców Sędzia-Dowódca daje sygnał podpalenia ostatniej rzeczy, jaka się ostała – wózka N.N. Leje się benzyna, bucha wielki płomień stosu⁵⁸.

⁵⁵ M. Pawlicki, *Apokalipsa według Herberta*, „Scena” 1984, nr 1, s. 27.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 28.

⁵⁸ E. Morawiec, *op. cit.*, s. 178.

Nastrój podbijała ekstatyczna muzyka Carla Orffa z oratorium *Carmina Burana*. „Przerażeni widzowie cofają się”⁵⁹. Chyba żaden spektakl uliczny zaprezentowany na tym i kolejnych festiwalach nie oddziaływał tak bezpośrednio na widzów. Publiczność właściwie nie była przygotowana na tak apokaliptyczne widowisko. Spektakl ten stał się legendą jeleniogórskiego festiwalu. Jednak Teatr Ósmego Dnia nie pozostawił widzów z widmem zagłady, ale zmienił ją w metaforę czasów, w posłannictwo wolności – mówiąc nieco patetycznie. Poemat Herberta brzmiący z wielką siłą z głośników na koniec, już po odejściu aniołów zagłady, zmieniał całe to widowisko w wielki metaforyczny spektakl. Nad dogasającymi płomieniami jeden z nielicznych ocalałych mieszkańców Miasta kończy poemat Herberta:

cmentarze rosną maleje liczba obrońców
ale obrona trwa i będzie trwała do końca

i jeśli Miasto padnie a ocaleje jeden
on będzie niósł miasto w sobie po drogach wygnania
on będzie miasto

patrzmy w twarz głodu twarz ognia twarz śmierci
najgorszą ze wszystkich – twarz zdrady

i tylko sny nasze nie zostały upokorzone.

Stos się dopala, wszystko się wycisza. Oprawcy odeszli, ocalali wmieszali się w tłum. Na koniec tylko „głos kobiecy (Ewa Wójciak) zamknie apokaliptyczny sen kodą gorzko-elegijnej pieśni (tekst Lecha Racza)”⁶⁰.

Spektakl – rozegrany w obskurnej scenerii – oddziaływał przede wszystkim emocjonalnie. Można było doszukiwać się w nim wielu znaczeń, lecz ton goryczy i powidok znanych z ulic polskich miast scen przemocy nadawały mu też prawie publicystycznego wymiaru. Stawał się metaforycznym portretem świata PRL-u po stanie wojennym – obdartego, brudnego, bez perspektyw.

[cdn.]

⁵⁹ M. Pawlicki, *Apokalipsa...*, s. 28.

⁶⁰ E. Morawiec, *op. cit.*, s. 179.

Bibliografia

- Akademia Ruchu. Miasto. Pole akcji*, red. Małgorzata Borkowska, Warszawa 2006.
- A.S., *Blizny*, „Wezwanie” 1982, nr 4, s. 73-75.
- Burzyński Tadeusz, *Stypa w Krakowie*, „Scena” 1983, nr 6, s. 24.
- Burzyński Tadeusz, *Teatr sięgnął bruku*, [w:] *Międzynarodowe Festiwale Teatru Ulicznego*, red. Andrzej Grzelak, Henryk Szoka, Jelenia Góra 1987, s. 3-5.
- Choma-Jusińska Małgorzata, „*Teatr jest miejscem, gdzie najtrudniej kłamać*”. *Teatr niezależny w Lublinie w latach 70. i 80. XX wieku*, „Scriptores” 2013, nr 42, [Chatka Żaka. 4 teatry], s. 6-9.
- Czarnowska Anita, Domagalski Andrzej, Magowski Tomasz, *Studenckie festiwale teatralne w Polsce*, Kraków 1987.
- Dużyński Krzysztof, *Akademia Ruchu 1972-1987*, Łódź 1993.
- Dzieduszycka Małgorzata, *I Międzynarodowy Festiwal Teatru Ulicznego. Jelenia Góra '83*, [w:] *Międzynarodowe Festiwale Teatru Ulicznego*, red. Andrzej Grzelak, Henryk Szoka, Jelenia Góra 1987, s. 13-16.
- Głosy czasu. Teatr Kana. 25 lat*, red. Marta Poniatowska, Radosław Jagucki, Małgorzata Mostek, Szczecin 2005.
- Howard Tony, Kuhiwczak Piotr, *Empty Stages: Teatr Provisorium and the Polish Alternative Theatre*, „New Theatre Quarterly” 1987, vol. 3(11), s. 258-272.
- (ka), *Wiatyk teatrem młodych*, „Życie Bytomskie” 1984, nr 4, s. 5.
- Kornaś Tadeusz, *Współuczestnicy narodowej niezgody. Teatr stanu wojennego*, „Nowy Napis” 2021, nr 12, s. 275-289.
- Krukowski Wojciech, *Tyle lat, co Polska Ludowa albo 45 lat od wtorku*, Warszawa 2015.
- Kuc Monika, *Sygnaty*, „Scena” 1983, nr 1, s. 35.
- Lipski Krzysztof, *Obalanie stereotypów*, [w:] *Krakowskie Reminiscencje Teatralne. Trzy dekady teatru*, red. Magda Grudzińska, Łukasz Drewniak, Kraków 2005, s. 19-22.
- Morawiec Elżbieta, *Seans pamięci*, Kraków 1996.
- Nyczek Tadeusz, *Akademia Ruchu: poza smugą cienia*, „Dialog” 1986, nr 12, s. 117-123.
- Ostrowska Joanna, *Popularna rozrywka czy zabawa inteligentów – klasyczne teksty w polskim teatrze ulicznym*, [w:] *Klasyki na ulicy*, red. Joanna Ostrowska, Juliusz Tysza, Poznań 2020, s. 43-62.
- Pawlicki Maciej, *Apokalipsa według Herberta*, „Scena” 1984, nr 1, s. 27-28.
- Pawlicki Maciej, *Próba wzlotu*, „Scena” 1984, nr 5, s. 28-29.
- Przastek Daniel, *Środowisko teatru w okresie stanu wojennego*, Warszawa 2005.

- Raczak Lech, *Więcej niż jedno życie. Kreacje zbiorowe Teatru Ósmego Dnia 1977-1985. Postzapisy*, Poznań 2012, Lech Raczak. *Pisma Teatralne*.
- Raczak Lech, Wójciak Ewa, Janiszewski Tadeusz, Kęszycki Marcin, *Teatr Ósmego Dnia w miejscach nieteatralnych*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tysza, Poznań 1998, s. 231-248, *Studia Kulturoznawcze – Fundacja Humaniora*, 11.
- Ratajczak Józef, *Wojenna „Przypowieść”*, „Teatr” 1983, nr 4, s. 32-33.
- Skarżanka Hanna, *Współwinni: Norwid... Miłosz...*, [w:] *Komedianci. Rzecz o bojkocie*, oprac. Andrzej Roman, Warszawa 1990, s. 206-208.
- Skórzyńska Izabela, *Teatry poznańskich studentów (1953-1989)*, Poznań 2002.
- Teatr drugiego obiegu. Materiały do kroniki teatru stanu wojennego*, zebrał zespół pod kier. Marty Fik, red. Joanna Krakowska-Narożniak, Marek Waszkiel, Warszawa 2000.
- Teatr Provisorium. 15 lat istnienia teatru*, [folder], Lublin 1991.
- Ulotka (maszynopis powielany) wydana przez SCK Rotunda.
- Wasilewska Ewa, *Manipulacja jednostką*, „Student” 1988, nr 20, s. 8.
- Życie niedokończone. Z Lechem Raczakiem rozmawia Jacek Głomb*, red. Dariusz Kosiński, Kraków 2021.

ABSTRACT

Alternative Theater After Martial Law

The article talks about the achievements of alternative theater after the introduction of martial law in Poland (i.e. after 13 December 1981).

Keywords: martial law, alternative theater, Teatr Ósmego Dnia, Teatr Provisorium, Akademia Ruchu, Krakow Theatrical Reminiscences

ANNA KRZYŻAK 

Uniwersytet Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

Język muzyki, muzyka języka – związki nieoczywiste

W ostatnich ponad 20 już latach nastąpił gwałtowny rozwój badań nad związkami muzyki i mózgu (Patel, Koelsch, Peretz, Platel, Pinker, Elmer i inni). Przyczyniło się to do stawiania licznych pytań o źródła muzyki i jej reprezentację w umyśle. Niektórzy badacze uznają, że wiedza na temat wytwarzania i percepcji muzyki pozwala zaliczyć ją do funkcji poznawczych o charakterze adaptacyjnym. Wspólne cechy muzyki i języka zaś mogą świadczyć o tożsamym ewolucyjnym pochodzeniu obu zjawisk¹. W latach 80. XX w. Jerry A. Fodor wysnuł hipotezę modułowej konstrukcji umysłu, zgodnie z którą przetwarzanie informacji następuje w wyspecjalizowanych modułach². Zakładając adaptacyjny charakter muzyki, niektórzy ze współczesnych badaczy uważają, że jej przetwarzanie dokonuje się właśnie w owych modułach powstałych w wyniku doboru naturalnego³. Inni stoją na

¹ Por. P. Podlipniak, *Tonalność a kwestia adaptacyjności muzyki*, [w:] *Neuroestetyka muzyki*, red. M. Bogucki et al., Poznań 2013, s. 271-296, *Biblioteka Laboratorium Myśli Muzycznej*, t. 2.

² J.A. Fodor, *The Modularity of Mind*, Cambridge 1983.

³ I. Peretz, M. Coltheart, *Modularity of Music Processing*, „Nature Neuroscience” 2003, vol. 6, s. 688-691.

stanowisku, że muzyka stanowi niejako efekt uboczny funkcji poznawczych, m.in. języka, i służy wyłącznie doznaniom estetycznym. Jedna z teorii Stevena Pinkera głosi, że zniknięcie muzyki z powierzchni Ziemi nie wywołałoby żadnej rewolucji, a życie człowieka w innych aspektach nie uległoby zmianom⁴. Czy na pewno?

Muzyka i język stanowią bez wątpienia ludzkie uniwersalia, a zdolność ich generowania wyróżnia człowieka spośród innych gatunków. U podstaw przetwarzania obu zjawisk leży analiza i interpretacja złożonych sekwencji w czasie. Oba postrzegane są jako systemy fonologiczne wykorzystywane w celach komunikacyjnych⁵. Niezależnie od teorii pochodzenia muzyki jej związek z językiem wydaje się niezaprzeczalny. Należy jednak postawić pytanie: jak ścisły jest to związek i jak się przejawia?

Analogia strukturalna muzyki i języka jest szczególnie wyraźna. Oba media charakteryzują się obecnością elementów (słowa, dźwięki), które można łączyć zgodnie z określonymi regułami i tworzyć zorganizowane struktury (zdania, melodie) kodowane w liniowych, zależnych od czasu sygnałach⁶.

Język naturalny opiera się na trzech systemach: fonetycznym, syntaktycznym (gramatycznym) i semantycznym. W muzyce odnajduje się cechy podobne do tych charakterystycznych dla języka, dlatego w badaniach muzykologicznych wyróżnia się te same komponenty. Organizacja muzyki na poziomie segmentalnym przypomina organizację fonologiczną języka naturalnego – muzyka zbudowana jest z elementów, które, podobnie jak fonemy, stanowią odrębne kategorie poznawcze. O cechach segmentalnych systemu fonologicznego muzyki świadczy tworzenie w umysłach słuchaczy kategorii tonalnych, podobnie jak w przypadku języka. To, co odróżnia jednak oba media, to kwestia percepcji wysokości dźwięku w dyskryminacji podstawowych jednostek systemu muzycznego, jakimi są interwały muzyczne⁷. Obszarem zainteresowań badawczych współczesnych muzykologów i językoznawców są nie tylko podobieństwo strukturalne języka i muzyki, rozwój zdolności i nabywanie umiejętności muzycznych i językowych, lecz także sposoby przetwarzania muzyki i języka oraz ich biologiczne determinanty.

⁴ S. Pinker, *Jak działa umysł*, tłum. M. Koraszewska, Warszawa 2002.

⁵ Por. P. Podlipniak, *Muzyka i język a muzykologia systematyczna. O aktualności perspektywy językowej w badaniach nad muzycznością człowieka*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15(24), s. 301-318.

⁶ J.N. Chiang et al., *The Language of Music: Common Neural Codes for Structured Sequences in Music and Natural Language*, „Brain and Language” 2018, vol. 185, s. 30-37.

⁷ *Kształtowanie i percepcja sekwencji dźwięków muzycznych*, red. A. Rakowski, Warszawa 2002; P. Podlipniak, *Muzyka i język...*

Na podstawie badań eksperymentalnych (obrazowych, np. fMRI – funkcjonalne obrazowanie za pomocą rezonansu magnetycznego – i rejestracyjnych, np. EEG – elektroencefalografia) badacze sugerują, że część wyspecjalizowanych mechanizmów poznawczych biorących udział w przetwarzaniu bodźców muzycznych może być wykorzystywana zarówno podczas przetwarzania muzyki, jak i mowy⁸.

Uznaje się, że specyficzne dla muzyki operacje poznawcze to zwykle przetwarzanie wysokościowych interwałów muzycznych oraz relacji tonalnych⁹. Obserwacje

⁸ E.J. Gorzelańczyk, *Neurobiology and the Evolution of Human Culture and Language*, „Acta Neuropsychologica” 2003, vol. 1(4), s. 436-448; A.D. Patel, *Music, Language, and the Brain*, New York 2008; S. Koelsch, W.A. Siebel, *Towards a Neural Basis of Music Perception*, „Trends in Cognitive Sciences” 2005, vol. 9(12), s. 578-584; S. Elmer et al., *Increased Cortical Surface Area of the Left Planum Temporale in Musicians Facilitates the Categorization of Phonetic and Temporal Speech Sounds*, „Cortex” 2013, vol. 49(10), s. 2812-2821.

W badaniu mózgowia współcześnie wykorzystuje się głównie tomografię komputerową (CT – *Computer Tomography*) oraz rezonans magnetyczny (NMR – *Nuclear Magnetic Resonance*); pozwalają one oceniać strukturę poszczególnych warstw tkanki mózgowej. Komputerowa tomografia emisyjna pojedynczego fotonu (SPECT scan – *Single Photon Emission Computerized Tomography*), a także tomografia pozytronowa emisyjna (PET scan – *Positron Emission Tomography*) dostarczają m.in. danych o metabolizmie tkanki mózgowej. Z kolei rzadziej wykorzystywana czynnościowa tomografia rezonansu magnetycznego (f-MRI – *functional Magnetic Resonance Imaging*) umożliwia rejestrację zachodzących w czasie zmian biochemicznych i fizjologicznych (J. Mazurkiewicz-Sokołowska, *Lingwistyka mentalna w zarysie. O zdolności językowej w ujęciu integrującym*, Kraków 2010, s. 61-62; M. Michalik, *Kompetencja składniowa w normie i zaburzeniach. Ujęcie integrujące*, Kraków 2011, s. 79-80, *Prace Monograficzne – Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie*, nr 597). Z wymienionych sposobów badania mózgowia w eksperymentalnych badaniach lingwistycznych są stosowane przede wszystkim PET i f-MRI. Zasada tych dwóch metod badań oparta jest na istnieniu zależności między aktywnością neuronu i miejscowym przepływem krwi. W związku z tym, interpretując wyniki uzyskanych badań, pamiętać należy o fakcie, iż przepływ krwi wzrasta wraz ze wzrostem aktywności neuronów (J. Mazurkiewicz-Sokołowska, *op. cit.*, s. 62; M. Michalik, *op. cit.*, s. 79-80). Inną wielce obiecującą, tanią, choć raczej nieznaną metodą „podglądania” pracy mózgu, również w aspekcie lateralizacyjnym, jest przeczaszkowa stymulacja magnetyczna (TMS – *Transcranial Magnetic Stimulation*), która została rozpowszechniona w połowie lat 90. XX w. Metoda polega na wykorzystaniu impulsów silnego pola magnetycznego do stymulacji różnych okolic kory mózgowej człowieka. Początkowo TMS wykorzystywane było jako narzędzie diagnostyki neurologicznej do badania przewodnictwa w drogach ruchowych. Nieco później podjęte zostały badania nad wykorzystaniem TMS w terapii niektórych zaburzeń neurologicznych czy psychicznych (T. Zyss, *TMS in Therapy of Depression – The Problem of Determining the Area to Be Stimulated, I.e., a Few Words About the Anatomy of Depressive Disorders*, „Psychiatria Polska” 2013, vol. 47(1), s. 75-87).

⁹ I. Peretz, M. Coltheart, *op. cit.*; P. Podlipniak, *Muzyka i język...*

osób z nabytymi uszkodzeniami układu nerwowego oraz z tzw. wrodzoną amuzją¹⁰ potwierdzają tę tezę. U części osób z zaburzeniami przetwarzania muzyki inne funkcje poznawcze nie były zaburzone. Badania, które dotyczyły uszkodzenia lewej półkuli mózgu, wskazują, iż mimo to zachowane zostały zdolności odróżniania wysokości dźwięków i reprodukcji wysokości dźwięków oraz umiejętności oparte na silnie utrwalonych i zautomatyzowanych muzycznych strukturach, tj. skale molowe i durowe czy podstawowe progresje melodyczne, a zatem zdolności prawopółkulowe, podczas gdy nastąpił zanik rozpoznawania i identyfikowania złożonych struktur muzycznych – specjalizacja lewopółkulowa¹¹. W badaniach z użyciem funkcjonalnego rezonansu magnetycznego (fMRI) i zadań polegających na słuchaniu biernym przez muzyków wykazano zwiększoną aktywację w obszarach odpowiedzialnych za czasową integrację bodźca dźwiękowego, w tym za przetwarzanie informacji o wysokości dźwięku¹².

Rozróżnienie cech dystynktywnych materiału wysokościowego muzyki zależy od funkcji poznawczych, dzięki którym możliwa jest kategoryzacja, która – w przypadku percepcji wysokości – polega na przypisaniu dźwięków z pewnego zakresu częstotliwości do ustalonej kulturowo kategorii. Zdolność kategoryzowania nie wystarczy do rozróżnienia subtelnych kategorii wysokościowych systemu muzycznego. Inną ważną cechą stanowi tzw. wrodzony zmysł liczby – własność związana z funkcjonowaniem takich receptorów jak wzrok i słuch, umożliwiająca postrzeganie ilościowe¹³. Również ona nie jest wystarczająca. W przetwarzaniu organizacji dzieła muzycznego bierze udział szereg zdolności odpowiedzialnych za subiektywne postrzeganie czasu, a także kategoryzację i segregację czasową, co sugeruje, że także w przetwarzaniu czasowym zjawisk muzycznych zaangażowane są wyspecjalizowane mechanizmy poznawcze.

¹⁰ J. Ayotte, I. Peretz, K. Hyde, *Congenital Amusia: A Group Study of Adults Afflicted with a Music-Specific Disorder*, „Brain” 2002, vol. 125(2), s. 238-251.

¹¹ O. Marin, D.W. Perry, *Neurological Aspects of Music Perception and Performance*, [w:] *The Psychology of Music*, ed. D. Deutsch, San Diego 1999, s. 653-724, *Academic Press Series in Cognition and Perception*.

¹² M. Bangert et al., *Shared Networks for Auditory and Motor Processing in Professional Pianists: Evidence from fMRI Conjunction*, „Neuroimage” 2006, vol. 30, s. 917-926; B. Habermeyer et al., *Neural Correlates of Pre-Attentive Processing of Pattern Deviance in Professional Musicians*, „Human Brain Mapping” 2009, vol. 30, s. 3736-3747; F. Bianchi et al., *Subcortical and Cortical Correlates of Pitch Discrimination: Evidence for Two Levels of Neuroplasticity in Musicians*, „Neuroimage” 2017, vol. 163, s. 398-412.

¹³ J. Dębiec, *Mózg i matematyka*, Tarnów 2002, *Rozprawy OBI*, 13.

Konstrukcja zdecydowanej większości utworów muzycznych polega na organizacji dwóch zasadniczych cech fizycznych przebiegów dźwiękowych: częstotliwości dźwięków i ich porządku czasowego. Częstotliwość odbierana jest jako wrażenie wysokości dźwięku¹⁴ i stanowi podstawę konstrukcyjną tzw. systemu wysokościowego (ang. *tuning system*) muzyki¹⁵, czyli abstrakcyjnego zbioru wszystkich stosowanych przez daną kulturę muzyczną interwałów muzycznych o charakterystycznych dla niej i przez nią ustalonych rozmiarach. Interwały te stanowią odległość pomiędzy dyskretnymi kategoriami wysokości dźwięku¹⁶. Wydzielanie dyskretnych kategorii wysokościowych to podstawowa umiejętność człowieka podczas percepcji muzyki. Uporządkowany wybór spośród interwałów tworzy zaś skalę muzyczną.

Organizacja dźwięku w muzyce opiera się ponadto na tzw. tonalności. Tonalność, powszechne zjawisko muzyczne, to sposób użycia skali polegający na nadaniu różnej wagi poszczególnym jej stopniom¹⁷. Ma zatem znaczenie w ustalaniu zasady hierarchii dźwięków w zależności od ich wysokości¹⁸.

Charakterystyczny dla muzyki jest także specyficzny porządek czasowy zwany rytmem. Warunkiem koniecznym wystąpienia rytmu muzycznego jest spostrzeżenie porządku czasowego co najmniej dwóch następujących po sobie dźwięków¹⁹. Rytm występuje w każdym przebiegu muzycznym, a w niektórych przypadkach stanowi ich jedyny czynnik organizujący²⁰. Do niezależnych własności rytmu należą takie zjawiska jak puls muzyczny czy organizacja rytmiczna i metryczna²¹.

Puls to seria identycznych i regularnie powtarzających się (izochronicznych) miar w równych odstępach czasu, stanowiących podstawę większości przebiegów muzycznych. Ponieważ miary pulsu to zjawisko umysłowe, nie muszą odnosić się do rzeczywistych zdarzeń akustycznych. Zjawisko pulsu znane jest we wszystkich kulturach muzycznych i ułatwia synchronizację dźwiękowo-ruchową. Natomiast organizacja rytmiczna porządkuje dźwięki w grupy o określonych odstępach czasowych między poszczególnymi zdarzeniami akustycznymi i wyróżnia niektóre z nich za pomocą

¹⁴ B.C.J. Moore, *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, tłum. A. Sęk, E. Skrodzka, Warszawa-Poznań 1999.

¹⁵ B. Snyder, *Music and Memory: An Introduction*, Cambridge, Mass.–London 2001.

¹⁶ J.A. Sloboda, *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, tłum. A. Białkowski, E. Klimas-Kuchtowa, A. Urban, Warszawa 2002.

¹⁷ B. Snyder, *op. cit.*

¹⁸ J.A. Sloboda, *op. cit.*

¹⁹ B. Snyder, *op. cit.*

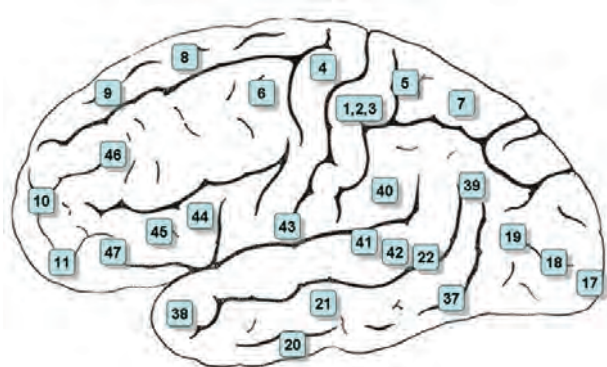
²⁰ S. Pinker, *op. cit.*

²¹ B. Snyder, *op. cit.*

akcentów rytmicznych. Organizacja metryczna zaś porządkuje za pomocą akcentów muzycznych miary pulsu w cyklicznie powtarzane wzorce²².

Własnościami wspólnymi dla muzyki i mowy, wynikającymi z przetwarzania bodźców słuchowych, są kontur (melodia opadająca lub wznosząca) oraz organizacja rytmiczna i metryczna. Specyficzne dla muzyki są zaś tonalność i dyskretne kategorie wysokościowe. Parametry wynikające z przetwarzania bodźców dźwiękowych, czyli barwa dźwięku, głośność i tempo, mimo że obecne w organizacji materiału muzycznego, nie są konieczne, by dane zjawisko akustyczne uznać za zjawisko muzyczne²³ lub językowe.

Klasyczne ujęcie lokalizacji procesów językowych w mózgu²⁴, z podziałem na obszar Broki (tylna część zakrętu czołowego dolnego, pole Brodmanna 44 i 45) – odpowiedzialny za motoryczne aspekty mowy – i obszar Wernickego (tylna część zakrętu skroniowego górnego, pole Brodmanna 22) – zarządzający procesami rozpoznawania głosek, wyrazów i zdań, jest powszechnie znane, a wiedza na ich temat łatwo dostępna. Warto skupić się na nowoczesnych koncepcjach przetwarzania języka i interesujących kwestiach procesowania w mózgu syntaktyki i semantyki oraz wspólnych obszarach przetwarzania języka i muzyki.



Il. 1. Podział kory mózgowej wg Brodmanna, tzw. pola Brodmanna, rysował H. Vandyke Carter, za: H. Gray, *Anatomy of the Human Body* (1918), Bartleby.com: Gray's Anatomy, Plansza 726, [on-line:] <https://www.bartleby.com/lit-hub/anatomy-of-the-human-body/> – 6 V 2024

²² *Ibidem*.

²³ I. Peretz, M. Coltheart, *op. cit.*

²⁴ Por. np. B.L.J. Kaczmarek, *Mózgowa organizacja mowy*, Lublin 1995.

Uważa się, że istnieje część mózgowia odpowiedzialna za przetwarzanie zarówno konturu melodycznego w muzyce, jak i prozodycznego w mowie²⁵. Obszary przetwarzające organizację rytmiczną i metryczną biorą także udział w analizie bodźców językowych²⁶. Badacze sugerują ponadto, że podczas przetwarzania zjawisk muzycznych aktywują się rejony zaangażowane w przetwarzanie syntaktyki²⁷ i semantyki języka²⁸.

Badania prowadzone w ostatnich kilkudziesięciu latach zaowocowały zdobyciem szerszej wiedzy na temat możliwości ludzkiego mózgu. Stało się to możliwe wraz z pojawieniem się nowych narzędzi badawczych – obrazowania mózgu, technik stosowanych w biologii molekularnej – dzięki którym zaczęto śledzić zmiany przebiegające na różnych poziomach: zachowania, anatomii i fizjologii, zmiany na poziomie komórkowym. W dzisiejszych czasach w wyniku prowadzonych badań odchodzi się od koncepcji modułowej budowy umysłu na rzecz modelu aktywnej sieci neuronalnej. W środowisku neurobiologów (m.in. Patel²⁹) i muzykologów kognitywnych postawiono hipotezę wspólnych zasobów integracji sensorycznej (ang. *Shared Syntactic Integration Resource Hypothesis* – SSIRH), która miałaby tłumaczyć aktywność tych samych obszarów mózgowia w przetwarzaniu zjawisk muzycznych i językowych³⁰. Jeden z nich odpowiadałby za przetwarzanie bodźców i tworzenie systemów generatywnych, dwa pozostałe, niezależne, odpowiedzialne by były za reprezentacje mentalne muzyki i języka³¹.

Ludzki – „mobilny” – mózg zdolny jest do zmian neuronalnych, ciągłej przebudowy w wyniku uczenia się i doświadczeń. Procesy te obejmują m.in. dynamiczną zmianę połączeń nerwowych, kształt i wielkość komórki nerwowej, mielinizację, siłę połączeń neuronalnych i neurogenezę, u dorosłych ograniczoną do opuszki węchowej i hipokampu³². Zdolność przebudowy struktur mózgowych pod wpływem

²⁵ A.D. Patel, *Language, Music, Syntax and the Brain*, „Nature Neuroscience” 2003, vol. 6, s. 674-681; S. Koelsch, W.A. Siebel, *op. cit.*

²⁶ I. Peretz, M. Coltheart, *op. cit.*

²⁷ A.D. Patel, *Language, Music, Syntax and the Brain*; S. Koelsch, W.A. Siebel, *op. cit.*; M. Oechslin, M. Gschwind, C.E. James, *Tracking Training-Related Plasticity by Combining fMRI and DTI: The Right Hemisphere Ventral Stream Mediates Musical Syntax Processing*, „Cerebral Cortex” 2018, vol. 28(4), s. 1209-1218; J.N. Chiang et al., *op. cit.*

²⁸ S. Koelsch et al., *Music, Language, and Meaning: Brain Signatures of Semantic Processing*, „Nature Neuroscience” 2004, vol. 7(3), s. 302-307; S. Koelsch, W.A. Siebel, *op. cit.*

²⁹ Por. A.D. Patel, *Language, Music, Syntax and the Brain...*

³⁰ L.R. Slevc, B.M. Okada, *Processing Structure in Language and Music: A Case for Shared Reliance on Cognitive Control*, „Psychonomic Bulletin & Review” 2015, vol. 22(3), s. 637-652.

³¹ Za: P. Podlipniak, *Muzyka i język...*, s. 311.

³² Ch.L. Tardif et al., *Advanced MRI Techniques to Improve Our Understanding of Experience-Induced Neuroplasticity*, „Neuroimage” 2016, vol. 131, s. 55-72.

doświadczenia i nauki zwana jest neuroplastycznością (gr. *plaitikos* – tworzenie) – polega na torowaniu lub hamowaniu przewodnictwa w synapsach, a także na zmianach strukturalnych aksonów, synaps i dendrytów w wyniku powtarzalnego stymulowania receptorów³³. Neuroplastyczność oznacza zatem właściwość neuronów do trwałej przebudowy w wyniku uczenia się. Zmiany zachodzą zarówno na poziomie neuronów, jak i synaps. Badacze uważają, że to synapsa – miejsce połączenia między neuronami i punkt wymiany informacji – jest miejscem, gdzie powstaje i zanika plastyczność mózgu³⁴.

We współczesnej neurobiologii stosuje się szeroką definicję neuroplastyczności, która obejmuje trwałe zmiany własności komórek nerwowych pod wpływem bodźców środowiskowych lub uszkodzenia układu nerwowego. Stanowi ona jego własność i odpowiada za zdolności adaptacyjne, zmienność, zdolności naprawcze oraz uczenie się i pamięć. Dotyczy to wszystkich neuronów i dzieje się na wszystkich piętrach układu nerwowego³⁵. W literaturze mówi się o plastyczności „zależnej od doświadczenia” i „oczekującej doświadczenia”³⁶, czyli w pierwszym przypadku niezwiązanej z predyspozycjami rozwojowymi czy dziedzicznymi zdolnościami, w drugim zaś o takiej, która łączy się z rozwojem opartym na uczeniu się, np. języka czy muzyki. To podstawowe rozróżnienie. W zależności od dziedziny nauki proponowane są różne klasyfikacje i typologie neuroplastyczności. Neuropsycholog Maria Pąchalska wyróżnia trzy główne rodzaje plastyczności: neuroanatomiczną, przez co rozumie się szybkie zmiany aktywności neuronalnej lub zmiany strukturalne; funkcjonalną, będącą reorganizacją sieci neuronalnej na skutek uszkodzenia mózgu; oraz behawioralną, stanowiącą reakcję na konkretną sytuację. Według badaczki neuroplastyczność to „trwałe zmiany własności komórek nerwowych, zachodzące pod wpływem działania bodźców ze środowiska lub uszkodzenia układu nerwowego. [...] jest definiowana jako cecha układu nerwowego, która zapewnia zmienność, uczenie się i pamięć, zdolności samonaprawy oraz możliwości adaptacji do warunków środowiskowych”³⁷.

Niezależnie od klasyfikacji i typologii owa zdolność ludzkiego mózgu umożliwia tworzenie się nowych połączeń nerwowych oraz poprawę transmisji sygnałów

³³ M. Pąchalska, B.L.J. Kaczmarek, J.D. Kropotov, *Neuropsychologia kliniczna. Od teorii do praktyki*, Warszawa 2014.

³⁴ M. Kossut, *Plastyczność mózgu*, [on-line:] <http://neuropedia.org.pl> – 21 IV 2022.

³⁵ Por. eadem, *Neuroplastyczność i neurorehabilitacja*, „Wszechświat” 2010, t. 111, nr 1-3, s. 5-7.

³⁶ Por. W.T. Greenough, J.E. Black, Ch.S. Wallace, *Experience and Brain Development*, „Child Development” 1987, vol. 58(3), s. 539-559.

³⁷ M. Pąchalska, B.L.J. Kaczmarek, J.D. Kropotov, *op. cit.*, s. 69.

wejściowych³⁸, a w konsekwencji usprawnianie pamięci i uczenie się. Wzorce połączeń sieci neuronowych, które wywołują myśli (a tym samym zachowania) sprzyjające dobremu samopoczuciu organizmu, są trwale kodowane, a te bezużyteczne zanikają³⁹.

Kształcenie i wykonawstwo muzyczne to bez wątpienia złożony proces wymagający integracji wielu modalności, funkcji poznawczych oraz czynności wyższego rzędu, związanych z przetwarzaniem mózgowym, zwłaszcza z kontrolą motoryczną i przetwarzaniem słuchowym.

Według Patela istnieje coraz więcej dowodów, że gra na instrumencie muzycznym powoduje zmiany struktury mózgu w obwodach korowych odpowiedzialnych za odbieranie i przetwarzanie bodźców dźwiękowych, szlakach neuronalnych łączących półkule mózgowe oraz w istocie szarej (wywołuje zmianę jej gęstości w niektórych obszarach)⁴⁰. Alicja Olszewska i współpracownicy dokonali przeglądu najnowszych publikacji dotyczących eksperymentalnych badań z użyciem metod neuroobrazowania, w których uwzględniano muzyków i niemuzyków⁴¹. Zwiększoną objętość istoty szarej w korze słuchowej oraz w płacie czołowym odpowiedzialnym za funkcje wykonawcze oraz przetwarzanie sekwencji muzycznych odkryli w swoich badaniach m.in. Mathilde Groussard⁴²,

³⁸ M. Spitzer, *Jak uczy się mózg*, tłum. M. Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2008.

³⁹ *Ibidem*. Na marginesie warto wspomnieć o neuroplastyczności uszkodzonego ośrodkowego układu nerwowego, szczególnie mózgu. Procesy kompensacyjne w takim mózgu mogą doprowadzić do powstania trzech rodzajów zmian: (1) pogłębiania się zaburzeń i chaosu systemu w kierunku zagrożenia jego przeżycia; (2) ponownej reintegracji struktury i funkcji w mózgu w kierunku przystosowania się do nowych warunków wewnętrznych; (3) przekształceń behawioralnych trwałych i dynamicznych, tworzących obraz funkcjonowania pacjenta z uszkodzeniem mózgu (A. Herzyk, *Wprowadzenie do neuropsychologii klinicznej*, Warszawa 2005, *Wykłady z Psychologii*, t. 14; J. Panasiuk, *Terapia zaburzeń mowy u chorych neurologicznie a mechanizmy neuroplastyczności*, [w:] *Nowa logopedia. Diagnostyka i terapia logopedyczna osób dorosłych i starszych*, red. M. Michalik, Kraków 2014, s. 41-65, *Nowa Logopedia*, t. 5). Efekty neuroplastyczności w uszkodzonym mózgu zależą od czynników klinicznych, ale też od wieku, poziomu rozwoju intelektualnego oraz wykształcenia chorego. U dzieci procesy naprawcze mózgu są najszybsze i największe. U osób inteligentnych, wykształconych istnieje tzw. rezerwa poznawcza mózgu, która może mieć pozytywny wpływ na dynamikę zdrowienia pacjentów z uszkodzeniami mózgu, a także wpływać na spowolnienie i złagodzenie procesów neurodegeneracyjnych (J. Panasiuk, *op. cit.*, s. 52-53).

⁴⁰ A.D. Patel, *Music, Language, and the Brain...*

⁴¹ A.M. Olszewska et al., *How Musical Training Shapes the Adult Brain: Predispositions and Neuroplasticity*, „Frontiers in Neuroscience” 2021, vol. 15, s. 1-16.

⁴² M. Groussard et al., *The Effects of Musical Practice on Structural Plasticity: The Dynamics of Grey Matter Change*, „Brain and Cognition” 2014, vol. 90, s. 174-180.

Clara E. James⁴³ i Kanako Sato⁴⁴. Muzycy mają także większą objętość istoty szarej w hipokampie, co wiąże się z procesami pamięciowymi⁴⁵, a także w obszarze językowym i korze wzrokowej, które odpowiadają za czytanie⁴⁶. Zwiększona grubość istoty szarej w korze somatosensomotorycznej⁴⁷ wiąże się zapewne z użyciem instrumentu, a zmiany w istocie białej w ciele modzelowatym oraz w mózdzku i prążkowie sugerują lepszą koordynację procesów i integrację międzypółkulową⁴⁸. W kontekście prowadzonych badań interesujące są wyniki eksperymentów, w których wykazano u muzyków zwiększoną aktywację obszaru Broki związanego z motorycznym aspektem przetwarzania języka⁴⁹. Badacze z Instytutu Nenckiego⁵⁰ dokonali przeglądu publikacji dotyczących przebudowy anatomicznej i funkcjonalnej w mózgu w wyniku kształcenia muzycznego. Wnioski zawarto w postaci ryciny zamieszczonej poniżej.

W wyniku doświadczenia tworzą się mapy korowe, podlegające stałym zmianom na podstawie doskonalonych umiejętności i zdobytej wiedzy⁵¹. Największy potencjał plastyczny wykazuje mózg we wczesnym dzieciństwie. Liczne badania jednak wskazują, że zachowuje on tę zdolność nawet w podeszłym wieku⁵². Dowodzi

⁴³ C.E. James et al., *Musical Training Intensity Yields Opposite Effects on Grey Matter Density in Cognitive Versus Sensorimotor Networks*, „Brain Structure and Function” 2014, vol. 219, s. 353-366.

⁴⁴ K. Sato, E. Kirino, S. Tanaka, *A Voxel-Based Morphometry Study of the Brain of University Students Majoring in Music and Nonmusic Discipline*, „Behavioral Neurology” 2015, 274919.

⁴⁵ S. Elmer et al., *op. cit.*; K. Sato, E. Kirino, S. Tanaka, *op. cit.*

⁴⁶ K. Sato, E. Kirino, S. Tanaka, *op. cit.*; L. Vaquero et al., *Structural Neuroplasticity in Expert Pianists Depends on the Age of Musical Training Onset*, „Neuroimage” 2016, vol. 126, s. 106-119.

⁴⁷ S. Elmer et al., *op. cit.*; F.J. Karpati et al., *Dance and Music Share Gray Matter Structural Correlates*, „Brain Research” 2017, vol. 1657, s. 62-73.

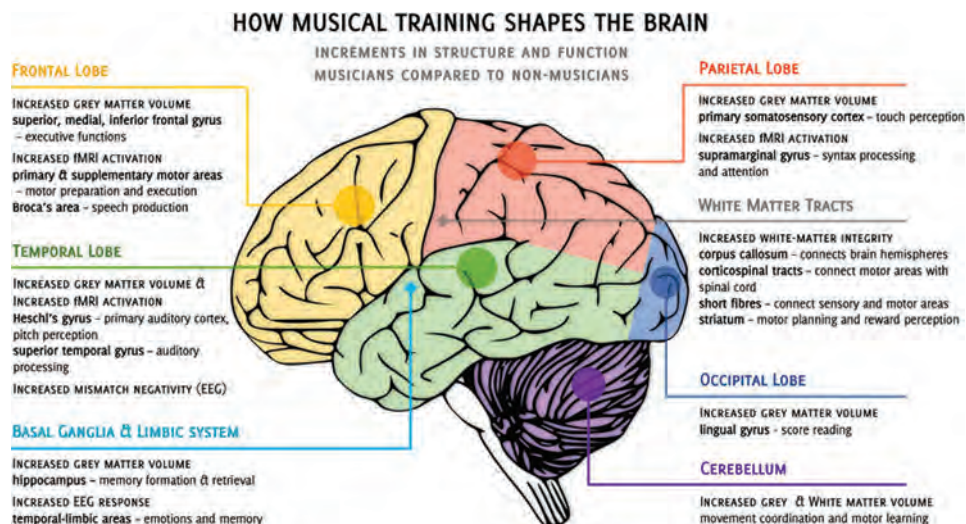
⁴⁸ Ch. Steele et al., *Early Musical Training and White-Matter Plasticity in the Corpus Callosum: Evidence for a Sensitive Period*, „Journal of Neuroscience” 2013, vol. 33(3), s. 1282-1290; L. Schlaffke et al., *Boom Chack Boom – A Multimethod Investigation of Motor Inhibition in Professional Drummers*, „Brain and Behavior” 2019, vol. 10, 1490; I.A. Abdul-Kareem et al., *Plasticity of the Superior and Middle Cerebellar Peduncles in Musicians Revealed by Quantitative Analysis of Volume and Number of Streamlines Based on Diffusion Tensor Tractography*, „Cerebellum” 2011, vol. 10, s. 611-623.

⁴⁹ M. Bangert et al., *op. cit.*; B. Habermeyer et al., *op. cit.*, F. Bianchi et al., *op. cit.*

⁵⁰ A.M. Olszewska et al., *op. cit.*

⁵¹ M. Spitzer, *op. cit.*

⁵² K. Rymarczyk, I. Makowska, K. Pałka-Szafranec, *Plastyczność dorosłej kory mózgowej*, „Aktualności Neurologiczne” 2015, t. 15(2), s. 80-87.



Il. 2. Jak trening muzyczny kształtuje mózg. Zmiany struktury i funkcji. Muzycy vs niemuzycy. Źródło: A.M. Olszewska et al., *How Musical Training Shapes the Adult Brain: Predispositions and Neuroplasticity*, „Frontiers in Neuroscience” 2021, vol. 15, s. 5

tego m.in. badanie Laury Chaddock-Heyman i jej współpracowników⁵³, w którym oceniano wpływ zachowań muzycznych (gra na instrumencie, słuchanie muzyki) na strukturę mózgu u osób starszych. Obcowanie z muzyką pozytywnie korelowało ze zwiększoną objętością dolnej części kory czołowej i hipokampa. Szkolenie muzyczne zaś, jakiemu poddano badanych, wpłynęło na objętość tylnej części kory zakrętu obręczy, wyspy i przyśrodkowej części oczodołowo-czołowej, czyli obszarów zaangażowanych w funkcje wykonawcze, pamięć, język i emocje. W związku ze spadkiem objętości istoty szarej wraz z wiekiem badania prowadzone przez Chaddock-Heyman są bardzo obiecujące w kontekście praktyki muzycznej, jej wpływu na starzenie się mózgu oraz gerontolingwistykę, a nawet gerontologopedię.

Obserwacje osób prowadzone w ostatnich dziesięcioleciach za pomocą metod neuroobrazowania i rejestrowania aktywności mózgowej dowiodły zatem, że w procesy językowe zaangażowane są także ośrodki spoza obszaru Broki i Wernickego. Strefy pobudzenia wskazały na zaangażowanie struktur odpowiedzialnych za uwagę lub

⁵³ L. Chaddock-Heyman et al., *Musical Training and Brain Volume in Older Adults*, „Brain Sciences” 2021, vol. 11(1), s. 2-16.

pamięć roboczą⁵⁴, a odmienny wzorec pobudzenia zależy od wyboru strategii percepcyjnej, co stanowi cechę osobniczą⁵⁵. W procesy językowe zaangażowana jest nie tylko kora, lecz także struktury podkorowe z istotą białą (zapewniającą komunikację obszarów podkorowych z korowymi), jądro podstawne (odpowiedzialne za natężenie mowy), mózdzek (kontrolujący procesy motoryczne), asocjacyjna kora słuchowa, a także kora wzrokowa (zaangażowana w procesy identyfikacji obiektu i czytania lub w interesujący nas także proces rozpoznawania nut zapisanych w partyturach) oraz inne sieci neuronalne kontrolujące i aktywujące poszczególne procesy⁵⁶.

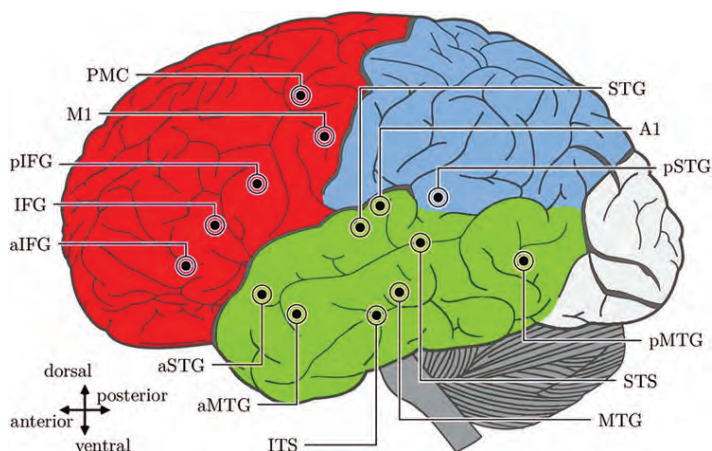
Pomimo dziesięcioleci badań nad przetwarzaniem języka w umyśle zagadnienie to jest wciąż trudne do scharakteryzowania. Ciekawą koncepcję organizacji mowy w mózgu przedstawili Gregory Hickok i David Poeppel⁵⁷. Próbuując zintegrować dotychczasowe doniesienia z badań empirycznych nad procesami językowymi, na podstawie prób neuronalnego mapowania zaproponowali dwupoziomowy hierarchiczny model przetwarzania mowy. Według badaczy sieć dekodowania akustycznego powiązana jest z systemem konceptualnym z jednej i motoryczno-wykonawczym z drugiej strony. Tak zwany strumień brzuszny odpowiedzialny jest za rozumienie, a grzbietowy z udziałem brzuszno – za transponowanie sygnału dźwiękowego do płata czołowego i produkcję mowy. Strumień brzuszny zlokalizowany jest obustronnie, choć istnieją różnice w przetwarzaniu przez obie półkule, grzbietowy zaś wykazuje dominację lewostronną. Neuronowa organizacja mowy powiązana jest bezpośrednio z wykonywanym zadaniem. Strumień grzbietowy, który obejmuje struktury

⁵⁴ K. Kolndorfer et al., *Attention Shifts the Language Network Reflecting Paradigm Presentation*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2013, vol. 7, 809.

⁵⁵ D. Zacà, S. Jarso, J.J. Pillai, *Role of Semantic Paradigms for Optimization of Language Mapping in Clinical fMRI Studies*, „American Journal of Neuroradiology” 2013, vol. 34, s. 1966-1971.

⁵⁶ Por. J. Arora et al., *Language Lateralization in Epilepsy Patients: fMRI Validated with the Wada Procedure*, „Epilepsia” 2009, vol. 50, s. 2225-2241; S.E. Jones, S.Y. Mahmoud, M.D. Phillips, *A Practical Clinical Method to Quantify Language Lateralization in fMRI Using Whole-Brain Analysis*, „Neuroimage” 2011, vol. 54, s. 2937-2949; S.M. Daselaar et al., *Resting-State Functional Connectivity of Ventral Parietal Regions Associated with Attention Reorienting and Episodic Recollection*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2013, vol. 7, 38; M. Makuuchi, A.D. Friederici, *Hierarchical Functional Connectivity Between the Core Language System and the Working Memory System*, „Cortex” 2013, vol. 49(9), s. 2416-2423; M. Genetti et al., *Noninvasive Language Mapping in Patients with Epilepsy or Brain Tumor*, „Neurosurgery” 2013, vol. 72, s. 555-565.

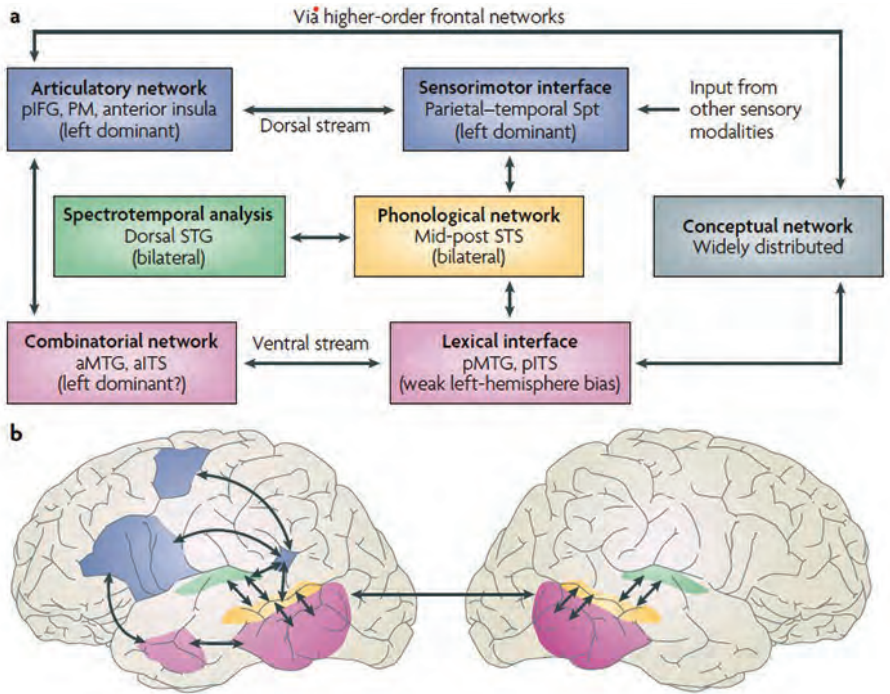
⁵⁷ G. Hickok, D. Poeppel, *The Cortical Organization of Speech Processing*, „Nature Reviews Neuroscience” 2007, vol. 8(5), s. 393-402.



Il. 3. Mapa ludzkiego mózgu (lewa półkula dominująca) z regionami zaangażowanymi w przetwarzanie języka. W celu lepszej orientacji zaznaczono płat skroniowy na zielono, płat czołowy na czerwono, płat ciemieniowy na niebiesko, płat potyliczny na jasnoszaro oraz mózdzek i rdzeń na ciemnoszaro. Wyróżnionymi obszarami są: pierwotna kora słuchowa (A1); zakręt skroniowy górny (STG) – część przednia i tylna; bruzda skroniowa górna (STS); zakręt skroniowy środkowy (MTG) – część przednia i tylna; bruzda skroniowa dolna (ITS); zakręt czołowy dolny (IFG) – część przednia i tylna; kora przedruchowa (PM) i pierwotna kora ruchowa (M1); dorsal – grzbietowy; ventral – brzuszny; anterior – przedni; posterior – tylny. Źródło: S. Heinrich, *Natural Language Acquisition in Recurrent Neural Architectures*, 2016, Research Gate, [on-line:] https://www.researchgate.net/publication/307447300_Natural_Language_Acquisition_in_Recurrent_Neural_Architectures – 6 V 2024

w tylnym płacie czołowym i tylny najbardziej grzbietowy obszar płata skroniowego oraz wieczko ciemieniowe, zaangażowany jest w przekształcanie akustycznych sygnałów mowy na reprezentacje artykulacyjne w płacie czołowym niezbędne w procesie produkcji mowy, czyli odgrywa rolę integrującą procesy audytywno-motoryczne. Lewa tylna część szczeliny Sylwiusza zaś na styku ciemieniowo-skroniowym stanowi kluczowy obszar strumienia grzbietowego odpowiedzialny za transformację czuciowo-motoryczną mowy.

Muzyka towarzyszy i prawdopodobnie będzie towarzyszyć człowiekowi do końca dziejów. Zdolność nabywania języka i nauki muzyki decyduje o wyjątkowości człowieka w toku procesu ewolucyjnego od czasu oddzielenia się od wyższych naczelnych. Dowody psychofizjologiczne potwierdzają związek muzyki z językiem; także doświadczenie w jednej dziedzinie może wpływać na przetwarzanie w drugiej. Podczas większości umysłowych operacji językowych i muzycznych aktywowane są wyspecjalizowane obszary odpowiednio lewej i prawej półkuli mózgu, z towarzyszeniem integracji międzypółkulowej i zdolnością przebudowy struktury mózgu. Wydaje się,



Il. 4. Model dwustrumieniowy funkcjonalnej anatomii języka. Źródło: G. Hickok, D. Poeppel, *The Cortical Organization of Speech Processing*, „Nature Reviews Neuroscience” 2007, vol. 8(5), s. 395

że owa specjalizacja funkcjonalna stanowi ograniczenie zmienności kulturowej muzyki, a jej adaptacyjny charakter pozwala sądzić, że ludzie wyposażeni są we wspólne mechanizmy poznawcze odpowiedzialne za przetwarzanie muzyki i mowy.

Bibliografia

Abdul-Kareem Ihssan A. et al., *Plasticity of the Superior and Middle Cerebellar Peduncles in Musicians Revealed by Quantitative Analysis of Volume and Number of Streamlines Based on Diffusion Tensor Tractography*, „Cerebellum” 2011, vol. 10, s. 611-623, <https://doi.org/10.1007/s12311-011-0274-1>.

- Arora Jagriti et al., *Language Lateralization in Epilepsy Patients: fMRI Validated with the Wada Procedure*, „Epilepsia” 2009, vol. 50, s. 2225-2241, <https://doi.org/10.1111/j.1528-1167.2009.02136.x>.
- Ayotte Julie, Peretz Isabelle, Hyde Krista, *Congenital Amusia: A Group Study of Adults Afflicted with a Music-Specific Disorder*, „Brain” 2002, vol. 125(2), s. 238-251, <https://doi.org/10.1093/brain/awf028>.
- Bangert Marc et al., *Shared Networks for Auditory and Motor Processing in Professional Pianists: Evidence From fMRI Conjunction*, „Neuroimage” 2006, vol. 30, s. 917-926, <https://doi.org/https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2005.10.044>.
- Bianchi Federica et al., *Subcortical and Cortical Correlates of Pitch Discrimination: Evidence for Two Levels of Neuroplasticity in Musicians*, „Neuroimage” 2017, vol. 163, s. 398-412, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2017.07.057>.
- Chaddock-Heyman Laura et al., *Musical Training and Brain Volume in Older Adults*, „Brain Sciences” 2021, vol. 11(1), s. 2-16, <https://doi.org/10.3390/brainsci11010050>.
- Chiang Jeffrey N. et al., *The Language of Music: Common Neural Codes for Structured Sequences in Music and Natural Language*, „Brain and Language” 2018, vol. 185, s. 30-37, <https://doi.org/10.1016/j.bandl.2018.07.003>.
- Daselaar Sander M. et al., *Resting-State Functional Connectivity of Ventral Parietal Regions Associated with Attention Reorienting and Episodic Recollection*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2013, vol. 7, 38, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00038>.
- Dębiec Jacek, *Mózg i matematyka*, Tarnów 2002, *Rozprawy OBI*, 13.
- Elmer Stefan et al., *Increased Cortical Surface Area of the Left Planum Temporale in Musicians Facilitates the Categorization of Phonetic and Temporal Speech Sounds*, „Cortex” 2013, vol. 49(10), s. 2812-2821, <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2013.03.007>.
- Fodor Jerry A., *The Modularity of Mind*, Cambridge 1983.
- Genetti Melanie et al., *Noninvasive Language Mapping in Patients with Epilepsy or Brain Tumor*, „Neurosurgery” 2013, vol. 72, s. 555-565, <https://doi.org/10.1227/NEU.0b013e318282cdad>.
- Gorzelańczyk Edward J., *Neurobiology and the Evolution of Human Culture and Language*, „Acta Neuropsychologica” 2003, vol. 1(4), s. 436-448.
- Greenough William T., Black James E., Wallace Christopher S., *Experience and Brain Development*, „Child Development” 1987, vol. 58(3), s. 539-559.
- Groussard Mathilde et al., *The Effects of Musical Practice on Structural Plasticity: The Dynamics of Grey Matter Change*, „Brain and Cognition” 2014, vol. 90, s. 174-180, <https://doi.org/10.1016/j.bandc.2014.06.013>.

- Habermeyer Benedikt et al., *Neural Correlates of Pre-Attentive Processing of Pattern Deviance in Professional Musicians*, „Human Brain Mapping” 2009, vol. 30, s. 3736-3747, <https://doi.org/10.1002/hbm.20802>.
- Heinrich Stefan, *Natural Language Acquisition in Recurrent Neural Architectures*, 2016, Research Gate, [on-line:] https://www.researchgate.net/publication/307447300_Natural_Language_Acquisition_in_Recurrent_Neural_Architectures.
- Herzyk Anna, *Wprowadzenie do neuropsychologii klinicznej*, Warszawa 2005, *Wykłady z Psychologii*, t. 14.
- Hickok Gregory, Poeppel David, *The Cortical Organization of Speech Processing*, „Nature Reviews Neuroscience” 2007, vol. 8(5), s. 393-402.
- James Clara E. et al., *Musical Training Intensity Yields Opposite Effects on Grey Matter Density in Cognitive Versus Sensorimotor Networks*, „Brain Structure and Function” 2014, vol. 219, s. 353-366, <https://doi.org/10.1007/s00429-013-0504-z>.
- Jones Stephen E., Mahmoud Shamseldeen Y., Phillips Micheal D., *A Practical Clinical Method to Quantify Language Lateralization in fMRI Using Whole-Brain Analysis*, „Neuroimage” 2011, vol. 54, s. 2937-2949, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2010.10.052>.
- Kaczmarek Bożydar L.J., *Mózgowa organizacja mowy*, Lublin 1995.
- Karpati Falisha J. et al., *Dance and Music Share Gray Matter Structural Correlates*, „Brain Research” 2017, vol. 1657, s. 62-73, <https://doi.org/10.1016/j.brainres.2016.11.029>.
- Koelsch Stefan et al., *Music, Language, and Meaning: Brain Signatures of Semantic Processing*, „Nature Neuroscience” 2004, vol. 7(3), s. 302-307, <https://doi.org/10.1038/nn1197>.
- Koelsch Stefan, Siebel Walter A., *Towards a Neural Basis of Music Perception*, „Trends in Cognitive Sciences” 2005, vol. 9(12), s. 578-584, <https://doi.org/10.1016/j.tics.2005.10.001>.
- Kollndorfer Kathrin et al., *Attention Shifts the Language Network Reflecting Paradigm Presentation*, „Frontiers in Human Neuroscience” 2013, vol. 7, 809, <https://doi.org/10.3389/fnhum.2013.00809>.
- Kossut Małgorzata, *Neuroplastyczność i neurorehabilitacja*, „Wszechświat” 2010, t. 111, nr 1-3, s. 5-7.
- Kossut Małgorzata, *Plastyczność mózgu*, [on-line:] <http://neuropedia.org.pl>.
- Kształtowanie i percepcja sekwencji dźwięków muzycznych*, red. Andrzej Rakowski, Warszawa 2002.
- Makuuchi Michiru, Friederici Angela D., *Hierarchical Functional Connectivity Between the Core Language System and the Working Memory System*, „Cortex” 2013, vol. 49(9), s. 2416-2423, <https://doi.org/10.1016/j.cortex.2013.01.007>.

- Marin Oscar, Perry David W., *Neurological Aspects of Music Perception and Performance*, [w:] *The Psychology of Music*, ed. Diana Deutsch, San Diego 1999, s. 653-724, *Academic Press Series in Cognition and Perception*, <https://doi.org/10.1016/B978-012213564-4/50018-4>.
- Mazurkiewicz-Sokołowska Jolanta, *Lingwistyka mentalna w zarysie. O zdolności językowej w ujęciu integrującym*, Kraków 2010.
- Michalik Mirosław, *Kompetencja składniowa w normie i zaburzeniach. Ujęcie integrujące*, Kraków 2011, *Prace Monograficzne – Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie*, nr 597.
- Moore Brian C.J., *Wprowadzenie do psychologii słyszenia*, tłum. Aleksander Sęk, Ewa Skrodzka, Warszawa-Poznań 1999.
- Oechslin Mathias, Gschwind Markus, James Clara E., *Tracking Training-Related Plasticity by Combining fMRI and DTI: The Right Hemisphere Ventral Stream Mediates Musical Syntax Processing*, „Cerebral Cortex” 2018, vol. 28(4), s. 1209-1218, <https://doi.org/10.1093/cercor/bhx033>.
- Olszewska Alicja M. et al., *How Musical Training Shapes the Adult Brain: Predispositions and Neuroplasticity*, „Frontiers in Neuroscience” 2021, vol. 15, s. 1-16, <https://doi.org/10.3389/fnins.2021.630829>.
- Panasiuk Jolanta, *Terapia zaburzeń mowy u chorych neurologicznie a mechanizmy neuroplastyczności*, [w:] *Nowa logopedia. Diagnoza i terapia logopedyczna osób dorosłych i starszych*, red. Mirosław Michalik, Kraków 2014, s. 41-65, *Nowa Logopedia*, t. 5.
- Patel Aniruddh D., *Language, Music, Syntax and the Brain*, „Nature Neuroscience” 2003, vol. 6, s. 674-681.
- Patel Aniruddh D., *Music, Language, and the Brain*, New York 2008.
- Pąchalska Maria, Kaczmarek Bożydar L.J., Kropotov Juri D., *Neuropsychologia kliniczna. Od teorii do praktyki*, Warszawa 2014.
- Peretz Isabelle, Coltheart Max, *Modularity of Music Processing*, „Nature Neuroscience” 2003, vol. 6, s. 688-691, <https://doi.org/10.1038/nn1083>.
- Peretz Isabelle, Morais José, *Music and Modularity*, „Contemporary Music Review” 1989, vol. 4, s. 279-293.
- Pinker Steven, *Jak działa umysł*, tłum. Małgorzata Koraszewska, Warszawa 2002.
- Podlipniak Piotr, *Muzyka i język a muzykologia systematyczna. O aktualności perspektywy językowej w badaniach nad muzycznością człowieka*, „Res Facta Nova” 2014, nr 15(24), s. 301-318.
- Podlipniak Piotr, *Tonalność a kwestia adaptacyjności muzyki*, [w:] *Neuroestetyka muzyki*, red. Marcin Bogucki et al., Poznań 2013, s. 271-296, *Biblioteka Laboratorium Myśli Muzycznej*, t. 2.

- Rymarczyk Krystyna, Makowska Iwona, Pałka-Szafraniec Katarzyna, *Plastyczność dorosłej kory mózgowej*, „Aktualności Neurologiczne” 2015, t. 15(2), s. 80-87, <https://doi.org/10.15557/AN.2015.0011>.
- Sato Kanako, Kirino Eiji, Tanaka Shoji, *A Voxel-Based Morphometry Study of the Brain of University Students Majoring in Music and Nonmusic Discipline*, „Behavioral Neurology” 2015, 274919, <https://doi.org/10.1155/2015/274919>.
- Schlaffke Lara et al., *Boom Chack Boom – A Multimethod Investigation of Motor Inhibition in Professional Drummers*, „Brain and Behavior” 2019, vol. 10, 1490, <https://doi.org/10.1002/brb3.1490>.
- Slevc L. Robert, Okada Brooke M., *Processing Structure in Language and Music: A Case for Shared Reliance on Cognitive Control*, „Psychonomic Bulletin & Review” 2015, vol. 22(3), s. 637-652, https://doi.org/10.31234/osf.io/6z87r_v1.
- Sloboda John A., *Umysł muzyczny. Poznawcza psychologia muzyki*, tłum. Andrzej Białkowski, Ewa Klimas-Kuchtova, Adam Urban, Warszawa 2002.
- Snyder Bob, *Music and Memory: An Introduction*, Cambridge, Mass.–London 2001.
- Spitzer Manfred, *Jak uczy się mózg*, tłum. Małgorzata Guzowska-Dąbrowska, Warszawa 2008.
- Steele Christopher J. et al., *Early Musical Training and White-Matter Plasticity in the Corpus Callosum: Evidence for a Sensitive Period*, „Journal of Neuroscience” 2013, vol. 33(3), s. 1282-1290, <https://doi.org/10.1523/JNEUROSCI.3578-12.2013>.
- Tardif Christine Lucas et al., *Advanced MRI Techniques to Improve Our Understanding of Experience-Induced Neuroplasticity*, „Neuroimage” 2016, vol. 131, s. 55-72, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2015.08.047>.
- Vaquero Lucia et al., *Structural Neuroplasticity in Expert Pianists Depends on the Age of Musical Training Onset*, „Neuroimage” 2016, vol. 126, s. 106-119, <https://doi.org/10.1016/j.neuroimage.2015.11.008>.
- Zacà Domenico, Jarso S., Pillai Jay J., *Role of Semantic Paradigms for Optimization of Language Mapping in Clinical fMRI Studies*, „American Journal of Neuroradiology” 2013, vol. 34, s. 1966-1971, <https://doi.org/10.3174/ajnr.A3628>.
- Zyss Tomasz, *TMS in Therapy of Depression – The Problem of Determining the Area to Be Stimulated, I.e., a Few Words About the Anatomy of Depressive Disorders*, „Psychiatria Polska” 2013, vol. 47(1), s. 75-87.

ABSTRACT

The Language of Music, the Music of Language – Unexpected Connections

The article explores the relationship between music and language within the context of the dynamic development of neuroscience and evolutionary psychology, highlighting their shared foundations as phonological systems based on the processing of complex temporal sequences. Structural analogies between music and language are presented, focusing on the fact that both systems share common neural networks in the brain. It is demonstrated that the processing of musical and linguistic syntax engages the same neuronal resources, leading to the mutual enhancement of cognitive functions. Professional engagement with music induces changes in brain architecture, optimizing areas responsible for speech perception, attention, and working memory.

The article argues that music and language are not distinct modules but interdependent systems; furthermore, music is presented not merely as an aesthetic phenomenon, but as a powerful tool that shapes the efficiency of the human mind.

Keywords: musical syntax, language syntax, neuroplasticity, neural networks, cognitive functions, speech perception, brain development

MARTA KUDELSKA 

Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

„Wyrastają w dyskomforcie” – o wystawach sztuki współczesnej w ramach cyklu „Cloakroom” w krakowskiej Cricotece

Do budynku krakowskiej Cricoteki, czyli Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, można dostać się na dwa sposoby. Pierwszy z nich polega na przejściu przez znajdujący się pod bryłą budynku dziedziniec i wejściu przez szklane rozsuwane drzwi, pozostawiając za plecami płynącą spokojnie Wisłę. Drugi przypomina trochę próbę wtargnięcia do jakiegoś ukrytego schronu. Idąc ul. Nadwiślańską, należy bowiem maszerować wzdłuż kamiennego muru i ostro zejść w dół. W obu przypadkach należy kierować się ku ziemi, głęboko pod powierzchnię, by znaleźć się w znajdującym się na poziomie -1 holu głównym. Jest to dość długa przestrzeń zwieńczona piętrzącymi się w górę schodami. Prowadzą one do sali teatralnej, archiwum instytucji i do przestrzeni biurowej. Z holu tego można dostać się także do portierni, do przypominającej wyspę kasy biletowej oraz do głównej sali wystawowej mieszczącej się na górnej kondygnacji Cricoteki.

By tam wejść, znów trzeba skorzystać ze schodów. Tym razem jednak trzeba się wspinać i pokonać kilka pięter, jakby kontakt ze sztuką Kantora wymagał nie tylko intelektualnego, lecz także fizycznego wysiłku. Trzeba poruszyć każdy mięsień, rozruszać każdą kość, doprowadzić do przyspieszenia bicia serca i tempa oddechu. Zupełnie

jakbyśmy mieli stać się na chwilę jednym z aktorów w kantorowskim teatrze. „Naśladować [...] ruchy czyjeś, chodzenie, chód, zachowanie, czyjś śmiech”¹ – pisał o zadaniu aktorów Kantor. Mnie jednak nie interesuje przychodząca tu na myśl performatywna strona doświadczenia architektury Cricoteki ani też nasuwająca się krytyczna refleksja o wertykalnej, hierarchicznej relacji osnutej wokół figury „mistrza”, jakim dla niektórych historyków sztuki i teatru był Tadeusz Kantor. Chciałabym raczej skupić się na tym, co można w symboliczny sposób określić jako to, co najbliższe ziemi, albo raczej na banalności w przestrzeni tego budynku. Dlatego też zamierzam zwrócić uwagę na inne miejsce, znajdujące się nie ponad naszymi głowami w Cricotece, ale w przestrzeni dawnej szatni, którą Kantor określiłby miejscem „realności najniższej rangi”². To właśnie tam w jednej z wnęk holu głównego od 2021 r. działa kuratorowany przez Kamila Kuitkowskiego alternatywny program wystawienniczy Cricoteki „Cloakroom”, skupiający się przede wszystkim na prezentowaniu twórczości współczesnych artystów i artystek.

Zanim Kuitkowski rozpoczął pracę w Cricotece w 2019 r., studiował na krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych na kierunku malarstwo. Jednak, jak sam przyznawał, w pewnym momencie zdecydował się zająć kuratorstwem, które nie tylko wydawało mu się bardziej interesujące, lecz także przypominało jego wcześniejszą działalność artystyczną. W czasie studiów na ASP Kuitkowski interesował się bowiem strategiami działania, które obierali inni artyści. Temu zagadnieniu miał poświęcić swój doktorat, który jednak porzucił po trzech latach studiów. Jak tłumaczył: „Pamiętam taki nerw twórczy na karku, jak tworzyłem swoje prace, i taki sam nerw, taki dreszcz, towarzyszy mi podczas tego, jak tworzę teraz wystawy. Nie ma żadnej różnicy. Dla mnie to jest zupełnie naturalna kontynuacja i dużo lepiej się mi takie działanie sprawdza”³. Tym, co pociągało go w kuratorstwie, była także możliwość współpracy z innymi osobami i perspektywa symbolicznego „podróżowania po różnych światach, [...] innych głowach, estetykach, problemach, pomysłach”⁴.

Swoje pierwsze projekty kuratorskie Kuitkowski realizował m.in. w Zbiorniku Kultury, który w 2014 r. przejęła Grupa Banda⁵. Był także przez kilka lat związany z Fundacją Razem Pamoja i Galerią Shefter. W tym okresie zaprzyjaźnił się z inną

¹ T. Kantor, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1986, s. 14-15.

² Idem, *Moja droga do teatru śmierci*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2004, s. 462.

³ Rozmowa z Kamilem Kuitkowskim przeprowadzona przez autorkę 29 V 2024 r.

⁴ Ibidem.

⁵ Zbiornik Kultury był inicjatywą krakowskiego artysty Mateusza Okońskiego realizowaną we współpracy z Małopolskim Instytutem Kultury.

kuratorką, Anną Batko, która na pewien czas związała się zawodowo z Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, gdzie pracowała jako koordynatorka wystaw. Dzięki temu Kuitkowski był częstym gościem Cricoteki. „Byłem praktycznie na wszystkich wystawach w Cricotece, wydaje mi się, że ominąłem tylko jedną. Często przychodziłem tam do Ani na kawę i gdy ona zdecydowała się zrezygnować z pracy w Cricotece, postanowiłem aplikować na jej stanowisko”⁶ – wspomina, dodając przy tym: „Rozpoczynając pracę w Cricotece, miałem taki syndrom oszusta, było to u mnie mocno obecne”⁷. Wiązało się to nie tylko z brakiem szczególnej fascynacji sztuką Kantora, lecz także z tym, że nigdy wcześniej nie widział się w roli wykonawcy tego rodzaju pracy i związanych z nią obowiązków. „Praca koordynatora to nigdy nie było moje marzenie. I trzeba przyznać, że robiłem to po prostu fatalnie. Totalnie chaotycznie”⁸.

Załątki pomysłu na wystawy w ramach „Cloakroom” pojawiły się w szczególnym czasie. „To był dość trudny dla nas wszystkich moment. Była pandemia, my mieliśmy wówczas dużo mniejsze środki finansowe i uznaliśmy, że moce przerobowe są jakie są, nie damy rady działać inaczej i będziemy robić jedną wystawę rocznie. Dużą wystawę. Jestem [...] trochę takim typem buntownika i to do końca mi się nie podobało”⁹ – wspomina Kuitkowski. Z łatwością możemy sobie wyobrazić Kuitkowskiego snującego się po zamkniętym budynku Cricoteki podczas pandemii. Takie momenty często sprzyjają nieśpiesznym rozmyśleniom i zaglądaniu w różne kąty i zakamarki. „Mnie ta przestrzeń Cricoteki zawsze fascynowała”¹⁰ – tłumaczył. Możliwe więc, że podczas jednego z takich spacerów Kuitkowski zupełnie inaczej spojrzał na przestrzeń pustej szatni na poziomie -1. „Znam dużo instytucji sztuki, które mają takie cloakroomowe miejsca, które pozwalają na szybkie działanie czy na robienie mniejszych projektów, ale przede wszystkim na zapraszanie do współpracy młodszych artystów, którym ciężko dostać się do publicznych instytucji sztuki”¹¹ – ten zauważalny brak w programie Cricoteki był więc jedną z motywacji Kuitkowskiego do zaadaptowania na potrzeby wystawiennicze przestrzeni dawnej szatni.

Chęć stworzenia w Cricotece przestrzeni bardziej eksperymentalnej, otwartej na sztukę młodszego pokolenia artystów miała jednak u Kuitkowskiego

⁶ Rozmowa z Kamilem Kuitkowskim...

⁷ Ibidem.

⁸ Ibidem.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Ibidem.

¹¹ Ibidem.

jeszcze inne podłoże. Mniej więcej w okresie, o którym wspomina, dyrektorką galerii Bunkier Sztuki, pomimo protestów środowiska artystycznego, została dyrektorka MOCAK-u Anna Maria Potocka. Dla wielu artystek i artystów było to jednoznaczne nie tylko z symbolicznym, lecz także realnym brakiem możliwości współpracy z tą instytucją. Kuitkowski wspominał:

Pomyślałem, że chciałbym otworzyć Cricotekę na Kraków, także z powodu tego, co stało się z Bunkrem Sztuki. Myślę, że nie tylko w moim odczuciu w tym czasie został on niejako zamurowany. W tym czasie nie było tam miejsca na żadne wystawy osób debiutujących. W podziemiach Pałacu Potockich, gdzie działała przez chwilę galeria, pokazywano tylko retrospektywne wystawy artystów, którzy już nie żyli, albo byli mentalnie martwi¹².

Pierwszą wystawą pokazaną w ramach „Cloakroomu” był *Hurr durr* Karoliny Jarzębak, absolwentki Wydziału Malarstwa krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych¹³. „Z Karoliną znam się od wielu lat i wiedziałem, że przygotowała cykl takich pluszowych nagrobków. Pamiętam, że podczas jakiegoś spotkania rzuciłem jej, czy nie pokazałaby ich w Cricotece, która mierzyła się wówczas z poważnym kryzysem wizerunkowym, bo zrobiła sobie lekkie kuku”¹⁴ – wyjaśniał początki prac nad wystawą Kuitkowski¹⁵. Pojawiające się w tytule wystawy enigmatyczne hasło „hurr durr” jest wyrażeniem zaczerpniętym ze slangu internetowego i oznacza „wielkie, często zupełnie nieuzasadnione oburzenie”¹⁶. Jarzębak w swojej praktyce artystycznej bardzo często odwołuje się do estetyki internetowych memów, czatów, gier on-line czy forów internetowych. Pewnego dnia na jednym z nich natrafiła na absurdalną wręcz w jej odczuciu kłótnię, której tematem była ryba. Skala konfliktu, jaki wybuchł na owym forum, była wręcz niewspółmierna do tematu, przez co wydała się artystce

¹² Ibidem.

¹³ Wystawa *Hurr durr*, Karolina Jarzębak, 11 IX-10 X 2021.

¹⁴ Rozmowa z Kamilem Kuitkowskim...

¹⁵ Kuitkowski ma tu na myśli historię związaną z cenzurą, która miała miejsce w Cricotece przy okazji wystawy *Powaga sytuacji*, odbywającej się w ramach współpracy z Miesiącem Fotografii w Krakowie. Więcej o sprawie można przeczytać chociażby w artykule Maćka Piaseckiego i Julii Theus na łamach „Oko.press”: *Cenzura w muzeum Kantora. Dyrekcja zdjęła pracę z transparentami Strajku Kobiet*, [on-line:] <https://oko.press/cenzura-w-muzeum-kantora-dyrekcja-zdjela-prace-z-transparentami-strajku-kobiet> – 24 VIII 2024.

¹⁶ *hur-dur (hurr-durr)*, [w:] *Słownik slangu Miejski.pl*, [on-line:] <https://www.miejski.pl/slowo-hur-dur+%28hurr-durr%29> – 24 VIII 2024.

niesamowicie interesująca. Wspominała o tym zresztą w wywiadzie, który przeprowadziła z nią Bogna Świątkowska:

Chodziło o to, że się bez sensu obrażali i cała dyskusja była potwornie absurda. Pomyślałam sobie wtedy, co by to było, jakbyście mieli to napisane zamiast epitafiów na nagrobkach? Bo epitafium zawsze jest w superlatywach: kochany, najlepszy i tak dalej bla, bla, bla. No wiadomo. Ale każdy człowiek ma wady, ma też odpowiedzialność za to, co mówi¹⁷.

Ta w pewnym sensie gorzka refleksja stała się inspiracją i punktem wyjścia do stworzenia w Cricotece wirtualnego cmentarza. W miejscu, gdzie kiedyś znajdowały się wieszaki, pojawiły się miękkie, przypominające pluszowe zabawki nagrobki, obite tandetnie połyskującą satyną imitującą kamień. Poważne, ale też schematyczne epitafia nagrobne Jarzębak zastąpiła plastikowymi planszami z wrytymi na nich komentarzami internetowymi, a obok nich umieściła kolorowe wstążeczki i błyszczące łańcuszki. Ten „fantasmagoryczny environment”¹⁸ przypominał za sprawą doboru wykorzystanych materiałów tanią scenografię teatralną albo też scenerię do horroru klasy B z wytwórni amerykańskiego studia Troma. Przez swoją campową, millennial-sową estetykę bardzo mocno kontrastował też ze znajdującą się w głównej sali wystawienniczej Cricoteki wystawą *Widma*, prezentującą obiekty, przedmioty i kostiumy ze spektakli Tadeusza Kantora.

Miesiąc po wspólnym projekcie z Jarzębak Kuitkowski otworzył kolejną wystawę w „Cloakroomie”. Tym razem był to *Dzień Nieobecności* przygotowany we współpracy z Przemkiem Branasem¹⁹. Centralne miejsce galerii zajmowały wykonane z *papier mâché* proste obiekty, balansujące na metalowym stelażu, które składały się na instalację *Model głowy człowieka, którego w życiu ominęło wszystko*. Z tyłu na ścianie znajdowała się tylko niewielka antropomorficzna maska i zdjęcie przypominające zdjęcie rentgenowskie ludzkiej czaszki. Istotnym elementem tej prezentowanej w Cricotece instalacji, podobnie jak podczas jej pierwszego pokazu w warszawskiej Galerii LETO, było światło. Gdy próbowaliśmy się uważnie przyjrzeć wyeksponowanym na stelażu obiektom, niespodziewanie światło gasło, a nam ukazywało się inne oblicze monochromatycznych rzeźb, które pokryte były niewidocznym luminescencyjnym

¹⁷ *Hurr durr jest pojemne*, z K. Jarzębak rozmawia B. Świątkowska, „Notes na 6 tygodni”, [on-line:] <https://nn6t.pl/2023/12/04/hurr-durr-jest-pojemne/> – 24 VIII 2024.

¹⁸ K. Kuitkowski, *Hurr durr*, tekst kuratorski do wystawy, materiał archiwalny.

¹⁹ Wystawa *Dzień Nieobecności*, Przemek Branas, 11 XI-3 XII 2021.

proszkiem. Tym samym w całkowitej ciemności przypominały one unoszące się w powietrzu duchy, zjawy, widma. Podobnie jak w przypadku wystawy Jarzębak, Branas stworzył pewną formę imitacji, gry o dużej teatralności, która w swojej nietrwałości odnosiła się do przemijalności czy znikania. „Jest w tym coś «pocywilizacyjnego», bo resztki dawnej świetności mieszają się z pulpą ruin, a całość przypomina porzucone archeologiczne wykopaliska lub pracownię konserwatorską”²⁰ – tłumaczył w tekście kuratorskim Kuitkowski.

Ostatnią wystawą z pierwszej edycji „Cloakroomu” była otwarta 8 grudnia 2021 r. *and will happen again* Teresy i Andrzeja Węłmińskich²¹, czyli nie – jak dotychczas – młodych artystów, ale twórców bezpośrednio związanych z Tadeuszem Kantorem²². W przypadku tej wystawy tytuł był nawiązaniem do ostatniego zdania, które padło w nadawanym w latach 2004-2009 serialu *Battlestar Galactica*. „Było to zdanie, które co prawda kończyło ten serial, ale było jednocześnie początkiem całej ludzkości”²³ – tłumaczył Kuitkowski. Wybór właśnie tego zdania jako tytułu wystawy miał wskazywać na swoistą powtarzalność, cyrkulację pewnych postaw i motywów. Sam Kuitkowski określił zresztą tę wystawę jako

opowieść o wiecznym powrocie. Czasie, który trwa w pętli, w której każdy indywidualny koniec jest jednocześnie nowym początkiem – choć w ramach tej cyrkularności znane nam porządki ulegają zachwianiu. To, co jest przyszłością, jest i przeszłością, a w teraźniejszości dziecięca zabawka urasta do rozmiarów dorosłego człowieka²⁴.

Podczas wernisażu odbył się performans Węłmińskich, a przez resztę trwania wystawy w przestrzeni „Cloakroomu” można było oglądać szkice artystów oraz przygotowaną przez nich z kartonu powiększoną wersję dziecięcej zabawkowej kolejki.

²⁰ K. Kuitkowski, *Dzień Nieobecności*, tekst kuratorski do wystawy, materiał archiwalny.

²¹ Wystawa *and will happen again*, Teresa i Andrzej Węłmińscy, otwarcie 8 XII 2021.

²² Data 8 grudnia była tutaj nieprzypadkowa, co zresztą podkreślał w naszej rozmowie Kamil Kuitkowski. Podczas pandemii 29 maja 2021 r. zmarł Jan Książek, który wraz z Lesławem i Wacławem Janickimi występował w happeningu *Żywe pomniki* na ul. Kanoniczej w Krakowie. „Gdy zmarł Książek, zastanawialiśmy się, co robić. Czy kontynuować tę tradycję, czy może zrobić coś innego? Pomyśleliśmy wówczas, że będziemy wystawy otwierać właśnie 8 grudnia. Co nam pozwoli hołdować tę rocznicę, ale nie będziemy jej zawłaszczać” – wyjaśniał Kuitkowski w naszej rozmowie.

²³ Rozmowa z Kamilem Kuitkowskim...

²⁴ K. Kuitkowski, *and will happen again*, tekst kuratorski do wystawy, materiał archiwalny.

Kolejna seria wystaw w ramach „Cloakroomu” odbyła się dopiero dwa lata później, w 2023 r. Podobnie jak w przypadku pierwszej odsłony, składały się na nią trzy wystawy: *Matki* duetu Małgorzaty Markiewicz i Katarzyny Garapich²⁵, *Omnia* Katarzyny Wyszowskiej²⁶ i pokaz filmowych archiwów *Memory* Krzysztofa Miklaszewskiego²⁷.

Początki pierwszego z projektów, czyli *Matek* Katarzyny Depty-Garapich i Małgorzaty Markiewicz, sięgały roku 2020, kiedy w przerwach od pandemicznych lockdownów artystki wykonały serię do kamerowych performansów, które prezentowane były w Londynie i w Krakowie. Podczas nich przygotowały z surowej wełny sylwetkę lalki chłopca, która poddawana była różnym zabiegom. W Cricotece artystki powtórzyły ten performans. Na metalowym stole, który przypominał ten znajdujący się w prosektoriach, Depta-Garapich i Markiewicz ubrane w żałobne czarne suknie formowały własnymi dłońmi i za pomocą różnych narzędzi kukielkę. „Materiał przechodził różne etapy przemian: od bycia niekształtną masą surowca po pełnowymiarową postać ludzką”²⁸. Performans był w całości nagrywany, a następnie znalazł się na wystawie w formie filmu wideo obok leżącej na stole humanoidalnej kukły.

Diametralnie inną estetykę prezentowała kolejna wystawa, czyli *Omnia* Katarzyny Wyszowskiej. W przeciwieństwie do lekko upiornej, ale jednocześnie minimalistycznej wystawy *Matki* wręcz iskrzyła się od kolorów. Niewielką przestrzeń „Cloakroomu” wypełniły przygotowane przez Wyszowską wielkoformatowe gwaśze, zwane przez artystkę „ołtarzami: społeczno-towarzyskim, indywidualistycznym, scjentystycznym, męczyzny oraz gwiazdy”²⁹. Towarzyszyły im wręcz barokowe obiekty, przypominające wyszukane rekwizyty teatralne. Zresztą cała aranżacja wystawy nasuwała na myśl scenografię teatralną ze zwisającymi z sufitu kurtynami, tworzącą „sanktuarium geniusza, w którym gra on jednoosobowy spektakl”³⁰.

Ostatnią wystawą zamykającą „Cloakroom” w 2023 r. był pokaz filmów związanego z Kantorem Krzysztofa Miklaszewskiego. Jak pisał Kuitkowski w tekście kuratorskim, była to nie tylko opowieść „o post-pamięci, ale też o gorączce archiwum, o potrzebie dokumentacji. O imperatywie, by zabezpieczać, uwieczniać, zachowywać. W tym ujęciu archiwa są niczym gra pamięciowa «memory», w której nieustannie

²⁵ Wystawa *Matki*, Małgorzata Markiewicz i Katarzyna Depta-Garapich, 14 IX-15 X 2023.

²⁶ Wystawa *Omnia*, Katarzyna Wyszowska, 27 X-3 XII 2023.

²⁷ Wystawa *Memory*, Krzysztof Miklaszewski, 8 XII 2023-24 III 2024.

²⁸ K. Kuitkowski, *Matki*, tekst kuratorski do wystawy, materiał archiwalny.

²⁹ Idem, *Omnia*, tekst kuratorski do wystawy, materiał archiwalny.

³⁰ *Ibidem*.

odslania się karty, by sprawdzać, czy dobrze się zapamiętało i czy wszystko jest na swoim miejscu”³¹.

Z kolei w 2024 r. w „Cloakroom” odbyły się kolejno trzy wystawy: *Pain Game (second station)* marii Lemperk (mariia Lemperk & Łukasz Trzcinski, D. Kowalik)³², *The Rite of Fall* Ali Savashevich³³ i *Szukając w studni*, która prezentowała prace Kazimierza Mikulskiego, Krystyny Zachwatowicz i Jerzego Skarżyńskiego³⁴. Wszystkie one poniekąd kontynuowały i rozwijały wątki zasygnalizowane w poprzedniej edycji „Cloakroomu”, w której dużą rolę odgrywała perspektywa kobieca, która w zamysle kuratora miała szczególnie wybrzmieć w kontekście „instytucji założonej przez mężczyznę”³⁵.

Na pierwszej wystawie znalazły się prace odnoszące się do „doświadczeń wywołanych przez nieustannie powtarzający się tumult historii, polityki i wojny, jak i tych zapisanych w ciele”³⁶. Artystka w przemalowanej na czarno przestrzeni „Cloakroomu” umieściła drewniany stół, na którym postawiła jaśniejące w ciemności niczym kości gipsowe odlewy fragmentów ciał, które przyozdobione były ludzkimi włosami. Dodatkowo na ścianach znajdowały się fotografie przedstawiające znajdujące się w Ukrainie rodzinne miasto artystki. Wszystkim tym elementom towarzyszyły dojmujące *harsh noise*’owe dźwięki.

Z kolei Ala Savashevich w swojej wystawie nawiązywała do *Święta wiosny* Igora Strawińskiego. Artystka w dokamerowym performansie ubrana była w filcowy kostium wzorowany na paradnym mundurze Aleksandra Łukaszenki i wykonywała tańiec śmierci z choreografii Wacława Niżyńskiego do baletu Strawińskiego.

Ostatnia z wystaw pokazywanych w „Cloakroom” w 2024 r. przygotowana była przez dyrektorkę Cricoteki Natalię Zarzecką i nawiązywała do spektakli Kantora poświęconych pamięci. W związku z tym, że kuratorem tej wystawy nie był Kamil Kuitkowski, którego działalności dotyczy ten tekst, jej obecność chciałabym tu jedynie zasygnalizować.

³¹ K. Kuitkowski, *Memory*, tekst kuratorski do wystawy, materiał archiwalny.

³² Wystawa *Pain Game (second station)*, mariia Lemperk (mariia Lemperk & Łukasz Trzcinski, D. Kowalik), 4 VII-1 IX 2024.

³³ Wystawa *The Rite of Fall*, Ala Savashevich, 23 X-1 XII 2024.

³⁴ Wystawa *Szukając w studni*, Kazimierz Mikulski, Krystyna Zachwatowicz, Jerzy Skarżyński, 5 XII 2023-16 II 2024.

³⁵ Informacja o działaniach w ramach „Cloakroomu” w 2024 r. na stronie internetowej Cricoteki: <https://cricoteka.pl/pl/cloakroom-2024-pain-game-second-station-mariia-lemp Perk-lukasz-trzcinski-d-kowalik/> – 23 VIII 2024.

³⁶ K. Kuitkowski, *Pain Game*, tekst kuratorski do wystawy, materiał archiwalny.

Po zapoznaniu się z tymi krótkimi opisami wystaw prezentowanych w „Cloakroomie” w latach 2021-2024 można zadać kilka pytań. W jaki sposób nawiązywały one do postaci i sztuki Kantora? Jak wpisywały się w program Cricoteki, która przecież już w nazwie zawiera informację dotyczącą jej działalności, jako ośrodek „dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora”? Aby odpowiedzieć na te pytania, musimy na chwilę cofnąć się do przeszłości sprzed zatrudnienia Kuitkowskiego w Cricotece, do momentu, gdy zaczął on ją regularnie odwiedzać.

W tym studenckim jeszcze okresie aktywności Kuitkowskiego funkcję głównej kuratorki w Cricotece pełniła Joanna Zielińska³⁷. Kuratorowane przez nią wystawy wywierały wielkie wrażenie na oglądającym je wówczas studencie ASP.

Jej wystawy mnie zachwycaly. Twórczość Kantora oczywiście znałem, ale bardzo powierzchownie. Natomiast gdy wchodziło się na wystawy Joanki, to się czuło, że ona potrafi o Kantorze opowiedzieć bez niego i robiła to w sposób świetny [...] opowiadała o nim za pomocą prac innych osób artystycznych, ale także przez wspólne tematy, wątki, problemy³⁸,

wspominał Kuitkowski. Dodawał przy tym żartobliwie: „Joankę wciąż uważam za osobę, którą chciałbym być, jak dorosnę”³⁹. Bardzo możliwe więc, że ten wspomniany przez Kuitkowskiego brak dosłowności w mówieniu o Kantorze obecny w projektach Zielińskiej, ale także kantorowskie myślenie o sztuce, które zdaniem kuratorki „otwiera nas na to, co się obecnie dzieje we współczesnej sztuce”⁴⁰, były inspiracją dla późniejszych działań Kuitkowskiego w „Cloakroomie”. Zresztą w jego wypowiedzi da się wyczuć ową fascynację działaniami Zielińskiej i inspirację jej sposobem pracy.

Znając nawet powierzchownie twórczość Tadeusza Kantora, możemy zauważyć, że kuratorowane przez Kuitkowskiego wystawy dotyczą problemów obecnych w działalności twórcy teatru Cricot. Znajdziemy w nich odwołania do Zagłady, wojny, kondycji ludzkiej, figury matki, pamięci, ale także pewnej widmologicznej aury charakterystycznej dla twórczości Kantora. Jego samego fascynowało „przeżycie osobistego doświadczenia powodującego konieczność odpowiedzi na płótnie lub scenie. Szukał miejsca dla swej twórczości w ciągu historycznych dzieł zrodzonych z tęsknoty,

³⁷ Joanna Zielińska była główną kuratorką w Cricotece w latach 2010-2015.

³⁸ Rozmowa z Kamilem Kuitkowskim...

³⁹ Ibidem.

⁴⁰ *Wystawy w Cricotece*, z J. Zielińską rozmawia Ł. Gazur, „Tygodnik Powszechny”, [on-line:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wystawy-w-cricotece-27300> – 23 VIII 2024.

puszki, opuszczenia, nienawiści, rozpacz, nastrojów znajdujących potwierdzenie w dramatycznych biografiach, traumatycznych przeżyciach” – jak pisał Lech Stangret w broszurze towarzyszącej wystawie Kantora zorganizowanej przez Fundację Staraków w 2013 r.⁴¹

Na podobną potrzebę odpowiadają prace młodszych o kilka dekad twórców prezentowane w ramach „Cloakroomu”, które inspirują się nie tyle sztuką samego Kantora, ile pewnym uniwersalizmem poruszanych przez niego tematów. „Karolina jest artystką, która przepracowuje swoje doświadczenie wychowywania się w Kalwarii Zebrzydowskiej. Bardzo specyficznego miejsca. A Kantor nieustannie wraca w swojej sztuce do Wielopola. I tak kompletnie inne dwie osobowości artystyczne łączy twórczość, która wyrasta z przepracowania dzieciństwa – czy to rzeczywistości wojennej, czy z kontaktu z dewocyjną matką” – wspominał w kontekście wystawy Karoliny Jarzębak Kuitkowski⁴².

Podobną wypowiedź kuratora znajdziemy także w kontekście wystaw z drugiej edycji „Cloakroomu”, które odnosiły się do kwestii związanych z przemocą, stanowiącą obok zagadnień dotyczących totalitaryzmów, władzy i bezduszości świata również ważny wątek w twórczości Kantora. Znajdowała ona swoje odzwierciedlenie zarówno w jego spektaklach, jak i twórczości malarskiej. Myślę, że należy tu podkreślić również to, że w momencie, gdy w Cricotece otwierała się ta kolejna już seria wystaw, od kilku lat w środowisku artystycznym trwała dyskusja związana z ruchem #MeToo, ale także działaniami nagłaśniającymi różne formy przemocy w środowisku aktorów i reżyserów teatralnych. W tym czasie coraz odważniej mówiło się o wątpliwych etycznie sposobach działania „wielkich mistrzów” teatru, czego przykładem była dyskusja wokół metod pracy Krystiana Lupy⁴³. Takie zarzuty zaczęły również pojawiać się w kontekście stosunku Kantora do aktorów z teatru Cricot⁴⁴.

Jak wspominał Kuitkowski: „Cloakroom zderzył się z bardzo ważnym momentem, o którym dyskutowano już w środowisku teatralnym. To był czas, kiedy usunięto tę lukę – zbiorową zмовę milczenia dotyczącą przemocy w teatrze. Mówiono

⁴¹ L. Stangret, bez tytułu, tekst zamieszczony w publikacji towarzyszącej wystawie Tadeusza Kantora zorganizowanej przez Fundację Rodziny Staraków w 2013 r., [on-line:] https://starakfoundation.org/files/3bd79bc2/kantor_32sasm.pdf – 25 VIII 2024.

⁴² Rozmowa z Kamilem Kuitkowskim...

⁴³ G. Kondrasiuk, *Po przemoc*, e-teatr.pl, [on-line:] <https://e-teatr.pl/po-przemocy-44151> – 25 VIII 2024.

⁴⁴ Zob. rozmowa K. Fazan z J. Nowicką w Radiu Kraków: *106 lat temu urodził się Tadeusz Kantor*, [on-line:] <https://www.radiokrakow.pl/106-lat-temu-urodzil-sie-tadeusz-kantor> – 25 VIII 2024.

także o przemocowym trybie pracy Kantora⁴⁵. Kurator dodawał przy tym, że „obie artystki, czyli Kasia Garapich i Małgosia Markiewicz, stworzyły instalację wideo, która grała z przemocą, przemocą wobec twórczyń i artystek. Z kolei Kasia Wyszkowska zrobiła taki prawie papierowy ołtarz, coś na wzór imitacji teatru szkolnego, gdzie rozprawiała się z postacią artysty geniusza”⁴⁶ – tłumaczył Kuitkowski.

Wątki przemocy i wojny kontynuowały również wystawy z ostatniej edycji „Cloakroomu”, która zakończyła się na początku roku 2025. Wszystkie te wystawy, jak podkreślał Kuitkowski, „wyrastały w dyskomforcie”⁴⁷, którego doświadczał zarówno sam kurator, jak i zapraszani przez niego artyści i artystki. To poczucie dyskomfortu, niedopasowania, nieumiejętności wpisania się w odgórnie narzucone ramy jest czymś charakterystycznym dla większości kuratorowanych przez Kuitkowskiego wystaw. Zrealizowane dotychczas w „Cloakroomie” wystawy pokazują jednak aktualność sztuki Kantora, którą raczej należy tu rozumieć jako pewne wspólne, uniwersalne doświadczenie charakterystyczne dla różnych osób zajmujących się sztuką. Ale wskazują na coś jeszcze innego.

Cricoteka już ze względu na swoją pełną nazwę kojarzy się przede wszystkim z postacią Tadeusza Kantora: jego sztuką, biografią, środowiskiem, w którym się poruszał i działał. Te, wydawałoby się, niewielkie wystawy, drobne działania umieszczone w miejscu o niewielkim metrażu, schowanym pomiędzy kasą a szatnią, pokazują, że instytucja sztuki mająca w nazwie nazwisko jakiegoś artysty nie musi być jego zakładniczką. „Nie można bezkarnie ważyć się powtarzać czegoś, co było już raz w życiu. Czas zmacony się mści”⁴⁸ – takie zdanie zresztą pada w samym spektaklu *Wielopole, Wielopole*. Wyrwanie się z ciasnego kołnierza pewnych schematów, bezpiecznych sposobów działania jest tym, co było charakterystyczne dla twórczości samego Kantora. Ten dyskomfort w kontakcie z czymś nowym, nieznanym, nieopisanym jest wysiłkiem, który właśnie wpisany jest w tkankę Cricoteki.

⁴⁵ Rozmowa z Kamilem Kuitkowskim...

⁴⁶ Ibidem.

⁴⁷ Ibidem.

⁴⁸ Cytat z partytury spektaklu *Wielopole, Wielopole*.

Bibliografia

- Kantor Tadeusz, *Moja droga do teatru śmierci*, [w:] *Tadeusz Kantor, Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2004, s. 456-465.
- Kantor Tadeusz, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1986.
- Kuitkowski Kamil, *and will happen again*, tekst kuratorski do wystawy, materiał archiwalny.
- Kuitkowski Kamil, *Dzień Nieobecności*, tekst kuratorski do wystawy, 2021, materiał archiwalny.
- Kuitkowski Kamil, *Hurr durr*, tekst kuratorski do wystawy, 2021, materiał archiwalny.
- Kuitkowski Kamil, *Matki*, tekst kuratorski do wystawy, 2023, materiał archiwalny.
- Kuitkowski Kamil, *Memory*, tekst kuratorski do wystawy, 2024, materiał archiwalny.
- Kuitkowski Kamil, *Omnia*, tekst kuratorski do wystawy, 2023, materiał archiwalny.
- Kuitkowski Kamil, *Pain Game*, tekst kuratorski do wystawy, 2024, materiał archiwalny.

Materiały niedrukowane

- Branas Przemysław, *Dzień Nieobecności*, wystawa, 11 XI-3 XII 2021.
- Jarzębak Karolina, *Hurr durr*, wystawa, 11 IX-10 X 2021.
- Kuitkowski Kamil, rozmowę przeprowadziła Marta Kudelska, 29 V 2024.
- Lemperk mariia, Trzcinski Łukasz, Kowalik D., *Pain Game (second station)*, wystawa, 4 VII-1 IX 2024.
- Markiewicz Małgorzata, Depta-Garapich Katarzyna, *Matki*, wystawa, 14 IX-15 X 2023.
- Miklaszewski Krzysztof, *Memory*, wystawa, 8 XII 2023-24 III 2024.
- Mikulski Kazimierz, Zachwatowicz Krystyna, Skarżyński Jerzy, *Szukając w studni*, wystawa, 5 XII 2023-16 II 2024.
- Savashevich Ala, *The Rite of Fall*, wystawa, 23 X-1 XII 2024.
- Wielmiński Andrzej, Wielmińska Teresa, *and will happen again*, wystawa, otwarcie 8 XII 2021.
- Wyszkowska Katarzyna, *Omnia*, wystawa, 27 X-3 XII 2023.

Źródła internetowe

- Cloakroom 2024: PAIN GAME (second station) mariia Lemperk & Łukasz Trzcinski, D. Kowalik – informacje dla mediów*, Cricoteka, [on-line:] <https://cricoteka.pl/pl/cloakroom-2024-pain-game-second-station-mariia-lemperek-lukasz-trzcinski-d-kowalik/>.

hur-dur (hurr-durr), [w:] *Słownik slangu Miejski.pl*, [on-line:] <https://www.miejski.pl/slowo-hur-dur+%28hurr-durr%29>.

Hurr durr jest pojemne, z Karoliną Jarzębak rozmawia Bogna Świątkowska, „Notes na 6 tygodni”, [on-line:] <https://nn6t.pl/2023/12/04/hurr-durr-jest-pojemne/>.

Kondrasiuk Grzegorz, *Po przemocy*, e-teatr.pl, [on-line:] <https://e-teatr.pl/po-przemocy-44151>.

Piasecki Maciek, Theus Julia, *Cenzura w muzeum Kantora. Dyrekcja zdjęta pracę z transparentami Strajku Kobiet*, Oko.press, [on-line:] <https://oko.press/cenzura-w-muzeum-kantora-dyrekcja-zdjela-prace-z-transparentami-strajku-kobiet>.

Stangret Lech, bez tytułu, tekst zamieszczony w publikacji towarzyszącej wystawie Tadeusza Kantora zorganizowanej przez Fundację Rodziny Staraków w 2013 r., [on-line:] https://starakfoundation.org/files/3bd79bc2/kantor_32sasm.pdf.

106 lat temu urodził się Tadeusz Kantor, rozmowa Katarzyny Fazan z Justyną Nowicką, Radio Kraków, [on-line:] <https://www.radiokrakow.pl/106-lat-temu-urodzil-sie-tadeusz-kantor>.

Wystawy w Cricotece, z Joanną Zielińską rozmawia Łukasz Gazur, „Tygodnik Powszechny”, [on-line:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/wystawy-w-cricotece-27300>.

ABSTRACT

“Growing Up in Discomfort”: On Contemporary Art Exhibitions in the “Cloakroom” Series at Cricoteka in Krakow

This article examines the origins, development, and significance of the alternative exhibition program “Cloakroom,” held from 2021 to 2024 at Cricoteka in Krakow on the initiative of curator Kamil Kuitkowski. Housed in the building’s former cloakroom and deliberately operating within a space of “the lowest-ranking reality,” this series creates a non-hierarchical platform for presenting contemporary art, particularly that of the younger generation of artists. Subsequent editions of “Cloakroom” demonstrate how, in dialogue with Tadeusz Kantor’s legacy – particularly his reflections on memory, trauma, transience, and the human condition – new forms of expression emerge that address themes of war, violence, childhood, phantasmality, and institutional crises. The article reconstructs the circumstances of the project’s creation, situates it within the context of changes in the artistic field in Krakow, and analyzes the three subsequent editions of the series. It also highlights the role of “Cloakroom” as an experimental space that, by situating itself on the margins of official narratives, becomes a place of creative risk, discomfort, and resistance to established expectations regarding a monographic

institution. This program demonstrates that Cricoteka is not merely a place of remembrance for Kantor, but a living institution open to contemporary artistic practices that are critical of tradition while simultaneously emerging from it.

Keywords: Cricoteka, Tadeusz Kantor, curatorship, art curator, contemporary art, contemporary art in Krakow

KRZYSZTOF KUREK 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

„Największe i najbardziej pouczające widowisko świata”, mecz piłki nożnej i pewien mało znany wiersz

Buffalo Bill's Wild West w Krakowie (1906)

W 1906 r. Kraków znalazł się na liście kilku polskich miast, w których wystąpił – w ramach swojego europejskiego tournée – legendarny Buffalo Bill's Wild West. Trasa zespołu przedstawiającego widowiska łączące z niezwykle rozmachem konwencje i stylistykę dziewiętnastowiecznego cyrku z rekonstrukcjami historycznymi uwzględniła m.in. także Lwów (28-31 lipca), Przemyśl (1 sierpnia), Rzeszów (2 sierpnia), Tarnów (3 sierpnia), Białą (6 sierpnia; obecnie Bielsko-Biala), Cieszyn (7 sierpnia). W Krakowie, już trzy tygodnie przed przybyciem międzynarodowego grona artystów, na słupach ogłoszeniowych, wystawach sklepowych i ulicznych tablicach pojawiły się afisze informujące, iż wielki namiot mieszczący arenę i widownię dla 20 tys. osób zostanie wzniesiony na Błoniach, a w ciągu dwóch dni (4 i 5 sierpnia) zostaną pokazane aż cztery przedstawienia (o godz. 14.00 oraz 20.00) oparte na tym samym, bogatym repertuarze. Reklamę uliczną uzupełniały także ogłoszenia prasowe oraz rozdawane na ulicach ulotki. Korespondent „Nowin”, nie kryjąc podziwu, podkreślał, iż „amerykańskie to przedsiębiorstwo

cyrkowe od wielu lat już jeździ po kontynencie – i posługując się olbrzymim aparatem reklamy, funkcjonującym mistrzowsko, zarabia bajeczne sumy”¹. W materiałach zapowiadających występy podane zostały szczegółowe ceny miejsc dla widzów: „I miejsce K. 2.–, krzesło numerowane K. 4.–, miejsce rezerwowe K. 5.–, krzesło w łoży K. 8.–, łoża (6 krzeseł) K. 48.–”². Dzieci, które nie ukończyły 10. roku życia, miały płacić „na wszystkich miejscach połowę”³. Wymienione kwoty nie były zbyt wygórowane w odniesieniu do kosztów codziennego życia. W sierpniu 1906 r. w Krakowie, liczącym niespełna 101 tys. mieszkańców, kilogram mięsa wołowego kosztował od 1,28 do 1,44 koron. Za kilogram masła płacono od 1,80 do 2,20, a litr mleka wyceniano na 0,08-0,16 koron⁴. Na łamach „Czasu” anonimowy autor stwierdził, iż ten wielki zespół cyrkowy „objeżdża już od 20 lat cały świat, wszystkie przedstawienia urządza tak samo w Nowym Jorku, Londynie, Paryżu, Rzymie, Wiedniu i Berlinie, jak w najmniejszym mieście”⁵. W licznych zapowiedziach podkreślano wyjątkowy i niepowtarzalny charakter występów Buffalo Bill’s Wild West. W jednym z ogłoszeń prasowych można było przeczytać: „Oni nigdy nie powrócą, dlatego nie można ominąć sposobności zobaczenia ich”⁶. Przedstawienia konsekwentnie reklamowano jako „największe i najbardziej pouczające widowisko świata”⁷.

Mieszkańcy Krakowa nie zlekceważyli tych zapowiedzi i z dużym zapalem ustawiali się w kolejkach po bilety. Taka postawa nie może dziwić. Legenda Buffalo Billa, umiejętnie budowana i konsekwentnie rozpowszechniana, jak magnes przyciągała tłumy widzów na całym świecie przez ponad 30 lat funkcjonowania Wild West Show (1883-1916).

¹ *Buffalo Bill w Krakowie (Wzór organizacyi i reklamy)*, „Nowiny” 1906, nr 210 (wyd. poranne), s. 4. We wszystkich tekstach źródłowych przywołanych w niniejszym artykule zachowana została oryginalna składnia, ortografia i interpunkcja.

² „Czas” 1906, nr 175 (wyd. poranne), s. 2.

³ *Ibidem*. W „Nowej Reformie” (*Buffalo Billa „Wild West”*, 1906, nr 175 z soboty 4 VIII, s. 3) można było przeczytać, iż sprzedaż biletów na poszczególne spektakle rozpoczęła się w dniu 4 VIII „o godz. 9 rano w księgarni Friedleina w Rynku, gdzie będzie można nabywać wszystkie miejsca z wyjątkiem tych po 2 Korony, które sprzedawane będą [...] godzinę przed każdym przedstawieniem w czerwonych i niebieskich wagonach kasowych” ustawionych na Błoniach.

⁴ *Statystyka miasta Krakowa opracowana przez Biuro Statystyczne Miejskie*, z. 11: *Za lata 1906-1907*, Kraków 1909, s. 134-135. Warto dodać, że w 1906 r. ogólna liczba ludności Krakowa wraz z przedmieściami oraz okolicznymi osadami nie przekraczała 150 tys.

⁵ *Buffalo Bill*, „Czas” 1906, nr 176 (wyd. poranne), s. 1.

⁶ „Nowa Reforma” 1906, nr 171, s. 4.

⁷ *Ibidem*. Zdanie zaczerpnięte z tego ogłoszenia wykorzystano w tytule niniejszego artykułu.

William Frederick Cody (1846-1917), znany powszechnie jako Buffalo Bill, choć sam nie odegrał jakiegś znaczącej roli w społeczno-politycznej historii Stanów Zjednoczonych, to po śmierci został przez prezydenta Theodore’a Roosevelta (1858-1919) zaliczony do grona „najbardziej popularnych ludzi swojej epoki”⁸. Dla współczesnych był nie tylko swoistym uosobieniem „sukcesu amerykańskiego z zachowaniem etapów od chłopca roznoszącego przesyłki pocztowe do współwłaściciela widowiska oglądanego przez tysiące widzów w Europie i Ameryce”⁹. Umiejętnie wykorzystując elementy swojej biografii, budował własny sceniczny i literacki wizerunek człowieka amerykańskiego Pogranicza współtworzącego powielaną przez kulturę masową legendę Dzikiego Zachodu¹⁰. Warto przypomnieć, iż Cody po śmierci swojego ojca Isaaca (w 1857 r.), jako jedenastoletni chłopiec i najstarszy syn, porzucił szkołę i wziął na siebie odpowiedzialność za utrzymanie matki i siostr. Zaczął pracować jako pasterz, poganiacz wołów, tragarz i woźnica. W latach 1858-1859 na terenach zajmowanych przez Indian zarabiał jako myśliwy i próbował szukać złota. Szybko opanował tajniki jazdy konnej oraz powożenia dyliżansem, dzięki czemu w 1860 r. rozpoczął odpowiedzialną i niebezpieczną pracę kuriera w Pony Express. Zdobyte doświadczenie umożliwiło mu związanie się z armią (1861-1865). Jako przewodnik, zwiadowca i kawalerzysta uczestniczył w wielu wyprawach przeciwko Indianom. Znakomite umiejętności strzeleckie i jeździeckie pozwoliły mu zaciągnąć się do grupy ochraniającej robotników układających linie kolejowe Kansas Pacific Railroad. Szczególną sławę zdobył, „gdy za 50 dolarów miesięcznie zgodził się zabijać buffalo w liczbie wystarczającej na potrzeby kuchni obsługujących budowniczych kolei i w ciągu siedemnastu miesięcy miał jakoby uśmiercić aż 4280 tych zwierząt”¹¹. W tym okresie przyłgnął do niego przydomek Buffalo Bill, którym posługiwał się do końca życia.

⁸ Zob. I. Rusinowa, *Buffalo Bill i Indianie*, Warszawa 1997, s. 194.

⁹ *Ibidem*, s. 196-197.

¹⁰ Temat ten omawiają autorzy tomu „*Granica*”, *pogranicze, Zachód*, red. T. Pyzik, K. Kowalczyk-Twarowski, Katowice 2004, *Wielkie Tematy Literatury Amerykańskiej*, t. 2. Z ogromnej literatury przedmiotu chciałbym wskazać monografie: D. Russell, *The Lives and Legends of Buffalo Bill*, Norman 1960; R. Slotkin, *The Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman 1998. Zob. także H. Parafianowicz, *O bohaterach pogranicza i fascynacji XIX-wiecznym amerykańskim Zachodem*, „*Studia Podlaskie*” 2013, t. 21, s. 181-193; H. Sides, *Krew i burza. Historia z Dzikiego Zachodu*, tłum. T. Ulanowski, wyd. 2, Wołowiec 2024, *Seria Amerykańska*.

¹¹ Z. Lewicki, *Historia cywilizacji amerykańskiej. Era konsolidacji 1861-1945*, Warszawa 2023, s. 89. W wielu opracowaniach podawana jest znacznie większa liczba uśmierconych bizonów, a także inne kwoty zarabianych dzięki polowaniom pieniędzy.

W 1868 r. ponownie związał się z armią i jako zwiadowca 5 Pułku Kawalerii uczestniczył w licznych potyczkach z plemionami indiańskimi, które nie chciały osiąść w wyznaczonych przez rząd rezerwach. Według relacji, które spisywali ówcześni dziennikarze, Cody miał zabić i oskalpować kilku znaczących wojowników indiańskich. Jak pisała Izabella Rusinowa, „wszystkie opowieści dotyczące tragedii kolejnej grupy Indian przyczyniły się bez wątpienia do stworzenia i utrwalenia legendy Buffalo Billa jako człowieka współpracującego z dzielnymi żołnierzami armii federalnej”, a także „człowieka Zachodu, Westmana, za którego pragnął Cody uchodzić i uchodził przez lata”¹². Momentem przełomowym było spotkanie z pisarzem, wydawcą, podróżnikiem i dziennikarzem Edwardem Z.C. Judsonem (1821-1886) posługującym się artystycznym pseudonimem Ned Buntline¹³, który w 1869 r. przybył na Dzikie Zachód i poprosił Buffalo Billa o pełnienie funkcji przewodnika. Znajomość przerodziła się w fascynację. Buntline był przekonany, iż dane mu było poznać człowieka, który doskonale ucieleśniał wszystkie cechy bohatera amerykańskiego Pogranicza, na którym „kształtowały się cechy wkrótce uznane za charakterystyczne dla Amerykanów: indywidualizm, przedsiębiorczość, zaradność i spryt, optymizm, samowystarczalność, a także skłonność do egzekwowania prawa”¹⁴, zmierzająca niejednokrotnie w stronę swoistego kultu przemocy opartego na przekonaniu o rasowej oraz cywilizacyjnej wyższości białego człowieka nad rdzennymi mieszkańcami kontynentu. Owocem tego spotkania były nie tylko opowiadania, powieści¹⁵ i artykuły prasowe, lecz także sztuka teatralna *The Scouts of the Prairie*, pokazana pod koniec 1872 r. w Chicago¹⁶.

¹² I. Rusinowa, *op. cit.*, s. 62.

¹³ Zob. F.E. Pond, *Life and Adventures of Ned Buntline*, New York 1919; J. Monaghan, *The Great Rascal: The Life and Adventures of Ned Buntline*, Boston 1952.

¹⁴ T. Pyzik, K. Kowalczyk-Twarowski, *Przedmowa*, [w:] „*Granica*”, *pogranicze, Zachód*, s. 10.

¹⁵ W dniu 23 XII 1869 r. na łamach „New York Weekly” ukazał się pierwszy odcinek powieści Neda Buntline’a zatytułowanej *Buffalo Bill, the King of the Border Men*. Numery z kolejnymi fragmentami utworu wyprzedawały się błyskawicznie. Powieść w późniejszych latach doczekała się wielu wydań książkowych, a Buffalo Bill stał się niezwykle popularnym bohaterem literackim. Ogromny wpływ na wykreowanie w masowej wyobraźni legendy Cody’ego miały także niezwykle popularne „powieści dziesięciocentowe” autorstwa Prentissa Ingrahama (1843-1904), który stworzył niespełna 200 powieści poświęconych przygodom Buffalo Billa. Jednak w tym przypadku główny bohater osadzony był w świecie całkowitej fikcji, a jego przygody nie miały nic wspólnego z realnymi doświadczeniami Cody’ego. Zob. Ł.A. Plesnar, *Twarze westernu*, Kraków 2009, s. 471-476.

¹⁶ Należy dodać, iż kilka miesięcy wcześniej, w kwietniu 1872 r., William Frederick Cody został przez Kongres odznaczony Medalem Honoru za udział w walkach przeciwko zbuntowanym plemionom Indian.

Buffalo Bill przybył na wschodnie wybrzeże i zagrał w tym przedstawieniu... samego siebie. Spektakl nie zyskał przychylności krytyków, lecz przyciągnął na widowieństwo tłumy widzów, którzy odbierali przedstawienia niezwykle emocjonalnie. Występy w innych miastach (Bostonie, Nowym Jorku, Filadelfii) także przyniosły frekwencyjny i finansowy sukces. Kolejne opowiadania i dramaty Buntline’a wzmacniały legendę i sceniczny wizerunek Cody’ego, który coraz chętniej uczestniczył w teatralnych objazdach, doskonalił aktorski warsztat i tylko na kilka letnich miesięcy powracał na zachodnie Pogranicze jako zwiadowca i myśliwy. Z czasem usamodzielniał się jako teatralny przedsiębiorca i zaczął z zespołem objazdowym (o nazwie The Buffalo Bill Combination) wystawiać scenariusze, w których jego osobiste doświadczenia mieszały się z fikcją. W 1879 r. opublikował pierwszą wersję swojej autobiografii zatytułowanej *The Life of Hon*¹⁷, opisującej rzeczywiste zdarzenia oraz całkowicie zmyślane, lecz atrakcyjne dla czytelników historie. Książka ta, wielokrotnie wznawiana i rozbudowywana, wzmacniała legendę Buffalo Billa jako heroicznego zdobywcy Dzikiego Zachodu. Momentem zwrotnym okazał się przełom czerwca i lipca 1883 r. To najprawdopodobniej wtedy Cody rozpoczął wraz ze stworzonym przez siebie zespołem prezentacje wielkich widowisk pod szyldem Buffalo Bill Wild West Show¹⁸.

Chcąc przyciągnąć możliwie największą publiczność, Cody wielokrotnie podkreślał, iż w swoich monumentalnych (jak na ówczesne warunki) widowiskach nie przedstawiał fikcyjnego świata, lecz starał się ukazać rekonstrukcje rzekomo rzeczywistych wydarzeń, w których uczestniczył. W skład jego zespołów wchodził zarówno przedstawiciele kilku indiańskich plemion, jak i autentyczni kowboje oraz kawalerzyści. Z ogromną dbałością podchodził do rekwizytów oraz kostiumów, które miały w bardzo realistyczny sposób odzwierciedlać kulturę materialną z czasów walk na Pograniczu. Kupował autentyczne dyliżanse pocztowe, którymi podróżowali kurierzy. Aby pokazać widzom, w jaki sposób polowano na bizona, wykorzystywał stada wykastrowanych byków, do których strzelano ślepymi nabojami. Kowboje popisywali się umiejętnościami jeździeckimi w trakcie rodeo, przygotowywali pokazy posługiwania się lassem, wykazywali się niezwykle trudnymi umiejętnościami strzeleckimi, odtwarzali

¹⁷ *The Life of Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill, the Famous Hunter, Scout, and Guide: An Autobiography*, Hartford 1879.

¹⁸ Zob. J.M. Burke, „Buffalo Bill” *from Praire to Palace*, Chicago–New York 1893; H.B. Sell, V. Weybright, *Buffalo Bill and the Wild West*, New York 1955; J.G. Rosa, R. May, *Buffalo Bill and His Wild West*, Lawrence 1989; R.L. Wilson, *Buffalo Bill’s Wild West: An American Legend*, New York 1998; J.S. Kasson, *Buffalo Bill’s Wild West – Celebrity, Memory and Popular History*, New York 2000; L.S. Warren, *Buffalo Bill’s America: William Cody and the Wild West Show*, New York 2005.

sceny pojedynków rewolwerowców. Stałym elementem przedstawień była rekonstrukcja napadu Indian na dyliżans pocztowy, obrony domu osadników, a także sceny batalistyczne odwołujące się do najważniejszych bitew armii amerykańskiej z Indianami. Jak zauważył Zbigniew Lewicki, „popularność tego wielkiego przedsięwzięcia była tak wielka, że z biegiem czasu wydarzenia w nim ukazywane zaczęto powszechnie traktować jako dokument, czego najdobitniejszym przykładem była *Ostatnia pozycja Custer*, ukazująca bohaterską jakoby postawę tego oficera w bitwie pod Little Bighorn”¹⁹. Uwielbiający konie Cody wprowadzał do programu pokazy wołyżerki, rozbudowanych manewrów kawaleryjskich oraz artyleryjskich. Organizował pokazowe wyścigi konne. Z czasem publiczność mogła podziwiać także popisy akrobatów, siłaczy, tancerzy z różnych stron świata, treserów dzikich zwierząt, a nawet grup samurajów. Każdy występ rozpoczynał uroczysty przemarsz wszystkich wykonawców i zwierząt prowadzonych przez Buffalo Billa siedzącego na białym koniu i ubranego w strój kowboja, z nieodłącznym białym kapeluszem na głowie. Tylko on bezpośrednio zwracał się do publiczności, wprowadzał i komentował kolejne elementy programu. Wild West Show przede wszystkim pomagał stworzyć i podtrzymywać „legendę, a może nawet rodził nostalgię za minionym czasem i ludźmi, którzy już co prawda odeszli, ale przedtem umożliwili białym zajęcie i wykorzystanie rozległych prerii, które po kilkunastu latach stały się jednym z bogactw państwa amerykańskiego”²⁰. Wiosną 1887 r. Cody rozpoczął występy w Anglii, gdzie jego londyńskie przedstawienia stały się elementem uświetniającym jubileusz panowania królowej Wiktorii²¹. Do przełomu kwietnia i maja 1888 r. pokazywał swoje widowiska m.in. w Birmingham oraz Manchesterze, gdzie pokazy „odbywały się na arenie oświetlonej światłem elektrycznym na tle siedmiu obrazów panoramicznych mających 100 stóp długości i 30 stóp wysokości”²². W trakcie dwunastomiesięcznego pobytu w Anglii zorganizowano ponad 300 przedstawień, które obejrzało 2,5 mln widzów²³. Wielkim sukcesem komercyjnym okazały się także występy w Paryżu w trakcie Wystawy Światowej w 1889 r. Niezwykłe powodzenie, jakie Cody zdobył w Anglii i we Francji, przyczyniło się do zorganizowania (w latach 1889-1906) kilku europejskich tras, w trakcie których przedstawiał swoje widowiska zarówno w wielkich namiotach, jak i pod gołym

¹⁹ Z. Lewicki, *op. cit.*, s. 433.

²⁰ I. Rusinowa, *op. cit.*, s. 199.

²¹ Zob. W.F. Cody, *The Wild West in England*, ed. F. Christianson, Lincoln 2012.

²² I. Rusinowa, *op. cit.*, s. 142.

²³ Artyści, personel pomocniczy oraz zwierzęta opuścili Anglię 6 V 1888 r. i drogą morską powrócili do Stanów Zjednoczonych.

niebem. Doświadczenie nostalgii oraz legendy Dzikiego Zachodu Buffalo Bill znakomicie łączył z bezlitosnymi prawami popytu i podaży. Jego Wild West Show „cieszyło się tak wielką popularnością w Ameryce, że gdy organizatorzy Wystawy Kolumbijskiej w 1893 roku nie dopuścili do niej cyrku Buffalo Billa jako *zbyt wulgarnego*, ten wynajął teren w bezpośrednim sąsiedztwie, zbudował widownię na 18 tys. osób i odciągnął znaczną część zwiedzających”²⁴. Przywołane konteksty pozwalają zrozumieć niecierpliwe oczekiwanie mieszkańców Krakowa na przyjazd i przedstawienia Wild West Show. Ciekawości i chęci obejrzenia spektakli nie powstrzymała rozwieszana na słupach ogłoszeniowych i „tablicach afiszowych” odezwa Towarzystwa Szkoły Ludowej „ostrzegająca mieszczan krakowskich przed *amerykańską blagą* i przed nieużytecznym trwonieniem pieniędzy”²⁵.

W sobotę 4 sierpnia 1906 r. pomiędzy godziną 4.30 a 6.30 do Krakowa wjechały trzy pociągi złożone ogółem z 59 dużych wagonów (osobowych i towarowych), a także obszernych platform, na których umieszczono ciężkie wozy. Prasa krakowska z podziwem odnotowała, że łączna długość składów przekraczała „długość 1 kilometra”²⁶. Oprócz zespołu liczącego (według różnych relacji) pomiędzy 550 a 800 osób przewożono prawie 500 koni, kilkadziesiąt okazów dzikich zwierząt, a także elementy konstrukcyjne wraz z wyposażeniem kilku namiotów, systemy lamp i reflektorów z generatorami do produkcji energii elektrycznej. Pomimo wczesnej pory wyładunkowi przyglądało się kilkaset osób zgromadzonych wzdłuż torów. W gronie obserwatorów znalazł się także korespondent „Czasu”, który odnotował:

Przy wyładowywaniu wagonów można było obserwować niebywałą sprawność i karność całego personelu. Pracowało tam kilkuset ludzi, a nikt nimi nie komenderował. Ani jedno słowo rozkazu nie pada, nie słychać żadnego nawoływania, czasem tylko woźnica krzyknie na konia. Naprzód otwierają się wagony z końmi, ludzie przystawiają pomosty, konie pociągowe już w uprzężach wychodzą z wagonów przez nikogo nie prowadzone i same ustawiają się w długim szeregu w parę jedno za drugim. Wszystko to się dzieje pomiędzy szynami kolejowymi, wśród szybowanych pociągów, gwizdu lokomotyw, znaków służby kolejowej i w ogóle hałasu i gwaru, jaki panuje zawsze na stacji.

²⁴ Z. Lewicki, *op. cit.*, s. 433-434. W cytowanym fragmencie chodzi oczywiście o Światową Wystawę Kolumbijską (World's Columbian Exposition) w Chicago. Zob. A. Ignasiak, *Wystawa światowa w Chicago w 1893 roku*, Kraków 2023.

²⁵ *Buffalo Bill w Krakowie*, „Nowiny” 1906, nr 212, s. 4.

²⁶ *Buffalo Bill*, „Czas” 1906, nr 176 (wyd. poranne), s. 1.

Następnie przystawiają pomost do pierwszego wagonu platformy. Pociągnięte przez konie naprzód, a z tyłu przytrzymane na linie za pomocą hamulca specjalnego, zjeżdżają olbrzymie, ciężkie wozy z platformy na deski ułożone na szynach, a tu zwróciwszy się na miejscu, wjeżdżają na drogę między torami, już tymczasem w okamgnieniu zaprzężone to w cztery, sześć lub ośm koni. Największy wóz, t. j. zawierający olbrzymie urządzenie kuchenne waży 18 ton [...]. Do tego wozu zaprzężono 14 koni. Nawet tak olbrzymim zaprzęgiem powozi z koźła jeden tylko człowiek, trzymając siedm lejc w rękę.

Na żadnym koniu nie jedzie foryś. Tak powożą wszyscy od czwórki aż do ósemki, przyczem żaden woźnica nie ma bata. Konie pociągowe są po większej części bardzo ładne, wielkie, ogromnie silne, doskonałej rasy.

Wszystko odbywa się niezmiernie szybko. Dwadzieścia takich wozów zdjęto z platform wagonowych i zaprzężono w kilkakrotne zaprzęgi w niespełna trzy kwadranse. Gdy wszystko było gotowe, sformował się ogromny pochód i wyruszył na Błonia. Za personalem widowisk – czerwonych, czarno i białoskórych członków trupy wraz ze swojemi końmi najrozmaitszych ras, maści i wielkości – ruszył jeden wóz za drugim, a przy każdym, należący do niego personel pomocniczy, wynoszący razem podobno około 350 osób²⁷.

Barwny korowód przemieszczający się na Błonia budził ogromną ciekawość mieszkańców Krakowa. Z artykułu opublikowanego na łamach „Nowej Reformy” dowiadujemy się, iż „wielką sensację wśród publiczności wywołała grupa murzynów i czerwonoskórych Indian, ubranych w pstrą odzież, obwieszoną wstążkami i świecidełkami”²⁸. Po dotarciu na miejsce występów „kilka setek robotników z gorączkowym pośpiechem wbijało pale, rozciągało płótna i t. d. tak, że w przeciągu niespełna 1 ½ godziny wszystko było skończone”²⁹. Namiot mieszczący miejsca dla widzów oraz arenę otoczony został mniejszymi, ustawionymi na planie czworoboku, w których schronili się artyści oraz personel pomocniczy. Inne namioty służyły jako zaplecze techniczne i socjalno-aprowizacyjne (m.in. kuchnia wraz ze stołami do spożywania posiłków), a także miejsca przetrzymywania i pielęgnacji zwierząt. Ów czworobok wyznaczały również pomalowane na jaskrawe kolory wozy kasowe. Jeden z namiotów mieścił „różne osobliwości natury w rodzaju *dziewicy z brodą* i t. p.”³⁰. Ostatnia z wymienionych „propozycji” doskonale wpisuje się w mechanizmy masowego przemysłu

²⁷ *Buffalo Bill's Wild West*, „Czas” 1906, nr 177 (wyd. poranne), s. 1.

²⁸ *Buffalo Bill w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1906, nr 176, s. 3.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

rozrywkowego XIX i początku XX stulecia. Teatralizowanie i wystawianie na pokaz osób wykraczających poza schemat normatywnie postrzeganej cielesności stawało się jednym z elementów ówczesnej kultury atrakcji przynoszącej przedsiębiorcom ogromne dochody. Swoista zamiana osoby dotkniętej jakąś deformacją, deficytem lub ekstremalnym nadmiarem cech fizycznych w wystawianą na pokaz „osobliwość” nie miała prowadzić do wzbudzenia współczucia, lecz być źródłem intensywnych doznań obserwatorów. Anna Wiczorkiewicz zauważyła, iż „stwarzanie sytuacji, gdy tak zwany przeciętny człowiek (czyli niedziwoląg) staje wobec wystawionego na pokaz cudaka, można opisać również jako praktykę nadawania znaczenia ciału widza”³¹. Mechanizmy te doskonale rozumiał twórca Wild West Show. Nie zachowały się relacje informujące o tym, jakie konkretne „osobliwości” prezentował Cody krakowskiej publiczności w 1906 r. Wiemy, że niecały rok wcześniej podczas występów we Francji widzowie

mogli zobaczyć jeszcze gabinet osobliwości, a w nim Nouma Hawa, który mając 21 lat liczył 50 cm wzrostu, Aarona Moore, Murzyna, który liczył ponad 2 m 50 cm wzrostu, Freda Waltersa człowieka o niebieskim kolorze skóry. Był prof. Griffin – zjadacz mieczy, a także A. A. Giovanni – który występował z małpami³².

Trudno rozstrzygnąć, czy te same osoby przyjechały do Krakowa. Zestawienie to jednak daje obraz „oferty atrakcji”, którymi Cody starał się przyciągnąć widzów na swoje spektakle.

W sobotę 4 sierpnia już ok. godziny 13.00 „droga prowadząca na Błonia zarośla się ciekawymi, którzy musieli przechodzić gęsty rząd straganów krakowskich z piernikami, owocami i pieczywem, następnie dostawali się przed wozy kasowe, których jest kilka, dalej przed osobny wielki namiot, mieszczący osobliwości *a la Barnum*, aż wreszcie znajdowali się przed głównym wejściem”³³. Czas przed rozpoczęciem pierw-

³¹ A. Wiczorkiewicz, *Monstruarium*, wyd. 2, Gdańsk 2019, s. 268, *Przygody Ciała*. Problem ten, zdecydowanie wykraczający poza skromne ramy niniejszego szkicu, omówił Robert Bogdan w książce *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago–London 1990. Zob. także J.J. Courtine, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, [w:] *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. J.J. Courtine, tłum. K. Belaid, T. Stróżyński, wyd. 2, Gdańsk 2020, s. 187–241; J. Zaręba, *Dziwolągi. Historie ludzi wystawianych na pokaz*, Warszawa 2023.

³² I. Rusinowa, *op. cit.*, s. 189.

³³ „*Dziki Zachód*” w Krakowie, „Czas” 1906, nr 178 (wyd. poranne), s. 1. Autor cytowanego fragmentu artykułu przywołuje postać Phineasa Taylora Barnuma (1810–1891) – twórcy

szego spektaklu publiczność wykorzystywała na zwiedzanie poszczególnych namiotów i zakup biletów. Korespondent „Nowej Reformy” pisał:

W osobnym, kolistym namiocie, stało około 500 koni, najrozmaitszej rasy. Obok szlachetnej krwi ogierów arabskich, stały olbrzymie konie ciężarowe, to znów kipiące życiem konie stepowe Indyan i konie kirgizkie. Była to prawdziwa wystawa koni. Interesujące były dalej namioty warsztatowe. Tu podkuwano konie, indziej znowu pracowali stolarze i kołodzieje, w osobnem ogrodzeniu urządzono kuchnię polową, gdzie gotowała się strawa dla całej trupy dochodzącej do 800 głów. Obok stał wielki namiot restauracyjny dla personelu. W kilku wozach krytych odbywała się sprzedaż biletów na przedstawienia. Ścisk panował tam niebywały. Wszyscy cisnęli się do okienek, aby jak najprędzej zaopatrzyć się w bilety, jakby w obawie, że ich później może zabraknąć. Próżna obawa! Przemysłny pułkownik Cody urządził siedzeń na 20 tysięcy osób.

Gwar prawdziwie jarmarczny panuje dokoła. – Rozmowy, okrzyki, śmiechy i dowcipy głośnie zlewają się w hałaśliwą wrzawę. Każdy chciałby bezpłatnie zobaczyć jak najwięcej, ale gęste płótno namiotów kryje zazdrośnie ich zawartość. Nie ma rady, trzeba bilet kupić³⁴.

Ławki dla publiczności były wąskie i niezbyt wygodne. Przejścia pomiędzy rzędami nie pozwalały na swobodne przemieszczanie się. Widoczne było dążenie do sprzedania jak największej liczby biletów w trakcie zaledwie dwudniowego pobytu w Krakowie. Korespondent „Czasu” narzekał, iż „różnokolorowe ławki dziwaczного

budzących ogromne zainteresowanie *Freak Show* ukazujących wszelkich odmieńców o zdeformowanych ciałach. Ten legendarny współtwórca Barnum & Bailey Circus uznawany jest za jednego z najważniejszych i najbardziej kontrowersyjnych przedsiębiorców kształtujących oblicze masowego przemysłu rozrywkowego w Stanach Zjednoczonych.

³⁴ *Buffalo Bill w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1906, nr 177, s. 2-3. Sporo uwagi prasa krakowska poświęciła namiotowi restauracyjnemu. W opublikowanym na łamach „Głosu Narodu” (1906, nr 375, wyd. poranne, s. 1, w dziale *Kronika*) podsumowaniu wydarzeń z soboty 5 VIII czytamy: „Szczególniejsze zajęcie budził wielki namiot restauracyjny i kuchnia polowa w porze obiadowej. Po przedstawieniu popołudniowym, gdzie panował ruch nadzwyczaj ożywiony, tak wewnątrz, jak i na zewnątrz, członkowie trupy wchodzili do namiotu, gdzie odbierali bilety na obiad, do którego zasiadali przy 6 olbrzymich stołach nakrytych i zastawionych na wzór restauracji. Do obiadu podawano chleb pszenny, własnego wypieku. Obiad składał się z zupy, pieczonego, jarzyn, kawy czarnej lub białej albo herbaty. Natomiast nigdzie nie było widać ani jednego kufla lub szklanki z piwem, ani faszki lub kieliszka; napoje alkoholowe są wykluczone w kuchni pułkownika Cody. Wczoraj do obiadu zaproszono także kilka osób z miasta, a przedwczoraj podejmowano w tym namiocie gościnnie 90 chłopców sierot”.

a praktycznego systemu, z podnózkami których położenie naprowadzić musiało na myśl, iż nogi mieszkańców drugiej półkuli są zgoła odmiennie skonstruowane od naszych, a przynajmniej o połowę krótsze”³⁵. Profesjonalnie reklamowane i owiane legendą widowisko dla wielu osób było nie tylko wydarzeniem o charakterze rozrywkowym, lecz także towarzyskim. Pomimo panującego w mieście od kilku dni dotkliwego upału widownia szybko się zapełniła. Podczas zajmowania miejsc grała orkiestra nazwana w jednej z relacji „kapelą Cowboyów”, wykonująca „jak zaznaczał program ilustrowany w postaci wielkiej broszury, [...] uwerturę *Sztandar gwiazdzisty*”³⁶. Po wybrzmieniu ostatnich taktów utworu rozsunęły się kotary zawieszone na wyciągach linowych w tylnej części areny, a na środek wyjechał Buffalo Bill, który rozpoczął prezentację zespołu i po angielsku zapowiadał kolejne elementy programu. Na łamach „Nowej Reformy” można było przeczytać opis tego niezwykłego korowodu. Na arenie

ukazały się z krzykiem i piskiem zastępy konne Indyan, z kilku swymi naczelnikami, przyozdobionymi na znak władzy w skrzydła z piór ptasich. Czerwonoskórcy siedzą na koniach bez siodła, jakby zrośnięci z czworonożnym towarzyszem. Ubrani w jaskrawe szaty, na głowie mają pióra i wstążki wplecione w przypawione warkocze, twarze umalowane karminem oraz żółtymi kreskami i kółkami. Naczelnik hordy ma twarz całą żółtą, na głowie wieniec z piór, ramiona ozdobione złotymi obrączkami, gdy inni mają tylko srebrne. Indyanie z krzykiem i przeraźliwym piskiem okrążyli arenę i ustawili się na jej froncie. Po kolei przyjeżdżają Arabowie, Murzyni, Japończycy, Kozacy, konnica amerykańska i angielska, dalej jeźdźcy meksykańscy w szarych ubraniach i dziwnie wysokie kapelusze, o wielkich rondach. Wszyscy wjechali z dowódcami i sztandarami. Na samym końcu zjawia się artyleria Stanów Zjednoczonych z 2 armatami³⁷.

Każdy z czterech występów trwał ok. 110 minut. W programie składającym się z dwudziestu kilku numerów

lwia część przypadła na popisy konnicy. Dla znawcy było to widowisko pełne i zajmujące. Tresura koni była rzeczywiście zadziwiająca. Takie np. ujeżdżanie koni „dzikich” było wprost mistrzowskie i miało wielkie pozory rzeczywistości. Tarzały się one po ziemi, w szalonych odskokach pędziły po arenie, a jeźdźcy, jakby wrośnięci w konie, siedzieli na nich ze swobodą i pewnością.

³⁵ *Dziki Zachód w Krakowie*, „Czas” 1906, nr 178 (wyd. poranne), s. 1.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Buffalo Bill w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1906, nr 177, s. 2-3.

Z występów i popisów Indyan największe wrażenie robiły ich tańce „święte”. Wyczuć z nich można było temperament i tę żywiołową dzikość czerwonoskórców, której mimo wpływów cywilizacji nie potrafili jeszcze zatracić. Ćwiczenia wojskowe „żuawów z Devlin” zadziwiały sprawnością i precyzją. Większego stopnia doskonałości w wyćwiczeniu piechoty trudno sobie wyobrazić. Grupa Beduinów produkowała się ćwiczeniami zręczności i budowaniem piramid efektownych. Piramida, złożona z 9 osób a podtrzymywana barkami jednego siłacza, jest stanowczo bez konkurencji. – Osobna wzmianka należy się popisom artylerii Stanów Zjednoczonych, choć mimo ich całej efektowności, miały markę cyrkową.

Wielkie zainteresowanie budzili dalej Meksykańczycy i Cowboys rzucaniem lasa. Szczególnie niejaki Wincenty Crepeze z niezwykłą zręcznością krępował jednym rzutem lasa konia z jeźdźcem. Inni ściągali lassem jeźdźców z koni, chwyтали wolno biegnące konie po arenie i t. d. Pułkownik Cody budził szczery podziw swą celnością strzałów. Jadąc na koniu, trafiał nieomylnie każdą skorupę z jaj rzuconą mu przez drugiego jeźdźcę wysoko w powietrze. Nie mniej celnym okazał się Johnny Baker, który strzelał w różnych pozycjach.

Dla małych widzów największe zaciekawienie budziły epizody z walk między Indianami a białymi osadnikami. Takim był napad czerwonoskórców na tabor, odparty po gorącej walce, dalej ukaranie doraźne koniokrada, a przede wszystkim efektowna bitwa na „Big Horn”, zwycięska dla Indian³⁸.

Popisy strzeleckie Buffalo Billa oraz Johnny’ego Bakera wzbudzały niezwykle emocjonalne reakcje widzów zebranych na krakowskich Błoniach. Zdaniem recenzenta „Czasu” to „pułkownik Cody” zwycięża nad Bakerem „w wyobraźni widza raz dlatego, że strzela z konia, w pełnym galopie; po wtóre, trudno stłumić myśl, że to, co dla tamtego jest tylko sztuką, było tu przez dziesiątki lat treścią życia”, a „te kule doganiały nie tylko skorupy”...³⁹ Wyobrażenia widzów, w przypadku tych przedstawień, miała dopełniać prezentowane sceny poprzez nieuniknione odniesienia do ówczesnego imaginariu Dzikiego Zachodu ukształtowanego przez lektury powieści przygodowych oraz publikowanych w prasie relacji podróżników. Korespondent dziennika podkreślał, iż zgromadzeni wokół areny ludzie byli niejako przenoszani „w świat Coopera, przykrojony na pieniężny użytek, w świat Gerstaackera i Mayne

³⁸ *Ibidem*.

³⁹ „Dziki Zachód” w Krakowie, „Czas” 1906, nr 178 (wyd. poranne), s. 1. Autor artykułu podkreślał: „A wyobrażenia gra w ogóle wielką rolę w tych obrazach *Dalekiego Zachodu*. Widz pamięta, iż ten cyrk był kiedyś życiem. Buffalo Bill wynalazł *nowy dreszcz*”.

Reida⁴⁰. Miał być to „istotnie Dzikie Zachód, zaostrzony teatralnie, pełen epizodów aranżowanych z całą znajomością perspektywy cyrkowej i z całym wyzyskaniem kopalnej dziś rzeczywistości”⁴¹. Po spektaklu Błonia

zapełniły się wracającymi, a w tramwaju kilkudziesięciu Krakowian sąsiadowało z Japończykami, Murzynami oraz gromadką Indyan w całym splendorze piór i tkanin. Niektórzy poznawali wodzów z bitwy pod Little Big Horn i ciekawie przysłuchiwali się ich rozmowie. Powstawały nawet spory, w jakim języku porozumiewają się ostatnie przeżytki stepowych bohaterów, spory daremne, gdyż w tramwaju brakowało, jak się zdaje, znawców angielszczyzny⁴².

Wszystkie cztery występy zorganizowane 4 i 5 sierpnia 1906 r. obejrzało ponad 30 tys. widzów. Zysk ze sprzedaży biletów miał zdecydowanie przekroczyć kwotę 200 tys. koron⁴³. Jednak część publiczności nie kryła rozczarowania. Jak napisał jeden z korespondentów „Nowej Reformy” – „stosownie do olbrzymiej reklamy miano [...] zbyt wygórowane wymagania”⁴⁴. Widownia „spodziewała się kilkugodzinnego wspańskiego widowiska, w którym, według zapowiedzi, miały się przesunąć przez arenę ludy całego świata, chciała widzieć krwawe starcia z Indianami, sceny z preryj amerykańskich – wszystko to było, ale w małych rozmiarach i na sposób nie wiele odbiegający od tego, co się już nieraz widziało”⁴⁵. Dodatkowo odnotowano kilka bójek pomiędzy pojedynczymi widzami a nieznaną języka polskiego obsługą namiotów oraz samymi artystami. W prasie znalazła się informacja, iż spacerujący ulicami Krakowa Indianie byli prowokowani i zaczepiani, czego efektem były „formalne bitki”⁴⁶.

⁴⁰ *Ibidem*. Autor wspomnianej relacji przywołuje nazwiska i pisarski dorobek Jamesa Fenimore’a Coopera (1789-1851), Thomasa Mayne Reida (1818-1883) oraz Friedricha Gerstäckera (1816-1872). Wszyscy wymienieni twórcy byli autorami powieści przygodowo-awanturnych i podróżniczych w różny sposób przedstawiających podbój Dzikiego Zachodu oraz walki z rdzennymi mieszkańcami Ameryki Północnej. Ich dokonania ukształtowały w znaczącym stopniu wyobrażenia Europejczyków dotyczące amerykańskiego Pogranicza.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ Korespondent „Nowiny” (1906, nr 213, s. 2) pisał: „Obliczają, że przedsiębiorstwo amerykańskie wywozi ćwierć miliona koron z Krakowa”. Trudno dziś w wiarygodny sposób zweryfikować podaną kwotę zysku. Gazety podawały dane finansowe znacznie różniące się od siebie.

⁴⁴ *Buffalo Bill w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1906, nr 177, s. 2.

⁴⁵ *Ibidem*.

⁴⁶ „Nowiny” 1906, nr 212, s. 4. Zob. także „Głos Narodu” 1906, nr 373 (wyd. wieczorne), s. 3; „Nowiny” 1906, nr 213, s. 2. Na łamach „Nowej Reformy” (1906, nr 177, s. 3) można było

Jednak te mało pozytywne elementy składające się na pobyt egzotycznych gości w Krakowie nie powinny przesłonić niezwykłych emocji i wrażeń, jakich dostarczył zespół Buffalo Bill's Wild West Show. Warto wspomnieć o wydarzeniu spoza areny, które wiązało się z rozegraniami meczu piłkarskiego pomiędzy członkami międzynarodowego zespołu a „kombinowaną drużyną footballistów, złożoną z uczniów szkół średnich, słuchaczy uniwersytetu”⁴⁷ krakowskiego. Mecz został rozegrany na Błoniach w niedzielę 5 sierpnia 1906 r. pomimo ulewnego i wyczekiwanego deszczu, jaki spadł po kilkudniowych upałach. Spotkanie zostało podzielone na dwie połowy, po 30 minut każda. Jak poinformował „Głos Narodu”, rywalizacja ta, rozpoczęta ok. godziny 9.30, zakończyła się wynikiem 1:0. Zwyciężyła „krakowska drużyna” dzięki „wielkiej wprawie w wybijaniu piłki przeciwnikom z pod nóg”⁴⁸.

Przygotowania do wyjazdu rozpoczęły się jeszcze przed rozpoczęciem ostatniego przedstawienia. Zdemontowane zostały wszystkie pomocnicze namioty. Po wieczornym występie „w przeciągu pół godziny rozebrany został główny namiot, tak, że o pół do 10 nie było już ani śladu z cyrku na Błoniach”⁴⁹. Publiczność „do późnego wieczoru zalegała część Błoni i ulicę Wolską, a później na dworcu kolejowym przyglądała się ładowaniu taborów cyrkowych do trzech specjalnych pociągów”⁵⁰, które ok. północy wyruszyły w kierunku Białej (dziś: Bielska-Białej).

przeczytać, iż na Błoniach „porządek utrzymywało [...] 6 komisarzy pod kierunkiem dra Tomasika, 50 żołnierzy policyjnych konnych i pieszych oraz znaczna ilość agentów policyjnych”.

⁴⁷ *Football w Krakowie*, „Głos Narodu” 1906, nr 378 (wyd. poranne), s. 1. Wydarzenie to przypomniał Szymon Opryszek w swoim artykule *Jak Buffalo Bill na Błoniach grania w piłkę uczył* (krakowski dodatek do „Gazety Wyborczej” z 15 VI 2013 r.). Jednym z inicjatorów tego spotkania miał być Stanisław Sabin Szeligowski (1887-1966) – późniejszy legendarny prawoskrzydłowy Cracovii, a także utytułowany polski astronom. Zob. <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/7751932/JAK-BUFFALO-BILL-KRAKOWIAN-GRANIA-W-PILKE-UCZYL> – 17 V 2024.

⁴⁸ *Football w Krakowie*, „Głos Narodu” 1906, nr 378 (wyd. poranne), s. 1. Współtworzący drużynę członkowie Akademickiego Klubu Footballowego kilka tygodni później przyjęli nazwę Cracovia, inicjując dzieje najstarszego klubu sportowego w Polsce. O tym jednym z pierwszych w historii meczów piłkarskich polskich zawodników z zagranicznym przeciwnikiem pisał Ferdynand Goetel (1890-1960) w opowiadaniu pt. *Nasz wielki mecz*, które opublikowane zostało w podręczniku szkolnym *Będziem Polakami*, wspomagającym naukę języka i literatury polskiej w szkołach średnich w okresie dwudziestolecia międzywojennego. W swoim tekście Goetel pisze jednak o rozgrywce z pracownikami „cyrku Barnuma” i nie wymienia nazwy Buffalo Bill's Wild West.

⁴⁹ *Buffalo Bill w Krakowie*, „Nowa Reforma” 1906, nr 177, s. 3.

⁵⁰ *Ibidem*. Krótką relację z demontażu namiotów i wyjazdu zamieścił na swoich łamach „Czas” 1906, nr 178 (wyd. wieczorne), s. 2. Anonimowy korespondent „Czasu”, nie kryjąc podziwu,

Po wyjeździe zespołu Buffalo Billa na łamach krakowskiego czasopisma satyrycznego „Bocian” ukazał się wiersz zatytułowany *Zasady i inseraty*, którego autor (ukrywający się pod pseudonimem Pst.) w ironiczny sposób skomentował kontrowersyjne sposoby pozyskiwania przychylności dziennikarzy i widzów, którzy – dzięki wyrafinowanym strategiom reklamowym – bezrefleksyjnie przyczyniają się do powiększania zysków „męża wielkiej blagi”. Utwór ten świetnie oddaje pełną dwuznaczności atmosferę panującą wokół występów wielkich przedsięwzięć cyrkowych w miastach dawnej Rzeczypospolitej pod zaborami. Nastawienie na uzyskanie maksymalnych zysków oraz manifestowany kosmopolityzm budziły niechęć i stały się pretekstem do bezpardonowej krytyki. Oto ów tekst w pełnym brzmieniu:

Zasady i inseraty

Pisały wszystkie nasze „organy”.
Słuchaj Krakowie, słuchaj kochany,
Wiesz, że ojczyzna jest nieszczęśliwa,
A tu Buffalo do cię przybywa,
I chce wyciągnąć od ciebie złoto.
Drogi narodzie, nie bądź hołotą,
Tym wydrwigroszom nie daj pieniędzy...
Patrz w okół siebie i cierpień nędzy.
Zamiast biletów poprzey myśl zdrową:
Zasil składkami Szkołę ludową.

Taki z dzienników brzmiał morał złoty,
Nim swe Buffalo rozbił namioty.

Lecz kiedy pierwsi czerwonoskórzy
Przybyli do nas w swojej podróży,
Zanim wysiedli Meksykańczycy,
Żwawi Arabi, Kirgizi dzicy,

pisał: „Prace około zwinięcia i złożenia wszystkich tych urządzeń na wozy odbywały się początkowo przy świetle elektrycznym, a w najznacniejszej części latarek, gdyż urządzenia do elektrycznego oświetlenia musiały być zdjęte i zapakowane wcześniej, niż inne części urządzeń, gdyż porozpinane druty przewodów elektrycznych przeszkadzałyby w ściąganiu płócien namiotów” (*ibidem*).

Zanim proch strzepnął z nóg swoich Cody,
Mąż wielkiej błagi i białej brody –
Już wszystkie pisma wszelkich odcieni
Piały reklamę dla tych szerszeni,
I całe szpalty swojej bibuły
Dały na korzyść Billa szkatuły.

Skądże ta zmiana, powiedzcie proszę,
W zapatrywaniu na wydrwigrosze?

Jeżeli chcecie dociec jej racy,
To się spytajcie administracy –
A te powiedzą, że Bill – Buffalo
(Za co go mocno przytem pochwałą)
Każdemu pismu dał koron dwieście,
Że wiersz „wśród tekstu” po dwie korony
(Oprócz ogłoszeń) był zapłacony.
Że nadto jeszcze ten ów reporter
Od „pułkownika” dostał na... porter.

Więc też „zasady” na trzy dni skryto.
A Bill – Buffalo wziął dań obfitą.
Gdy sto tysięcy Buffalo chowa,
Ma dziewięć koron szkoła ludowa⁵¹.

⁵¹ „Bocian” 1906, nr 16 z 15 VIII, s. 5. W podobnym tonie utrzymana została relacja z pobytu Buffalo Bill’s Wild West w Krakowie opublikowana na łamach tygodnika „Nowości Illustrowane” (1906, nr 32, s. 12-14). W artykule zatytułowanym *Amerykańska błaga* można było m.in. przeczytać, iż tłumy gromadzące się na Błoniach 4 i 5 VIII 1906 r. to ofiary agresywnej reklamy stosowanej z premedytacją przez złaknionego zysków przedsiębiorcę: „Oto narobił mnóstwo wrzawy reklamą, o jakiej u nas nie ma się pojęcia. Zalepił mury naszych miast barwnymi afiszami takich rozmiarów, jak co najmniej obrazy Matejkowskie; tłum mimo woli gapił się na każdym kroku na owe dziwy kolorowe z figurami ludzi i koni nadnaturalnej wielkości – i dowiadywał się szczegółów sensacyjnych zapowiedzi. Cel został osiągnięty. Szło jedynie o to przecież, by publiczność zainteresować. Dla nas jest w tem wszystkim nauka, że tłumy, nie baczne na przestrogi rozsądne, lecą na lep reklamy, jeżeli się ją prowadzi umiejętnie, a w wielkim stylu, tak żeby narobiła dużo hałasu. [...] Buffalo Bill powinien dla nas właśnie stanowić nauczki na przyszłość. Dziś daremnie rozpaczać na ten temat, że jesteśmy krajem ubogim, którego nie stać na płacenie miliona koron za bilety wstępu na przedstawienia

Na tej samej stronie czasopisma, w kolumnie zatytułowanej *Zmodyfikowane przysłówia* można było przeczytać: „Głupi daje – Buffalo Bill bierze”⁵². Z tych słów można wyciągnąć wniosek, iż nie wszyscy mieszkańcy Krakowa okazali się w 1906 roku miłośnikami widowisk wskrzeszających mit Dzikiego Zachodu...

Bibliografia

- Bieniarzówna Janina, Małecki Jan M., *Kraków w latach 1796-1918*, Kraków 1979, *Dzieje Krakowa*, t. 3.
- Bogdan Robert, *Freak Show: Presenting Human Oddities for Amusement and Profit*, Chicago–London 1990.
- Brogan Hugh, *Historia Stanów Zjednoczonych Ameryki*, tłum. Elżbieta Macauley, Wrocław 2011.
- Brown Dee A., *Bury My Heart at Wounded Knee – an Indian History of the American West*, New York 1973.
- Burke John M., „Buffalo Bill” *from Praire to Palace*, Chicago–New York 1893.
- Cody William F., *The Wild West in England*, ed. Frank Christianson, Lincoln 2012.
- Courtine Jean-Jacques, *Ciało anormalne. Historia i antropologia kulturowa ułomności*, [w:] *Historia ciała*, t. 3: *Różne spojrzenia. Wiek XX*, red. Jean-Jacques Courtine, tłum. Krystyna Belaid, Tomasz Stróżyński, wyd. 2, Gdańsk 2020, s. 187-241.
- „Granica”, *pogranicze, Zachód*, red. Teresa Pyzik, Krzysztof Kowalczyk-Twarowski, Katowice 2004, *Wielkie Tematy Literatury Amerykańskiej*, t. 2.
- Ignasiak Aleksander, *Wystawa światowa w Chicago w 1893 roku*, Kraków 2023, <https://doi.org/10.12797/9788381389969>.

cudzoziemskiego cyrku. Ileż to szkół ufundowalibyśmy w naszym kraju analfabetów za te pieniądze, które od nas wywiózł amerykański przedsiębiorca! A jednak chociaż były przestrogi przed tą błądą, nic to nie pomogło i pomódz nie mogło wobec bajecznej reklamy cyrkowców, która zrobiła swoje wszędzie”. Warto dodać, iż cytowany artykuł został wzbogacony pięcioma fotografiami przedstawiającymi pobyt amerykańskiego zespołu na krakowskich Błoniach. Na dwóch zdjęciach utrwalone zostały wizerunki wielu osób, które zasiadły na cyrkowej widowni. Przywołane wyżej wydania „Bociana” oraz „Nowości Illustrowanych” redagował znany krakowski dziennikarz Stanisław Lipiński (1874-1912).

⁵² „Bocian” 1906, nr 16 z 15 VIII, s. 5.

- Kasson Joy S., *Buffalo Bill's Wild West: Celebrity, Memory and Popular History*, New York 2000.
- Lewicki Zbigniew, *Historia cywilizacji amerykańskiej. Era konsolidacji 1861-1945*, Warszawa 2023.
- The Life of Hon. William F. Cody, Known as Buffalo Bill, the Famous Hunter, Scout, and Guide: An Autobiography*, Hartford 1879.
- Monaghan Jay, *The Great Rascal: The Life and Adventures of Ned Buntline*, Boston 1952.
- Opryszek Szymon, *Jak Buffalo Bill na Błoniach grania w piłkę uczył*, „Gazeta Wyborcza” (Kraków), 15 VI 2013, [on-line:] <https://classic.wyborcza.pl/archiwumGW/7751932/JAK-BUFFALO-BILL-KRAKOWIAN-GRANIA-W-PILKE-UCZYL>.
- Parafianowicz Halina, *O bohaterach pogranicza i fascynacji XIX-wiecznym amerykańskim Zachodem*, „Studia Podlaskie” 2013, t. 21, s. 181-193, <https://doi.org/10.15290/sp.2013.21.08>.
- Plesnar Łukasz A., *Twarze westernu*, Kraków 2009.
- Pond Fred E., *Life and Adventures of Ned Buntline*, New York 1919.
- Pyzik Teresa, Kowalczyk-Twarowski Krzysztof, *Przedmowa*, [w:] „Granica”, *pogranicze, Zachód*, red. Teresa Pyzik, Krzysztof Kowalczyk-Twarowski, Katowice 2004, s. 9-14, *Wielkie Tematy Literatury Amerykańskiej*, t. 2.
- Rosa Joseph G., May Robin, *Buffalo Bill and His Wild West*, Lawrence 1989.
- Rusinowa Izabella, *Buffalo Bill i Indianie*, Warszawa 1997.
- Russell Don, *The Lives and Legends of Buffalo Bill*, Norman 1960.
- Sell Henry Blackman, Weybright Victor, *Buffalo Bill and the Wild West*, New York 1955.
- Sides Hampton, *Krew i burza. Historia z Dzikiego Zachodu*, tłum. Tomasz Ulanowski, wyd. 2, Wołowiec 2024, *Seria Amerykańska*.
- Slotkin Richard, *The Gunfighter Nation: The Myth of the Frontier in Twentieth-Century America*, Norman 1998.
- Statystyka Miasta Krakowa opracowana przez Biuro Statystyczne Miejskie*, z. 11: *Za lata 1906-1907*, Kraków 1909.
- Tebbel John, Jennison Keith, *The American Indian Wars*, New York 1960.
- Tindall George Brown, Shi David E., *Historia Stanów Zjednoczonych*, tłum. Anna Bartkiewicz, Hanna Jankowska, Janusz Ruszkowski, Poznań 2002.
- Warren Louis S., *Buffalo Bill's America: William Cody and the Wild West Show*, New York 2005.
- Wetmore Helen Cody, Grey Zane, *Last of the Great Scouts (Buffalo Bill)*, New York 1918.
- Wieczorkiewicz Anna, *Monstruarium*, wyd. 2, Gdańsk 2019, *Przygody Ciała*.
- Wilson Robert Lawrence, *Buffalo Bill's Wild West: An American Legend*, New York 1998.
- Zaręba Joanna, *Dziwolągi. Historie ludzi wystawianych na pokaz*, Warszawa 2023.

Prasa z lipca i sierpnia 1906 r.:

„Bocian”,

„Czas”,

„Głos Narodu”,

„Nowa Reforma”,

„Nowiny”,

„Nowości Illustrowane”.

ABSTRACT

“The Greatest and Most Enlightening Show in the World”, a Football Match and a Little-Known Poem. Buffalo Bill’s Wild West in Krakow (1906)

The article attempts to reconstruct the stay of the legendary band Buffalo Bill’s Wild West in Krakow in 1906. On 4 and 5 August, 4 performances combining the conventions and style of a nineteenth-century circus with admirable reconstructions of historical events were presented to a large audience. The author describes the course of the visit of the band admired all over the world, discusses the reactions of the audience and the ways in which the circus company operates. The considerations were based primarily on little-known press releases. The text also includes references to a football match played (on Sunday, 5 August 1906) by Krakow footballers with the Buffalo Bill’s Wild West team in Krakow’s Blonie.

Keywords: Buffalo Bill’s Wild West in Europe, history of circus performances at the turn of the 19th and 20th centuries, history of everyday life in Krakow

MARCIN LABERSCHEK 

Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

Niepomnikowe możliwości *Pomników niemożliwych*

Wprowadzenie

Od powstania koncepcji *Pomników niemożliwych* Tadeusza Kantora minęło ponad pół wieku. W tym czasie podejmowano wiele udanych i nieudanych, a także czasowych i trwałych prób materializacji tej idei, tzn. wzniesienia owych obiektów. Działania takie uskutečnił sam Kantor, osoby i instytucje związane z artystą oraz inne podmioty inspirowane się tym projektem. W przestrzeni publicznej istnieją dwie trwałe reprezentacje *Pomników niemożliwych*: są to pomniki krzesła. Pierwszy od 1995 r. stoi w małopolskim Hucisku obok Domu Tadeusza Kantora i Marii Stangret, drugi odsłonięto w 2011 r. na skrzyżowaniu ul. Rzeźniczej i Nowy Świat we Wrocławiu.

Temat *Pomników niemożliwych*, a przede wszystkim najbardziej „eksploatowanego artystycznie” pomnika krzesła – zarówno genezy jego powstania, jak i prób jego wzniesienia – poruszany był wielokrotnie przez różnych badaczy i publicystów. Wspomnieć należy tutaj przede wszystkim o Lechu Stangrecie i jego tekście

*Krzeseł Tadeusza Kantora*¹, Wiesławie Borowskim, autorze publikacji *Poza inżynierią emocji*², rozdziale Joanny Mytkowskiej *Przedmiot odzyskany przypadkiem*³ czy artykule Agnieszki Sabor *Powrót artysty*⁴. Również sam Tadeusz Kantor opisał kulisy powstania koncepcji pomnika krzesła w eseju z 1970 r. *Krzeseł i jego historia*⁵. Do tej pory nie podjęto jednak próby zgłębienia tematu oddziaływania *Pomników niemożliwych*: po pierwsze oddziaływania pomnikowej idei na innych twórców (lub organizacje) w zakresie możliwości inspiracyjnych, po drugie wpływu zrealizowanych i istniejących pomników na społeczno-fizyczne otoczenie. Ten drugi aspekt jest szczególnie ważny, gdyż to właśnie on, czyli wszelkiego typu interakcje pomników z otoczeniem, był najważniejszy dla samego Kantora. To w relacji ze środowiskiem, w obrębie którego zlokalizowany jest pomnik, uwidacznia się bowiem pierwiastek niemożliwości. Celem niniejszego opracowania jest więc zaprezentowanie interpretacji artystycznych *Pomników niemożliwych* i wyjaśnienie ich powstania w kontekście idei Tadeusza Kantora, a przede wszystkim ukazanie ingerencji istniejących pomników w otoczenie oraz udzielenie odpowiedzi na pytanie, czy w tym oddziaływaniu ujawnia się zamysł Kantora, a mówiąc wprost, czy pomniki te działają w taki sposób, w jaki zakładał ich twórca. Realizacja przedstawionego celu wymaga, po pierwsze, stosownego wprowadzenia teoretycznego, zrozumienia założeń koncepcyjnych Tadeusza Kantora, zwłaszcza w ramach takich zagadnień jak przedmiot, pomnik, niemożliwość oraz przestrzeń i otoczenie. Po drugie, ważne będzie również omówienie głównych założeń oraz stworzenie rysu historycznego rozwoju koncepcji *Pomników niemożliwych* i prób jej materializacji.

¹ L. Stangret, *Krzeseł Tadeusza Kantora*, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz, Kraków 1997, s. 13-22.

² W. Borowski, *Poza inżynierią emocji*, [w:] *W cieniu krzesła...*, s. 69-78.

³ J. Mytkowska, *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 43-54.

⁴ A. Sabor, *Powrót artysty*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 37, s. 11-27.

⁵ T. Kantor, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 460-464.

Przedmiot jako pomnik niebędący pomnikiem

Pomniki niemożliwe lub *Projekty architektury niemożliwej*⁶ to koncepcja Tadeusza Kantora i jednocześnie cykl artystyczny, stanowiący serię obiektów materialnych, które docelowo miały być wyeksponowane w przestrzeni publicznej niczym pomniki. Owe obiekty to przede wszystkim przedmioty codziennego użytku, które po przeskalowaniu i wzniesieniu w otwartej przestrzeni miały stać się pomnikami. Najbardziej znanym i twórczo najmocniej eksploatowanym przez Kantora przedmiotem, który jako jedyny doczekał się powiększenia i publicznego odsłonięcia jako monument, było krzesło. Poza krzesłem należy wspomnieć także o wieszaku i żarówce, jak też o namiocie, parasolu i wieszaku z rącznikiem, które Kantor również zaliczył w poczet *Pomników niemożliwych*. W ramach cyklu pojawił się także jeden nie-przedmiot, postać, a właściwie absurdalna scena upadającego człowieka zmagającego się z siłą grawitacji⁷.

O pomnikowych projektach krzesła, wieszaka i żarówki, a także o genezie artystycznego wykorzystywania przez Kantora tych przedmiotów (zwłaszcza krzesła) napisano w dalszej części tego tekstu, w tym miejscu należy się wyjaśnienie, dlaczego to właśnie przedmioty miały stać się pomnikami, dlaczego akurat je należało wyeksponować w przestrzeni publicznej. Otóż dla Tadeusza Kantora przedmioty miały szczególne znaczenie i stanowiły jeden z najważniejszych elementów jego twórczości, zwłaszcza w okresie od 1963 r. i zorganizowanej wówczas w Galerii Krzysztofory w Krakowie *Wystawy popularnej* (zwanej również *Anty-wystawą*)⁸, w ramach której pierwszoplanowe role odgrywały rozmaite obiekty materialne, m.in. pakunki, kostiumy, zdjęcia i szkice, do roku 1975 i premiery *Umarłej klasy*⁹, które to wydarzenie wyznaczało kolejny okres twórczy artysty. Kantor nie sięgał po przedmioty zawansowane technicznie, o skomplikowanej budowie, które wchodziły z człowiekiem w wielowątkowe relacje, ale po prostu, zwyczajne sprzęty codziennego użytku, które nazywał „przedmiotami najniższej rangi”. Fascynacja Kantora tego rodzaju obiektami wynikała z kilku powodów. Zwłaszcza na dwa należy zwrócić uwagę. Po pierwsze na to, że na co dzień są one niezauważalne: są do tego stopnia zanurzone w powszedniości

⁶ W publikacjach naukowych pojawiają się oba terminy. W niniejszym opracowaniu wybór padł na *Pomniki niemożliwe*, której to nazwy Kantor również używał.

⁷ L. Stangret, *op. cit.*, s. 20.

⁸ J. Mytkowska, *op. cit.*, s. 45; P. Polit, *Pulsowanie miejsca. Tadeusza Kantora ekonomia niemożliwego*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, s. 11.

⁹ J. Mytkowska, *op. cit.*, s. 45.

i z nią powiązane, że przestają istnieć, są zdaniem Joanny Mytkowskiej „tak oddane swojej użyteczności, że prawie niedostrzegalne”¹⁰. Pojawiają się natomiast w momencie, gdy przestają działać lub kiedy przestają być potrzebne – wówczas stają się widoczne, wyłaniają się z niebytu użytkowania. Jak wskazuje Paweł Polit: „poszukiwania Kantora dotyczą marginesów rzeczywistości, wdają się w ryzykowne relacje z pustką; stanowią one próby dotarcia do realności przedmiotów w sposób niezalegalizowany, nieoficjalny, od strony nieistnienia”¹¹. Po drugie, uwagę zwraca to, że przedmioty posiadają swą „drugą stronę”¹², która nie zawiera się w ich materialności, w ich „strefie życiowej”¹³ jako rzeczach, ale w relacji z otoczeniem, w tym, że za sprawą przedmiotu środowisko staje się „uprzedmiotowione”, że działa za sprawą przedmiotu tak, „jak on chce”. Tę drugą stronę zwykłych przedmiotów Kantor odkrywał, wykorzystując obiekty materialne codziennego użytku w swoich projektach twórczych. Stawała się ona widoczna poprzez zniekształcanie zewnętrznej rzeczywistości, np. reżyserowanie przez krzesło aktu siadania w happeningu *Cricotage* z 1965 r. czy „opakowywanie” obrazów przez torby, plecaki, koperty i inne przedmioty w pracach z cyklu *Ambalaże*.

W idei *Pomników niemożliwych* odkrywanie drugiej strony też ma miejsce, jest ono jednak doprowadzone do absurdu poprzez wprowadzenie w przestrzeń publiczną gargantuicznych przedmiotów codziennego użytku. Kwestia absurdu, tej nadrealności będzie jeszcze wyjaśniona, w tym miejscu wypada natomiast przybliżyć koncepcję kantorowskiego pomnika. Jest to ważne, gdyż artysta z jednej strony nazywał owe wielkogabarytowe obiekty pomnikami, z drugiej twierdził, że nimi nie są. Ów paradoks ujawnia się w słowach Tadeusza Kantora dotyczących pomnika krzesła, którego koncepcja powstała w 1970 r. w ramach Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, a który miał być wzniesiony przy okazji tego wydarzenia:

Krzesło miało być kolosalne, miało być rodzajem pomnika; równocześnie nie powinno robić wrażenia pomnika; miało być ustawione nie na środku placu, ale gdzieś na uboczu, w każdym razie wśród ruchu ulicznego, miało robić wrażenie czegoś porzucanego. Krzesło pozbawione wartości i percepcji estetycznych, którego wartości nie leżą w jego materialnej egzystencji, lecz w tym, co dzieje się z całą otaczającą je trzeźwą rzeczywistością na skutek jego absurdałnego istnienia¹⁴.

¹⁰ *Ibidem*, s. 46.

¹¹ P. Polit, *op. cit.*, s. 14.

¹² W. Borowski, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, [w:] idem, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 59.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, s. 462.

W powyższym cytacie owa pomnikowa dwoistość jest łatwa do zidentyfikowania: krzesło bowiem „miało być rodzajem pomnika”, jednakże „nie powinno robić wrażenia pomnika”. Żeby zrozumieć tę sprzeczność, należy zastanowić się nad tym, czym jest figura zwana pomnikiem. Pomniki to wyeksponowane w przestrzeni publicznej formy przestrzenne (w tym architektoniczne lub rzeźbiarskie), które wznoszone są, jak podkreśla Aleksander Wallis, w celu „utrwalenia ciągłości pewnych tradycji i wartości, to znaczy dla podtrzymania oficjalnej lub powszechnie przyjętej wersji historii, albo też powstają dla zrewidowania przyjętej wersji historii, zakwestionowania panującej ideologii”¹⁵. Pomijając kwestię tego, czy wszystkie pomniki mają ów potencjał „historyzujący”, ważną sprawą jest to, że posiadają one pewnego rodzaju siłę oddziaływania na otoczenie społeczne. Utrwalają lub rewidują sposób myślenia ludzi. Siła ta zawarta jest w przekazie pomnika, który z kolei utrwalaony jest w jego formie artystycznej lub dołączonej informacji (np. w postaci tablicy). Przekaz ten musi być czytelny dla odbiorców, w inny bowiem sposób pomnik nie będzie działał (nie podtrzyma lub nie zakwestionuje przyjętej historii).

Biorąc powyższe pod uwagę, jasne się staje, dlaczego powiększone przedmioty Kantora z jednej strony są rodzajem pomników, a z drugiej nie do końca nimi są. Są nimi, gdyż, po pierwsze, wyeksponowane są niczym pomniki: w miejscu publicznym, tętniącym życiem, choć, jak zakładał ich autor, inaczej niż „klasyczne” monumenty, poza jakimś reprezentacyjnym, centralnym miejscem miasta. Po drugie, przyjmują typowe dla pomników rozmiary – są monumentalne. I po trzecie, najważniejsze, podobnie jak tradycyjne pomniki oddziałują na otoczenie społeczne. Jednakże w tym oddziaływaniu zawarta jest najważniejsza różnica. Klasyczne pomniki, jak wspomniano, oddziałują poprzez przekaz zawarty w nich samych. Tymczasem forma przedmiotów codziennego użytku nie zawiera żadnego przekazu: obiekty te są „niewidzialne”, ich materialność jest, można powiedzieć, pusta. Widzialność może im natomiast zapewnić operacja przeskalowania, czyli stanie się pomnikiem – monumentalnym krzesłem, wieszakiem, żarówką. Takie przeskalowane obiekty Kantor nazywał niemożliwymi. Wykraczały bowiem poza horyzont tego, co znane. Stawały się dziwne, zdumiewające, odrealnione.

¹⁵ A. Wallis, *Pamięć i pomnik*, „Rzeźba Polska” 1989, t. 4, s. 49.

Niemożliwość jako cecha zewnętrzna pomników-przedmiotów

Związek przeskalowania i niemożliwości zauważa również Joanna Mytkowska. Jak wskazuje, niemożliwość osiągnięta jest przez Kantora przez „[p]rzekraczanie realności, rozszerzanie jej rejestrów”, artysta szuka jej w „sytuacjach skrajnych”¹⁶. To właśnie zabiegi powiększania codziennych elementów rzeczywistości powodują to, że ona sama traci stabilność, że podstawowe jej funkcje zaczynają zanikać, zniekształca się jej pozorna stałość, odrealnia się, staje się niemożliwa. Niemożliwość nie zawiera się więc w samym powiększonym przedmiocie, on tylko ją generuje, ale jest zdeformowaną poprzez przeskalowanie wspomnianą jego drugą stroną. Podkreśla to Mytkowska, pisząc o pomniku krzesła:

„Niemożliwe” tego projektu tkwiło nie tyle w nim samym, nie w jego materialnej prowokacji [...], lecz w tym, co działo się wokół niego, co jego absurdalna obecność czyniła z niepodważalnością istnienia miejskiego placu, ruchu ulicznego, autostrady¹⁷.

Pomnikowe powiększone przedmioty wnikają swoją obecnością w otoczenie i przejmują je, albo wręcz, używając słów Kantora, „anektują je”. Kantorowska sztuka niemożliwa jest anektowaniem rzeczywistości, co podkreśla sam artysta:

Anektowanie rzeczywistości / w sztuce – ma głębokie / znaczenie. / W tym akcie / rzeczywistość / przekracza / swoje granice, / w sferę / „niemożliwego”. Anektowana rzeczywistość obejmuje / realne przedmioty, / sytuacje, / otoczenie / istniejące aktualnie / i w danym miejscu¹⁸.

Wokół *Pomników niemożliwych* tworzą się więc zaanektowane terytoria zniekształconej i powykręcanej rzeczywistości – „miejsca niemożliwe”¹⁹. Miejsce niemożliwe to środowisko zaburzone przez przedmiot, niestabilne, o „rozsadzonych granicach”²⁰. Jednak owe miejsca to nie tylko przestrzeń w sensie fizycznym, lecz także pewien obszar działań i sił, układ dynamicznych relacji pomiędzy podmiotami

¹⁶ J. Mytkowska, *op. cit.*, s. 50.

¹⁷ *Ibidem*, s. 49.

¹⁸ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, s. 549.

¹⁹ P. Polit, *op. cit.*, s. 22.

²⁰ *Ibidem*.

znajdującymi się w otoczeniu pomnika, ale układ zdeformowany przez ten pomnik, niejasny, powykrzywiany – to „sytuacja nierealna”, jak nazwał ją Wiesław Borowski:

Absurdalny i całkowicie niefunkcjonalny przedmiot, taki jak wielkie krzesło [...] miał według intencji Kantora stawiać całą sąsiadującą rzeczywistość w sytuacji nierealnej, czyli wskazywać na iluzyjność otaczającego świata²¹.

Wydaje się jednak, że najważniejszym elementem otoczenia jest człowiek i jego wyobraźnia, ponieważ to poprzez nią dochodzi do zniekształcenia rzeczywistości; sam człowiek jest zresztą podmiotem tego zniekształcenia. *Pomniki niemożliwe* manipulują ludzką percepcją i w ten sposób deformują rzeczywistość. Niemożliwość pomnikowych miejsc jest przefiltrowana przez umysły ludzi, którzy znajdują się w polu oddziaływania monumentu. W tę nierealność człowiek jest całkowicie zanurzony i zaangażowany, stając się nie tylko odbiorcą, lecz przede wszystkim aktorem, którego rola wyznaczona i zdeterminowana jest przez gabaryty pomnikowego przedmiotu oraz zdumienie, którego w tej sytuacji doświadcza. Człowiek nie jest w stanie uwolnić się od działania pomnika – co jest manifestacją siły monumentu i przejawem anektowania przez sztukę rzeczywistości. Na aspekt oddziaływania pomnika-przedmiotu na ludzkiego odbiorcę zwraca uwagę Paweł Polit:

W przestrzeni sztuki niemożliwej istotne staje się uruchomienie wyobraźni odbiorcy [...]. Miejsca aktywizowane artystycznym działaniem Tadeusza Kantora włączają odbiorcę w swój obręb, otaczają go mnogością i różnorodnością zdarzeń, stawiają wyzwania przekraczające jego możliwości percepcyjne²².

Te wszystkie przedstawione powyżej aspekty aktywności fizyczno-społecznej *Pomników niemożliwych* na otoczenie, interakcje z tym otoczeniem, anektowanie, są bardzo ważne z punktu widzenia badawczej części niniejszej pracy. Jak zaznaczono, autor będzie się starał wykazać, czy aktywność ta występuje w rzeczywistości: czy istniejące pomniki (przede wszystkim dwa aktualnie stojące monumentalne krzesła, choć nie tylko), które wzniesiono na fundamencie idei *Pomników niemożliwych* Kantora, anektują otoczenie, czy oddziałują na odbiorców, determinując ich sposób

²¹ Tadeusz Kantor i Galeria Foksal. Z Wiesławem Borowskim rozmawia Jaromir Jedliński, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, s. 113.

²² P. Polit, *op. cit.*, s. 21.

myślenia i działania, czy zmieniają układ zależności materialnych i społecznych w środowisku, czy wreszcie tworzą pewną specyficzną przestrzeń – przestrzeń nierealną.

Idea *Pomników niemożliwych* – geneza i próby urzeczywistnienia

Pomniki niemożliwe to autorski projekt Tadeusza Kantora wielkogabarytowych przedmiotów codziennego użytku wyeksponowanych niczym pomniki w przestrzeni publicznej. Wspomniano już wcześniej, że koncepcja ta obejmowała wiele różnorodnych przedmiotów, jednakże najważniejsze są trzy: pomnik krzesła, wieszaka i żarówki. To właśnie te pomniki zostały przez Kantora w 1970 r. umieszczone na specjalnych wizualizacjach – fotomontażach (kolażach ze zdjęć) – ukazujących je w specyficznej przestrzeni miasta. Pierwszy z nich przedstawia monumentalne krzesło stojące na Rynku Głównym w Krakowie, drugi prezentuje wieszak będący rodzajem mostu rozpostartego nad Wisłą nieopodal Wawelu, na trzecim widać natomiast sporych rozmiarów żarówkę wyeksponowaną na krakowskim Małym Rynku. Kolaże te zaprezentowano publicznie w 1971 r. na wystawie w Galerii Foksal w Warszawie.

Niniejsze opracowanie koncentruje się wyłącznie na dwóch obiektach, a mianowicie krześle i wieszaku. Tylko bowiem te dwa przedmioty doczekały się realizacji w postaci pomników lub przynajmniej twórczych inspiracji w zakresie stworzenia pomnikowych projektów (oczywiście nie biorąc pod uwagę wspomnianych w poprzednim akapicie fotomontaży autorstwa samego Kantora).

Najistotniejszym z grona *Pomników niemożliwych* jest krzesło, a to z kilku powodów. Po pierwsze dlatego, że pomnik ten powstał jako pierwszy i stał się punktem wyjścia do opracowania kolejnych. Koncepcja tego pomnika wraz z projektem technicznym (przedstawionym na il. 1) powstała w 1970 r. w ramach Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, wydarzenia artystycznego poświęconego sztuce koncepcyjnej. Po drugie, ponieważ krzesło miało dla samego artysty szczególne znaczenie, czego wyrazem jest poświęcony mu tekst: *Krzesło i jego historia*. Inne pomnikowe przedmioty nie doczekały się takiego opracowania. Po trzecie, o czym już powyżej wspomniano, krzesło jako jedyne zaistniało w formie stałych realizacji przestrzennych. Istnieją dwa pomniki krzesła: w Hucisku z 1995 r. i we Wrocławiu z 2011 r.

Idea pomnika krzesła z 1970 r. ma swoją głębszą genezę. Krzesło jako przedmiot towarzyszyło Kantorowi w wielu wcześniejszych projektach artystycznych, co opisał dokładnie w przywołanym nieco wcześniej eseju *Krzesło i jego historia*. Pierwszy raz



Il. 1. Projekt pomnika krzesła przygotowany przez Tadeusza Kantora podczas Sympozjum Plastycznego Wrocław '70. Autor: Zdzisław Holuk. Źródło: archiwum Muzeum Współczesnego Wrocław

pojawiło się w 1943 r. w spektaklu *Powrót Ulisesa* i powiązane było z aktem siedzenia głównego bohatera, wyznaczało ten akt. Podobny „stan siedzenia”, powstały w interakcji z krzesłem i podkreślany poprzez wypowiedzanie przez postać sceniczną słów „ja siedzę” i dodatkową czynność wstawania, pojawił się ponad 20 lat później, w 1965 r., w happeningu *Cricotage*. Dwa lata wcześniej powstała sztuka według Witkiewicza *Wariat i zakonnik*. Na jej potrzeby Kantor stworzył z krzeseł specjalną konstrukcję, „maszynę aneantyzacyjną”, aparat, który „niszczył wszelkie działania aktorów”, który „działał nieubłagalnie, w sposób idiotyczny, głupi i bezwzględny”²³. W spektaklu tym wyraźnie uwidaczniał się wpływ przedmiotu na otoczenie, deformowanie go i niszczenie. *Pomniki niemożliwe* powstały na podstawie tego samego założenia. Kolejny projekt artystyczny, w którym pojawiło się krzesło, miał miejsce 1968 r. w jugosłowiańskiej miejscowości Vela Luca, gdzie Kantor stworzył ambalaż, opakowując ów przedmiot codziennego użytku mozaiką. Był to rodzaj artystycznego komentarza i zarazem krytyki w odpowiedzi na propozycję ze strony organizatorów wydarzenia dotyczącą stworzenia przez wszystkich zaproszonych twórców monumentalnej mozaiki.

²³ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, s. 461.

Kantor postanowił wyłamać się z projektu, odciąć się poprzez wykonanie czegoś odmiennego i zarazem absurdalnego oraz późniejszą publiczną ekspozycję stworzonego obiektu. Wreszcie w 1970 r., przy okazji Sympozjum Plastycznego Wrocław '70, powstała koncepcja i szczegółowy projekt techniczny dziesięciometrowego²⁴, betonowego pomnika krzesła. Oto stworzony przez Kantora i zawarty w zgłoszeniu na wydarzenie opis pomnika:

Usytuowanie krzesła

Krzesło ma być z betonu.

Krzesło ma być składane.

Sama czynność składania nie jest brana pod uwagę.

MATERIAŁ BETONU absurdalny w stosunku do tego przedmiotu.

Pozbawia go jego ŻYCIOWO-CODZIENNEJ EGZYSTENCJI.

Robi to również jego wielkość.

Krzesło ma mieć około 10 m wysokości.

Krzesło nie powinno mieć wyglądu pomnika.

Jako pomnik straciłoby swoją dziwność.

Krzesło powinno robić wrażenie czegoś zupełnie nieoczekiwanego.

Dlatego nie może stać na środku placu, reprezentacyjnie, bo natychmiast stałoby się pomnikiem ustawionym specjalnie, wystawionym na widok publiczny, jak dziwoląg.

Nie może być wyizolowane.

Musi być w samym środku życia i ruchu.

NA RÓWNI ZE WSZYSTKIMI DOMAMI I KIOSKAMI, SŁUPAMI, AUTAMI, TROTUARAMI, SKLEPAMI, LUDŹMI,

NA TYCH SAMYCH PRAWACH.

Wtedy będzie się znajdowało w sytuacji życiowej i wtedy będzie DZIAŁAŁO.

Ponieważ nie może znajdować się na jezdni (niestety), należy je ustawić tak, aby stworzyć WRAŻENIE warunków wyżej podanych²⁵.

²⁴ W różnych źródłach pojawiają się odmienne dane dotyczące wysokości pomnika krzesła. Również sam Tadeusz Kantor nie był w tej sprawie konsekwentny. W załączonym tutaj *Usytuowaniu pomnika*, czyli opisie pomnika krzesła załączonym do zgłoszenia na Sympozjum Plastyczne Wrocław '70, wskazał, że „[k]rzesło ma mieć około 10 m wysokości”, tymczasem w eseju *Krzesło i jego historia* napisał, że ów wrocławski mebel miał być „kolosalnych rozmiarów, wysokości ok. 14 m”: T. Kantor, *Pisma*, t. 1, s. 462.

²⁵ T. Kantor, *Usytuowanie krzesła*, [w:] *Sympozjum Plastyczne Wrocław '70*, red. P. Lisowski, Wrocław 2020, s. 86.

W powyższym opisie zawierają się najważniejsze wytyczne: czym pomnik krzesła ma być, gdzie ma być zlokalizowany i jak ma działać. Ma być zatem nie-pomnikiem, gdyż jako typowy pomnik utraciłby „dziwność”, a właśnie ta dziwność ma ujawniać się w relacji z otoczeniem. W przeciwieństwie do typowego pomnika krzesło nie może stać w centralnym punkcie miasta, „bo natychmiast stałoby się pomnikiem ustawionym specjalnie”²⁶, tymczasem chodzi o zaskoczenie, o stworzenie sytuacji nierealnej, absurdalnej, co gwarantuje wyłącznie *Pomnik niemożliwy*. Wielkie krzesło ma być jednak wyeksponowane pośród miejskiego życia (w znaczeniu fizycznym i społecznym) i „wtedy będzie DZIAŁAŁO”²⁷, a działając, „powinno robić wrażenie czegoś zupełnie nieoczekiwanego”²⁸.

Mimo zapowiedzi organizatorów Sympozjum Plastycznego Wrocław '70 dotyczących zbudowania i postawienia pomnika krzesła na terenie stolicy Dolnego Śląska do realizacji nie doszło (stało się to natomiast ponad 40 lat później). Rozczarowany takim obrotem sprawy Kantor napisał w 1970 r. *Manifest 1970* „o nowej roli dzieła sztuki bez ekspresji i bez percepcji”²⁹. Powstanie *Manifestu* w taki sposób później uzasadniał: „[b]yłem skłonny sądzić, że sam manifest, jego zawartość teoretyczna, jest w stanie zastąpić owo [niezrealizowane – M.L.] krzesło i wiele innych pomników «niemożliwych», których projekty dalej kontynuowałem”³⁰. Jednakże niedługo potem powstał pierwszy monument krzesła. W październiku 1971 r.³¹ postawiono go w Norwegii, a dokładnie pod Oslo, obok centrum sztuki Henie-Onstad Kunstsenter. Była to inicjatywa dyrektora tej instytucji, Ollega Henrika Moe. Z powodu użycia drewna, a nie betonu, jak zakładał Kantor, krzesło okazało się nietrwałe i w niedługim czasie po postawieniu na skutek silnego wiatru utraciło oparcie. Kantor wspominał, iż otrzymał w tej sprawie telegram, w którym dyrektor centrum sztuki przybliżył okoliczności zniszczenia krzesła i zwrócił się z pytaniem, czy można pozostawić je bez oparcia. Kantor miał na to odpowiedzieć: „Taboret nie! Proszę zniszczyć”³². Tak też się stało.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ T. Kantor, *Pisma*, t. 1, s. 463.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ Tadeusz Kantor. *Z archiwum Galerii Foksal*, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 49.

³² L. Stangret, *op. cit.*, s. 21.

Nieco wcześniej, bo w kwietniu 1971 r.³³, odbyła się wspomniana wystawa w Galerii Foksal w Warszawie, podczas której zaprezentowano kolaże fotograficzne trzech pomników, natomiast w listopadzie tego samego roku³⁴ w tym samym miejscu zorganizowano projekt Tadeusza Kantora zatytułowany *Cambriolage*, w ramach którego wyeksponowano olbrzymie krzesło. Artysta w taki sposób zaprojektował krzesło, by zgromadzona publiczność odnosiła wrażenie, że nie mieści się ono w pomieszczeniu galerii, w którym je ustawiono. Wydawało się, że niektóre elementy krzesła przebijają ściany, sufit i podłogę i wychodzą w salach obok. Informowała o tym zresztą ulotka towarzysząca wydarzeniu: „Cambriolage. Olbrzymie krzesło, którego fragment pomieścił się w galerii, znajduje swoją niematerialną kontynuację w sąsiednich pomieszczeniach”³⁵. *Cambriolage* wpisywał się w koncepcję *Pomników niemożliwych* – poprzez przeskalowanie przedmiotu-krzesła dochodziło do zniekształcenia percepcji odbiorców i zdeformowania otoczenia fizycznego. Co ciekawe, po ponad 30 latach, w 2003 r., *Cambriolage* doczekał się rekonstrukcji. Przeszywające ściany, podłogę i sufit ponad czterometrowe krzesło pojawiło się na wystawie *Tadeusz Kantor. Tegningens rum – Det mentale rum (Cambriolage)* w Muzeum Sztuki Nowoczesnej (Museet for Samtidskunst) w Roskilde w Danii. Autorem rekonstrukcji był Michael Møller-Hansen³⁶.

Wracając jednak do głównego wątku: w 1990 r. z inicjatywy ówczesnego dyrektora Teatru Współczesnego we Wrocławiu podjęto ponowną próbę postawienia pomnika krzesła na terenie miasta, a konkretnie w pobliżu budynku teatru. W działanie to zaangażowano również Tadeusza Kantora, który przygotował szkic techniczny monumentu³⁷. Z wielu przyczyn do stworzenia pomnika jednak wówczas nie doszło.

Pomnik krzesła powstał dopiero pięć lat po śmierci twórcy. Wzniesiono go w 1995 r. w podkrakowskim Hucisku, tuż obok Domu Tadeusza Kantora i Marii Stangret. We Wrocławiu pomnik krzesła ostatecznie także powstał. Dziewięciometrowy obiekt zainstalowano w 2011 r. u zbiegu ul. Rzeźniczej i Nowy Świat, nieopodal Wrocławskiego Teatru Współczesnego (na il. 2 widać wrocławski pomnik krzesła tuż po odsłonięciu). Te dwa pomniki istnieją do dziś i oddziałują na otoczenie,

³³ Tadeusz Kantor. *Z archiwum...*, s. 254.

³⁴ *Ibidem*, s. 266.

³⁵ Z pierwszej strony ulotki dotyczącej projektu Tadeusza Kantora *Cambriolage* zrealizowanego w Galerii Foksal w Warszawie w 1971 r.

³⁶ Tadeusz Kantor. *Tegningens rum – Det mentale rum (Cambriolage)*, red. E. Walczak-Andersen, T. Seligmann, Roskilde 2003.

³⁷ L. Stangret, *op. cit.*, s. 21.

anektują je. Szczegóły tego oddziaływania omówione będą odrębnie, w kolejnej części pracy. Tam wspomniane będą także dwa inne, warszawskie projekty, w ramach których wzniesiono kantorowskie krzesła. Pierwsze z nich stanęło w 2001 r. przed Teatrem Wielkim – Operą Narodową, a drugie w 2015 r. przed Pałacem Kultury i Nauki. Oba projekty miały wyłącznie czasowy charakter.



Il. 2. Uroczystość odsłonięcia pomnika krzesła Tadeusza Kantora: Wrocław, skrzyżowanie ul. Rzeźniczej i Nowy Świat, 2011 r. Autorka: Małgorzata Paluch-Cybulska. Źródło: archiwum Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA w Krakowie

W tym miejscu należy także wspomnieć o drugim z pomników, a mianowicie pomniku wieszaka. Wieszak jako przedmiot nie był przez Kantora tak intensywnie eksploatowany, jednak na pewno był jednym z ważniejszych przedmiotów w jego twórczości, poza tym jako monument doczekał się nawiązań artystycznych ze strony innych twórców, co świadczy o sile oddziaływania na otoczenie również samej idei *Pomników niemożliwych*.

Kantor nie opisał genezy powstania pomnika wieszaka, jak miało to miejsce w przypadku krzesła. Istnieją jednak jego projekty artystyczne, zwłaszcza dwa,

w których wieszak odgrywał istotną rolę. Pierwszy to pochodząca z lat 60. seria stworzonych na papierze i następnie przeniesionych na płótno malarskie rysunków zatytułowanych *Ludzie – atrapy*, przedstawiających wiszące na wieszakach ludzkie sylwetki. Bohaterowie tych rysunków to zawieszone niczym kostiumy i ściśnięte w szafie postaci ze sztuki Witkiewicza *W małym dworku*. Premiera spektaklu miała miejsce w Galerii Krzysztoforów w Krakowie w 1961 r. Drugim projektem, w którym wieszaki miały kluczowe znaczenie, był spektakl *Nadobnie i koczkodany*, którego premiera odbyła się w 1973 r. w Krzysztoforach³⁸. Jest to spektakl wpisujący się w kantorowską koncepcję Teatru Niemożliwego, która w zakresie wykorzystania efektu skali, „realności najniższej rangi” (w tym rozmaitych przedmiotów), anektowania przestrzeni i wytwarzania iluzji wśród publiczności dotyczy tej samej niemożliwości, co idea *Pomników niemożliwych*. Założenia owej „niemożliwości” spektaklu przybliży Kantor:

SZATNIA [...] była rodzajem ogromnej klatki żelaznej z hakami i wieszakami, podobna do prymitywnych urządzeń jatki, w której wiesz się na hakach połcie wieprzy, była „instalacją” raczej okrutną. Publiczność, która przez tę „instalację” przechodziła, obowiązkowo pozostawiała tam swoje wierzchnie odzienie. Czuwali nad tym dwaj szatniarze-oprawcy, którzy te „drakońskie” prawa szatni narzucali całej sferze artystycznej dramatu. Cała historia Nadobni i koczkodanów [...] toczyła się w SZATNI TEATRALNEJ, nie na SCENIE TEATRALNEJ, miejscu świętej iluzji, lecz w jej „przedpokoju”, miejscu Najniższej Rangi w teatrze³⁹.

Tymczasem koncepcja niemożliwego pomnika wieszaka doczekała się, jak już zaznaczono, jedynie wizualizacji w postaci fotomontażu, który przedstawiał wielki wieszak-most zawieszony nad Wisłą w Krakowie. Nie było prób postawienia tego pomnika ani przez Tadeusza Kantora, ani przez innych twórców. Powstały natomiast dwa interesujące nawiązania. Pierwsze, autorstwa rzeźbiarza Jerzego Kędziory, to opracowana w formie wizualizacji koncepcja przekształcenia Kładki Ojca Bernatka w Krakowie w pomnik-wieszak Kantora. Drugie, odwołujące się nie tyle do idei pomnika, co do kantorowskiego wieszaka jako przedmiotu, to instalacja Marzeny Waleńskiej, którą w 2016 r. postawiono nieopodal Wrocławskiego Teatru Współczesnego. Obie realizacje, Kędziory i Waleńskiej, w kontekście idei Kantora powiększania i publicznego eksponowania przedmiotów codziennego użytku omówiono w kolejnej części.

³⁸ A. Sabor, *op. cit.*, s. 16.

³⁹ T. Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 382.

Pomniki krzesła i wieszaka – niepomnikowe możliwości oddziaływania

Jak już zasygnalizowano powyżej, celem niniejszej pracy jest ukazanie i omówienie oddziaływania *Pomników niemożliwych* na otoczenie, w którym funkcjonują. Chodzi tutaj o wpływ samej koncepcji Kantora na innych twórców, ujawniający się w ich pomnikowych interpretacjach, ale przede wszystkim o ingerencję stojących już monumentów w fizyczną i społeczną przestrzeń, w której je wyeksponowano. Najważniejsze jest to, by wykazać, że w tym oddziaływaniu zawarte są elementy zamysłu Tadeusza Kantora dotyczącego *Pomników niemożliwych*: że dochodzi do rzeczywistego anektowania przestrzeni wokół postawionych pomników, a także manipulacji ludzką percepcją, na skutek czego powstają miejsca niemożliwe, zdeformowane i niejasne, gdzie uwidaczniają się takie elementy jak absurd, zdumienie i odrealnienie.

Realizacja wskazanego celu wymagała zebrania stosownego materiału badawczego. Ten gromadzono: (1) w postaci określonych materiałów zastanych (tekstów naukowych, publicystycznych i innych) dotyczących istniejących *Pomników niemożliwych* lub ich interpretacji artystycznych, (2) prowadząc rozmowy i korespondencję z twórcami i organizacjami (w tym z Jerzym Kędziorą i Wrocławskim Teatrem Współczesnym) i (3) realizując badania netnograficzne (czyli etnografię wirtualną⁴⁰) treści blogów i pozostawionych w przestrzeni internetu komentarzy internautów, które dotyczyły wyeksponowanych pomników Kantora. Badania netnograficzne to badania koncentrujące się na wszelkich przejawach kultury wśród użytkowników internetu i eksplorujące je. W przypadku badań prowadzonych na potrzeby niniejszego opracowania chodziło o tych internautów, którzy pozostawili w przestrzeni wirtualnej swoje refleksje dotyczące *Pomników niemożliwych*. W refleksjach tych poszukiwano rozmaitych postaw i zachowań, w tym zdziwienia, skonfundowania, zdumienia, zmiany percepcji, wynikających z kontaktu z kantorowskim pomnikiem. Mówiąc wprost, podjęto próbę identyfikacji i zrozumienia kulturowo-estetycznego oddziaływania *Pomników niemożliwych* na otoczenie społeczne.

⁴⁰ D. Jemielniak, *Netnografia, czyli etnografia wirtualna – nowa forma badań etnograficznych*, „Prakseologia” 2013, nr 154, s. 97-116.

Zacząć można od pomników krzesła, a w pierwszej kolejności od monumentalnego krzesła z Wrocławia. Ów pomnik, stojący w miejscu, które najbardziej odpowiadało wizji Tadeusza Kantora (czyli na terenie miasta, w miejscu ustawicznego ruchu i życia dużej aglomeracji, na zielonym skwerze, a nie na reprezentacyjnym placu), już od początku swojego istnienia wzbudzał zainteresowanie społeczne. Pod opublikowanym na portalu tuwroclaw.com artykułem poświęconym odsłonięciu pomnika, zatytułowanym *Dziewięciometrowe Krzesło Kantora oficjalnie odsłonięte*, pojawiły się pozostawione przez czytelników wpisy, z których część świadczy o oddziaływaniu pomnika na komentujących. Oddziaływaniu, które zakładał i którego spodziewał się Kantor. Choćby takim, które związane jest z ingerencją w ludzką psychikę i które przejawia się absurdalnymi skojarzeniami. Oto przykład takiego komentarza: „chętnie bym rąbnął tym wysmakowanym zedelkiem moją żonę w jej pusty łeb tylko nie wiem czy dźwignę”⁴¹. W innym komentarzu odnaleźć można odmienne aspekty wpływu pomnika:

Ależ szmelc. Toż to wygląda jak reklama ikei. Kompletnie nie łapię jaką wartość i jakie ewentualne przesłanie miałby ten obiekt przedstawiać. I to jeszcze w centrum miasta... eh⁴².

Słowa „Ależ szmelc”, „wygląda jak reklama ikei” wskazują na to, że komentujący „widzi” w monumencie przedmiot najniższej rangi: niepotrzebny, bezużyteczny, niemający większego znaczenia niż reklama. Z kolei w słowach „Kompletnie nie łapię jaką wartość i jakie ewentualne przesłanie miałby ten obiekt przedstawiać” uwidacznia się problem niejasności i dezorientacji, z jaką mierzy się ów odbiorca. A brak odczytania przesłania jest sygnałem o „niepomnikowości” krzesła. Przeskalowane krzesło przesłania bowiem nie posiada. Ono ma raczej wywoływać szczególnego rodzaju doznania, wrażenia, co podkreślił inny komentator:

⁴¹ Komentarz internauty do artykułu: *Dziewięciometrowe Krzesło Kantora oficjalnie odsłonięte*, tuwroclaw.com, 2011, [on-line:] <https://www.tuwroclaw.com/wiadomosci,dziewieciometrowe-krzeslo-kantora-oficjalnie-odsloniete,wia5-3266-8525.html> – 8 VI 2025.

⁴² Komentarz internauty do artykułu: *Dziewięciometrowe Krzesło...*

robi bardzo fajne wrażenie na żywo, nadało „życie” temu kawałkowi miasta – stał się charakterystycznym punktem :). jestem na tak, przydałoby się więcej takich inicjatyw⁴³.

Warto podkreślić, że wspomniane przez internautę „wrażenie” ma zapewne związek z niecodziennymi gabarytami krzesła i z nich wynika. To gargantuiczność krzesła spowodowała tego rodzaju niecodzienne wewnętrzne odczucia.

Interesujące jest to, że z biegiem czasu dla Wrocławian pomnik krzesła, a zwłaszcza jego monumentalny rozmiar, stał się metaforą spatologizowanej lokalnej władzy⁴⁴. W 2019 r. pod artykułem *Monumentalne krzesło stoi, a ludzie zastanawiają się dlaczego i po co* pojawił się taki oto komentarz: „cieszcie się, że nie ma pomnika «taczki»”⁴⁵. Taczki oczywiście są tutaj symbolem usunięcia niechcianej władzy (przywołują na myśl akt wywiezienia na taczkach), jednak podobnie jak krzesło są także przedmiotem codziennego użytku, najniższej rangi, którego sens ujawnia się tylko w działaniu: taczki służą do wywożenia, a krzesło do siadania. Inny internauta przyrównał krzesło do barejowskiego słomianego misia. Miś ten nic nie oznaczał, był jednak użytecznym narzędziem realizacji interesów określonych grup społecznych. Skojarzenie z misiem również było odwołaniem do przedstawicieli lokalnych władz. Krzesło oddziałuje więc na otoczenie, ukazując absurdalność ludzi i instytucji zarządzających miastem.

Monumentalne gabaryty pomnika z Wrocławia są odczytywane przez publiczność również bardziej bezpośrednio, w fizycznej relacji obiekt–odbiorca. Przeskalowanie przedmiotu, który znany jest z codzienności jako względnie mały, powoduje, że odbiorca znajduje się w sytuacji poza rzeczywistością i mimowolnie sam zaczyna się zastanawiać nad swoim wzrostem, czego na co dzień zazwyczaj nie robi. Wśród opinii użytkowników internetu pozostawionych przy „Krzesle Kantora” jako obiekcie dostępnym na internetowej Mapie Google pojawiła się refleksja, że obserwator pomnika „może się poczuć” wrocławskim krasnalem. Z jednej strony jest to nawiązanie do istniejących na terenie miasta wielu minipomników przedstawiających właśnie krasnale, ale z drugiej, co jest bardziej interesujące z punktu widzenia poruszanej tu

⁴³ Komentarz internauty do artykułu: *Dziewięciometrowe Krzesło...*

⁴⁴ Istnieje wiele medialnych doniesień o rozmaitych problemach trawiących przedstawicieli władz samorządowych i administrację stolicy Dolnego Śląska.

⁴⁵ Komentarz internauty do artykułu: P. Osowicz, *Monumentalne krzesło stoi, a ludzie zastanawiają się dlaczego i po co*, radiowroclaw.pl, 2019, [on-line:] <https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/87946/Monumentalne-krzeslo-stoi-a-ludzie-zastanawiaja-sie-dlaczego-i-po-co> – 8 VI 2025.

problematyki, komentujący zwrócił uwagę na to, że kontakt z wielkim krzesłem powoduje zmianę percepcji obserwatora, której skutkiem jest odczucie niewielkiego wzrostu:

Ciekawa konstrukcja która przykuwa oko i sprawia że człowiek na chwilę się zatrzymuje (żeby usiąść? :P) Dobry punkt orientacyjny w okolicy Rynku. Stojąc przy Krześle można się poczuć jak jeden z wrocławskich krasnali ;) ⁴⁶.

W powyższym cytacie uwidacznia się jeszcze jeden aspekt kantorowskiej idei krzesła. Otóż chodzi o problem siadania, który zawarty jest w pytaniu: „żeby usiąść?”. Kantor wiedział, że krzesło niejako zmusza człowieka do siadania, do niczego innego bowiem poza siadaniem nie służy – jest pozasiedząco nieużyteczne – jednakże powiększone krzesło zaburza codzienność i stwarza wrażenie niemożliwości siadania. Ten właśnie paradoks *Pomników niemożliwych* ukryty jest w pytaniu internauty „żeby usiąść?”. Z jednej strony pytanie to wyraża chęć siadania, jednak z drugiej wskazuje, że wcale nie jest to takie oczywiste, że istnieje tutaj jakaś przeszkoda. Jedną i drugą perspektywę da się zidentyfikować w różnych komentarzach. Na niemożność siadania zwrócił uwagę jeden z komentatorów: „Krzesło. Ale takie symboliczne. Nie do siedzenia. Chyba, że jesteś duży” ⁴⁷. Natomiast inny internauta przeciwnie, zauważył taką możliwość: „Świetne krzesło, miejsca do siedzenia starczy do każdego. Według mnie najlepsza atrakcja we Wrocławiu” ⁴⁸. Właśnie o taką grę z percepcją, odczucie niejasności, dysonans poznawczy, paradoksalność sytuacji Kantorowi chodziło.

Ta wykreowana przez Kantora i komunikowana przez pomnik niemożliwość siadania na ogromnym krześle, połączona jednak z pozostawieniem pewnej furtki, że taka szansa istnieje – „Nie do siedzenia. Chyba, że jesteś duży” (jak zauważył wspomniany internauta) – staje się dla publiczności swoistym wyzwaniem. Pomnik krzesła działa niczym szczyt górski: stawia granice, a jednocześnie zachęca do ich

⁴⁶ Opinia internauty zamieszczona na Mapie Google, dotycząca „Krzesła Kantora”, [on-line:] https://www.google.com/search?client=firefox-b-d&sa=X&sca_esv=76efc87670fd298c&sca_upv=1&biw=1536&bih=711&tbm=lcl&sxsrf=ADLYWIIe-GoWmUMB5M-Kkm-_Isb9Q6FMcQ:1724051853043&q=krzes%C5%82o%20%28rze%C5%BAb%29%20opinie&rflfq=1&num=20&stick=H4sIAAAAAAAAAAONgkxIyMzQ0MDI1MjQwtLA0MLU0MDLZwMj4ilEyu6gqtfhoU76CBpBxdFdSoqZCfkFmXmbqIlbccgCuwTumUQAAAA&rldimm=611025210189059024&hl=pl-PL&ved=0CC4Q5foLahcKEwigofTwYCIAXUAAAAAHQA AAAAQCQ#lkt=LocalPoiReviews&arid=ChdDSUhNMG9nS0VJQ0FnSURZMDhIb3R3RRAB – 8 VI 2025.

⁴⁷ Opinia internauty zamieszczona na Mapie Google, dotycząca „Krzesła Kantora”...

⁴⁸ Opinia internauty zamieszczona na Mapie Google, dotycząca „Krzesła Kantora”...

przekraczania. I podobnie jak w przypadku zdobycia szczytu siadanie na *Pomniku niemożliwym* jest aktem wyjątkowym, ponadkrzesłowym, doświadczeniem niemożliwego „na własnej skórze”. Ponieważ przekraczanie granic jest jednym z naturalnych odruchów człowieka, dlatego też zrozumiałe jest, że pojawia się wiele rzeczywistych prób wspięcia się na siedzisko wrocławskiego krzesła. Są to próby mające z jednej strony charakter żartów lub wybryków, z drugiej akcji artystycznych oddolnych albo instytucjonalnych. Wśród komentarzy pozostawionych w przestrzeni internetu pojawia się wiele głosów o próbach wspięcia się na pomnik krzesła. Jedną z takich akcji opisano na łamach portalu wroclaw.naszemiasto.pl. Pod koniec listopada 2011 r. dwóch studentów Uniwersytetu Ekonomicznego we Wrocławiu, będących pod wpływem alkoholu, weszło na krzesło. Jeden z uczestników, Krzysztof, sam podkreślił, że owa próba nie była zwykłym zadaniem: „To było dla nas wyzwanie. Udało nam się na nie wspiąć dopiero za trzecim podejściem”. Pomnik krzesła tworzy więc kantorowskie miejsce niemożliwe: wokół niego dochodzi do zdarzeń, których by nie było, gdyby pomnik tam nie stał; są to zresztą zdarzenia wyjątkowe: dziwne i irracjonalne.

Osobliwy przebieg miał też performans autorstwa Jerzego Kosałki, do którego doszło w 2021 r. Artysta po wspięciu się na wrocławskie krzesło usiadł na nim i odczytał treść par. 1 art. 172 Kodeksu cywilnego, dokonując w ten sposób „zasiedzenia” pomnika. Pod filmem z opublikowanym na kanale Galeria Sztuki w Legnicy w serwisie YouTube udostępniony jest opis tego wydarzenia:

Projekt polega na artystycznym zawłaszczeniu krzesła przez zasiedzenie. W polskim Kodeksie Cywilnym, w rozdziale II, art. 172, par. 1, istnieje zapis: Posiadacz nieruchomości nie będący jej właścicielem nabywa własność, jeżeli posiada nieruchomość nieprzerwanie od lat dwudziestu przez zasiedzenie. Podczas performansu, własnym gestem artystycznym, artysta skrócił 20 lat do 20 minut, siedząc przez ten czas na krześle. Schodząc przyczepił do krzesła tabliczkę z własnym nazwiskiem. W ten sposób nastąpiło artystyczne zawłaszczenie dzieła Kantora⁴⁹.

⁴⁹ Jerzy Kosałka. *Krzesło Kantora. Performance*, Galeria Sztuki w Legnicy, 2021, [on-line:] https://www.youtube.com/watch?v=Qrx1F9_QgaI – 8 VI 2025. Pisownia zgodna z oryginałem.



Il. 3. Plakat promujący spektakl Tadeusza Różewicza *Nauka chodzenia* w reż. Pawła Miśkiewicza, którego premiera miała miejsce w 2016 r. we Wrocławskim Teatrze Współczesnym. Zdjęcia do plakatu wykonano na pomniku krzesła Tadeusza Kantora we Wrocławiu. Autorzy: Marek Maziarz i Grzegorz Rejter (BTW photographers). Źródło: archiwum Wrocławskiego Teatru Współczesnego

W tym miejscu należy zwrócić uwagę na jedną dość istotną sprawę. Jak można przeczytać, performans stał się narzędziem „zawłaszczenia” krzesła. Tymczasem Kantor twierdził, że to *Pomniki niemożliwe* anektują swoje otoczenie, a nie odwrotnie. I wydaje się, że to Kantor miał rację. Kosalka nie wspiał się bowiem na przypadkowy obiekt fizyczny, ale na pomnik krzesła. To zatem ów pomnik wpłynął na wybór artysty, to pomnik zaanektował wyobraźnię Kosalki.

Pomnik krzesła anektuje również wyobraźnię organizacyjną i decyduje o tym, co robią ludzie powiązani z określoną instytucją. Tak było w dwóch przypadkach. Pierwszy miał miejsce w 2013 r. Wówczas organizatorzy wrocławskiej Europejskiej Nocy Literatury, artystycznego projektu, podczas którego odczytywane są dzieła europejskich pisarzy, zdecydowali, że jeden z uczestników, raper i producent muzyczny L.U.C. (właściwie Łukasz Rostkowski), usiądzie na monumentalnym krześle Kantora i z wysokości kilku metrów przeczyta książkę Harkaitza Cano *Nieśmiały Argentyńczyk*. Do drugiej sytuacji doszło w 2016 r. Pomnik krzesła, a dokładnie jego siedzisko, stał się miejscem sesji fotograficznej zorganizowanej przez Wrocławski Teatr Współczesny,

w której wziął udział jeden z aktorów, Jerzy Senator. Zdjęcia z owej sesji wykorzystano do celów promocyjnych, tworząc m.in. plakaty do spektaklu *Nauka chodzenia* według Tadeusza Różewicza w reżyserii Pawła Miśkiewicza (jeden z plakatów zaprezentowany jest na il. 3).

* * *

Drugi pomnik krzesła, jak już wcześniej zaznaczono, od 1995 r. stoi w małopolskim Hucisku przed Domem Tadeusza Kantora i Marii Stangret. Dziesięciometrowy⁵⁰ obiekt różni się od wrocławskiego: wykonany jest również z betonu, ale z zachowaniem faktury drewna (szczegół krzesła z Wrocławia roku mają natomiast płaską powierzchnię⁵¹). Choć pomnik z Huciska jest zlokalizowany z dala od dużych aglomeracji i życia społecznego oraz pomimo że jest to miejsce, które nie wpisuje się w kantorowską koncepcję eksponowania *Pomników niemożliwych*, to również i tutaj można dostrzec przejawy ingerowania monumentu w otaczające go środowisko społeczne i przyrodnicze. To właśnie usytuowanie wielkiego przedmiotu codziennego użytku wśród natury wzbudza szczególnego rodzaju zdziwienie. Zdziwienie to wyrażają autorzy blogów, którzy gościli w Hucisku. Oto jeden z cytatów:

Podczas gdy w dzisiejszych czasach trudno jest zaskoczyć kogoś samym wykonaniem wspaniałej rzeźby, ta jest niezwykle ze względu na miejsce, w którym się znajduje – otoczenie domu jej autora⁵².

⁵⁰ W przypadku pomnika krzesła z Huciska również pojawiają się odmienne dane dotyczące jego wysokości. W źródłach internetowych nierzadko spotkać można z informacją, że ma ono wysokość 14 m. W niniejszym artykule oparto się natomiast na danych przekazanych przez Lecha Stangreta wskazujących, że pomnik mierzy 10 m: L. Stangret, *op. cit.*

⁵¹ *Wrocław. Krzesło Kantora stanęło przy Rzeźniczej*, encyklopediateatru.pl, [on-line:] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/122101/wroclaw-krzeslo-kantora-stanelo-przy-rzezniczej> – 8 VI 2025.

⁵² *Kantor's Chair. The Giant Sculpture near the House [Hucisko, Poland]*, blog: [stepoffthebeatentrack.com](https://stepoffthebeatentrack.com/2024/01/30/kantors-chair-the-giant-sculpture-near-the-house-hucisko-poland/), 2024, [on-line:] <https://stepoffthebeatentrack.com/2024/01/30/kantors-chair-the-giant-sculpture-near-the-house-hucisko-poland/> – 8 VI 2025 (tłum. własne autora).



Il. 4. Pomnik krzesła Tadeusza Kantora postawiony w 1995 r. przed Domem Tadeusza Kantora i Marii Stangret w Hucisku w województwie małopolskim Autor: Marlena Jałoszyńska, MIK, 2016. Źródło: https://www.flickr.com/photos/mik_krakow/29339097573/ (CC BY-SA 2.0).

Jeszcze większy efekt zdumienia wynikający z niedopasowania krzesła do środowiska przyrodniczego odnaleźć można w treści innego bloga:

Wielkie, „składane” krzesło zupełnie nie pasuje do krajobrazu, nie wiadomo skąd i dlaczego się tutaj wzięło. Pomnik robi ogromne wrażenie, szkoda, że nie da się wspiąć na siedzisko, gdyż jest jak wieża górująca nad okolicą⁵³.

Poza wspomnianą konfuzją powstała za sprawą kontrastu przedmiot–przyroda, czy szerzej: kultura–natura, w powyższych słowach dostrzec można również inny rodzaj oddziaływania na publiczność, ale ten sam, który pojawił się w relacji z wrocławskim pomnikiem. Chodzi o kwestię siadania na nim, a właściwie niemożliwości siadania – „szkoda, że nie da się wspiąć na siedzisko” – oraz wizję tego, jakie korzyści czekają na tych, którzy dokonaliby niemożliwego: krzesło bowiem „jest jak wieża

⁵³ *Wielkie Krzesło w Hucisku – pomnik według pomysłu Tadeusza Kantora*, blog: wycieczkoteka.pl, 2023, [on-line:] <https://wycieczkoteka.pl/zwiedzaj-polske/inne-ciekawe-miejsca/wielkie-krzeslo-w-hucisku-pomnik-wedlug-pomyslu-tadeusza-kantora> – 8 VI 2025.

górująca nad okolicą”. Ta niemożliwość siadania, jak już zaznaczono, jest tylko swego rodzaju aporią, barierą stworzoną w wyobraźni, którą da się jednak pokonać. Pomnik krzesła z Huciska (podobnie jak z Wrocławia) zaprasza do przekraczania granicy i niemożliwego siadania. Tego rodzaju zaproszenie pojawiło w treści kolejnego bloga: „Aż się prosi, by usiąść... [...] Pojedź i usiądź...”⁵⁴.

* * *

Poruszając temat pomnika krzesła Tadeusza Kantora, warto również wspomnieć o monumentalnym, siedmiometrowym krześle, które odsłonięto 6 kwietnia 2015 r. o godzinie 16.00 przed Pałacem Kultury i Nauki, a dokładnie na zielonym skwerze przed wejściem do Teatru Dramatycznego. Data odsłonięcia nie była przypadkowa, była to bowiem 100. rocznica urodzin twórcy, poza tym decyzją UNESCO rok 2015 ogłoszono Rokiem Tadeusza Kantora. Projekt nosił nazwę „Krzesło dla Kantora. Hommage na setne urodziny”. Forma krzesła odbiegała od założeń artysty: nie był to mebel składany, nie był też zbudowany z charakterystycznych szczebli, a jako materiału użyto drewna, a nie betonu. Pomimo tego niecodzienny rozmiar przedmiotu przyciągał uwagę publiczności, zwłaszcza że wyeksponowano go w ruchliwym miejscu Warszawy – w tym sensie oddawał istotę kantorowskiej idei. Również w tym przypadku pojawiły się głosy dotyczące chęci wspięcia się na obiekt oraz problemów z tym związanych: „Próbowałem na nie [krzesło – M.L.] wejść, ale mimo moich prawie 2 metrów wzrostu nie dałem rady...”⁵⁵. I podobnie jak w przypadku wrocławskiego pomnika odbiorcy widzieli w krześle coś bezużytecznego, zbędnego jak reklama, przedmiot najniższej rangi: „Cienki pomysł, tak się reklamuje w Niemczech sieć sklepów meblowych, tylko krzesło czerwone”⁵⁶. Absurdalne gabaryty krzesła sprzed Teatru Dramatycznego implikowały równie absurdalne sytuacje. Za taką można uznać

⁵⁴ W *HUCISKU POD KRZESŁEM...* Szlakiem miejsc związanych z Tadeuszem Kantorem cz. 2, blog: wapniakiwdrodze.pl, 2014, [on-line:] <https://www.wapniakiwdrodze.pl/polska/szlakiem-tadeusza-kantora-hucisko/> – 8 VI 2025.

⁵⁵ Komentarz internauty do artykułu: japan, *Otwarcie „Krzesła dla Kantora” przed Teatrem Dramatycznym*, warszawa.wyborcza.pl, 2015, [on-line:] <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,17710845,otwarcie-krzesla-dla-kantora-przed-teatrem-dramatycznym.html> – 8 VI 2025.

⁵⁶ Komentarz internauty do artykułu: japan, *Otwarcie „Krzesła dla Kantora”...*

nagrany w scenerii krzesła krótki film zatytułowany *Zagadka krzesła przed Pałacem Kultury w Warszawie*, udostępniony na platformie CDA. Jest to rodzaj paradiżniarskiego reportażu, telewizyjnej relacji. Na pierwszym planie widać trzymającego mikrofon mężczyznę, który, jak wskazuje dołączony pasek, nazywa się Jacek Łazarski i jest reporterem stacji TAKT TV. Oto treść słów wypowiedzianych przez mężczyznę:

Witam państwa bardzo serdecznie z samego serca stolicy. To właśnie tu, po wielu sporach na temat miejsca, kształtu i zamysłu artystycznego, powstał pomnik ofiar zamachu. Tak, nie bójmy się tego słowa, zamachu na Prezydenta Rzeczypospolitej. I trzeba przyznać: pomnik robi wrażenie⁵⁷.

Pomijając kwestię granic etyki związanych z tragiczną śmiercią ofiar katastrofy lotniczej pod Smoleńskiem, czarny humor, turpizm oraz swego rodzaju niedorzeczność i nonsens tego paradiżniarskiego działania wysuwa się na pierwszy plan. Krzesło wydaje się inicjować takie sytuacje: zachodzi tutaj zjawisko sprzężenia zwrotnego dodatniego, w którym absurd rodzi absurd. Absurdalnie wielkie krzesło generuje podobne pomysły. Poza tym, analogicznie jak w przypadku wrocławskiego pomnika, choć dotyczył innych spraw, uwidoczniał się tutaj także wątek polityczny. Najwyraźniej gigantyzm przedmiotów wyeksponowanych publicznie wpływa na ludzką wyobraźnię i staje się metaforą równie „wielkich” problemów politycznych.

Kilkanaście lat przed wyeksponowaniem krzesła u stóp Pałacu Kultury i Nauki w innym miejscu Warszawy, a dokładnie na zielonym skwerze nieopodal pomnika Stanisława Moniuszki, przed Teatrem Wielkim – Operą Narodową, pojawiło się inne kantorowskie krzesło. Wykonano je w pracowni stolarskiej teatru, a wzniesiono przy okazji wystawy w Muzeum Teatralnym zorganizowanej przy współpracy z Cricoteką i noszącej tytuł *Na drodze do Teatru Śmierci*. Wernisaż wystawy, której komisarzem była Magdalena Kulesza, miał miejsce 27 kwietnia 2001 r.⁵⁸ Podobnie jak wcześniej omówione monumentalne krzesła, również i to wchodziło w interakcje z otoczeniem. Andrzej Kruczyński, autor szkicu krzesła i ówczesny szef Muzeum Teatralnego, zwrócił uwagę, że „zdarzały się, i to nierzadko, incydenty przy krześle, zwłaszcza wspinaczki w celu uzyskania atrakcyjnych, żartobliwych fotografii”⁵⁹. Podkreślił także, że decyzja o jego

⁵⁷ *Zagadka krzesła przed Pałacem Kultury w Warszawie*, film udostępniony w serwisie m.cda.pl, 2015, [on-line:] <https://m.cda.pl/video/203406e9/vfilm> – 8 VI 2025.

⁵⁸ Z korespondencji e-mailowej autora z dr. Andrzejem Kruczyńskim, konsultantem naukowym Teatru Wielkiego – Opery Narodowej.

⁵⁹ *Ibidem*.

likwidacji, do czego doszło po ponad dwóch latach od odsłonięcia, prawdopodobnie była podjęta w obawie o zdrowie osób zainteresowanych bezpośrednim z nim kontaktem.

* * *

Warto jeszcze napisać o dwóch projektach nawiązujących do innego *Pomnika niemożliwego*, do pomnika wieszaka, który istnieje wyłącznie jako zwizualizowany przez Kantora projekt i jako stała konstrukcja nigdy nie powstał. Pojawiły się natomiast wspomniane dwa nawiązania do wieszaka: jedno zmaturalizowane w formie czasowej instalacji, drugie w postaci zwizualizowanej koncepcji.

„Pomnikowa”, czasowa instalacja wieszaka pojawiła się w lutym 2016 r. we Wrocławiu na zielonym skwerze pomiędzy ul. Nowy Świat a brzegiem Odry. Ów wieszak (którego wizualny projekt załączony jest do niniejszego tekstu jako il. 5) miał charakter promocyjny i powstał w związku z nowo powstałym wówczas spektaklem Wrocławskiego Teatru Współczesnego *Silesia, Silentia* w reżyserii Marka Fiedora. Wieszak był jednym z bohaterów tej sztuki. Wykonana przez teatralną graficzkę Marzenę Waleńską instalacja składała się z dwóch głównych elementów: stalowej siatki sześciianu o długości boku 4 m i zawieszonego wewnątrz niego drewnianego, pomarańczowego wieszaka o wymiarach 6,5 na 3,5 m. Warto zwrócić uwagę, że forma obiektu różniła się od pomnika zaprojektowanego przez Kantora. Zgodnie z jego założeniami wieszak miał być rodzajem mostu nad rzeką i nie był, jak w przypadku instalacji z Wrocławia, zamknięty w obrębie sześciianu. Istnieje jednak związek pomiędzy instalacją a twórczością Tadeusza Kantora. Wieszak postawiono bowiem blisko wrocławskiego krzesła, w bezpośrednim kontakcie z nim lub, jak chciał Kantor, w wyznaczonym przez nie miejscu niemożliwym. Za sprawą tej wzajemnej fizycznej relacji dwóch obiektów wieszak mógł przywołać na myśl wiele kantorowskich skojarzeń. I przywołał, co podkreślił dyrektor Wrocławskiego Teatru Współczesnego Marek Fiedor: „Wobec stojącego koło teatru krzesła Kantora ciąg skojarzeniowy z kantorowską szatnią i wieszakiem... był, by tak powiedzieć: naturalny...”⁶⁰. Wskazane przez Fiedora „szatnia i wieszak” to bardzo istotne przedmioty ze sztuki

⁶⁰ Z korespondencji e-mailowej autora z Markiem Fiedorem, dyrektorem Wrocławskiego Teatru Współczesnego.

Tadeusza Kantora *Nadobnisie i koczodany*. Szatnia w owym spektaklu przyjęła zresztą formę wielkiej klatki – podobne rozwiązanie zastosowano w promocyjnym wieszaku. Wyeksponowane obok siebie w przestrzeni publicznej krzesło i wieszak wzajemnie na siebie więc oddziaływały i na zasadzie synergii wzmacniały swój przekaz, wpływając na wyobraźnię publiczności. Wystawiona w publicznej przestrzeni miasta instalacja wieszaka anektowała otoczenie i przyciągała uwagę odbiorców. Nierzadko dochodziło też do bezpośrednich interakcji, na skutek których obiekt ulegał destrukcji. Wspomniiał o tym dyrektor Marek Fiedor: instalacja „zainteresowanie wzbudzała o tyle, że często była niszczona i trzeba było ją reperować”⁶¹. Widać zatem, że przeskalowanie przedmiotów codziennego użytku powoduje u odbiorców potrzebę ingerencji w ich materię (wspinania się na krzesło czy niszczenia wieszaka, do czego mogło dochodzić za sprawą różnych działań: wieszania się, huśtania itd.).

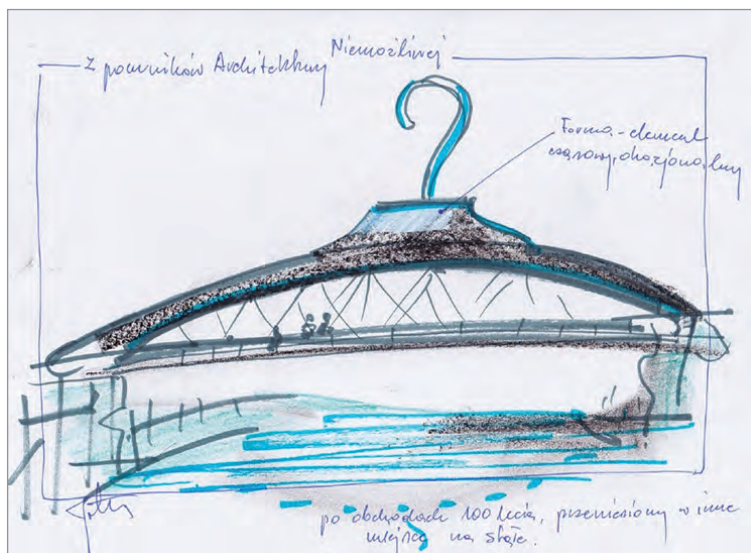
Na pomysł stworzenia monumentalnego wieszaka wpadł również rzeźbiarz Jerzy Kędziora. W 2015 r. stworzył wizualizację tego pomnika niemożliwego. Inspiracją dla Kędziory stała się spinająca dwa brzegi Wisły w Krakowie Kładka Ojca Bernatka, a właściwie mierząca 150 m wygięta rura, na której zawieszona jest cała konstrukcja. Rura nasunęła artyście skojarzenie z pomnikiem wieszaka, co sam zaznaczył:

Skojarzyła mi się z fotogramem Kantora przedstawiającym ogromny wieszak na ubrania, ustawiony nad rzeką, oparty o przeciwległe nabrzeża. Był to jeden z Pomników Niemożliwych. Dzięki kładce można tę kantorowską architekturę niemożliwą



Il. 5. Wizualizacja instalacji wieszaka autorstwa Marzeny Waleńskiej promująca spektakl Wrocławskiego Teatru Współczesnego *Silesia, Silentia* w reż. Marka Fiedora. Instalację ustawiono w 2016 r. we Wrocławiu nieopodal pomnika krzesła Tadeusza Kantora. Autorka: Marzena Waleńska. Źródło: projekt techniczny instalacji wieszaka / archiwum Wrocławskiego Teatru Współczesnego

⁶¹ Ibidem.



Il. 6. Wizualizacja pomnika wieszaka Tadeusza Kantora autorstwa Jerzego Kędziora (modyfikacja Kładki Ojca Bernatka w Krakowie). Autor: Jerzy Kędziora. Źródło: archiwum Jerzego Kędziora

zmaterializować. Wystarczy na szczycie łuku tworzonego przez rurę nośną kładki zamocować wspornik, a na nim haczyk – na tyle duży, by całość wyglądała jak „ramiączko” do wieszania czegoś w szafie⁶².

Kędziora stworzył projekt graficzny pomnika wieszaka (widoczny na il. 6) i przedstawił władzom Krakowa. Mimo zainteresowania projektem nie wdrożono go w życie. Przykład Jerzego Kędziora i jego projektu pomnika niemożliwego zwraca uwagę na pewną interesującą kwestię, o której należy tutaj napisać. Otóż oddziaływanie pomników niemożliwych na otoczenie społeczne nie odbywa się wyłącznie w rzeczywistości, tzn. nie dochodzi do niego tylko w relacji materialnego i wyeksponowanego publicznego pomnika z publicznością, ale również na styku samej idei *Pomników niemożliwych* z wyobraźnią odbiorcy. Mówiąc wprost, osoby, które zetknęły się z tą koncepcją, mogą później pod jej wpływem dostrzegać w różnych rzeczywistych miejscach, w których akurat się znalazły, możliwości wzniesienia *Pomników niemożliwych*. Podobnie jak Kędziora, który w Kładce Ojca Bernatka zauważył potencjał do tego,

⁶² J. Skiba, *Kędziora znów zaskakuje. Teraz chce z mostu zrobić... wieszak*, *czestochowa.wyborcza.pl*, 2015, [on-line:] <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,48725,18959840,kedziora-znow-zaskakuje-teraz-chce-z-mostu-zrobic-wieszak.html> – 8 VI 2025.

by przekształcić ją w pomnik wieszaka. Za anektowanie wyobraźni odbiorców może zatem odpowiadać nie tylko materialny, wzniesiony w przestrzeni publicznej *Pomnik niemożliwy*, lecz także sama myśl o nim.

Podsumowanie

Na koniec należy ponownie odwołać się do założonego celu niniejszej pracy i zastanowić się, czy udało się odpowiedzieć na postawione w nim pytanie, które brzmiało następująco: „czy *Pomniki niemożliwe* działają w taki sposób, w jaki zakładał Tadeusz Kantor?”. Odpowiedź brzmi: tak. W tym miejscu wypada jednak krótko rozbudować tę odpowiedź i w sposób syntetyczny raz jeszcze zaprezentować i omówić obszary tego oddziaływania. Przede wszystkim należy podkreślić, że postawienie w przestrzeni publicznej monumentalnych przedmiotów codziennego użytku zgodnie z założeniem Kantora zaburzało percepcję obserwatora i przenosiło go poza codzienność. Wystarczy wspomnieć słowa autora jednego z zamieszczonych w internecie komentarzy, który podkreślił, że wchodząc w relację z *Pomnikiem niemożliwym*, „można się poczuć jak jeden z wrocławskich krasnali”. To rodzaj iluzji wytworzonej w umyśle odbiorcy pomnika. Iluzja ta sprawia, że ów odbiorca wchodzi w przestrzeń miejsca niemożliwego i tego niemożliwego doświadcza: pojawia się zdziwienie, poczucie absurdu i niewykonalności tego, co na co dzień robi się dzięki rzeczom najniższej rangi – np. siadania. Jak jednak udało się powyżej wykazać, ta niewykonalność jest aporią, czyli barierą istniejącą przede wszystkim w wyobraźni, którą jednak da się przełamać. Da się ją przekroczyć poprzez wspięcie się na pomnik krzesła. We Wrocławiu uczyniło to zresztą wiele osób „wabionych” niemożliwymi gabarytami monumentu. To wabienie można zresztą postrzegać jako rodzaj anektowania przez pomnik otoczenia społecznego, wchłaniania go i powodowania, że działa on według nakreślonego przez niego scenariusza. Z tego scenariusza zdawał sobie sprawę Kantor. Pomimo więc gigantyzmu *Pomniki niemożliwe* w pewnym zakresie pozostają przedmiotami najniższej rangi, z których korzysta się tak, jak sobie tego „życzą”: krzesło zaprasza do siadania, a wieszak do wieszania. Z jednym zastrzeżeniem: siadania i wieszania *niemożliwego*.

Bibliografia

- Borowski Wiesław, *Poza inżynierią emocji*, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. Tomasz Gryglewicz, Kraków 1997, s. 69-78.
- Borowski Wiesław, *Rozmowa z Tadeuszem Kantorem*, [w:] Wiesław Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 17-113.
- Jemielniak Dariusz, *Netnografia, czyli etnografia wirtualna – nowa forma badań etnograficznych*, „Prakseologia” 2013, nr 154, s. 97-116, <https://doi.org/10.5281/ZENODO.54805>.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Usytuowanie krzesła*, [w:] *Symposium Plastyczne Wrocław '70*, red. Piotr Lisowski, Wrocław 2020, s. 86.
- Mytkowska Joanna, *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. Jarosław Suchan, Kraków 2000, s. 43-54.
- Polit Paweł, *Pulsowanie miejsca. Tadeusza Kantora ekonomia niemożliwego*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. Jarosław Suchan, Kraków 2000, s. 10-25.
- Sabor Agnieszka, *Powrót artysty*, „Tygodnik Powszechny” 2014, nr 37, s. 11-27.
- Skiba Joanna, *Kędziora znów zaskakuje. Teraz chce z mostu zrobić... wieszak*, *czestochowa.wyborcza.pl*, 2015, [on-line:] <https://czestochowa.wyborcza.pl/czestochowa/7,48725,18959840,kedziora-znow-zaskakuje-teraz-chce-z-mostu-zrobic-wieszak.html>.
- Stangret Lech, *Krzesło Tadeusza Kantora*, [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. Tomasz Gryglewicz, Kraków 1997, s. 13-22.
- Tadeusz Kantor i Galeria Foksal. Z Wiesławem Borowskim rozmawia Jaromir Jedliński*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe*, red. Jarosław Suchan, Kraków 2000, s. 105-119.
- Tadeusz Kantor. Tegningens rum – Det mentale rum (Cambriolage)*, red. Ewa Walczak-Andersen, Tine Seligmann, Roskilde 2003.
- Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, oprac. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Warszawa 1998.
- Wallis Aleksander, *Pamięć i pomnik*, „Rzeźba Polska” 1989, t. 4, s. 47-52.
- Wrocław. Krzesło Kantora stanęło przy Rzeźniczej*, *encyklopediateatru.pl*, [on-line:] <https://encyklopediateatru.pl/artykuly/122101/wroclaw-krzeslo-kantora-stanelo-przy-rzezniczej>.

Materiały badawcze

Kantor's Chair. The Giant Sculpture near the House [Hucisko, Poland], blog: stepoffthebeatentrack.com, 2024, [on-line:] <https://stepoffthebeatentrack.com/2024/01/30/kantors-chair-the-giant-sculpture-near-the-house-hucisko-poland/>.

Komentarze internautów do artykułu: *Dziewięciometrowe Krzesło Kantora oficjalnie odsłonięte*, tuwroclaw.com, 2011, [on-line:] <https://www.tuwroclaw.com/wiadomosci,dziewieceiometrowe-krzeslo-kantora-oficjalnie-odsloniete,wia5-3266-8525.html>.

Komentarze internautów do artykułu: japan, *Otwarcie „Krzesła dla Kantora” przed Teatrem Dramatycznym*, warszawa.wyborcza.pl, 2015, [on-line:] <https://warszawa.wyborcza.pl/warszawa/7,34862,17710845,otwarcie-krzesla-dla-kantora-przed-teatrem-dramatycznym.html>.

Komentarze internautów do artykułu: Piotr Osowicz, *Monumentalne krzesło stoi, a ludzie zastanawiają się dlaczego i po co*, radiowroclaw.pl, 2019, [on-line:] <https://www.radiowroclaw.pl/articles/view/87946/Monumentalne-krzeslo-stoi-a-ludzie-zastanawiaja-sie-dlaczego-i-po-co>.

Opinie internautów zamieszczone na Mapie Google, dotyczące „Krzesła Kantora”, <https://tinyurl.com/2mcpf8kh>.

Projekt techniczny instalacji wieszaka promującej spektakl Wrocławskiego Teatru Współczesnego *Silesia, Silentia* w reż. Marka Fiedora, Wrocławski Teatr Współczesny, Wrocław 2016.

Ulotka promocyjna projektu Tadeusza Kantora *Cambriolage* zrealizowanego w Galerii Foksal w Warszawie w 1971 r.

W HUCISKU POD KRZESŁEM... Szlakiem miejsc związanych z Tadeuszem Kantorem cz. 2, blog: wapniakiwdrozdze.pl, 2014, [on-line:] <https://www.wapniakiwdrozdze.pl/polska/szlakiem-tadeusza-kantora-hucisko/>.

Wielkie Krzesło w Hucisku – pomnik według pomysłu Tadeusza Kantora, blog: wycieczkoteka.pl, 2023, [on-line:] <https://wycieczkoteka.pl/zwiedzaj-polske/inne-ciekawe-miejsc/wielkie-krzeslo-w-hucisku-pomnik-wedlug-pomyslu-tadeusza-kantora>.

Wizualizacja pomnika wieszaka Tadeusza Kantora autorstwa Jerzego Kędziory.

Zagadka krzesła przed Pałacem Kultury w Warszawie, film udostępniony w serwisie m.cda.pl, 2015, [on-line:] <https://m.cda.pl/video/203406e9/vfilm>.

ABSTRACT

The Non-Monumental Possibilities of “Impossible Monuments”

This article explores Tadeusz Kantor’s “Pomniki niemożliwe” (Impossible Monuments) – large-scale objects of everyday use or of “the lowest rank.” However, the aim is not to explore the concept itself, but to demonstrate whether and how they interact with the social and physical environment. The issue of interaction with the surroundings is particularly important, as it was one of the pillars of the “Impossible Monuments” concept. This study is therefore an attempt to answer the question: does the creator’s intention manifest itself in the actual impact of Kantor’s monuments, or do they function as the artist intended? Two monument designs were considered – the chair and the coat rack. Particular focus was placed on the former, as it is the only one that was realized in monumental form and permanently displayed in public space. Relevant research was conducted, in which netnography played a key role. As part of this research, an analysis was carried out of reflections posted online by people who “entered into a relationship” with Kantor’s chair. Based on the analysis, it was concluded that the monument-environment relationship takes the form anticipated by Tadeusz Kantor. Absurd associations, feelings of ambiguity and disorientation, distortions of scale, specific emotional experiences, and desires for closer interaction (climbing and sitting) emerge; impossible monuments are perceived as objects of the lowest rank.

Keywords: “Impossible Monuments,” Kantor’s chair, Kantor’s coat rack, objects of the lowest rank, the impact of monuments

MARTIN LEACH

De Montfort University Leicester

Czym jest idea Cricoteki?

Logika archiwum, byt performansu i performans Bycia

(tłum. Robert Gałązka)

Wstęp

W 1979 r., 11 lat przed śmiercią, polski artysta, pisarz i twórca przedstawień Tadeusz Kantor (1915-1990) założył instytucję będącą w zamyśle nowym rodzajem archiwum jego sztuki i idei artystycznych: Cricotekę. Koncepcja placówki wykraczała poza konwencjonalny model archiwum funkcjonującego jako ośrodek dokumentacji; miało ono również odgrywać rolę centrum przechowywania i przekazywania idei: idei twórczości Kantora. Według słów artysty jego archiwum miało być „żywe”, a nie „martwe”. Twórczość Kantora obejmuje nie tylko rysunki, obrazy, obiekty i pisma, lecz także dzieła mające jawnie performatywny charakter: *art informel* (europejska odmiana *action painting*), hybrydowe obrazy-rzeźby, które wchodzą w interakcję z otoczeniem, happeningi oraz małe i duże dzieła teatralne. Kantor nie widział różnicy między tymi odmiennymi formami twórczości, niezależnie od tego, czy zawierały elementy realizowane na żywo, czy nie; postrzegał je wszystkie w kontekście sztuki. Historyk sztuki Sven Lütticken zauważył cierpko, że „określenia «performatywny»

i «performatywność» rozciągnęły się niczym semantyczna guma do żucia: wszystko może być performatywne, nawet przedmioty artystyczne i statyczne obrazy”¹. Jednak w przypadku Kantora te terminy wydają się niezwykle trafne: tworzył on spektakle teatralne podczas studiów w ASP przed wojną, a następnie w ramach Podziemnego Teatru Niezależnego w czasie okupacji niemieckiej. W 1955 r. zreformował międzywojenny teatr artystów Cricot (jego nazwa była zmodyfikowanym anagramem wyrażenia „to cyrk”) jako Cricot 2 i zaczął eksperymentować ze sztukami Stanisława Ignacego Witkiewicza. Później na *Wystawie Popularnej*, czyli *Antywystawie* (1963), przedstawił swój proces twórczy w postaci zbioru niedokończonych szkiców i częściowo ukończonych konstrukcji. Twórczość Kantora pełna jest odwołań do czasu i pamięci oraz do istnienia człowieka jako procesu biologicznego funkcjonującego na przestrzeni czasu. Międzynarodową sławę przyniosły mu udane występy Teatru Cricot 2 z jego autorskimi przedstawieniami na festiwalach sztuki w latach 60. i 70., w których pojawiał się na scenie wraz z aktorami jako ktoś w rodzaju demiurga, dyrygenta i opiekuna każdego spektaklu. *Umarłą klasą* (1975) Kantor zapoczątkował „Teatr Śmierci”², w którym aktorzy występowali obok manekinów i innych przedmiotów, czasami tworząc z nimi całość, nazwaną przez niego „bio-obiektem”. Po cząwszy od *Wielopola, Wielopola* (1980), jego pozostałe najważniejsze przedstawienia i prace stawały się coraz bardziej autobiograficzne, ukazując członków rodziny z dzieciństwa i samego autora na różnych etapach życia, aż do śmierci włącznie. Nie tylko nadal występował jako „dyrygent” przedstawień, lecz także stał się także świadkiem odgrywania go przez innych aktorów i manekiny. Kantor zmarł w przeddzień próby

-
- ¹ S. Lütticken, *Progressive Striptease*, [w:] *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. A. Jones, A. Heathfield, Bristol 2012, s. 187-198. Historyczka sztuki Amelia Jones proponuje użyteczną, zwięzłą definicję „performatywu” w odniesieniu do dzieł sztuki: „Performatyw, luźno rozumiany tutaj za pośrednictwem teoretyków od J.L. Austina, przez Rolanda Barthes’a, Jacques’a Derridę, po Judith Butler jako powtarzające się w czasie odgrywanie znaczenia (w tym znaczenia «własnego ja» lub «podmiotu») poprzez ucieleśnione gesty, język i/lub inne sposoby wyrażania znaczenia” (A. Jones, *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*, [w:] *Perform, Repeat, Record...*, s. 12). Argumentuje dalej, że „otwiera to rzekomo statyczne dzieło sztuki skonstruowane przez historię sztuki na tymczasowość oraz na fluktuacje czynnego i ucieleśnionego zaangażowania odwiedzających, uczestników i widzów dzieła” (*ibidem*).
- ² *Teatr Śmierci* to tytuł manifestu napisanego przez Kantora w 1975 r. z okazji *Umarłej klasy*. Chociaż później używał innych sformułowań, pod względem założeń ogólnych można go uznać za charakterystykę etosu jego pozostałych najważniejszych spektakli teatralnych: *Wielopola, Wielopola* (1980), *Niech szczepną artyści* (1985), *Nigdy już tu nie powrócę* (1987) i *Dziś są moje urodziny* (1990).

generalnej spektaklu *Dziś są moje urodziny* (1990). W pewnym sensie wystąpił w nim po raz ostatni, jako nieobecny, w postaci pustego krzesła, które zajęło jego miejsce. Ponieważ performans, w postaci happeningów i spektakli teatralnych, stanowił ważną część jego dorobku, jeśli Cricoteka funkcjonowała zgodnie z intencjami Kantora, musiała dokonać czegoś, co zwykle uważa się za z natury problematyczne, jeśli nie niemożliwe, z punktu widzenia logiki archiwum: archiwizacji performansu.

Wyrażnym zamysłem, żeby Cricoteka stanowiła „zbiór IDEI, które rodziły się w opozycji do wszystkiego”³, Kantor zdawał się zdecydowanie przeciwstawiać konwencjonalnemu pojęciu archiwum jako zbioru materiałów, takich jak książki i inne przedmioty. Ontologiczne *status quo*, w którym idee są klasyfikowane jako efemeryczne w przeciwieństwie do przedmiotów materialnych, staje więc pod znakiem zapytania w kantorowskiej koncepcji Cricoteki jako archiwum idei (tzn., jeśli ma być ona czymś więcej niż tylko biblioteką). Jeśli idee są nie do pomyślenia jako realne i nieodłączne aspekty rzeczywistości, lecz tylko jako aspekty widmowej rzeczywistości w przeciwieństwie do „prawdziwej” materialności, to kantorowska koncepcja Cricoteki jest niemożliwa. Jak zatem można rozumieć ideę Cricoteki?

Jednoznaczne stwierdzenie, które pojawia się na pierwszych stronach Informatorów Teatru Cricot 2⁴, ujmuje rzecz, jak się wydaje, dość prosto: Cricoteka jest archiwum gromadzącym, porządkującym i przechowującym materiały związane z twórczością Tadeusza Kantora i Teatrem Cricot 2. Jednak wypowiedzi Kantora na temat Cricoteki jasno pokazują, że nie tylko o to mu chodziło. Kantor w typowy dla siebie sposób wprowadził element metafizyki w „charakterystyce” archiwum w biuletynie napisanym w 1986 r., określając najpierw wyraźnie, czym nie powinno być, a następnie czym być powinno⁵. Problem w tym, że te dwie kwestie są pełne sprzeczności. Opis tego, czym nie powinno być – „zbiór bibliotekarski”, „zbiór starych i martwych kostiumów”, „martwych rekwizytów”, „strupiałych relikwów”, „sentymentalnych albumów”⁶ – pasuje do konwencjonalnego charakteru archiwum, a Cricoteka istotnie zawiera wiele tego rodzaju rzeczy. To, czym być powinno – „[archiwum]

³ T. Kantor, *Jest to pierwszy biuletyn teatru Cricot 2*, [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1989-1990*, red. A. Halczak, tłum. na język angielski: E. Chrzanowska-Kluczeska, Kraków 2003, s. 171.

⁴ *Teatr Cricot 2. Informator 1986*, red. A. Halczak, Kraków 1988; *Teatr Cricot 2. Informator 1987-1988*, red. eadem, Kraków 1989; *Teatr Cricot 2. Informator 1989-1990...*

⁵ Zob. T. Kantor, *Jest to pierwszy biuletyn...*, s. 171.

⁶ *Ibidem*.

żywe” i „zbiór idei”⁷ – należy do kategorii rzeczywistości, które są ontologicznie problematyczne ze względu na ich efemeryczność.

W niniejszym tekście omówione zostaną niektóre napięcia leżące u podłoża idei Cricoteki jako „archiwum”, zwłaszcza pozorny konflikt między „materiałem” a „ideą”. Esej Peggy Phelan z 1993 r. poświęcony „ontologii performansu”, uwagi Martina Heideggera z 1939 r. o księdze drugiej *Fizyki* Arystotelesa oraz – w ślad za zainteresowaniem Kantora wiedzą naukową na temat „życia materii” – pojęcia z zakresu współczesnej fizyki i biologii molekularnej posłużą do zniesienia pozornego przeciwieństwa między realnym i abstrakcyjnym i zaproponowania nowego spojrzenia na to, co może oznaczać koncepcja archiwum, które jest żywe. Ujęcie logiki kantorowskiej idei Cricoteki w ten sposób pozwoli wskazać, że stanowi ona wgląd w performans Bycia, a nie byt performansu⁸.

Byt performansu czy performans Bycia?

Od 1993 r. paradygmat rozumienia performatywnych dzieł sztuki i performansu określa wpływowy esej Peggy Phelan *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*⁹. Autorka podkreśliła w nim efemeryczny charakter tego rodzaju twórczości,

⁷ *Ibidem*.

⁸ Badacz Heideggera, Richard Capobianco, w swojej uwadze na temat tradycji ortograficznej w angielskich badaniach nad Heideggerem (R. Capobianco, *Heidegger's Being: The Shimmering Unfolding*, Toronto–Buffalo–London 2022, s. 39, *New Studies in Phenomenology and Hermeneutics* (Toronto, Ont.)) opowiada się za używaniem w przekładach angielskich pisanego wielką literą „Bycia” w znaczeniu „wszystko, co jest”, „rzeczywistość jako całość” i pisanego małą literą „bytu” w odniesieniu do poszczególnych bytów i „bytości” takich bytów. Wskazuje, że skoro „wszystkie rzeczowniki pisane są w języku niemieckim wielką literą, Heidegger nie dysponował tą graficzną możliwością dokonania tego kluczowego rozróżnienia” w odniesieniu do „różnicy ontologicznej” (tj. różnicy między Byciem a bytami), oraz że Heidegger „często używał wielkich liter, pisząc greckie słowa *Physis*, *Aletheia* i *Logos* (jako określenia *Sein*), co jest dla nas ważną wskazówką” (*ibidem*). Ponieważ nie wszystkie opublikowane tłumaczenia na język angielski stosują się do tej zasady, pozwoliłem sobie zmienić cytaty tak, aby słowo to było pisane wielką literą tam, gdzie, jak się wydaje, odnosi się do „Bycia”, a nie „bytu”.

⁹ P. Phelan, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, tłum. A. Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. S. Nieśpiałowska-Owczarek, K. Słoboda, Łódź 2013, s. 267–287.

a jej charakterystyka performansu jako czegoś, co „realizuje się poprzez zanikanie”¹⁰, stała się ideą przewodnią w późniejszym dyskursie. Idea „zanikania” jako zasadniczego wyróżnika performansu, która najwyraźniej miała posłużyć Phelan do podkreślenia tego, co nazywa „niemożnością uchwycenia/zobaczenia realnego w dowolnym miejscu i czasie”¹¹, nadal ma negatywne konotacje, zwłaszcza jeśli chodzi o kwestię dokumentacji i archiwizacji¹². Jednak idea zanikania performansu zaczęła być kwestionowana, np. przez Rebeccę Schneider w eseju *Performans pozostaje*¹³. Kurator Christopher Bedford wezwał niedawno do rewizji paradygmatu Phelan, argumentując za „wirusową ontologią performansu”¹⁴, która mogłaby wyjaśnić kontynuację performatywnego dzieła sztuki po „teraźniejszości” jego realizacji. Takie podejście pomija jednak „to, co było wcześniej”, proces, który poprzedza i umożliwia „performatywne teraz”. Zdaniem Phelan fakt, że ze względu na efemeryczność performansu trudno go uchwycić i zachować, „czyni z niego czarną owcę współczesnej sztuki [ponieważ performans] zaczyna gładko działającą maszynę reprodukcji reprezentacji koniecznej dla cyrkulacji kapitału”¹⁵. Jednak pomimo próby nadania ulotności performansu pozytywnego wydźwięku argument Phelan w istocie wzmacnia i utrwala część podstawowych dychotomii ontologicznych, które usiłuje obalić. Jak pisze Bedford: „proponowana przez Phelan ontologia performansu, podobnie jak wszystkie inne paradygmaty, zakłada własną negację, a przynajmniej rozszerzenie”¹⁶.

Określenie „ontologii” czegoś oznacza postawienie pytania: „jaka jest natura bytu tej konkretnej rzeczy?”. Dążenie do poznania natury rzeczy automatycznie zakłada pytanie o jej związek z innymi bytami i z Byciem w ogóle. Problem z uznaniem „zanikania” za ontologiczną podstawę performansu polega na tym, że nadaje mu to status pozbawionego treści, a więc nieważnego, czegoś w rodzaju niczego.

¹⁰ *Ibidem*, s. 267.

¹¹ *Ibidem*, s. 192, przyp. 2.

¹² Dzieje się tak pomimo że badacze tacy jak Philip Auslander opowiadają się za „performatywnością samej dokumentacji” (P. Auslander, *The Performativity of Performance Documentation*, „Performing Arts Journal” 2006, t. 84, s. 5), gdzie dokumentacja, jak twierdzi autor: „nie generuje po prostu obrazów/wypowiedzi, które opisują autonomiczny performans i stwierdzają, że miał on miejsce; wytwarza ona wydarzenie jako performans” (*ibidem*).

¹³ R. Schneider, *Performance Remains*, [w:] *Perform, Repeat, Record...*, s. 137-150; wyd. polskie: R. Schneider, *Performans pozostaje*, tłum. D. Sosnowska, [w:] *RE//MIX: performans i dokumentacja*, red. D. Sajewska, T. Plata, Warszawa 2014, s. 20-35.

¹⁴ Ch. Bedford, *The Viral Ontology of Performance*, [w:] *Perform, Repeat, Record...*, s. 86.

¹⁵ P. Phelan, *Ontologia performansu...*, s. 269.

¹⁶ *Ibidem*.

W powszechnym użyciu od dawna są słowa, które konotują materialność jako znak pierwszeństwa w hierarchii Bycia: „konkretny”, „cielesny”, „ciężar” „treść”, „pokażny”, „solidny” czy „znaczny”, by wymienić tylko kilka, uważa się za gwaranty „rzeczywistego”, „prawdziwego”. Żaden z tych terminów nie może stosować się do performansu inaczej niż w przenośni, przez analogię. Jako „czarna owca” performans nie może stać się częścią tego, co Phelan określa mianem „ekonomii reprezentacji”, jak materialne dzieła sztuki, którymi można handlować. Natomiast Kantora idea Cricoteki jako żywego zbioru idei implikuje poniekąd nieznanie tego, co efemeryczne, a to, jak się zdaje, stoi w sprzeczności z charakterystyką Phelan.

Pozorna ontologiczna różnica między efemerycznym performansem a materialnym dziełem jest wątpliwa. Niezależnie od ich ostatecznej natury obu tych rodzajów sztuki należy doświadczyć, aby je poznać. W przypadku niektórych dzieł ten wirtualny wymiar empiryczny jest bardziej oczywisty. Omawiając malarstwo Jacksona Pollocka, Allan Kaprow zauważa: „cały obraz wychodzi ku nam (jesteśmy uczestnikami, a nie widzami), wprost do sali”¹⁷. Kontynuuje: „«obraz» tak bardzo wysunął się do przodu, że płótno nie jest już punktem odniesienia. Dlatego też, choć znajdują się na ścianie, znaki te otaczają nas tak, jak otaczały malarza przy pracy”¹⁸. O ile możliwe jest jej poznanie, wszelka sztuka musi istnieć performatywnie poprzez jej wirtualne ożywianie w dynamicznym funkcjonowaniu układów nerwowych poszczególnych odbiorców. Sztuka musi być postrzegana i interpretowana – to procesualne, hermeneutyczne czynności. Jeśli chodzi o wrażenie, jakie może wywierać dzieło sztuki, pogląd, że np. obraz istnieje w trwały sposób na ścianie galerii poza jego performatywną interakcją z widzem, jest w gruncie rzeczy pozbawiony znaczenia (jak sugeruje Kaprow w odniesieniu do obrazów Pollocka). Oczywiście jako obiekt materialny obraz zostaje na ścianie po zamknięciu drzwi galerii, lecz to, co pozostaje ze sztuki, nie znajduje się na ścianie, ale w widzu, odgrywane w myślach, w pamięci spotkania. Jeśli dzieło wywiera jakiś wpływ, jest on „performowany” na nowo, gdy obserwator powraca lub przypomina je sobie. Schneider zauważa: „Coraz swobodniej mówimy, że obiekt archiwizowany także staje się sobą poprzez znikanie – ponieważ jest śladem tego, co pozostaje, gdy performans (działanie artysty) znika”¹⁹.

W tym sensie, z praktycznego punktu widzenia, materialny obraz nie różni się wcale od znikającego efemerycznego performansu Phelan. To samo dotyczy literatury

¹⁷ A. Kaprow, *The Legacy of Jackson Pollock*, [w:] idem, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley–London 1993, s. 6, *Lannan Series of Contemporary Art Criticism*, 3.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ R. Schneider, *Performance Remains*, s. 144.

zapisanej na stronie lub czegokolwiek innego pozornie materialnego. Fakt, że obrazy można kupować i sprzedawać, oznacza pomieszanie ontologii dzieła sztuki w jego relacji z odbiorcą z jego funkcją w systemie handlu. Aby zrozumieć ulotność performansu, trzeba uświadomić sobie, że w pewnym sensie wszystko znika. W końcowych zdaniach eseju Schneider zauważa, że „sformułowanie [Phelan, że performans „realizuje się poprzez zanikanie” – M.L.] raczej zachęca nas, by myśleć o performansie jako o medium, w którym znikanie negocjuje z, lub być może staje się samą materialnością. To oznacza, że znikanie zostaje przekroczone. Tak jak materialność”²⁰. Ta uwaga sugeruje, że znikanie staje się w jakiś sposób pojawianiem się, a nie, że coś po prostu znika i przestaje istnieć. Jeśli poddać pojęcie substancjalności krytycznej analizie, możliwe staje się przedstawienie argumentów za pozytywną koncepcją „niczego”, którą Heidegger podkreśla w swoich rewizjonistycznych interpretacjach filozofii starożytnej. Można uznać, że Phelan, poruszając się w obrębie dychotomii substancjalne–efemeryczne, nieumyślnie umieściła „performans” po niewłaściwej stronie nieistniejącego podziału ontologicznego. Bardziej heideggerowska perspektywa oferuje inny sposób odczytywania performatywnych dzieł i performansów Kanto-ra i pozwala przybliżyć się do zrozumienia jego idei archiwum.

W eseju *The „Philosophy of Performance” and the Performance of Philosophy* Andrew Bowie podkreśla ukryte znaczenie „rozdzielenia między dopełniaczem «subiektywnym» i «obiektywnym»”²¹ słowa „of” [odpowiadającego dopełniaczowi – przyp. tłum.] w wyrażeniach takich jak „the philosophy of...” (filozofia...) czy, w tym przypadku, „the ontology of...” (ontologia...) x. Dowodzi, że ta forma gramatyczna natychmiast implikuje to, co niemiecki filozof Axel Honneth określa jako „nadrzędna idea, zgodnie z którą podmiot epistemiczny stoi naprzeciwko świata w sposób neutralny”²². W ten sposób tytuł eseju Phelan natychmiast umieszcza ją i czytelników „naprzeciwko” zjawiska pewnej „rzeczy” zwanej „performensem”. Tym samym forma tego tytułu odegrała już podstawowy performans w cichej choreografii, która wmanewrowuje autorkę i czytelników w rolę „podmiotów epistemicznych” i poddaje „rzeczowość” performansu oglądowi rzekomej obiektywności. W tym sensie stwierdzenie „ontologia performansu” jest performansem ontologii. Sprawia, że „performans” staje się „rzeczą”.

²⁰ Eadem, *Performans pozostaje*, s. 34.

²¹ A. Bowie, *The „Philosophy of Performance” and the Performance of Philosophy*, „Performance Philosophy” 2015, vol. 1, s. 53.

²² Cyt. za: *ibidem*, s. 53-54.

Problem polega na tym, że „rzecz” kojarzy się z czymś substancjalnym, z kategorią bytów, które można luźno określić mianem „przedmiotów materialnych”. Jak wskazałem powyżej, termin ten może być używany w przenośni, aby zasugerować, że efemeryczne „rzeczy”, takie jak wydarzenia, sytuacje lub performansy, mają metaforyczną właściwość „substancji”, „solidności” czy „wagi”. Wydaje się zatem, że istnieją dwie podstawowe kategorie bytu: „rzeczy materialne” (złożone z atomów) i „rzeczy niematerialne”.

Aby myśleć i wypowiadać się o świecie, należy rozłożyć go na czynniki pierwsze, zarówno poprzez percepcję, jak i artykulację świata, która sama odbywa się za pośrednictwem języka. Problem pojawia się, gdy ten rozbiór rzeczywistości na części staje się milczącym założeniem ontologicznym na temat świata. O performansie mówi się jako o „rzeczy niematerialnej”, co automatycznie nasuwa niekorzystne porównanie z ideą „rzeczy materialnych”, ponieważ może on być substancjalny tylko w przenośni. Phelan umieszcza swój argument w kontekście idei „ekonomii reprezentacji”, co umacnia domyślną ideę relacji hierarchicznej. Prowadzi to do wniosku, że powtórzony performans jest niedoskonałą kopią samego siebie. Oryginalny performans wypada niewiele lepiej, gdyż jako „rzecz” jedynie w przenośni jest już kopią, jako analogia czegoś substancjalnego. Ponadto o ile performans odnosi się do rzeczywistości – w tym sensie, że oznacza jakieś „prawdziwe” doświadczenie lub do niego nawiązuje – o tyle stanowi kopię tej rzeczywistości i jako taki ma domyślnie drugorzędny charakter. Z tego punktu widzenia performans rzeczywiście wydaje się z natury gorszy. Ma poniekąd niewiele lepszy status w „wirusowej ontologii” Bedforda, który utrzymuje, że np. happening taki jak *Shoot* Chrisa Burdena z 1971 r., poprzez jego przedstawienia w różnych mediach i dyskursach, jest nadal rozumiany w kategoriach ekonomii reprodukcji²³.

Dlaczego może to mieć znaczenie? Dla osób zaangażowanych w performans – jako nauczyciele, autorzy, praktycy, archiwiści – to, czym się zajmują, jest, zgodnie z dominującym założeniem ontologicznym, artykułem drugiej kategorii. Na przykład co z wystawami próbującymi pokazać happeningi i performanse Kantora obok jego bardziej konwencjonalnych dzieł, takich jak rysunki i obrazy? Jakie założenia kryją się za tą relacją? Jeśli przyjąć koncepcję ontologicznego statusu tych dwu kategorii dzieł, to rysunki i obrazy – autonomiczne same w sobie – będą uważane za oryginały, podczas gdy wszystko, co odnosi się do happeningów lub performansów – które mogą być obecne „tylko” w postaci fotografii, filmów i wideo – będzie traktowane

²³ Zob. Ch. Bedford, *op. cit.*, s. 86.

jedynie jako kopia, dokumentacja nieobecnego oryginału. W tym przypadku eksponaty zostały już uporządkowane w ramach „ekonomii reprezentacji”, która przyznaje happeningom i performansom drugorzędny status (w tym sensie, że widz rozumie, że ma do czynienia z kopiami, a nie oryginałami). Zgodnie z tą koncepcją, niezależnie od sposobu przedstawienia happeningu i performansu, nigdy nie mogą być one tak „prawdziwe” jak rysunki czy obrazy wiszące na ścianach jako oryginały, jako pozornie niezapośredniczone, jako one same, w przeciwieństwie do pozostałości po właściwych wydarzeniach. Zapis fotograficzny lub filmowy, rozumiany jako kopia oryginału, jest zasadniczo niższego rzędu pod względem ontologicznym. Zgodnie z tą ontologią wydaje się, że kurator nie może funkcjonować w kategoriach kantorowskiej idei Cricoteki, ponieważ efemeryczność idei nie jest traktowana priorytetowo²⁴.

Idea, że język, pośrednicząc w świecie, ma coś wspólnego z Byciem, że jest niejako ontologiczną podstawą – uwieczniona w słynnym twierdzeniu Heideggera, że język jest „domem Bycia”²⁵ – ma wielowiekową historię. Założenie, że świat zostaje powołany do istnienia poprzez akt mowy – „na początku było Słowo” – lub akt nazwania – nadanie nazw zwierzętom przez Adama – jest obecne w ideach leżących u podstaw retoryki. W mowie *Pochwała Heleny*, która zdejmuje z tytułowej bohaterki winę za wojnę trojańską, sofista Gorgiasz przekształca świat „poprzez wytworzenie nowych przedmiotów i nowych wartości”²⁶. W tym sensie zarówno użycie przez Phelan zwrotu „ontologia [czegoś – przyp. tłum.]”, jak i wszelkie pojęcie zawartości archiwum istniejącego w ramach „ekonomii reprezentacji” mają charakter performatywny: oba wywołują skutki ontologiczne dzięki konceptualizacyjnej sile języka²⁷. Zapośredniczając świat, język tworzy rzeczywistość złożoną z różnorodnych, niepowiązanych z sobą elementów. Kiedy Phelan wspomina o zdolności performansu

²⁴ Na uznanie zasługuje obecna praktyka kuratorska Cricoteki, w której fotografie z przedstawień Kantora oraz ich zapisy filmowe i wideo są prezentowane po to, aby przedstawienia te mogły „przemówić” do widza w taki sam sposób, w jaki komunikują się obrazy i inne obiekty materialne obecne w przestrzeni galerii. W związku z tym można mieć nadzieję, że zwiedzający zrozumieją, iż problem hierarchii między dziełami Kantora nie istnieje; że w rzeczywistości przedstawienia nie zniknęły.

²⁵ „Mowa jest domem [B]ycia. Dom ten zamieszkuje człowiek” (z *Listu o humanizmie* w: M. Heidegger, *Letter on „Humanism”*, transl. F.A. Capuzzi, [w:] M. Heidegger, *Pathmarks*, Cambridge 1998, s. 239).

²⁶ B. Cassin, S. Laugier, I. Rosier-Catach, *Speech Act, Performance*, [w:] *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, ed. B. Cassin, Princeton, New Jersey 2014, s. 1038, *Translation/Transnation*.

²⁷ Jest to podstawa idei performatywności języka, którą J.L. Austin spopularyzował w książce *How to Do Things with Words* (Oxford 1962, *William James Lectures*).

do „wynalezienia” lub „ponownego odkrycia realnego”²⁸, sugeruje, że pod względem ontologicznym performatywność jest bardziej fundamentalna niż sam performans. Uznając, że natura bytu performansu w pewnym sensie wskazuje na cechę całego Bycia, autorka sugeruje, że samo Bycie jest performatywne. Podważa to ideę ontologii jako naukowego badania bytu „performansu”. Jeśli samo Bycie ma zasadniczo charakter performatywny, podaje to w wątpliwość założenia ontologiczne zawarte w formie gramatycznej wyrażenia „ontologia”. Wskazuje, że rozróżnienie między „rzeczami materialnymi” a „rzeczami w przenośni” jest bezpodstawne, jeśli jedno i drugie mają zasadniczo charakter performatywny. Tym samym pojawia się możliwość, że ontologicznej degradacji „performansu” nie da się obronić. Jednak pomimo tego status przedmiotów materialnych jako domyślnej miary „realnego” utrzymuje się. Nadal wydają się bardziej fundamentalnie i trwale „być” w sposób, jaki nie jest udziałem idei i zanikających performansów Phelan. Być może potrzebna jest nie „ontologia performansu”, ale poprawiona ontologia „rzeczy materialnych”? Taka, która mogłaby odwrócić hierarchię tego, co namacalne i efemeryczne, i pomóc połączyć te pozornie sprzeczne aspekty Bycia.

Performatywność materii

Jeśli chodzi o materialną substancjalność, jednym z głównych ontologicznych rozróżnień jest to między nieożywionym a ożywionym. Paradoksalnie, podczas gdy żywe ciało jest dostatecznie „podobne do rzeczy”, aby występować jako obiekt fizyczny, akt życia, postrzegany jako rodzaj „performansu” funkcjonowania fizjologicznego, ma bardziej efemeryczne konotacje. Jednak cała materia składa się z atomów, które same składają się z cząstek subatomowych, te zaś, zgodnie z obecnym modelem standardowym fizyki cząstek elementarnych, zbudowane są z czegoś w rodzaju drgającego niczego. Jak zauważył niedawno włoski fizyk teoretyczny Carlo Rovelli: „To tak, jakby Bóg nie narysował rzeczywistości grubą linią, tylko lekko ją naszkicował”²⁹. Tym samym na poziomie atomowym i subatomowym materia nie przystaje do codziennego

²⁸ P. Phelan, *The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction*, [w:] eadem, *Unmarked: The Politics of Performance*, London 1993, s. 192, przyp. 2 [autor błędnie podaje tytuł rozdziału; właściwy to *Afterword: Notes on Hope* – przyp. tłum.].

²⁹ C. Rovelli, *Seven Brief Lessons on Physics*, transl. E. Segre, S. Carnell, London 2015, s. 15.

doświadczenia substancjalności. Rzeczy materialne sprawiają wrażenie substancjalnych, ale na poziomie subatomowym wibrują, performując same siebie. Stałość nie jest więc tym, czym się wydaje. Według Rovellego:

Mechanika kwantowa i eksperymenty z cząstkami nauczyły nas, że świat jest ciągłym, niespokojnym kłębowiskiem rzeczy; ciągłym pojawianiem się i znikaniem efemerycznych bytów. Zbiorem drgań, [...] światem zdarzeń, nie rzeczy³⁰.

Jeśli chodzi o poziom atomowy, fizyk materii skondensowanej Felix Flicker również, jak się zdaje, podziela pogląd Rovellego, że materia nieożywiona ma jawnie performatywny charakter, o czym świadczy jego spostrzeżenie, że atomy ciała stałego, takiego jak kryształ, „reagują w sposób skoordynowany [...] który pozwala im opierać się zmianom”³¹. Wyjaśnia to pewną cechę ciał stałych uważaną za oczywistą: fakt, że atomy, z których są zbudowane, poruszają się jak jedność w sposób, w jaki nie poruszają się ziarenka w stosie piasku. Nawet pozornie ponadczasowe, nieruchome byty, takie jak łańcuchy górskie i kontynenty, są – w niedostrzegalnej skali – performatywne w tym sensie, że cechuje je dynamika, nieustanny ruch, który jest tylko sporadycznie widoczny na skutek aktywności sejsmicznej spowodowanej trzęsieniami ziemi i wybuchami wulkanów.

Ale co z rozróżnieniem na nieożywione i ożywione? W książce *The Vital Question: Why is Life the Way It Is?* biochemik Nick Lane wskazuje, że „rozróżnienie między «żywą planetą» – tzn. aktywną geologicznie – a żywą komórką jest jedynie kwestią definicji. Nie ma tu ściśle określonej linii podziału. Geochemia przechodzi gładko w biochemię”³². Przytaczając słowa węgierskiego biochemika Alberta Szent-Györgyiego, Lane zauważa, że życie stanowi część chemicznego kontinuum i nie jest „niczym, tylko elektronem poszukującym miejsca, w którym mógłby spocząć”³³. Dynamiczna interakcja elektronów w molekularnym labiryncie stanowi performatywną podstawę fizjologii. Z perspektywy ciągłości z dynamiką chemii życie, zgodnie z opisem belgijskiego fizyka pochodzenia rosyjskiego Ilyi Prigogine’a, należy do kategorii

³⁰ *Ibidem*, s. 31.

³¹ F. Flicker, *The Magick of Matter: Crystals, Chaos, and the Wizardry of Physics*, London 2022, s. 104.

³² N. Lane, *Pytanie o życie. Energia, ewolucja i pochodzenie życia*, tłum. A. Tuz, Warszawa 2016, s. 28, *Na Ścieżkach Nauki*.

³³ *Ibidem*, s. 29.

„struktur dyssypatywnych”³⁴, które to pojęcie odnosi się do wzorców performatywnych w przyrodzie powstających w warunkach nierównowagi między stanami energii w otoczeniu, np. w takich zjawiskach jak wiry wodne i pyłowe. Z naukowego punktu widzenia coraz trudniej jest pojmować życie jako coś ontologicznie odrębnego od materii nieożywionej, jest ono raczej uważane za szczególny rodzaj struktury dyssypatywnej, performatywność materii wynikającą z jej relacji z otoczeniem. Powtórzmy za Rovellim: życie jest zdarzeniem, nie rzeczą. Prowadzi to do potencjalnie bardziej fundamentalnego rozumienia „performatywu”, które uzupełnia i znacząco poszerza definicje omawiane w teorii performansu³⁵. Chociaż Lütticken kpi z idei, że „wszystko może być performatywne”, w pewnym sensie tak właśnie jest.

To przekonanie o naturalnej ciągłości między nieożywionym i żywym znosi pozornie sztywny ontologiczny podział na „rzeczy materialne” i „rzeczy niematerialne”. Zgodnie z tradycyjną ontologią wydaje się, że te drugie powstają pasożytniczo poprzez grę analogii z „prawdziwymi” rzeczami. Wydaje się, że skała zasadniczo nie różni się od znikającego performansu Phelan, gdyż tylko wygląda na litą. W pewnym sensie jest także „rzeczą w przeności” (w przeciwieństwie do codziennego doświadczenia). W tej koncepcji wyłonienia się życia z dziwnie performatywnej materii „życie” jest częścią fundamentalnej performatywności – nieustannego procesu kompromisów między elementarnymi rozmytymi składnikami rzeczywistości zidentyfikowanymi przez Rovellego i atomami cieczy i ciał stałych Flickera. W takim ujęciu rzeczywistość – Bycie – jest performatywne „na wskroś”, bez podziału na nieperformatywne i performatywne, substancjalne i efemeryczne, materialne i niematerialne, pozostające i znikające. W swoim „migotliwym wydarzaniu się”³⁶ bycie musi performować, żeby być.

Ta performatywna koncepcja rzeczywistości współgra z odczytaniem przez Heideggera arystotelesowskiego opisu natury w księdze drugiej³⁷ *Fizyki*, gdzie istotą

³⁴ Zob. *ibidem*, s. 94-95.

³⁵ Zob. przyp. 1 w niniejszym artykule.

³⁶ R. Capobianco, *Heidegger's Being...*

³⁷ Należy zauważyć, że według Heideggera *physis* (natura) była dla Greków po prostu innym określeniem „Bycia”. W tym celu Heidegger często pisze *Physis* wielką literą. Tak więc Heidegger uważa, że w *Fizyce* Arystoteles omawia naturę jako samo Bycie. Capobianco zauważa w *Heidegger's Way of Being*: „Według Heideggera Grecy doświadczali wszystkiego jako „życia” (*zoē*) o tyle, o ile wszystko wyłania się z samego czystego wyłaniania się. A ponieważ to czyste wyłanianie się (nieskrywanie) było również doświadczane i nazywane przez Greków mianem *alētheia*, greckie prาสлова *physis*, *zoē*, *alētheia* wyrażają „to samo” i oświetlają, każde nieco inaczej, samo Bycie” (R. Capobianco, *Heidegger's Way of Being*, Toronto–Buffalo–London 2014, s. 70, *New Studies in Phenomenology and Hermeneutics* (Toronto, Ont.)).

Bycia jest „ruchomość”. Nie jest to ruch w sensie przemieszczania się z punktu A do B. Jest to raczej samoczynny ruch bytów naturalnych ku „wyistaczaniu się”, przejście od potencjalności materii do urzeczywistnienia formy. Z tego powodu, wbrew potocznemu wyobrażeniu o ontologicznej hierarchii między tym, co materialne, a tym, co efemeryczne, Arystoteles stwierdza, że „raczej forma jest naturą niż materia”³⁸. Dla Arystotelesa forma jest dwojaka. Składa się na nią zarówno uobecnienie formy, jak i jednocześnie odrzucenie bezkształtności, w których, według Heideggera: „odistaczanie nie jest po prostu odistoczonością, lecz *wyistaczaniem*, takim mianowicie, w którym wyistacza – nie to, co odistoczone, lecz właśnie *odistaczanie*”³⁹. Jak podkreśla Heidegger: „w [odistaczaniu] kryje się bowiem istota [natury]”⁴⁰. Heidegger podaje następujący przykład:

*My dziś mówimy na przykład: „Rower odjechał!” i mamy przy tym na myśli nie tylko to, że jest on gdzieś dalej; lecz chcemy powiedzieć, że go brakuje. Gdy czegoś brak, wtedy to, czego brak jest wprawdzie „od”, ale samo to „od” brakowanie – właśnie nas dopada i z tego powodu niepokoi; „brak” może to wszystko sprawić tylko wtedy, gdy sam już „tu” jest, to znaczy *jest*, to znaczy stanowi pewne bycie*⁴¹.

W ten sposób forma „w sobie dwojaka jest wyistaczaniem odistaczania”⁴². Wydaje się, że takie rozumienie „realnego” sytuuje to, co efemeryczne w bardziej „konkretnym” miejscu.

W ontologii Phelan ulotność performansu zachowuje negatywną konotację niematerialnej „nicości”. Jednak w świetle heideggerowskiej interpretacji Arystotelesa ta „nicość” ma kluczowe znaczenie dla performatywnej ontologii bytów naturalnych. Rzeczywistość pojawia się w wyniku jakiegoś wcześniejszego procesu, dwojakiemu splotu nieobecności i obecności, w którym „znikanie” nie oznacza końca, ale „wyistaczanie odistaczania”.

Phelan rozpoczyna esej od omówienia instalacji *Last Seen...* (1991) francuskiej artystki Sophie Calle, która składa się z kilkunastu tekstów i fotografii nawiązujących do kradzieży dzieł sztuki z Isabella Stewart Gardner Museum w Bostonie. Calle

³⁸ Arystoteles, *Zachęta do filozofii. Fizyka*, tłum. K. Leśniak, Warszawa 2010, s. 99, *Biblioteka Gazety Wyborczej. Wielcy Filozofowie*, 1.

³⁹ M. Heidegger, *Znaki drogi*, tłum. S. Blandzi et al., Warszawa 1999, s. 258.

⁴⁰ *Ibidem*.

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² *Ibidem*.

zebrała i spisała wspomnienia różnych osób o skradzionych dziełach, a powstałe teksty „oprawiono i zestawiono ze zdjęciami, pokazującymi puste miejsca, w których prace kiedyś wisiały”⁴³. Według Phelan: „Akt mowy pamięci i opisu (wypowiedź konstatająca J.L. Austina) staje się wyrażeniem performatywnym, gdy Calle umieszcza owe komentarze w obrębie reprezentacji muzeum. Opisy wchodzą w miejsce skradzionych obrazów, uzupełniają je (dodają coś, odraczają je i zastępują)”⁴⁴. W ten sposób Calle podejmuje, jak się wydaje, próbę widmowego przywrócenia obecności skradzionych dzieł. Tym przykładem, sugerując, że *Last Seen* Calle inscenizuje coś w rodzaju ponownego pojawienia się, Phelan, zdaje się, zaprzecza swojemu początkowemu stwierdzeniu, że performans realizuje się tylko poprzez zanikanie.

Jak na ironię wydaje się, że Kantor w swojej twórczości często dąży do czegoś przeciwnego, podejmując próbę zniknięcia poprzez ciągłe igranie z redukcją do nicności. Na przykład w dwóch późnych obrazach z serii *Dalej już nic* (1987)⁴⁵ postacie próbują zniknąć, uciekając z ram obrazu albo wymazując sam obraz, co wyrażają tytuły prac: *Mam dość siedzenia w obrazie. Wychodzę i Ścieram obraz, na którym jestem namalowany jak ścieram obraz*.

Te prace Calle i Kantora dotyczą, jak się wydaje, wystarczania, ale niejako z przeciwnych kierunków. Podczas gdy instalacja Calle próbuje wirtualnie przywrócić obecność skradzionych dzieł, Kantor sprawia, że jego aż nadto substancjalne hybrydy malarsko-rzeźbiarskie same znikają dzięki temu, w jaki sposób podejmują próby ucieczki lub samowymazania. „Performans” w tych obrazach polega na roli, jaką postaci, jako aktorzy, grają we własnym minidramacie. Te obiekty sztuki w pewnym sensie grają w takim stopniu, jak ludzie uczestniczący w happeningach lub aktorzy w Cricot 2. Ze względu na jej grę ze znikaniem formy twórczość Kantora można uznać za przykład arystotelesowskiego dwojakiego „wystarczania odistaczania”.

W jaki sposób odczytanie przez Heideggera arystotelesowskiej rekonceptualizacji rzeczywistości jako z natury performatywnej może przybliżyć Kantora ideę

⁴³ *Sophie Calle: Artist-in-Residence*, Isabella Stewart Gardner Museum, [on-line:] <https://www.gardnermuseum.org/experience/contemporary-art/artists/calle-sophie> – 3 VII 2024.

⁴⁴ P. Phelan, *Ontologia performansu...*, s. 268.

⁴⁵ W 1987 r. Kantor stworzył cykl hybrydowych obrazów pod zbiorczym tytułem *Dalej już nic*, złożony z autoportretów przedstawiających jego starzejące się, półnagie ciało w różnych relacjach do ramy obrazu. Namalowana postać wykracza poza ramę obrazu w trójwymiarową rzeczywistość dzięki protezom rąk lub nóg. Prace te nosiły autotematyczne tytuły, takie jak: *Mam dość siedzenia w obrazie. Wychodzę, Trzymam obraz, na którym jestem namalowany jak trzymam obraz* i *Ścieram obraz, na którym jestem namalowany jak ścieram obraz* (zob. T. Kantor, *Aujourd'hui c'est mon anniversaire*, Milan 1991, il. 263, 262 i 268).

Cricoteki? Czy może pozwolić na nową „logikę archiwum”? Arystotelesowska dwojaka natura formy wpływa na rozumienie tej nowej logiki. Zamiast wikłać ją w reprezentacyjną ontologię naśladownictwa, ideę archiwum proponowaną przez Cricotekę można postrzegać w bardziej kreatywny sposób: jako *poiēsis*, a nie *mimesis*, jako twórczo produktywną, a nie tylko reprodukcyjną⁴⁶.

Idea Cricoteki: nowa „logika archiwum”?

Cricoteka powstała w roku 1979: działała najpierw pod nazwą „Ośrodek Teatru Cricot 2”, a potem jako „Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora”. W 2014 r. przeniosła się do nowej stałej siedziby na brzegu Wisły w krakowskiej dzielnicy Podgórze, w pobliżu miejsca, w którym Kantor mieszkał przez krótki czas w 1942 r. przy granicy getta żydowskiego podczas okupacji hitlerowskiej. Nowa siedziba wydaje się pozornie bardzo różna od poprzednich lokalizacji Cricoteki w centrum Krakowa: sklepionych średniowiecznych piwnic przy ul. Szczepańskiej (miejsce spektakli Cricot 2 aż do *Umarłej klasy*) i archiwum na ul. Kanoniczej z podziemną przestrzenią wystawienniczą. Nostalgia za tymi miejscami rodzi pytanie, czy to, co można uznać za „duszę Cricoteki”, przetrwało przeprowadzkę do jej najnowszej siedziby. Jednak nazwa, którą Kantor stworzył dla swojego archiwum, przetrwała, co powinno dać wyobrażenie o tym, jak może ono trwać i służyć jako główny punkt odniesienia dla idei jego twórczości.

Jak zauważył profesor Krzysztof Pleśniarowicz, pierwszy dyrektor Cricoteki, stworzony przez Kantora neologizm „Cricoteka” łączy zmodyfikowany anagram wyrażenia „to cyrk” ze spolszczeniem greckiego przyrostka -θηκη (-*thēkē*)⁴⁷. *Thēkē* znaczy „pojemnik”, „miejsce” lub „dom”, przypuszczalnie w nawiązaniu do idei „archiwum”. Jak zauważa Jacques Derrida w *Gorączce archiwum. Impresji freudowskiej*, grecki rdzeń słowa archiwum, ἀρχή (*archē*), może wskazywać na szereg powiązanych znaczeń i, podobnie jak *thēkē*, wyrażać ideę zarówno pojemnika, jak i lokalizacji. *Archē*, jak pisze Derrida, zaczęło oznaczać zarówno „początek” (w sensie zasady, punktu wyjścia), jak

⁴⁶ Inspiracją dla tej idei były rozważania Giorgio Agambena na temat *poiēsis* w *Etyce nikomachejskiej* Arystotelesa (zob. G. Agamben, *The Man Without Content*, transl. G. Albert, eds W. Hamacher, D.E. Wellbery, Stanford, Calif. 1999, rozdz. 8).

⁴⁷ Zob. K. Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine: Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, transl. W. Brand, Aberystwyth 2004, s. 69, 294, *European Contemporary Classics. Theatre*.

i „nakaz” (w sensie odpowiedzialności, władzy, sprawowania wysokiego urzędu)⁴⁸. W starożytnym greckim *polis archeion* był budynkiem, w którym mieszkał *archont*, czyli wysoki urzędnik, i gdzie przechowywano prawa społeczności, a tym samym miejscem, z którego były one wykonywane. W tym sensie *archeion*, jako siedziba prawa, był także miejscem, z którego brało ono początek⁴⁹.

Stworzona przez Kantora nazwa „Cricoteka” łączy więc ideę „cyrku życia” z ideą archiwum, zarówno genezy, jak i zachowania. Jak zauważył Pleśniarowicz, poprzez ambalaż („opakowanie”) pozornie sprzecznych idei wymyślony przez Kantora termin może być postrzegany jako ucieleśnienie idei jego sztuki, zarówno pod względem treści, jak i metody⁵⁰. Okazja do utworzenia instytucji nadarzyła się niejako przypadkiem, gdyż władarze Krakowa zwrócili się do Kantora dopiero w następstwie zaproszenia wystosowanego przez władze Florencji, które zaoferowały mu w tym mieście lokal do pracy nad spektaklem *Wielopole, Wielopole* (1980)⁵¹. Idea Cricoteki zrodziła się zatem z idei „podróży” (do Włoch) i idei „powrotu” do domu (do Krakowa). Od samego początku Cricoteka wydawała się ucieleśnieniem sprzeczności: domem martwych relikwów, które są na swój sposób żywe; siedliskiem przedmiotów materialnych, które ma być muzeum idei; ideą „podróży” zawartą w jednym miejscu.

Widza zbliżającego się do Wisły od strony Kazimierza wita z drugiego brzegu rzeki rdzawa żelazna fasada, jeden z najbardziej uderzających elementów nowego budynku. Z tej perspektywy konstrukcja wznosi się pionowo, skręca poziomo pod kątem prostym i unosi się w lewo w przestrzeni, po czym rozwidła się na dwie galerie, zawieszone nad starą elektrownią⁵², a następnie przechodzące w dwie pionowe kolumny po drugiej stronie.

⁴⁸ J. Derrida, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. J. Momro, Warszawa 2016, s. 9-10, *Nowa Humanistyka* (Warszawa), t. 23; zob. także B. Cassin, S. Laugier, I. Rosier-Catach, *op. cit.*, s. 851.

⁴⁹ J. Derrida, *Gorączka archiwum...*, s. 10. Jak zauważa Schneider: „praktyka archiwalna w starożytności jest bardziej skomplikowana niż w ujęciu Derridy” (R. Schneider, *Performance Remains*, s. 148, przyp. 18). Według Rosalind Thomas w archiwach znajdowały się kopie, nie oryginały. Oryginały były inskrypcjami na kamiennych płytach lub słupach umieszczonych w środowisku miejskim i same miały charakter performatywny, tzn. akt ich stawiania i odwiedzania w celu zapoznania się z ich treścią był częścią całego „dokumentu”. W *archeionie* przechowywano tylko kopię tekstu (zob. R. Thomas, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992, s. 84-87, *Key Themes in Ancient History*).

⁵⁰ K. Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine...*, s. 294-295.

⁵¹ Jestem wdzięczny profesorowi Pleśniarowiczowi za tę informację.

⁵² Nieruchomość ta była podobno pierwotnie własnością ojca dwudziestowiecznego austriackiego filozofa Ludwiga Wittgensteina.

W ten sposób połączone budynki jako całość łączą stare z nowym. Nowa konstrukcja osłania i opakuje starszy budynek. Między rozwidlającymi się skrzydłami dwu galerii wznosi się komin elektrowni⁵³. W jednej galerii prezentowana jest zmieniająca się wystawa materiałów kantorowskich z kolekcji Cricoteki, w drugiej odbywają się wystawy współczesnych artystów, ułatwiające dialog między nimi.

Nowy budynek jest symboliczny w inny, mniej oczywisty sposób, jeśli chodzi o jego lokalizację w Podgórzu. Te przenosiny można uznać za realizację jednej z głównych strategii estetycznych Kantora: idei kąta. Jak dowodzi Kantor w partyturze *Umarłej klasy* (której akcja toczy się w kącie klasy), przesunięcie czegoś na bok, z eksponowanej pozycji w środku, sprawia, że staje się to bardziej realne⁵⁴, pozwala mu „uzyskać wielkość – poprzez poniżenie”⁵⁵. Cricoteka, przeniesiona na drugi brzeg Wisły z centrum krakowskiego Starego Miasta, została w pewnym sensie przesunięta na bok, z dala od ważnego obszaru, ale bliżej miejsca, gdzie Kantor mieszkał podczas okupacji hitlerowskiej, przy ul. Węgierskiej 12, w sąsiedztwie żydowskiego getta. Kantor często wspominał, że jego przeżycia w czasie wojny dały początek jednej z głównych idei jego sztuki: idei „realności najniższej rangi”⁵⁶. Nowa lokalizacja Cricoteki w Podgórzu może być więc postrzegana jako istotna dla idei leżących u podstaw twórczości Kantora. Jak jednak inaczej można rozumieć efemeryczność idei – w końcu jednych z głównych „rzeczy”, które ma gromadzić Cricoteka – w odniesieniu do fizycznej lokalizacji archiwum?

Alain Badiou zauważa w eseju *Idea komunizmu*, że zwłaszcza w świecie anglo-amerykańskim dominuje postawa „antyabstrakcyjna”, że normą i dążeniem jest „życie

⁵³ Ewa Maria Romaniak jest autorką szczegółowego, ilustrowanego przeglądu i omówienia nowego budynku Cricoteki z perspektywy architekta. Zob. E.M. Romaniak, *Cricoteka – Theatrical Dimension of Architecture*, „Acta Universitatis Lodziensis Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica” 2017, vol. 30, s. 67-80.

⁵⁴ T. Kantor, *Umarła klasa*, partytura, [w:] idem, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2004, s. 48.

⁵⁵ Idem, *Spotkanie Tadeusza Kantora z publicznością z okazji jubileuszu S. Wyspiańskiego, Cricoteka 12.1987*, Kraków 1987, s. 10.

⁵⁶ Idea ta wywodzi się z doświadczeń Kantora w czasie okupacji hitlerowskiej i jego lektury opowiadań Brunona Schulza, w których biedna, podrzędna rzeczywistość, czy to ludzi, przedmiotów, miejsc, czy przeżyć, nabiera blasku i magii, co w jakiś sposób wznosi ją ponad aspekty rzeczywistości, której konwencjonalnie przyznaje się wysoką rangę. Zważywszy, że Kantor znał z bliska sytuację Żydów w ówczesnej Polsce, trudno nie dostrzec, dlaczego taka interpretacja rzeczywistości mogła do niego przemawiać.

bez żadnej idei”⁵⁷. W odróżnieniu od świata materialnego idee wydają się jedynie abstrakcyjną efemerydą. Niemniej jednak, jak twierdzi Badiou w *Logikach świata*, „Rzeczywiście istnieje coś oprócz ciała”⁵⁸. Rzeczywistość materialna jest jednak w pewnym sensie ucieleśnieniem abstrakcyjności idei, co widać w architekturze Cricoteki. A dla Kantora sama natura materii była źródłem fascynacji. Obraz materialnej rzeczywistości ujawniony przez naukę był dla niego główną inspiracją podczas wizyty na wystawie w Palais de la Découverte w Paryżu w 1947 r. Zorganizowana przez UNESCO w tym muzeum Międzynarodowa Wystawa Naukowa prezentowała obrazy mikroskopijnej struktury materii za pomocą najnowszych zdobyczy techniki. W wywiadzie udzielonym Wiesławowi Borowskiemu Kantor przyznał: „Po raz pierwszy zetknąłem się wtedy z obrazem świata – produktem [naukowej] Wiedzy. Byłem zafascynowany, ale i przytłoczony świadomością, że dostęp do tego świata [poprzez naukę] daje jedynie najwyższa i ścisła wiedza”⁵⁹. Poznanie wewnętrznych mechanizmów świata materialnego wpłynęło bezpośrednio na jego eksperymenty z surrealizmem, abstrakcją, a później z *art informel*. Wydawało się, że wizja natury ujawniona przez naukę zaciera granice między tym, co nieożywione i ożywione, do tego stopnia, że zaczął postrzegać materię jako posiadającą własne życie i uważać swoje dzieła za w pewnym sensie „żywe”.

Jak zauważył Lane, zdaje się, że osiągnięcia biologii molekularnej potwierdzają obecnie zacieranie się granic między tym, co mechaniczne, a tym, co żywe. Wskazują także, jak się wydaje, na ciągłość między materiałem a ideą. Przykład tego zjawiska napotykamy w biologii komórkowej. W aktualnym standardowym podręczniku biologii molekularnej komórki DNA wewnątrz żywej komórki określane jest mianem „archiwum”⁶⁰. Ponieważ komórka jest żywym organizmem, jej DNA to przykład „żywego archiwum”, omówienie naukowego rozumienia tej koncepcji może być przydatne w przybliżeniu pozornie dziwnego pomysłu Kantora, by stworzyć „archiwum, które żyje” i funkcjonuje jako organizm przekazujący idee.

Zgodnie z konwencjonalnym wyobrażeniem archiwum, jak charakteryzuje je Kantor w swoim wykazie rzeczy, którymi Cricoteka nie powinna być, to sucha, zakurzona składnica. Potoczne wyobrażenie o DNA komórki jest nieco podobne, gdyż powszechnie uważa się je za „magazyn” informacji, które są przechowywane

⁵⁷ A. Badiou, *The Idea of Communism*, [w:] *The Idea of Communism*, eds. C. Douzinas, S. Žižka, London–New York 2010, s. 2.

⁵⁸ Idem, *The Logics of Worlds: Being and Event II*, transl. A. Toscano, London 2009, s. 9.

⁵⁹ Wypowiedź T. Kantora w: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 32.

⁶⁰ B. Alberts et al., *The Molecular Biology of the Cell*, New York 2015, s. 1-7.

w jej jądrze. Choć w pewnym sensie to prawda, gdyby nie komunikacja między DNA a resztą komórki, życie byłoby niemożliwe. DNA jest nośnikiem kodu genetycznego wszystkich form życia na naszej planecie, repozytorium „idei” organizmu, którego jest częścią, a tym samym „idei” jego gatunku. Ale żeby urzeczywistnić tę „ideę”, niezbędna jest ciągła transmisja informacji zawartych w genetycznych kodonach (elementów „szczepki” w „drabinach” DNA) do maszyn molekularnych w pozostałej części komórki. Białka transkrypcyjne, „informacyjny RNA”, „odczytują” części sekwencji genetycznej i wytwarzają niepotrzebne duplikaty, które są następnie transportowane do innych części komórki, aby zakodowane instrukcje mogły zostać odczytane przez inne nanomaszyny w celu wytworzenia białek niezbędnych do budowy innych struktur lub regulacji istniejących. W rzeczywistości komórki zacierają się więc granice między abstrakcyjnością idei organizmu, zawartą w „archiwum” DNA, a realnością ciągłego tworzenia się organizmu. Podczas gdy struktura DNA w postaci podwójnej helisy utrwała i chroni jego archiwum informacji genetycznych, jego przekąźnikowy RNA stanowi mechanizm transmisji tych informacji do reszty komórki.

Zapóżyczony przez współczesną biologię termin „archiwum” wydaje się naturalnie dopasowany do tego, czym jest i za co odpowiada „archiwalny” charakter DNA. W zamian otrzymujemy nowe znaczenie idei „archiwum”. Aktualna wiedza o DNA wskazuje – choć nauka tak tego nie ujmuje – że życie posiada platoński aspekt. Matryca dla wszystkich organizmów żywych jest abstrakcyjna i przekazywana w formie kodu liniowego, „cyfrowo”, tzn. w postaci czterech częścieczek, które tworzą „szczepki” „drabiny” DNA, a mianowicie nukleotydów: adeniny, cytozyny, guaniny i tyminy – oznaczanych w skrócie literami A, C, G i T. Tak jak jedynek i zer tworzące kod komputerowy w żaden sposób nie przypominają tego, co kodują (np. tekstu, muzyki, obrazów), tak informacje zarchiwizowane w DNA nie przypominają żywej istoty, którą tworzą. Sekwencja kodonów DNA koduje wytwarzanie sekwencji aminokwasów, które z kolei łączą się w trójwymiarowe częścieczki białek. Jak opisuje to aktualny podręcznik biochemii: „białka są ucieleśnieniem przejścia od jednowymiarowego świata sekwencji do trójwymiarowego świata częścieczek zdolnych do różnorodnych działań”⁶¹. Natura (Bycie) drogą ewolucji stworzyła kod życia, w którym każda komórka zawiera własną, abstrakcyjną „ideę” siebie. Robi to w taki sposób, że może być ona tworzona, utrzymywana i przekazywana z pokolenia na pokolenie. W tym sensie życie jest kontinuum między abstrakcyjną „ideą” a materialną rzeczywistością, która funkcjonuje zarówno w celu tworzenia, jak i zachowania.

⁶¹ J.M. Berg et al., *Biochemistry*, New York 2015, s. 27.

Biologia molekularna ujawnia funkcjonalny związek między abstrakcyjnymi „ideami” a konkretną rzeczywistością pojedynczego stworzenia. To, co abstrakcyjne, i to, co rzeczywiste, to, co idealne, i to, co realne, nie jest od siebie oddzielone, choć bardzo trudno pojąć tę ciągłość. Analogicznie można uznać, że idee Kantora istnieją abstrakcyjnie w różnorodnej zawartości archiwum Cricoteki. Jednak ich znaczenie nie ogranicza się jedynie do powierzchni samych obiektów: twarzy manekinów czy patyny zużytych przedmiotów. „Idea” Cricoteki jest niejako ukryta, w abstrakcji – czeka na erupcję w formie spontanicznych efektów możliwych związków z teraźniejszością.

Ta idea erupcji odnosi się do uwagi Schneider, że „performans staje się sobą poprzez bezładne i erupcyjne ponowne pojawianie się”⁶². Można ją również odnieść do idei analizowanych przez Giorgia Agambena w eseju *Czym jest paradygmat?*. Agamben, odwołując się do rozważań Waltera Benjamina i Martina Heideggera o czasie, definiuje paradygmat jako „formę wiedzy”, która „porusza się od pojedynczości do pojedynczości”⁶³, taką, która „czyni teraźniejszość badacza zrozumiałą w takim samym stopniu, jak przeszłość jego przedmiotu”⁶⁴. Być może kantorowską ideę „żywego archiwum” można zrozumieć przez analogię do sposobu komunikacji DNA z komórką w tym sensie, że abstrakcyjność jej idei manifestuje się jako część żywego organizmu. To, że instytucja wykonała taki ruch, z centrum na obrzeża, że jej nowa siedziba ma postać ambalażu, opakowującego stary budynek nową konstrukcją, można uznać za przykład pojedynczej erupcji idei Kantora. W takim ujęciu Cricoteka to wciąż żywe archiwum. Dokładny mechanizm „transkrypcji” idei zawartych w archiwum pozostaje niejasny i, co ważne, może być nadal przedmiotem badań. Jednak konstelacja idei kształtujących twórczość Kantora aż kipi od potencjalnych wzajemnych powiązań i specyfiki kulturowo-historycznych momentów, które dały im początek. Twórcza wymiana z żyjącymi artystami prezentowanymi w „teraz” wystaw w galeriach, takimi jak Marvin Gaye Chetwynd, Christian Boltanski i inni, których prace niekoniecznie przypominają sztukę Kantora, ale których idee wykazują pokrewieństwo – nawet jeśli tylko niewielkie – z jego ideami, stanowi jeden z możliwych sposobów funkcjonowania „transmisji”. Niemniej jednak jeśli Cricoteka jest w stanie z powodzeniem dać wyraz swojemu „zbiorowi IDEI, które rodziły się w opozycji do wszystkiego”⁶⁵,

⁶² R. Schneider, *Performance Remains*, s. 143.

⁶³ G. Agamben, *What is a Paradigm?*, [w:] idem, *The Signature of All Things: On Method*, transl. L. D’Isanto, K. Attell, New York–Cambridge, Mass. 2009, s. 31.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 32.

⁶⁵ T. Kantor, *Jest to pierwszy biuletyn...*, s. 173.

przechodząc „od pojedynczości do pojedynczości”, będzie można uznać, że oryginalny pomysł Kantora na jego archiwum żyje tu i teraz.

„Logika archiwum”, zawarta w sformułowaniu Phelan „performans realizuje się poprzez zanikanie” i analizowana przez Schneider w *Performans pozostaje*, zależy od napięcia między założeniami dotyczącymi tego, co materialne i niematerialne, namacalne i efemeryczne, nieożywione i ożywione, martwe i żywe. Założenia te nie wydają się jednak dopasowane do wielowymiarowej twórczości Kantora. Nie wydają się też odpowiednie do natury rzeczywistości, z której wyłania się sztuka, biorąc pod uwagę współczesne rozumienie fizyki i biologii. Nowa „logika archiwum”, którą proponuje kantorowska idea Cricoteki, zilustrowana przez analogię do „żywego archiwum” DNA, otwiera możliwość powrotu na pierwszy plan samej idei jako zasady ożywiającej. Z powodu napięcia między „tym, co pozostaje” a „tym, co znika” często uciekano się do pewnego modelu materializmu w błędnym przekonaniu, że tylko materia pozostaje. Jak ujmuje to Schneider: „Zgodnie z logiką archiwum ciało, w przeciwieństwie do kości, nie może być nośnikiem pamięci. Ciało jest ślepą plamką”⁶⁶. Ale zapewne jeśli chodzi o to, co ma znaczenie, przynajmniej dla człowieka, to, co pozostaje, nie jest materialne w sensie pierwotnie przyjętym we współczesnym dyskursie somatycznym – „ciało”, a nie „umysł” – ale raczej, zgodnie z arystotelesowską koncepcją „duszy” – animacja jako zasada porządkująca – idea, wykonanie tego, co się pojawia, na żywo, teraz, w animacji każdej żywej istoty. Być może ta nowa logika wymaga powrotu do arystotelesowskiej koncepcji „duszy” jako „zasady ożywiającej”: powrotu do idei. Zgodnie z tą nową „logiką archiwum” kuratorzy nie powinni obawiać się performatywności jako ontologicznie podejrzanej, a Kantora idea Cricoteki może jeszcze rozkwitnąć.

Bibliografia

- Agamben Giorgio, *The Man Without Content*, transl. Georgia Albert, eds. Werner Hamacher, David E. Wellbery, Stanford, Calif. 1999.
- Agamben Giorgio, *What is a Paradigm?*, [w:] Giorgio Agamben, *The Signature of All Things: On Method*, transl. Luca D’Isanto, Kevin Attell, New York–Cambridge, Mass. 2009, s. 9-32.

⁶⁶ R. Schneider, *Performans pozostaje*, s. 26.

- Alberts Bruce et al., *The Molecular Biology of the Cell*, New York 2015.
- Auslander Philip, *The Performativity of Performance Documentation*, „Performing Arts Journal” 2006, t. 84, s. 1-10.
- Austin John Langshaw, *How to Do Things with Words*, Oxford 1962, *William James Lectures*.
- Badiou Alain, *The Idea of Communism*, [w:] *The Idea of Communism*, eds. Costas Douzinnis, Slavoj Žižka, London–New York 2010, s. 1-14.
- Badiou Alain, *The Logics of Worlds: Being and Event II*, transl. Alberto Toscano, London 2009.
- Bedford Christopher, *The Viral Ontology of Performance*, [w:] *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. Amelia Jones, Adrian Heathfield, Bristol 2012, s. 77-87.
- Berg Jeremy M. et al., *Biochemistry*, New York 2015.
- Borowski Wiesław, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.
- Bowie Andrew, *The „Philosophy of Performance” and the Performance of Philosophy*, „Performance Philosophy” 2015, vol. 1, s. 51-58.
- Capobianco Richard, *Heidegger’s Being: The Shimmering Unfolding*, Toronto–Buffalo–London 2022, *New Studies in Phenomenology and Hermeneutics (Toronto, Ont.)*.
- Capobianco Richard, *Heidegger’s Way of Being*, Toronto–Buffalo–London 2014, *New Studies in Phenomenology and Hermeneutics (Toronto, Ont.)*.
- Cassin Barbara, Laugier Sandra, Rosier-Catach Irène, *Speech Act, Performance*, [w:] *Dictionary of Untranslatables: A Philosophical Lexicon*, ed. Barbara Cassin, Princeton, New Jersey 2014, s. 1037-1047, *Translation/Transnation*.
- Derrida Jacques, *Archive Fever: A Freudian Impression*, transl. Eric Prenowitz, Chicago 1998, *Religion and Postmodernism*.
- Flicker Felix, *The Magick of Matter: Crystals, Chaos, and the Wizardry of Physics*, London 2022.
- Heidegger Martin, *Letter on „Humanism”*, transl. Frank A. Capuzzi, [w:] Martin Heidegger, *Pathmarks*, Cambridge 1998, s. 239-276.
- Heidegger Martin, *On the Essence and Concept of φύσις in Aristotle’s Physics B*, 1, transl. Thomas Sheehan, [w:] Martin Heidegger, *Pathmarks*, Cambridge 1998, s. 183-230.
- Jones Amelia, *The Now and the Has Been: Paradoxes of Live Art in History*, [w:] *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. Amelia Jones, Adrian Heathfield, Bristol 2012, s. 11-25.
- Kantor Tadeusz, *Aujourd’hui c’est mon anniversaire*, Milan 1991.
- Kantor Tadeusz, *The Dead Class*, tłum. Grażyna Branny, Kraków b.d.
- Kantor Tadeusz, *Jest to pierwszy biuletyn teatru Cricot 2*, [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1989-1990*, red. Anna Halczak, tłum. na język angielski: Elżbieta Chrzanowska-Kluczeska, Kraków 2003.

- Kantor Tadeusz, *Spotkanie Tadeusza Kantora z publicznością z okazji jubileuszu S. Wyspiańskiego*, Cricoteka 12.1987, Kraków 1987.
- Kaprow Allan, *The Legacy of Jackson Pollock*, [w:] Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life*, Berkeley–London 1993, s. 1-9, *Lannan Series of Contemporary Art Criticism*, 3.
- Krakowska Ewa, *Szkice z pamięci. Zapiski, wspomnienia, listy*, Kraków 2009.
- Lane Nick, *The Vital Question: Why is Life the Way It Is?*, London 2015.
- Lütticken Sven, *Progressive Striptease*, [w:] *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. Amelia Jones, Adrian Heathfield, Bristol 2012, s. 187-198.
- Phelan Peggy, *The Ontology of Performance: Representation Without Reproduction*, [w:] Peggy Phelan, *Unmarked: The Politics of Performance*, London 1993, s. 146-166 [autor błędnie podaje tytuł rozdziału; właściwy to *Afterword: Notes on Hope – przyp. tłum.*].
- Pleśniarowicz Krzysztof, *The Dead Memory Machine: Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, transl. William Brand, Aberystwyth 2004, *European Contemporary Classics. Theatre*.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *The Memory of an Artist of Memory*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism” 1995, vol. 10, no. 1, *Homage to Tadeusz Kantor*, s. 221-230.
- Romaniak Ewa Maria, *Cricoteka – Theatrical Dimension of Architecture*, „Acta Universitatis Lodzensis Folia Philosophica. Ethica – Aesthetica – Practica” 2017, vol. 30, s. 67-80.
- Rovelli Carlo, *Seven Brief Lessons on Physics*, transl. Erica Segre, Simon Carnell, London 2015.
- Schneider Rebecca, *Performance Remains*, [w:] *Perform, Repeat, Record: Live Art in History*, eds. Amelia Jones, Adrian Heathfield, Bristol 2012, s. 137-150.
- Sophie Calle: Artist-in-Residence*, Isabella Stewart Gardner Museum, [on-line:] <https://www.gardnermuseum.org/experience/contemporary-art/artists/calle-sophie>.
- Teatr Cricot 2. Informator 1986*, red. Anna Halczak, Kraków 1988.
- Teatr Cricot 2. Informator 1987-1988*, red. Anna Halczak, Kraków 1989.
- Teatr Cricot 2. Informator 1989-1990*, red. Anna Halczak, Kraków 2003.
- Thomas Rosalind, *Literacy and Orality in Ancient Greece*, Cambridge 1992, *Key Themes in Ancient History*.

Źródła polskich tłumaczeń

- Arystoteles, *Zachęta do filozofii. Fizyka*, tłum. Kazimierz Leśniak, Warszawa 2010, *Biblioteka Gazety Wyborczej. Wielcy Filozofowie*, 1.
- Derrida Jacques, *Gorączka archiwum. Impresja freudowska*, tłum. Jakub Momro, Warszawa 2016, *Nowa Humanistyka (Warszawa)*, t. 23.
- Heidegger Martin, *Znaki drogi*, tłum. Seweryn Blandzi et al., Warszawa 1999.

- Kantor Tadeusz, *Umarła klasa*, partytura, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, wybór i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2004, s. 46-184.
- Lane Nick, *Pytanie o życie. Energia, ewolucja i pochodzenie życia*, tłum. Adam Tuz, Warszawa 2016, *Na Ścieżkach Nauki*.
- Phelan Peggy, *Ontologia performansu. Reprezentacja bez reprodukcji*, tłum. Agnieszka Kowalczyk, [w:] *Przyjdźcie, pokażemy Wam, co robimy: o improwizacji tańca*, red. Sonia Nieśpiłowska-Owczarek, Katarzyna Słoboda, Łódź 2013, s. 267-287.
- Schneider Rebecca, *Performans pozostaje*, tłum. Dorota Sosnowska, [w:] *RE///MIX: performans i dokumentacja*, red. Dorota Sajewska, Tomasz Plata, Warszawa 2014, s. 20-35.

ABSTRACT

What is the Concept Behind Cricoteka? The Logic of the Archive, the Being of Performance, and the Performance of Being

The article examines the concept of Cricoteka as a unique archive of Tadeusz Kantor's work, one that goes beyond the traditional model of a documentary institution. The author points out that the concept of Cricoteka was conceived as a "living archive," intended not only to collect materials related to artistic activity but also to preserve and transmit the ideas underlying Kantor's work. In this context, the author reflects on the status of performance and the possibility of archiving ephemeral phenomena, such as theatrical events, happenings, or performative actions. The analysis covers various forms of Kantor's work – from painting and art objects to theater – highlighting their shared performative dimension. The author interprets Cricoteka as a space in which the archive becomes a site of active meaning-making, rather than merely a repository of the past. In this view, the archive functions as a dynamic structure enabling the reactivation of artistic ideas and reflection on the relationship between documentation, memory, and the performative nature of art.

Keywords: Cricoteka, Tadeusz Kantor, performativity, performance theory, living archive

KRZYSZTOF LOSKA 

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

W poszukiwaniu brakujących obrazów – performatywne rekonstrukcje pamięci

*Nieraz, pomiędzy dniem a nocą,
Wraca ta męka cała
I póki grozy nie opowiem,
Serce w mej piersi pała*

(Samuel Taylor Coleridge, *Pieśń o starym marynarzu*)

17 kwietnia 1975 r. oddziały Czerwonych Khmerów wkroczyły do Phnom Penh – stolicy Kambodży – i ogłosiły powstanie Demokratycznej Kampuczy. Tego dnia rozpoczęto masowe deportacje oraz zapowiedziano całkowitą przebudowę kraju, konsekwentnie realizowaną przy użyciu przemocy i terroru. Zamierzano stworzyć agrarną utopię, opartą na zniesieniu własności prywatnej, kolektywizacji rolnictwa, nacjonalizacji przemysłu oraz zorganizowaniu komun ludowych. Chcąc osiągnąć wyznaczone cele, postanowiono wytepić tych, których uznano za wrogów rewolucji, czyli urzędników dawnego systemu, bankierów, nauczycieli, lekarzy i innych przedstawicieli elity intelektualnej. Realizowano w ten sposób hasło głoszące, że „pole ryżowe jest uniwersytetem, [...] motyka jest piórem”¹. Jeśli nowy światopogląd miał

¹ A. Jelonek, *Rewolucja Czerwonych Khmerów*, Warszawa 1999, s. 140.

odzwierciedlać wartości wypływające z ideologii komunistycznej, mogło to ziścić się dopiero po uwolnieniu ludzi od tego, co nazywano „chorobą pamięci”, czyli od nadmiernego przywiązania do tradycji, rodziny oraz obyczajów ukształtowanych w minionych stuleciach².

Wymazanie przeszłości poprzez usunięcie jej materialnych śladów oraz zmianę ludzkiej mentalności miało przyczynić się do powstania bezklasowego społeczeństwa, lecz zamiast tego doprowadziło jedynie do wymordowania 2 mln ludzi, podczas gdy dla pozostałych przy życiu zbrodnia przekształciła się w traumę założycielską³. Dla mieszkańców Kambodży śmierć stała się codziennością – w drugiej połowie lat 70. ubiegłego wieku ludzie ginęli w więzieniach i obozach pracy, umierali z głodu, wyczerpania i chorób. Było to „pełzające ludobójstwo” – jak określa je Lech M. Nijakowski – przeprowadzone przy udziale dużej części społeczeństwa i oparte na dehumanizacji ofiar, pozbawionych jakichkolwiek praw⁴. Rewolucja Czerwonych Khmerów nie potrzebowała jednostek, lecz bezmiennego organizmu, w którym „każdy będzie rewolucjonistą albo nawozem użyźniającym pola ryżowe”⁵.

Rafał Lemkin, który wprowadził pojęcie ludobójstwa do dyskursu prawnego, definiował je jako fizyczne zniszczenie określonej wspólnoty, polegające na wdrożeniu skoordynowanego planu „różnorodnych działań, mających na celu unicestwienie grupy samej w sobie. Celem takiego planu byłaby dezintegracja instytucji politycznych i społecznych, kultury, języka, uczuć narodowych, religii i podstaw ekonomicznej egzystencji, [...] jak również odebranie bezpieczeństwa osobistego, wolności, zdrowia, godności, a nawet życia jednostek należących do takich grup”⁶.

² *Ibidem*, s. 40.

³ W eseju *La parole filmée: Pour vaincre la terreur* Rithy Panh pisał o rządach Czerwonych Khmerów jako „maszynie wymazującej pamięć”, która służy unicestwieniu przeszłości („Communications” 2001, no. 71, s. 373-394). Pojęcia traumy założycielskiej (czy też „fundującej”) używam w znaczeniu, jakie nadał mu Dominick LaCapra, pisząc o wydarzeniu, które zmienia kierunek biegu życia jednostek lub grup ludzkich, stanowi źródło tożsamości oraz sposób na odzyskanie historii. D. LaCapra, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. K. Bojarska, Kraków 2009, s. 77-78, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 81.

⁴ L.M. Nijakowski, *Ludobójstwo. Historia i socjologia ludzkiej destruktywności*, Warszawa 2018, s. 238.

⁵ Cytat z filmu *Brakujące zdjęcie* (*L'Image manquante*, 2013, reż. Rithy Panh). Jeśli nie zaznaczono inaczej, wszystkie cytaty pochodzą z polskiej ścieżki dźwiękowej w przekładzie Anny Marii Nowak. Ze względu na szerszy zakres semantyczny w niniejszym tekście posługuję się zmienionym tytułem, tłumacząc *L'Image manquante* jako *Brakujący obraz*.

⁶ R. Lemkin, *Rządy państw Osi w okupowanej Europie. Prawa okupacyjne, analiza rządzenia, propozycje zadośćuczynienia*, tłum. A. Bieńczyk-Missala et al., Warszawa 2013, s. 110.

Obrazy mimo wszystko

Od lat toczy się debata nad tym, czy możliwe jest wizualne przedstawienie niewyobrażalnych zbrodni, czy obrazy filmowe lub fotograficzne mogą stać się częścią pamięci o ludobójstwie. Jedni odrzucają taką możliwość – jak Claude Lanzmann – ponieważ uznają obrazy za nieestosowne lub nieadekwatne, uważają, że nie mówią one prawdy i są sfabrykowanym kłamstwem, czymś obscenicznym. Można jednak spojrzeć na rolę obrazów w inny sposób, co czyni Georges Didi-Huberman, i zobaczyć w nich dopełnienie ustnego lub pisanego świadectwa, nie tyle materialny dowód i wierne „odbicie wydarzenia”, co raczej narzędzie poznania, którego celem nie jest opisanie całości, lecz uchwycenie części poprzez montaż i performatywne odtworzenie (*reenactment*)⁷.

W ten drugi model myślenia o obrazach ludobójstwa wpisuje się twórczość Rithy’ego Panha, kambodżańskiego reżysera, którego filmy stanowią ważny głos w debacie nad historią XX w. oraz propozycję krytycznego namysłu nad sposobami przedstawienia tragicznych wydarzeń. Ich międzynarodowa recepcja przekonuje, że kino można potraktować jako nośnik pamięci i narzędzie pozwalające na zbadanie masowych zbrodni popełnionych przez reżim Czerwonych Khmerów. Konsekwentne wykorzystanie przez Panha materiałów archiwalnych – zwłaszcza fotografii więziennych oraz kronik filmowych – świadczy o tym, że sfera „niewyraźnego” znajduje wizualną reprezentację, że przeszłość jest uchwytana wyłącznie w postaci obrazów.

Brakujący obraz (*L’Image manquante*, 2013) jest przykładem dyskursu na temat pamięci, zarówno indywidualnej, jak i zbiorowej, w którym narracja autobiograficzna zostaje włączona w szerszy kontekst społeczny i kulturowy. Reżyser tłumaczy naturę traumatycznego doświadczenia i przekonuje, że dzięki praktykom odtworzeniowym (*reenactment*) można oddać głos tym, którzy zostali go pozbawieni. Splata subiektywne wspomnienia z narracją historyczną oraz sięga po cudze fotografie i filmy, jak gdyby szukał potwierdzenia dla wypowiedzianego w autobiografii credo artystycznego: „Wierzę w obraz, nawet jeśli jest on zainscenizowany i poddany interpretacji”⁸.

⁷ O sporze między zwolennikami i przeciwnikami obrazów filmowych i fotograficznych jako świadectwa niewyobraźnego obszernie pisze Georges Didi-Huberman w książce *Obrazy mimo wszystko*, tłum. M. Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 68.

⁸ R. Panh, Ch. Bataille, *The Elimination*, transl. J. Cullen, New York 2012, s. 101.

Kino, pamięć i historia

Myślenie o kinie jako wehikule pamięci oraz filmach jako rodzaju archiwum kulturowego, które wpływa na kształt wspomnień i pozwala na zbudowanie świadomości społecznej, nie jest niczym nowym⁹. Filmoznawcze intuicje pozostawały w zgodzie z diagnozami socjologów i antropologów, którzy – jak Aleida Assmann – pisali, że „pamięć kulturowa opiera się na zewnętrznych mediach i instytucjach”, przez co „decydującą rolę odgrywa przeniesienie doświadczeń, wspomnień i wiedzy na nośniki materialne, jak książka czy film”¹⁰. Opinia niemieckiej badaczki znalazła odzwierciedlenie w publikacjach Annette Kuhn, która zauważyła, że kino jest zdolne nie tylko do odtwarzania procesu zapamiętywania, lecz również do powiązania osobistych doświadczeń z szerszymi procesami pamięci kulturowej¹¹. We współczesnej humanistyce film przestał być traktowany jako ilustracja tekstu pisanego i stał się pełnoprawnym narzędziem badania przeszłości ze względu na zdolność do przedstawienia tego, czego nie potrafi przekazać słowo pisane, oraz z powodu silnego oddziaływania na płaszczyźnie afektywnej.

Brakujący obraz jest dziełem hybrydycznym, wykorzystującym technikę kolażu, łączącym elementy dokumentu, fabuły, animacji i eseju, jak gdyby reżyser chciał podkreślić, że wytwarzanie pamięci nie polega na porządkowaniu faktów, lecz na nadawaniu im znaczenia poprzez montaż obrazów. Nie chodzi o zacieranie granicy między filmową reprezentacją a rzeczywistym wydarzeniem. Fikcjonalizacja historii nie jest jej zniekształceniem, lecz specyficznym zabiegiem, który pozwala w odmienny sposób spojrzeć na przeszłość. Wiadomo przecież, że nawet zawodowi badacze „nakładają na fakty określony wzorzec fabularyzacji”¹². Proponują narrację będącą jedynie pewną reprezentacją minionych wydarzeń – nie tyle ich wiernym odbiciem, co „efektem działalności twórczej”¹³. Można więc przyjąć za Haydenem White’em,

⁹ Por. rozmowę Marca Ferro z Serge’em Daneyem i Ignacio Ramonetem, *Cinema and History*, [w:] *Cahiers du Cinéma*, vol. 4: 1973-1978: *History, Ideology, Cultural Struggle*, ed. D. Wilson, Routledge, London 2000, s. 191.

¹⁰ A. Assmann, *Między historią a pamięcią*, red. M. Saryusz-Wolska, tłum. A. Konarzewska, K. Sidowska, Warszawa 2013, s. 55, *Communicare. Historia i Kultura*.

¹¹ A. Kuhn, *Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media*, „Memory Studies” 2010, vol. 3, no. 4, s. 303.

¹² H. White, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, tłum. E. Domańska, [w:] idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, s. 213, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 6.

¹³ A. Munslow, *Historia jako eksperyment*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, „Dialog” 2017, nr 7-8, s. 132.

że „każda historia pisana powstaje w efekcie kondensacji, przeniesienia, symbolizacji oraz selekcji: są to dokładnie te same procesy, które decydują o kształcie reprezentacji filmowej. Medium jest inne, ale sposób kreowania przekazu pozostaje ten sam”¹⁴.

Rithy Panh nie skupia się wyłącznie na procesach społecznych i politycznych, lecz na losach ludzkich, o czym przekonują jego wcześniejsze filmy dokumentalne: *Tragedia Bophany* (*Bophana, une tragédie cambodgienne*, 1996) i *Katownia Czerwonych Khmerów* (*S-21, la machine de mort Khmère rouge*, 2003). Przyjmuje w nich perspektywę osobistą, powraca do tych samych postaci i miejsc, łączy to, co prywatne, z tym, co publiczne. Chętnie korzysta ze źródeł archiwalnych nie tylko dlatego, że są katalizatorem pamięci i sposobem prowadzenia śledztwa w sprawie popełnionych zbrodni, lecz także dlatego, że są narzędziem dekonstrukcji narracji historycznej i umożliwiają krytyczną refleksję nad sposobami konstruowania pamięci.

Spotkanie z duchami

W jednym z wywiadów Rithy Panh powiedział, że kino pozwala „wejść w historię za pomocą obrazów”¹⁵, warto zaznaczyć jednak, że *Brakujący obraz* nie jest ani filmem dokumentalnym, ani historycznym *sensu stricto*, lecz opowieścią o pamięci, symboliczną rekonstrukcją ułatwiającą zmierzenie się z osobistymi traumami, będącymi jednocześnie częścią zbiorowego doświadczenia mieszkańców Kambodży. Od pierwszego ujęcia reżyser przekonuje, że pamięć indywidualna łączy się z zapisem na taśmie celuloidowej – kamera pokazuje zakurzone pomieszczenie, w którym zgromadzono dziesiątki metalowych puszek ze starymi szpulami. Jedna z rolek filmu zostaje założona na projektor i ekran wypełnia postać pięknej kobiety w egzotycznym kostiumie, która wykonuje tradycyjny taniec khmerski – to księżniczka Norodom Buppha Devi (1943-2019), córka króla Kambodży Norodoma Sihanouka (1922-2012).

¹⁴ H. White, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Ł. Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. I. Kurz, Warszawa 2008, s. 119, *Communicare*.

¹⁵ R. Panh, *J'entre dans l'histoire par les images*, cyt. za: K. Um, *The Wounds of Memory: Poetics, Pain, and Possibilities in Rithy Panh's Exile and Que la barque se brise*, [w:] *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*, eds. L. Barnes, J. Mai, New Brunswick 2021, s. 56, *Global Film Directors*.

Przywołana scena pochodzi z jednego z niewielu zachowanych filmów sprzed rewolucji – *Apsara* (1966, reż. Norodom Sihanouk) – symbolu minionej epoki. Po krótkim cytacie filmowym pojawia się obraz fal uderzających w obiektyw, po czym odzywa się głos spoza kadru: „Gdzieś za półmetkiem życia wspomnienia zalewają mnie niczym słodko-gorzka fala. Szukam swojego dzieciństwa – owego brakującego zdjęcia. Czy dlatego, że skończyłem 50 lat? A może dlatego, że pamiętam czas, gdy strach mieszał się z nadzieją. Jedno wiem – wróciły. Uderzają w skronie, chciałbym je odpędzić”. Kolejne ujęcie przedstawia zbliżenie dłoni rzeźbiących figurkę człowieka, podczas gdy na ścieżce dźwiękowej narrator kontynuuje monolog: „Z ziemi i wody, z umarłych i z pól ryżowych, rękami żyjących lepiej człowieka. [...] Ma biały garnitur i czarny krawat. Chciałbym go przytulić – to mój ojciec”¹⁶.

Autobiograficzna podróż do czasów młodości odbywa się na pozór zgodnie z chronologią – rozpoczyna się w teraźniejszości, po czym autor przywołuje okres dzieciństwa, czas zabaw i nauki, posiłków spożywanych w gronie rodzinnym. W kolejnych sekwencjach reżyser przechodzi do traumatycznych wydarzeń związanych z przymusowym wysiedleniem (sceny z uchodźcami słończonymi w bydłących wagonach) i pobytem w obozie reedukacyjnym (prace przy kopaniu kanałów melioracyjnych i na polach ryżowych). Opowiada o bezskutecznej walce rodziców o przetrwanie („głodem trzymają nas w ryzach”), wreszcie o śmierci bliskich mu osób i niemożności przeżywania żałoby („wciąż zadaję pytanie: dlaczego przeżyłem?”).

Wstawki retrospekcyjne oraz sceny wyobrażone rozbijają linearność narracji i przekonują o istnieniu alternatywnej osi czasu, w której syn jest stwórcą rodziców – demiurgiem lepiącym z gliny postacie, które można potraktować jako zastępcze ciała dla ofiar zbrodniczego reżimu. Dorota Sajewska nazywa proces przywracania zmarłych do życia „nekroperformensem”, w którym bada się szczątki będące nie tylko widmowymi śladami historii, lecz także czymś namacalnym, co sprawia, że przeszłość jest nadal obecna w teraźniejszości w sposób materialny¹⁷. Việt Lê widzi w tych pozostałościach „rzeczywiste lub widmowe ciała, żywe i martwe, czasem zawieszone gdzieś pomiędzy. Resztki to również pozostawione ślady, ożywione dzięki zbiorowej i jednostkowej pamięci”¹⁸.

¹⁶ Pomimo pierwszoosobowej narracji prowadzonej spoza kadru to nie głos reżysera słychać na ścieżce dźwiękowej, lecz Randala Douca – aktora urodzonego w Phnom Penh – który czyta tekst napisany przez Panha we współpracy z francuskim pisarzem Christophe'em Bataille'em.

¹⁷ D. Sajewska, *Nekroperformans*, „Didaskalia” 2015, nr 131, s. 31.

¹⁸ V. Lê, *What Remains: Returns, Representation, and Traumatic Memory in „S-21: The Khmer Rouge Killing Machine” and „Refugee”*, „American Quarterly” 2014, vol. 66, no. 2, s. 302.

Nawiedzające narratora obrazy sprawiają, że przeszłość rozgrywa się wciąż na nowo, powtarza się bez końca, przez co różne porządki czasowe splatają się w sąsiadujących ze sobą ujęciach. Podobnie jak u Marcela Prousta, to nie dzieciństwo, lecz pamięć o nim zostaje ukazana przez reżysera. Praca pamięci nie polega bowiem na odzyskiwaniu przeszłości, lecz nieustannym jej poszukiwaniu. Mimo że osadzone w zmieniających się dioramach figurki pozostają nieruchome, to wydają się ożywić na sprawą ruchów kamery:jazd z panoramowaniem, zbliżeń i zmiennych kątów widzenia. Wybór tworzywa, z jakiego je wykonano, nie jest przypadkowy, ponieważ zostały ulepione z ziemi, w której pochowano ofiary ludobójstwa. „Posłużyłem się glinianymi figurkami dla zrekonstruowania przeszłości – mówił reżyser w rozmowie z Deirdre Boyle – to one są brakującym obrazem, ponieważ to, co widzę, co pamiętam lub chciałbym zobaczyć, już nie istnieje”¹⁹.

Pozostaje zadać pytanie: czy film może stać się narzędziem pozwalającym na odnalezienie tego „brakującego obrazu”, sposobem na sklejenie rozbitego naczynia, jakim jest życie? Szukając metody przedstawienia pamięci o traumatycznych doświadczeniach, reżyser zrezygnował z realizmu na rzecz poetyckiego eksperymentu, polegającego na zestawieniu archiwalnych materiałów wizualnych i cytatów zapożyczonych z filmów fabularnych z rekonstrukcją minionych wydarzeń dokonaną za pomocą inscenizacji przypominającej *tableaux vivants*²⁰.

Jennifer Cazenave podsuwa trop pozwalający potraktować *Brakujący obraz* jako przykład „performatywnego spotkania ze zmarłymi”, podczas którego – dzięki procesowi odtwarzania przeszłości (*reenactment*) – powstaje przestrzeń mogąca stać się miejscem spoczynku dla „zabłąkanych dusz”²¹. Wymownym przykładem jest scena przedstawiająca wnętrze kamienicy tuż po rewolucji: na podłodze leżą połamane meble, przedmioty codziennego użytku i oprawiona w ramkę fotografia rodzinna. Wokół zrujnowanego pomieszczenia gromadzą się jego dawni mieszkańcy – czy raczej

¹⁹ D. Boyle, *Confronting Images of Ideology: An Interview with Rithy Panh*, „Cinéaste” 2014, vol. 39, no. 3, s. 33.

²⁰ Panh wykorzystuje ujęcia ze swoich wcześniejszych dokumentów: *Ludzie z ryżu* (*Neak sre*, 1994), *Kraina wędrujących dusz* (*La terre des âmes errantes*, 2000), *Nie można zawinąć żaru w papier* (*Le papier ne peut pas envelopper la braise*, 2007), posługuje się archiwalnymi zdjęciami z nalotów amerykańskich bombowców, sięga po fragmenty przemówienia Pol Pota sfilmowane przez Anga Saruna, włącza materiały *found footage*, na których zarejestrowano niszczenie budynków będących symbolami dawnego porządku (banki, urzędy, szkoły), przywołuje również sceny z innych filmów fabularnych (np. *La joie de vivre*, 1969, reż. Norodom Sihanouk).

²¹ J. Cazenave, *Earth as Archive: Reframing Memory and Mourning in The Missing Picture*, „Cinema Journal” 2018, vol. 57, no. 2, s. 58.

ich duchy. Po chwili kamera pokazuje fragment przydomowego ogródka, w którym pośród kwiatów siedzi z gitarą zmarły brat reżysera. Na ścieżce dźwiękowej słychać utwór śpiewany przez popularnego piosenkarza kambodżańskiego Sinna Sisamoutha, zamordowanego przez Czerwonych Khmerów, którzy pragnęli zniszczyć dawną kulturę, nieprzystającą do komunistycznej ideologii.

Pamięć w filmie przybiera widmową postać z powodu obecności duchów zmarłych, lecz należy zaznaczyć, iż reżyser nadaje widmom materialną formę z nadzieją, że zastępcze ciała pozwolą im znaleźć ukojenie. „Wyobrażałem sobie, że jeśli będę kręcił filmy, to ich zbłąkane dusze przestaną mnie nawiedzać, że uwolnią się ode mnie” – zwierzał się Rithy Panh. „Ale im więcej filmów kręciłem, tym częściej je widziałem. Czasem zastanawiam się, czy moja praca jako filmowca nie związała ich ze mną, pomimo że pragnąłem, by odzyskały wolność i spoczęły w spokoju. Mój związek z obrazami i duszami jest bardzo skomplikowany”²².

Pamięć traumatyczna

Praktyki rekonstrukcyjne, do których reżyser odwoływał się już w *Katowni Czerwonych Khmerów* i do których sięgnął w *Brakującym obrazie*, są elementem pamięci ucieleśnionej i to one sprawiają, że przeszłość przenika do teraźniejszości. Jill Bennett przekonująco uzasadniała, że w procesie przywoływania wspomnień zawsze wychodzi się od doznań afektywnych, co znalazło odzwierciedlenie w słowach Panha, który pisał, że pamięć o przerażających wydarzeniach została „na zawsze odcisnięta w [jego] ciele, jakby wypalona rozgrzanym żelazem”²³. Ciało jest nośnikiem pamięci, a zarazem miejscem krzyżowania się różnych płaszczyzn czasowych, dlatego ocaleni przypominają istoty nawiedzone. „Jeśli przeżyło się ludobójstwo, to jakby zostało się napromieniowanym wskutek wybuchu bomby atomowej – mówił Rithy Panh – zmarło się i powróciło do życia ze śmiercią w sobie”²⁴.

²² S. Phay, *Rithy Panh: Storyteller of the Extreme*, [w:] *The Cinema of Rithy Panh*, s. 211-212.

²³ J. Bennett, *Wnętrze, zewnątrz: trauma, afekt i sztuka*, tłum. A. Kowalcze-Pawlik, T. Bilczewski, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Z. Budrewicz, R. Sendyka, R. Nycz, Warszawa 2014, s. 145-179, *Nowa Humanistyka (Warszawa)*, t. 13; R. Panh, Ch. Bataille, *Cambodia: A Wound That Will Not Heal*, „The UNESCO Courier” 1999, vol. 52, no. 12, s. 30.

²⁴ Wypowiedź reżysera przytaczam za książką Boretha Ly *Traces of Trauma: Cambodian Visual Culture and National Identity in the Aftermath of Genocide*, Honolulu 2020, s. 20.

W pamięci traumatycznej przeszłość nie jest czasem zamkniętym ani skończoną historią – stwierdza Dominick LaCapra – ponieważ „przenosi ze sobą do teraźniejszości doświadczenia, w ramach których wydarzenia są ponownie kompulsywnie doświadczane tak, jakby między przeszłością a teraźniejszością nie istniała żadna odległość ani różnica”²⁵. Przepracowanie traumy nie ogranicza się do opowieści o minionych wydarzeniach, lecz oznacza spotkanie z duchami tych, którzy odeszli w tragicznych okolicznościach. Nie prowadzi do uwolnienia się od przeszłości, lecz jest próbą pogodzenia się z życiem w zawieszeniu, w świecie poza czasem, w którym nic się nigdy nie zmienia²⁶.

Brakujący obraz jest filmem o zmaganiu się z traumą po śmierci najbliższych: począwszy od śmierci ojca, który w ramach protestu odmówił przyjmowania jedzenia, przez śmierć kuzynów w obozie pracy, po zgony sąsiadów i znajomych umierających z głodu i wyczerpania. „Miałem dość smrodu ciepłych, gnijących ciał. [...] Co rano wynosiłem zmarłych do wspólnego grobu. [...] W moje dzieciństwo wpisana jest śmierć”. Narrator-reżyser zwierza się, że każdego dnia wraca pamięcią do ludzi, którzy zginęli w czasach terroru Czerwonych Khmerów. Nie potrafi pogodzić się ze stratą, ponieważ – jak mówi – „żałoba jest trudna, to wieczny pochówek. Została ziemia przesiąknięta krwią. Ich ciała to moje ciało. W ten sposób jesteśmy razem”.

Rithy Panh przekonuje, że powrót do normalności jest niemożliwy, bo choć człowiek podejmuje takie próby, to kończą się one połowicznym sukcesem, ponieważ nie może uwolnić się od przeszłości. Dla ocalonych ludobójstwo jest czymś, co trwa bez końca, z czym muszą żyć na co dzień, zmagając się z poczuciem winy i świadomością obowiązku wobec zmarłych. Jak pisała niegdyś Charlotte Delbo w ostatnim tomie trylogii *Auschwitz et après*: „Ludzie wierzą, że wspomnienia blakną, z czasem zamazują się, bo przecież nic nie może oprzeć się upływowi czasu. Jest jednak inaczej – czas nie przemija, niczego nie wymazuje i nie unieważnia”²⁷.

Przyjęta przez Panha strategia artystyczna uświadamia widzowi niemożność przywrócenia pierwotnego doświadczenia, ponieważ odtworzenie (*reenactment*) nie jest prostym powtórzeniem wydarzenia, lecz jego rewizją. Działanie to pozwala na analizę tego, co usunięte i wyparte, co zachowało się jedynie w postaci widmowej, nawiedzając tych, którzy przetrwali. W ten sposób udaje się dotrzeć do tego, co usytuowane poza polem widzialności, czemu nie sposób nadać formy spójnej

²⁵ D. LaCapra, *op. cit.*, s. 76.

²⁶ Takie ujęcie traumy proponuje Jean M. Langford w książce *Consoling Ghosts: Stories of Medicine and Mourning from Southeast Asians in Exile*, Minneapolis 2013.

²⁷ Ch. Delbo, *Auschwitz and After*, transl. R.C. Lamont, New Haven 1995, s. 267.

narracji, co pozostało jako resztki, które domagają się przypomnienia i wydobycia na plan pierwszy.

Praktyki odtworzeniowe

Pamięć przechowuje nie tylko traumatyczne przeżycia, lecz także chwile szczęścia, dlatego reżyser przywołuje wspomnienia z lat poprzedzających rządy Czerwonych Khmerów. Przywraca do życia osoby, które były dla niego ważne, niejako zbiera ich popioły i na powrót obdarza ciałami ulepionym z gliny i wody. W wyobraźni odtwarza wydarzenia i miejsca, do których nie może wrócić w rzeczywistości, ponieważ dom rodzinny nie istnieje, zamieniony najpierw w nielegalne kasyno, potem w klub karaoke, wreszcie w dom publiczny. „Przywołuję obraz naszego domu. Widzę kuchnię, ogród, zeszyty, twarze rodziców – te obrazy nie znikają, żyją we mnie”.

W performatywnym odtworzeniu zwraca się uwagę na nieobecność i niedostępność oryginału, a zarazem podkreśla się potrzebę zachowania tego, co ulotne, ocalenia przed zapomnieniem i zniknięciem. W *Brakującym obrazie* praktyki rekonstrukcyjne nie służą wiernemu odwzorowaniu rzeczywistości, lecz stworzeniu teatru pamięci, w którym wyobrażenia wspomagają historię. Paradoksalnie to autentyczne obrazy – jak chociażby pokazane w formie retrospekcji fragmenty archiwalnej transmisji z lądowania załogi Apollo 11 na Księżycu – wydają się mniej prawdziwe niż sceny w dioramach.

Jak zauważył niegdyś Bill Nichols, filmowe praktyki odtworzeniowe zawierają istotny składnik fantazmatyczny, są bowiem świadectwem nawiedzenia tekstu przez cienie tych, którzy nie żyją lub zaginęli, oraz narzędziem poszukiwania śladów nieobecnego podmiotu²⁸. Fantazja nie jest wszelako sposobem na odzyskanie tego, co utracone – zwłaszcza rzeczywistego obiektu – jest raczej doświadczeniem wyobrażonym, w którym podmiot uświadamia sobie znaczenie dystansu, jaki dzieli go od minionych wydarzeń. Poprzez performatywne odtwarzanie dochodzi jednak do wzmocnienia zaangażowania na poziomie afektywnym, co sprawia, że przeszłość, teraźniejszość i przyszłość przenikają się i tworzą fantazmatyczną czasoprzestrzeń, w której żywi spotykają zmarłych, jak gdyby czas linearny był wyłącznie złudzeniem.

²⁸ B. Nichols, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, „Critical Inquiry” 2008, no. 35, s. 73-74.

Odtwarzanie minionych wydarzeń w celu ocalenia pamięci indywidualnej i zbiorowej jest według Toma Cuthbertsona jedną z podstawowych strategii autorskich w autobiograficznych praktykach rekonstrukcyjnych (*autobiographical reenactment*)²⁹. Jak pisałem wcześniej, w filmie Panha strategia ta opiera się na wykorzystaniu istniejących materiałów wizualnych i zestawieniu ich z postaciami glinianych figurek odgrywających sceny z przeszłości, jest zarazem propozycją narracji historycznej na temat czasów terroru, służy też zmierzeniu się z własnymi wspomnieniami i traumami oraz przemyśleniu podstawowych kategorii pojęciowych, jak prawda, czas, pamięć, świadectwo i archiwum.

Czego chcą obrazy?

Narrator wielokrotnie mówi o „brakującym obrazie”, którym raz jest zdjęcie dokumentujące zbrodnie wojenne, egzekucje więźniów, innym razem – przedstawiające wysiedlenia lub pokazujące utracone dzieciństwo. Brakującymi obrazami są również te, których nie chcemy oglądać i wolelibyśmy o nich zapomnieć. „Wielu rzeczy człowiek nie powinien oglądać ani doświadczać. A jeśli już zobaczył, lepiej dla niego, żeby umarł. Jeśli jednak ktoś z nas to widział lub tego doświadczył, musi przeżyć, żeby o tym zaświadczyć”. Brakujący obraz jest również pamięcią o ludziach, którzy odeszli i którzy na swój sposób są nadal obecni: „Tata nie porzucił nas. Wierzę, że jego duch mieszka w naszym domu i powtarza swój ulubiony wiersz Jacques’a Préverta”. Niepogrzebane i nieopłakane ofiary terroru nie mogą zaznać spokoju, dlatego wciąż powracają i przypominają o sobie tym, którzy przeżyli. Pragnienie odkrycia tego, czym jest brakujący obraz, prowadzi jednak donikąd, odwraca bowiem uwagę od kwestii podstawowej, mianowicie nierozstrzygalnego statusu ontologicznego obrazów będących wytworem pamięci, a zarazem symbolem niekończących się poszukiwań związków między przeszłością i teraźniejszością.

Rithy Panh nie ogranicza się do szukania obrazów – on je wytwarza, materializuje wspomnienia z dzieciństwa i młodości i nadaje im nowy kształt. Zamiast zaginionych obrazów proponuje obrazy wyobrażone – performatywne rekonstrukcje

²⁹ T. Cuthbertson, *Autobiographical Reenactment in French and Belgian Film: Repetition, Memory, Self*, Cambridge 2022, s. 5.

pamięci – które prześladowają go przez całe życie, jak martwe ciało ojca wrzucone do zbiorowego grobu lub zwłoki kuzynów przykryte białymi prześcieradłami. Nie są to obrazy utracone – które można odzyskać i przedstawić jako dowód – lecz raczej obrazy wskazujące na nieobecność przedmiotu odniesienia. W końcowym monologu narrator zwierza się: „Oczywiście, nie znalazłem brakującego zdjęcia. Szukałem go na próżno. Dlatego sam musiałem je stworzyć. Patrzę na nie. Tulę niczym twarz najbliższej osoby. A teraz owo brakujące zdjęcie daję wam, żeby nie przestało was szukać”. William J.T. Mitchell zadał niegdyś pytanie: „czego chcą obrazy?” – i odpowiedział na nie, że przede wszystkim pragną przemówić i „chcą być wysłuchane”³⁰. Autor jest jak medium, przez które przemawiają głosy zmarłych, odsłaniając prawdę o przeszłości. Ponieważ przywrócenie cielesnej bliskości jest niemożliwe, musi stworzyć własną rzeczywistość.

Widok cudzego cierpienia

Kambodżański reżyser nie poprzestaje na ukazaniu losów własnej rodziny, lecz opowiada o życiu i śmierci innych ofiar, aby pamięć o ludobójstwie nie została utracona. W ten sposób postępuje zgodnie z dewizą Waltera Benjamina, głoszącą, że „narrator bierze to, o czym opowiada, z doświadczenia; z doświadczenia własnego lub cudzego. I czyni je ponownie doświadczeniem tych, którzy jego historii słuchają”³¹. Jednym z celów Rithy’ego Panha jest obnażenie propagandowej maszyny uruchomionej przez Czerwonych Khmerów, służącej zamaskowaniu prawdziwej natury komunistycznego reżimu, który pozbawił ludzi godności i człowieczeństwa: „Od tej chwili staliśmy się numerami. Ostrzyżono nas. Skonfiskowano zegarki i okulary, zabawki i książki. Zmieniono nam imiona. Staliśmy się nowym ludem. [...] Wkrótce znikną twarze, przyjaźnie i miłość. Nie będzie już ojców ani matek. Nie będzie żadnych uczuć, nawet słowa zostaną przeinaczone. [...] U podstaw każdego totalitaryzmu leży fałsz”.

Narracja w autobiograficznych rekonstrukcjach zawiera w sobie element śledztwa związanego z poznawaniem tajemnic przeszłości. W przypadku *Brakującego*

³⁰ W.J.T. Mitchell, *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005, s. 45.

³¹ W. Benjamin, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskova*, tłum. K. Krzemieniowa, [w:] idem, *Anioł historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 185, *Poznańska Biblioteka Niemiecka*, 2.

obrazu jest to poszukiwanie zdjęcia, które stanowiłoby dowód popełnionych zbrodni: „Wiem, że Czerwoni Khmerzy fotografowali egzekucję” – stwierdza narrator. „Po co? Żeby mieć dowody? Czy ci, którzy robili zdjęcie, chcieli uchronić te sceny przed zapomnieniem? Szukam tego zdjęcia, ale gdybym je znalazł, nie potrafiłbym pokazać”. Reżyser konsekwentnie wykorzystuje istniejące archiwa, zwłaszcza oficjalne dokumenty partyjne oraz kroniki filmowe nakręcone przez chińskich i kambodżańskich operatorów, na których utrwalono defilady wojskowe, spotkania władz partyjnych z zagranicznymi delegacjami, robotników wiwatujących na ich cześć oraz śpiewających *Międzynarodówkę* w języku ojczystym.

Ale pojawiają się również sceny, w których narrator opowiada o swojej miłości do kina i o tym, jak wszyscy pracujący w branży ludzie zostali uwięzieni, zamordowani lub deportowani, a przemysł filmowy zmieniono w tubę propagandową komunistycznego rządu, służącą wykuwaniu mitu jednego człowieka – zbawcy narodu – Pol Pota. „Uwielbiałem stać za kulisami i wyobrażać sobie, że piękne aktorki tańczą dla mnie. Zbierałem kawałki taśmy filmowej i oglądałem je w podświetlonych pudełkach. Ten świat potem zniszczono, kina zamknięto, artystów pozabijano”.

Autobiograficznej rekonstrukcji towarzyszy wnikliwa analiza retoryki reżimu, dokonana poprzez zestawienie sloganów partyjnych i materiałów audiowizualnych pokazujących uśmiechnięte twarze rolników pracujących na polach ryżowych z ujęciami nakręconymi w obozach, kamieniołomach i ośrodkach reedukacyjnych, gdzie widać ludzi wyczerpanych fizycznie, chorych i głodujących. W kilku ujęciach reżyser zderza przed- i porewolucyjne obrazy Phnom Penh – tętniącej życiem stolicy zamienionej w opuszczone „miasto duchów” – chcąc w ten sposób udowodnić, że nowy ład, który obiecywali Czerwoni Khmerzy, istniał jedynie w filmach propagandowych³².

„Kto filmował chorych? Kto filmował pagody zamienione w hospicja? Mojego sąsiada, którego kolano pożerały robaki?” – narrator zadaje kolejne pytania i stwierdza, że „Czerwonych Khmerów można zrozumieć, oglądając ich filmy”. Reżyser zastanawia się nad tym, w jaki sposób pamięć i historia zapośredniczone są przez media wizualne, jak funkcjonuje spłot teraźniejszości i przeszłości. Andreas Huyssen pisał, że pamięć nie zapewnia bezpośredniego dostępu do przeszłości, jest raczej jej wyobrażoną reprezentacją w teraźniejszości, dostępną wyłącznie w postaci szczątkowej³³.

³² Sposoby dekonstruowania przez Panha materiałów archiwalnych omawia Efrén Cuevas w piątym rozdziale książki *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries*, New York 2022.

³³ A. Huyssen, *Introduction: Time and Cultural Memory at Our Fin de Siècle*, [w:] idem, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York–London 1995, s. 2-3.

Pamięć zrekonstruowana

Praktykę odtworzeniową można rozumieć jako „intensywny, ucieleśniony wgląd w powtórzenie czasu”, w którym „wtedy przenika się z teraz”³⁴. Jeśli uchwyci się ten „splot czasów” – jak określa to Rebecca Schneider – wówczas okaże się, że nie tylko przeszłość wkracza do teraźniejszości, lecz także na odwrót: teraźniejszość wdziera się do przeszłości i sprawia, że dzięki pofałdowanej strukturze czasowości możliwe staje się powtórne spotkanie z kimś bliskim i ponowne przeżycie wydarzeń, a nawet doświadczenie czegoś, co w ogóle nie mogło mieć miejsca. Przekonuje o tym scena, w której nieżyjący rodzice Panha oglądają program telewizji francuskiej poświęcony filmowi nakręconemu przez ich syna na temat ludobójstwa w Kambodży. Scena ta – jedyna, w której reżyser pojawia się na ekranie – stanowi zakłócenie strumienia czasu oraz przekonuje, że linearność jest złudzeniem i że nie istnieje jeden porządek wydarzeń.

Przeszłość nie jest czymś zakończonym, zawsze pozostawia po sobie resztki, ślady materialne i niematerialne, powracające we wspomnieniach lub obrazach nawiedzających po latach. Być może *Brakujący obraz* jest próbą odnalezienia innego wymiaru rzeczywistości i „dotarcia do nurtu czasu, który skrywa się w innym czasie”³⁵. W artystycznych praktykach odtworzeniowych medialne zapośredniczenie nie jest przeszkodą w przywoływaniu czasu minionego, wręcz przeciwnie: współuczestniczy w konstruowaniu „historii afektywnej” – by posłużyć się określeniem Vanessy Agnew³⁶ – będącej potwierdzeniem tego, że przeszłość odciska swoje piętno na ludzkim ciele. Praktyki odtworzeniowe pozwalają reżyserowi na uchwycenie materialnego wymiaru pamięci, nadają kształt wspomnieniom i sprawiają, że przeszłość staje się uchwytana i namacalna, umożliwiając tym samym zrozumienie historii.

Należy jednak zaznaczyć, że przeszłość nie jest obecna bezpośrednio, lecz kształtowana przez teraźniejsze wyobrażenia. Pamięć polega na zachowaniu przeszłości w teraźniejszości – jakby istniał tylko jeden czas, będący wielością, w którym wszyscy uczestniczymy. Ukryta przeszłość jest przez reżysera stopniowo odsłaniana, czy raczej odkopywana – jak ciała pochowane w masowych grobach – ale nie po to, by stworzyć ujednolicającą narrację historyczną, wyjaśniającą mechanizmy zbrodniczego

³⁴ R. Schneider, *Pozostaje performans*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2020, s. 14, 16, *Interpretacje*, t. 86.

³⁵ *Ibidem*, s. 84.

³⁶ V. Agnew, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*, „The Journal of Theory and Practice” 2007, vol. 11, no. 3, s. 301.

reżimu, lecz by zaproponować opowieść opartą na nieciągłości, niejednoznaczności i fragmentaryczności. Efekt obcości potęguje użycie języka francuskiego – narzucone- go niegdyś przez kolonizatorów – podczas gdy khmerski pojawia się niemal wyłącznie w pieśniach rewolucyjnych, partyjnych sloganach i materiałach archiwalnych. „Nakręciłem ten film po francusku jako hołd złożony ojcu, który kochał język francuski i poezję w nim pisaną”³⁷.

Film Panha jest zawieszony między narracją autobiograficzną a relacją historyczną, przez co opowieść o rodzinie służy również wyjaśnieniu procesów społecznych. *Brakujący obraz* można potraktować jako rodzaj praktyki autoetnograficznej, w której historia osobista zostaje włączona w szerszy kontekst polityczny i kształtuje nową formę pracy pamięci, w której indywidualne wspomnienia wykraczają poza to, co prywatne, i pozwalają na zbadanie związków zachodzących między faktami historycznymi a ich zapisem w pamięci jednostki, ujawniając spłot historii zewnętrznej i wewnętrznej³⁸. Nie zamierzam rozwijać tematu złożonej relacji zachodzącej między obiektywizmem i subiektywizmem narracji autobiograficznej oraz prezentowanego w niej ujęcia rzeczywistości – pisała o tym obszernie Magdalena Podsiadło³⁹ – przyjmuję raczej za Paulem de Manem, że rozróżnienie między autobiografią i fikcją jest w zasadzie niemożliwe, ponieważ utwory opowiadające o prawdziwych wydarzeniach niepostrzeżenie przechodzą w inne formy narracji, zawierające „mnóstwo fantazmatów i urojeń”⁴⁰.

Filmowa rekonstrukcja nie umożliwia odzyskania tego, co utracone. Nie jest to jej celem – jest raczej narzędziem przepracowania traumy i pogodzenia się ze stratą, rodzajem dialogu z czasem minionym oraz sposobem uporania się z widmami za sprawą różnorodnych środków i technik pozwalających na stworzenie wyobrażonej rzeczywistości. Przywracanie pamięci o przeszłości jest dla reżysera warunkiem koniecznym dla zachowania tożsamości (indywidualnej i zbiorowej), dlatego uzupełnia on brakujące obrazy, odtwarza miejsca i zdarzenia, dzięki czemu może zrozumieć – i pozwala zrozumieć innym – naturę traumatycznego doświadczenia, o którym opowiada przez pryzmat historii rodzinnej, oddając głos ofiarom zbrodniczego reżimu,

³⁷ Cyt. za: J. Cazenave, *op. cit.*, s. 51.

³⁸ Zob. A. Kuhn, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London–New York 2002, s. 5. O filmowej praktyce autoetnograficznej pisała Catherine Russell w tekście *Autoethnography: Journeys of the Self*, [w:] eadem, *Experimental Ethnography*, Durham 1999, s. 275–313.

³⁹ M. Podsiadło, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, *Horizonty Kina*, 5.

⁴⁰ P. de Man, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. M.B. Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 2, s. 308.

jakby chciał spłacić dług wobec zmarłych⁴¹. Kino jest dla niego wehikułem pamięci, dzięki któremu udaje się uchwycić i przedstawić to, co wymyka się opisowi, czyli dać historyczne świadectwo – nawet jeśli tylko w postaci wyobrażonych obrazów. Jako ocalony z zagłady, Rithy Panh nie potrafi uwolnić się od przeszłości, wciąż pozostaje w nim niezatarte piętno tragedii sprzed lat, co sprawia, że żyje w poczuciu bliskości śmierci, pośród duchów, które towarzyszą mu na co dzień, zmuszając do tego, aby nigdy o nich nie zapomniał.

Bibliografia

- Agnew Vanessa, *History's Affective Turn: Historical Reenactment and Its Work in the Present*, „The Journal of Theory and Practice” 2007, vol. 11, no. 3, s. 299-312, <https://doi.org/10.1080/13642520701353108>.
- Assmann Aleida, *Między historią a pamięcią*, red. Magdalena Saryusz-Wolska, tłum. Aleksandra Konarzewska, Karolina Sidowska, Warszawa 2013, *Communicare. Historia i Kultura*, <https://doi.org/10.31338/uw.9788323514497>.
- Barnes Leslie, *The Image of a Quest: The Visual Archives of Rithy Panh*, „Australian Humanities Review” 2016, no. 59, s. 190-208.
- Benjamin Walter, *Narrator. Rozważania o twórczości Mikołaja Leskowa*, tłum. Krystyna Krzemieniowa, [w:] Walter Benjamin, *Aniół historii. Eseje, szkice, fragmenty*, Poznań 1996, s. 241-269, *Poznańska Biblioteka Niemiecka*, 2.
- Bennett Jill, *Wnętrze, zewnątrz. Trauma, afekt i sztuka*, tłum. Anna Kowalcze-Pawlik, Tomasz Bilczewski, [w:] *Pamięć i afekty*, red. Zofia Budrewicz, Roma Sendyka, Ryszard Nycz, Warszawa 2014, s. 145-179, *Nowa Humanistyka (Warszawa)*, t. 13, <https://doi.org/10.4000/books.iblpan.6218>.
- Boyle Deirdre, *Confronting Images of Ideology. An Interview with Rithy Panh*, „Cinéaste” 2014, vol. 39, no. 3, s. 33-35.

⁴¹ Proces przywracania pamięci o nieodległej przeszłości stanowi część innego projektu reżysera – utworzonego w 2006 r. archiwum Bophana Center, w którym zgromadzono tysiące dokumentów i materiałów wizualnych. Więcej na ten temat pisze Leslie Barnes w *The Image of a Quest: The Visual Archives of Rithy Panh*, „Australian Humanities Review” 2016, no. 59, s. 198-201.

- Cazenave Jennifer, *Earth as Archive: Reframing Memory and Mourning in The Missing Picture*, „Cinema Journal” 2018, vol. 57, no. 2, s. 44-65, <https://doi.org/10.1353/cj.2018.0002>.
- Cuevas Efrén, *Filming History from Below: Microhistorical Documentaries*, New York 2022.
- Cuthbertson Tom, *Autobiographical Reenactment in French and Belgian Film: Repetition, Memory, Self*, Cambridge 2022, <https://doi.org/10.2307/j.ctv33b9ps4>.
- Delbo Charlotte, *Auschwitz and After*, tłum. Rosette C. Lamont, New Haven 1995.
- Didi-Huberman Georges, *Obrazy mimo wszystko*, tłum. Mai Kubiak Ho-Chi, Kraków 2008, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 68.
- Ferro Marc, Daney Serge, Ramonet Ignacio, *Cinema and History*, [w:] *Cahiers du Cinéma*, vol. 4: 1973-1978: *History, Ideology, Cultural Struggle*, ed. David Wilson, London 2000, s. 191-196.
- Huyssen Andreas, *Introduction: Time and Cultural Memory at Our Fin de Siècle*, [w:] Andreas Huyssen, *Twilight Memories: Marking Time in a Culture of Amnesia*, New York–London 1995, s. 1-9.
- Jelonek Adam, *Rewolucja Czerwonych Khmerów*, Warszawa 1999.
- Kuhn Annette, *Family Secrets: Acts of Memory and Imagination*, London–New York 2002.
- Kuhn Annette, *Memory Texts and Memory Work: Performances of Memory in and with Visual Media*, „Memory Studies” 2010, vol. 3, no. 4, s. 298-313, <https://doi.org/10.1177/1750698010370034>.
- LaCapra Dominick, *Historia w okresie przejściowym. Doświadczenie, tożsamość, teoria krytyczna*, tłum. Katarzyna Bojarska, Kraków 2009, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 81.
- Langford Jean M., *Consoling Ghosts: Stories of Medicine and Mourning from Southeast Asians in Exile*, Minneapolis 2013, <https://doi.org/10.5749/minnesota/9780816687176.001.0001>.
- Lê Việt, *What Remains: Returns, Representation, and Traumatic Memory in „S-21: The Khmer Rouge Killing Machine” and „Refugee”*, „American Quarterly” 2014, vol. 66, no. 2, s. 301-332, <https://doi.org/10.1353/aq.2014.0028>.
- Lemkin Rafał, *Rządy państw Osi w okupowanej Europie. Prawa okupacyjne, analiza rządzenia, propozycje zadośćuczynienia*, tłum. Agnieszka Bieńczyk-Missala et al., Warszawa 2013.
- Ly Boreth, *Traces of Trauma: Cambodian Visual Culture and National Identity in the Aftermath of Genocide*, Honolulu 2020.
- de Man Paul, *Autobiografia jako od-twarzanie*, tłum. Maria Bożena Fedewicz, „Pamiętnik Literacki” 1986, t. 77, nr 2, s. 307-318.
- Mitchell William J.T., *What Do Pictures Want? The Lives and Loves of Images*, Chicago 2005, <https://doi.org/10.7208/chicago/9780226245904.001.0001>.

- Munslow Alun, *Historia jako eksperyment*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, „Dialog” 2017, nr 7-8, s. 122-140.
- Nichols Bill, *Documentary Reenactment and the Fantasmatic Subject*, „Critical Inquiry” 2008, no. 35, s. 72-89, <https://doi.org/10.1086/595629>.
- Nijakowski Lech M., *Ludobójstwo. Historia i socjologia ludzkiej destruktywności*, Warszawa 2018.
- Panh Rithy, *La parole filmée: Pour vaincre la terreur*, „Communications” 2001, no. 71, s. 373-394, <https://doi.org/10.3406/comm.2001.2093>.
- Panh Rithy, Bataille Christophe, *Cambodia: A Wound That Will Not Heal*, „The UNESCO Courier” 1999, vol. 52, no. 12, s. 30-32.
- Panh Rithy, Bataille Christophe, *The Elimination*, transl. John Cullen, New York 2012.
- Podsiadło Magdalena, *Autobiografizm filmowy jako ślad podmiotowej egzystencji*, Kraków 2013, *Horyzonty Kina*, 5.
- Russell Catherine, *Autoethnography: Journeys of the Self*, [w:] Catherine Russell, *Experimental Ethnography*, Durham 1999, s. 275-313, <https://doi.org/10.1515/9780822396680-012>.
- Sajewska Dorota, *Nekroperformans*, „Didaskalia” 2015, nr 131, s. 18-33.
- Schneider Rebecca, *Pozostaje performans*, tłum. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Kraków 2020, *Interpretacje*, t. 86, <https://doi.org/10.12797/9788381382953>.
- Um Khatharya, *The Wounds of Memory: Poetics, Pain, and Possibilities in Rithy Panh's Exile and Que la barque se brise*, [w:] *The Cinema of Rithy Panh: Everything Has a Soul*, eds. Leslie Barnes, Joseph Mai, New Brunswick 2021, s. 46-58, *Global Film Directors*.
- White Hayden, *Fabularyzacja historyczna a problem prawdy*, tłum. Ewa Domańska, [w:] H. White, *Poetyka pisarstwa historycznego*, Kraków 2000, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 6.
- White Hayden, *Historiografia i historiofotia*, tłum. Łukasz Zaremba, [w:] *Film i historia. Antologia*, red. Iwona Kurz, Warszawa 2008, s. 117-130, *Communicare*.

ABSTRACT

In Search of Missing Images – Performative Reconstructions of Memory

The starting point is the question of whether it is possible to visually represent unimaginable crimes, and whether film images can become part of the memory of genocide. An attempt to answer this question can be found in the work of Rithy Panh, especially in his film “The Missing Picture” (2013), which is an example of a discourse on memory – both individual and collective – in which autobiographical narrative is incorporated into

a broader social and cultural context. Analyzing the reenactment strategies used by the Cambodian director, I draw attention to the way the past is presented through a series of still images with clay figurines placed in dioramas juxtaposed with archival visual materials. In Panh's film, reenactment does not serve to faithfully reproduce reality, but to create a theater of memory in which imagination aids history in saving the ephemeral from oblivion.

Keywords: memory, genocide, trauma, Khmer Rouge, reenactment

Statuty Bractwa Literackiego w Nowym Sączu

Według *Encyklopedii kościelnej* opublikowanej w 1873 roku¹ bractwa literackie tworzone w celu odprawiania wspólnych modlitw i śpiewów w języku łacińskim. Ich członkowie musieli posiadać umiejętność czytania. Z czasem do bractw poczęto przyjmować osoby niepiśmienne.

W Polsce bractwa literackie miały pojawić się około 1350 roku, a ruch ten objął ośrodki miejskie. Konfraternie cieszyły się renomą, zdarzało się, że miały własne kaplice, jak np. przy kolegiacie warszawskiej pw. Świętego Jana. Członkami bractwa literackiego byli mieszczenie i szlachta, później przyjmowano doń niewiasty – mieszczki i szlachcianki.

Zainteresowanie autora działalnością bractw literackich zrodziło się podczas pisania nieukończonej jeszcze kilkutomowej monografii Solca nad Wisłą. W miejscowym kościele parafialnym kolacji królewskiej w aktach wizytacji z 1595 roku opisano należącą do niego kaplicę bracką. Przylegała ona do nawy (tak zwanego wielkiego chóru) od strony północnej, oddzielona od niej drewnianą kratą. Była murowana, dobrze przykryta [dachem], a od 30 lat, przez pogrzebanie w niej „jakiegoś” pana [Krzysztofa] Sobka, starosty soleckiego, heretyka, zniszczona i zaniedbana. Jest w niej grób tegoż pana Sobka. Odnotowano, że kiedyś w kaplicy było ustanowione Bractwo

¹ *Encyklopedia kościelna: podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego, z licznymi jej dopełnieniami*, t. 2, wyd. M. Nowodworski, 1873, s. 568.

Literatów, potwierdzone i urządzone przez najwielebniejszego nieżyjącego już Samuela Maciejowskiego, biskupa krakowskiego. Mieszczanie okazali na to dokument urzędowy pod tytułem i z pieczęcią biskupa, wedle którego kiedyś przy tejże kaplicy utrzymywali kapelana swoim kosztem. W kaplicy wspomniano kamienny ołtarz bez tablicy².

Po kilku latach, w 1603 roku podano na ten temat nieco inne szczegóły:

Bractwo Literackie, chociaż jakby było zaniedbane od kilku lat, lecz [jego członkowie?] stanąwszy przed panem wizytatorem okazali autentyczny przywilej pisany na pergaminie, od pana Samuela Maciejowskiego biskupa krakowskiego i kanclerza królestwa polskiego, 1548 rok, w sam dzień św. Ambrożego 10³, w Krakowie i są w tymże przywileju wyszczególnione ich obowiązki i obciążenia, teraz zaś wszyscy jednogłośnie, dobrowolnie zobowiązali się we wszystkim zadośćuczynić temu bractwu, którym pan wizytator wyznaczył jako wykonawcę wielbego pana Jana⁴ komendarza tego kościoła i nakazał pod karą opisaną w tym przywileju, aby w każdą niedzielę i bardziej uroczyste święta odśpiewywali na jutrznię mszę o NMP i aby mieli świece, chorągiew i zasłonę itd. Nie mają żadnych dochodów z wyjątkiem domku dla księdza kapelana⁵.

² Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie (dalej: AKMKr.), sygn. AV Cap. 3 [tożsama z sygn. M-051], Acta visitationis ecclesiarum in Archidiaconatu Lublinensis consistentium per R.D. Georgium Zamoyski de Zamoście archidiaconum Lublinensem ... gesta a.D. 1595, k. 91-92: *Cappella in maiori Choro ad Septentrionem sita [k. 92] murata, et testitudine ab Ecclesia crati lignea seiuncta, ab Annis 30 per humationem in eadem cuiusdam D. Sobek Capitanei Solecensis Haeretici violata ac neglecta et Sepulchrum eiusdem D. Sobek fractum est. In qua Cappella, Confraternitas litteratorum quondam fuit instituta, et per Reverendissimum Illustrissimum olim Samuelem Macieiowski Episcopum Cracoviensem approbata et ordinata, prout litteras desuper authenticas sub titulo et Sigillo eiusdem Reverendissimo Illustrissimi olim Episcopi Oppidani reproduxerunt qui Cappellatum quondam circa eandem Cappellam sumptibus suis fovebant. In qua Cappella est Altare lapideum sine tabula.*

³ Być może 20 kwietnia, pierwsza cyfra może być odczytana dwojako – 1 lub 2. Jest tutaj błąd formalny, gdyż dzień poświęcony Świętemu Ambrożemu przypada 6 grudnia.

⁴ Komendarz ksiądz Jan był zapewne także promotorem bractwa.

⁵ Archiwum Archidiecezjalne Lubelskie, sygn. Rep 60 A 96, Visitatio ecclesiarum et totius cleri in archidiaconatu Lublinensi dioecesis Cracoviensis ex anno 1603, s. 698: *Confraternitas Litteratorum [...] Tam etsi fuit neglecta per aliquot Annos verum comparentes coram Domino Visitatore exhibuerunt Privilegium in Pargamaeno scriptum authenticum. Ab Illustrissimo D. Samuele Macieiowski Episcopo Cracoviensi et Regni Poloniae Cancellario De Data Anno 1548. ipso die S.[ancti] Ambrosij 10. Aprilis Cracoviae. Suntque in eodem Privilegio ipsorum Officia specificata et onera. Nunc vero Omnes unanimiter libere sese submiserunt huic Confraternitati in omnibus satisfacere. Quibus D. Visitor pro Executore assignavit Venerabilem D.[ominum]*

Stan ten się zmienił, gdy na miejsce zmarłego proboszcza Jana Becha król ustanowił Jana Januszowskiego, archidiakona sądeckiego, który 1 czerwca 1607 roku objął parafię solecką.

Ksiądz Jan Januszowski, do 1588 roku Łazarzowic (1550–30 listopada 1613), był synem Łazarza Andrysowica, znanego drukarza, wydawcy i pisarza. Od 1577 do około 1603 roku prowadził objętą po ojcu krakowską Drukarnię Łazarzową. Unowocześnił ją, rozbudował i podniósł do rangi najlepszych w Polsce. Nobilitowany w 1588 roku, wydał ponad 400 druków, m.in. dzieła Jana Kochanowskiego, Andrzeja Frycza Modrzewskiego, Stanisława Orzechowskiego, literaturę mieszczańską, utwory Mikołaja Gomółki. Po śmierci żony przyjął w 1601 roku święcenia kapłańskie i zajął się pracą naukową, a dochody czerpał z beneficjów, w tym z parafii w Solcu nad Wisłą.

Przejąwszy ją, niezwłocznie po ingresie opracował „Inwentarz sprzętu świętego i polecenia dla kościoła parafialnego w miasteczku Solcu, przez wielbnego księdza Jana Januszowskiego archidiakona sądeckiego, tegoż kościoła soleckiego plebana, na piąty dzień po swoim ingresie do tegoż kościoła, pilnie spisany Roku Pańskiego tysiąc sześćset siódmego dnia 6 czerwca”⁶.

W przekazie wspomniano interesującą nas konfraternię, pisząc:

Joannem Commendarium Ecclesiae praedictae et mandavit sub paena praescripta Privilegio ut singulis Dominicis et Festis Solennioribus. Missam de Beata Virgine pro Maturo sacro decantent. Et ut Candelas habeant Feretrum et vellum etc Nullos Proventus habent. Excepta Domuncula pro Praebitero Capellano.

- ⁶ AKMKr., AV Cap. 25, Visitatio externa diversarum dioecesis Cracoviensis ecclesiarum sub R.D. Petro Tylicki, episcopo Cracoviensi facta a.D. 1607. (Hospitale divi Valentini extra urbem Nova Sandecz, ecclesia parochialis in Podegrodzie, Łukowica, inventarium suppellectilis sacrae et ordinationes quaedam ecclesiae parochialis in oppido Solec). Visitatio ecclesiae collegiatae civitatis Novae Sandecz per R.D. Joannem Januszowski, archidiaconum Sandecensem ex speciali mandato R.D. Petri Tylicki, episcopi Cracoviensis, ducis Severiensis praesentibus R.D. Bartholomaeo Fussorio, eiusdem ecclesiae Sandecensis Collegiatae custode et Martino Andreiowiensi, clerico secretario a.D. 1608 mensibus Februario et Martio facta. Visitatio decanatum Sandecensis et Novifori externa per R.D. Joannem Januszowski, archidiaconum facta, praesentibus Venerabilibus Alberto Piotrowski, plebano Mencinensi et Martino Servatio, Andreiowiensi clerico, a.D. 1608 mensibus Julio et Augusto, s. 45: *Inventarium suppellectilis sacrae, et Ordinationes quadam ecclesia Parochialis in Oppido Solec, per Reverendum Dominum Joannem Januszowski Archidiaconum Sandecensem, eiusdem ecclesiae Solecensis Plebanum, quinta die post sui ad eandem ecclesiam ingressum, diligenter conscriptum Anno Domini Millesimo Sexcentesimo Septimo die sexta Junij.*

Bráctwo Literáckie.

Jest tez w tymze Miescie Bráctwo Literáckie przed láty od X. Mácieiowskiego Samuela Biskupa Krákowskiego pewnym przywileiem y porządkiem y powinnościami postanowione: á teraz od Jego M[os]ci X. Cardinalá Bernatá Mácieiowskiego ná on czás Biskupa Krákowskiego inszym nowym przywileiem y nowymi odpustámi, y nowymi porządkámi perpetuis temporibus postanowioné: ktore pilnuiác Swych porządków, ácz kápłaná Swego ieszcze niema, y nie we wszytkim doskonále powinności Swe odpráwowało: otoz teraz X. Pleban, spisawszy im krotką informatią powinności ich, obiecal im zá wtorym przyiázdem swoim, y do Kápłaná, y do wszytkich inszych rzeczy dopomódz, iakoby wszytkie rzeczy z chwałá Bozá, y pociechá dusz ich, y z ozdóbá Kosciółá iego y miástá, odpráwowáne bydz mogły⁷.

Uwzględniono także, że organista Jan Mikanowski z Mikanowa (Mykanowa) pobierał 10 groszy kwartalnie od tegoż bractwa⁸.

Statuty soleckiego Bractwa Literackiego miał uporządkować ksiądz Jan Januszowski podczas powtórnego pobytu w Solcu, być może jeszcze w 1607 roku. Podane niżej statuty nowosądeckie, opatrzone datą 25 marca 1608 roku, mogą być zatem nieco późniejsze, lecz nie powinno budzić wątpliwości, biorąc pod uwagę osobę redagującą statuty, że sporządzono je według tego samego wzoru.

Księdzu prof. dr. hab. Bolesławowi Kumorowi, pierwszemu edytorowi tego źródła, nowosądeckie statuty znane były tylko z jednego rękopisu⁹. Opublikował je w 1961 roku – niestety z licznymi błędami, a nawet opuszczeniami¹⁰. Warto wiedzieć,

⁷ Ibidem, s. 61.

⁸ Ibidem.

⁹ AKMKr., sygn. AV 5, Visitatio decanatus Boboviensis externa per Joannem Januszowski, archidiaconum Sandecensem, plebanum Solecensem ex mandato speciali R.D. Petri Tylicki episcopi Cracoviensis, praesentibus Martino Chochorovio, praesbytero et Martino Servatio, Andreoviensi clerico facta. – Visitatio Ecclesiae Collegiatae civitatis Novae Sandecz per Joannem Januszowski archidiaconum Sandecensem ex speciali mandato R.D. Petri Tylicki, episcopi Cracoviensis, praesentibus R.D. Bartholomeo Fussorio, eiusdem ecclesiae Sandecensis Collegiatae custode et Martino Servatio, Andreiowiensi clerico anno Domini 1608 mensibus Februario et Martio feliciter facta s.– Visitatio decanatuum Sandecensis et Novi Fori externa per R.D. Joannem Januszowski, archidiaconum Sandecensem, praesentibus R.D. Alberto Piotrowski, plebano Męciniensi et Martino Servatio, Andreiowiensi clerico anno Domini 1608 mensibus Julio et Augusto facta, s. 185-205.

¹⁰ B. Kumor, *Statuty Bractwa Literackiego Nauki Chrześcijańskiej przy kolegiacie Św. Małgorzaty w Nowym Sączu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1961, t. 2, z. 1-2, s. 353-389. Bez dokonywania kompletnej korekty można wskazać na ważniejsze uchybienia, na przykład:

że mają one drugi zapis w innych aktach¹¹. Porównując je, dokonałem odczytu, który – jak sądzę – koryguje podane drukiem nieścisłości, co pozwala na właściwą ocenę celów stawianych przed bractwami literackimi i ich roli społecznej w początkowych latach XVII wieku.

*

1608, 25 marca. Statuty Bractwa Literackiego w Nowym Sączu

Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. AV 5, s. 185-205.

FRATERNITAS

B.M.V. LITERATORUM

DOCTRINÆ CHRISTIANÆ

IN NOVA SANDECZ.

*Autoritate Illustrissimi et Reverendissimi Domini Petri Tylicj, Dei gratia
Episcopi Cracoviensis Ducis Severiensis etc.*

*Per Reverendum Joannem Januszowski Archidiaconum
Sandecensem.*

*Conscripta, inducta, et ipso die Annun-
ciationis B.M.V. quae erat dies 25. Mar-
tij Anno 1608. publice in templo Divae
Margarethae lecta, et per Fraternali-
tatem approbata, suscepta et
auspicata.*

*Aczkolwiek to Bractwo błogosławionej Panny Marięj Literackie, od dawnych cza-
sow było w tym mieście Sącza nowego od osob przednieyszych Miasta tego pobożnych
założone, y ile umiejętność, czasy spokojniejsze, y nabozenstwo dopuszczało, zwyczajem
tylko w uzywaniu było, y gruntu zadnego ani opisanja porządkow według potrzeby nie*

zamiast *karanj funtem wosku* jest „karany fantem wózka”; w które się *Acta* wszystkie y sprawy *kazdey Schadzki* – „w które raczą wpisać funkcją każdej schadzki”; *Abo wiec y Schadzke* – „albo wagę i schadzke”; *Bractwo trzyma na to pewną zagrodę* – „bractwo trzyma na to niwkę „Zajudę”; *pomnazaią y exequuią* – „pomnażają i czepiają”; *Byłoby omieszkanie wielkie* – „byłoby i zamieszanie wielkie” (i tak dalej – niestety).

¹¹ AKMKr., sygn. AV Cap. 25, s. 223-247.

było. A w tym za zrządzeniem Panskim który zawsze zwykt dobrych rzeczy bydz powodem y poprawą, za szczęsnym przyjazdem swoim Jasnie Oświęcony niekiedy Cardinał Radziwił Biskup Krakowski Roku 1597. do tego miasta na Wisitatią Kosciółow Bozych, wglądaiąc w rzeczy wszystkie chwale Bożej służące, weyrzawszy też y w to Bractwo święte Błogostawionej Panny opisał był y postanowił powinności niektóre Bractwu temu, aby wiedzieli, iako sie w nim sprawować y sobie postępować maią, nawet y odpustj niektóre przywileiem pewnym nadat.

Jedno iz zadney rzeczy tak wielkiej, tak mocney niemasz, w ktoreybji, za czasem, abo odmianj iakiej, abo poprawj według czasu, według osob, według wiadomości byd[z] nie miało, a co dzien to insze rzeczy wychodzą y iedna dobra drugą podaie lepszą, zwłaszcza z powodu Bractw wietszych y główniejszych w Krakowie y po inszych miastach główniejszych koronnych postanowionych, z ktorych to sie okazało, ze ieszcze do doskonałości całej, y do porządku lepszego Bractwu temu wiele niedostawało. Przeto X. Jan Januszowski, Archidiakon Sądecki, na ten czas Visitator Dekanatow wszytych Archidiaconiej Sądeckiej podległych, y kosciola tego Collegiackiego NowoSądeckiego, y inszych do tego należących, z ramienia specjalnego Jasnie Wielebnego J[eg]o M[os]ci X.[iędza] Piotra Tylickiego Biskupa Krakowskiego na to zestany weyrzawszy statecznie we wszytko y widząc rzeczy niektóre bractwu obciążliwe, drugie tez niedostatnie, y z niewielkim dusz ludzkich y kosciola pozytkiem y w małym porządku. A chcąc im bydz powodem do czego gruntowniejszego, porządniejszego y wazniejszego, zwłaszcza za prośbą y usiłowaniem Bractwa samegosz mianowanego y za namową spolną y zgodną y stateczną ze wszytkim Bractwem spisał, [s. 186] sporządził y podał im powinności, porządki y Artykuły pewne, duszom y zbawieniu ich służące, stosuiąc sie we wszytkim do Bractwa powinności Chrześcijanskich, ab[o] raczej Doctrinae Christianae, od oycow świętych niekiedy Piusa piątego y Grzegorza trzynastego Papieżów Rzymskich, pochwalonych, y odpustami pewnymi nadanych: a to za radą, powodem y utwierdzeniem Jasnie Wielebnego J[eg]o M[os]ci X.[iędza] Piotra Tylickiego z łaski Bozey Biskupa Krak[owskiego] tym sposobem nizey opisanym.

POWINNOSCI PIERWSZE BRACTWA

Błogostawionej Panny Mariej Literackie,

Duszj należące.

Wpisowanie do Bractwa.

Kozdj ktoryby pragnął bydz w tym Bractwie świętym, ma tego dnia Spowiedz odprawidz, y do naswiętszego stołu Panskiego przystąpić w tymze kosciele, gdzie to Bractwo iest założone. A to wpisowanie wolne iest kosdemu tak mezczyźnie iako y Białęglowie, młodemu y staremu, bogatemu y ubogiemu tym sposobem.

Po przystąpieniu, tego dnia isdz do Pisarza Brackiego, bądź doma będzie, bądź na schadzce Brackiej, y opowiedzieć sie sam przez się, abo przez inszego ze sie chce do Bractwa wpisać y prosić aby był wpisany. Tam po wpisaniu zaraz położyć osm groszj pamiętnego: a iesliby był ubogi: tedy przynajmniej cztery grosze.

Po wstąpieniu y wpisaniu sie do Bractwa, mezczyzna stawic sie ma z Pisarzem do Oyca duchowego, abo iesli na Schadzce wpisowanie bedzie opowiedziec go ma, aby mu dał rękę y wiedział, ze iuż przyjęty y wpisany do Bractwa.

Białogłowy zasie, ktoreby sie wpisać chciały, z tych kazda nie sama, ale z matką starszą isdz ma do tegoż Pisarza, y tam prosić o wpisanie, y dać sie wpisać, y pamiętne dać wysszey mianowane.

To wpisowanie iednak kozdy tak rozumieć ma: Nie zebj iuz na tym dosyc było kiedy sie mąż ab[o] Ociec wpisze, aby sie to wpisanie iego sciagać miało na zonę y dzieci, et e contra. Bynajmniej. Ale kazdy zossobna, tak mąż tak zona, tak ociec tak dzieci, tak czeladz, kto chce bydz w tym Bractwie uczestnikiem odpustow temu Bractwu nadanych, ma sie dac wpisać de nomine et cognomine, y gdzie mieszka, y kto iest, aby wszyscy porządnie byli w księgi Brackie wpisani, y aby pisarz y sługa Bracki, abo Visitorowie wiedzieli, gdzie kto mieszka, y kto iest, aby Bractwo wiedziało, gdyby iaka potrzeba posłania do niego przypadła, y kiedy kto z nich umrze, za kogo ma Pana Boga prosić: y aby sie tez wiedziało iako który abo ktora byli Bractwu temu zyczliwi. Y przeto kozdy zossobna, y od kozdego zossobna dac sie ma pamiętne od wpisowania y przyjęcia.

Gdzieby tez kto na wsi, abo daleko od Miasta mieszkał, a chciałby bydz wpisany, a przybydz by niemógł, zeby albo zachorzał, abo był barzo zabawnj, tedy list napisawszy do Oyca duchownego, abo do Pisarza, y iatmuzne posławszy tym więtszą, a imię y przezwisko swoje, y gdzie mieszka, y wolą swoję ze ma wszyktemu dosyc uczynić opisawszy, ma bydz wpisany y przyjęty, tak iednak, aby sie y sam potym do Bractwa na Schadzke przyszłą Quartalną, abo kiedy czas potemu miec bedzie stawil y opowiedział: Zem ia ten a ten, którym sie w ten czas dał wpisać etc. y tam ma bydz przyjęty od Oyca Duchownego y Starszych, za daniem ręki, iako sie wysszey opisało. Na to iednak pamiętać ma ten, co sie tak do Bractwa przez list wpisuje aby w ten czas, bądź tego dnia, bądź dzien przed tym tamze u siebie w swej farze, abo gdzie blisko przed kapłanem sie spowiadał, y na to do stołu Panskiego przystąpił, [s. 187] ze wstępuje w Bractwo to Panny Mariej Literackie: y ma od tego Kapłana przynieśc¹² zeznanie, ze tak było a nie inaczej, a to dla odpustow pozyskania, ktore są niżej opisane y nadane tym którzy sie wpisuią y do Bractwa wstępui.

¹² Przekreślono wyraz *poznać* i wpisano *przyniesc*.

To sie też waruie: Ze iesliby kto w chorobie chciał sie wpisać do Bractwa, a chciałby bydz uczestnikiem łask y powinności Bractwa wszytkiego, a przez ten czas wszytek przeszłego żywota swego był w tym niedbały ze sie dawno wpisać nie dał, taki od wpisowania dac ma więtsze pamiętne niz zwyczajne, to iest, Mieyski człowiek ieden złotj, a stanu Szlacheckiego dwa złote, względem tego, ze iuż pozytku zadnego Bractwu taki czynic nie będzie, a on przecie uczestnikiem będzie łask y prac Brackich za duszę swoją wiecznie.

Gdzieby sie tez ktokolwiek trafił żądaiąc posługi Brackiej na pogrzeb, a potrzebowalby paramentow Brackich, a nie byłby wpisany do Bractwa, taki z Mieyskiego stanu złoty, a Szlacheckiego złotych dwa płacic powinien będzie do skrzynki Brackiej, za posługę. Powinnosci.

W Bractwie iuż będąc: Naprzod tych powinności przysrzegac y pilnowac wszyccj maią: Abj dziatki, czeladkę swoją, y insze ludzie proste y nieumiejetne¹³ uczyli pacierza, Kreda, Przykazania Bozego y koscíelnego. Abo gdzieby sami nie umieli, tedy ie do koscíła w Niedzielę na kazanie poobiedne, y na Naukę powinności Chrzescianskich posylac, a sami tez przybywac y uczyc się tego maią, chćali bydz uczestnikami odpustow na to nadanych nizej opisanych.

Bliznie swoje, y ludzie w grzechach lezace od grzechow odwodzić, y do pokutj przywodzić.

Od bluznierstwa, przeklęstwa, słow nieutczciwych, także pjanstwa, wszeteczenstwa, y inszych złych spraw odwodzić, samym sie tez tego co naybarziej wystrzegac.

Pokory, czystości, wstydu, cnot świętych uczyc, y samym sie w nich cwiczyc.

Miłosierne uczynki duszne y cielesne czynic.

Ubogie we Szpitalach, chore, y więźnie nawiedziac. A tym więcej, kiedy Ociec Duchownj rozkaże, nie lenic sie.

Niezgodne ugadzac y do zgodj, ile bydz może przywodzić.

Oblądzenie na drogę zbawienną nawodzić: a iesliby kto nie umiał, do Oyca Duchownego odestać.

Kiedy Kapłan z naswiętszym Sakramentem do chorego idzie, z uczciwością prowadzic: abo ktoby był zabawnj, klęknawszj, Pacierz y zdrową Marią za tego do ktorego kapłan idzie zmowić.

To grunt, to fundament Powinności Chrzescianskich Bractwa Pannj Mariej Literackiego.

Ciz Bracia y Siostrj na kozdą Sobotę, na kozde Święto Pannj Mariej, y na wszytkie święta Apostolskie, ktore są nizej mianowane, na Maturach, to iest przy pierwszych mszach

¹³ Wyraz *umiejetne* uzupełniono na *nieumiejetne*.

*spiewanych, ktore sami Literaci Bracia spiewaią bywać, na ofiare isdz, y nieodchodzie, az sie Msza S. dokonczyj. maią*¹⁴

Krom zwyczajnych y od kosciola nakazanych nabozenstw, Bracia wszyscy y Siostry z powinności Bractwa maią y powinni będą na trzy święta uroczyste Błogosławionej Panny, ktore temu Bractwu są własnie naznaczone, spowiedać sie, y do stołu Panskiego przystąpić, y na ofiarę isdz, to iest, na Gromnice, na Wniebowzięcie in Augusto, a na poczęcie Panny Mariej w Adwent, Gdzieby jednak we wszystkie te trzy Święta wszyscy nabożni bydz nie mogli, dla iakich spraw gwałtownych, tedj koniecznie na święto w Niebowzięcią Panny Mariej wszyscy tak Bracia iako y Siostry, zadnego nie wyimuiąc, maią y powinni są y będą spowiedać sie, y do stołu Panskiego przystąpić, y na ofiare isdz. W ten czas bowiem wszyscy maią [s. 188] odpustj zupełne grzechow swych, iako niżej stoi pod tytułem: Odpustj.

A na tych Mszach y nabozenstwiech wszyscy powinni Pana Boga prosić nabożnie, za zgodę Panow Chrzescianskich, za Oycy Papiezy y Biskupa swego, za zwycięstwo z niewiernych y ponizenie ich, za wykorzenienie Haeretykow, za wywyższenie y powod szczęśliwj Kosciola katolickiego, za zdrowie y Całość Rzeczyposp: a za pomnozenie Bractwa tego.

Na kazdy Quartal abo Suchedni u S. Mikołai na Przedmieściu w kosciele rano, gdy Ociec Duchownj przez sługę Brackiego obesze, bywać, y tamze Mszą S. spiewaną wysłuchac, y na ofiarę isdz, Pana Boga o tosz prosząc, co sie wyszej namieniło.

Na tesz Suchedni, kiedy ociec Duchownj obesze, kazdy Brat y Siostra na Vigiliach y processiach zwyczajnych, ktore w ten czas Bracia wszyscy y Vicariowie kosciola farnego odprawuią y obchodzą, takze y na Mszach śpiewanych za umarte bywać y ofiarę oddać za dusze umartych Braciej y Siostr[r] tamze przy Oltarzu na stoliczek Brackiej maią y są powinni.

Na pogrzeb brata abo Siostry zmarłych, gdy takze Ociec Duchownj sługą obesze Brackim, wszyscy zpowinności Bractwa y miłości Chrzescianskiej chcieli aby y im samym przy ostatniej godzinie iego też uczciwość wszyscy wyrządzali, przybydz, y przy Mszej S. na ofiarę isdz, ktora Bractwu nalezy. (nie ruszając pogrzebow inszych ktorzyby do Bractwa nie byli wpisani, bo takowa ofiara Vicariom sluzi)¹⁵ Y tam na tej Msze Bracia y siostry maią Pana Boga za duszę zmarłego prosić. A ktoby nie był, winą grosza iednego karany bydz ma; krom tego zebj gdzie odiechali.

¹⁴ Po kropce dopisany wyraz *maią*.

¹⁵ Przekreślono wyraz *nalezy* i wpisano *sluzi*.

Oycu Duchownemu, Starszym y Urzędnikom w tym Bractwie, uczciwość wszelaką wyrządzać, y posłuszeństwo oddawać mają w rzeczach słusznych y Bractwu służących, zwłaszcza gdyby im co ustnie, abo przez sługę Brackiego roskazali.

In Summa: starać się Bracia mają, aby tych powinności z pilnością przestrzegali, chcieli być uczestnikami odpustów temu Bractwu nadanych, na odpuszczenie ich grzechów. [uwaga, s. 188, Tu na to miejsce ODPUST przyłożyć ex fol. 191]

POWINNOŚCI DRUGIE TEGOZ BR-

ctwa Literackiego, Chwale Bożej służące.

Ponieważ to Bractwo od osób Celniejszych miasta tego zdawna jest zaczęte y ztąd Literackim Bractwem jest nazwane, że co umiejetniejszy y godniejszy pragnąc pomnożenia większego chwały Bożej, a zatym przystępując iakiego do łaski miłego Boga y Błogosławionej czystej Panny Marijej, wzięło to na się dobrowolnie aby sami Bracia pewnych czasów w Kościele farnym Miasta tego u S. Małgorzaty odprawowało chwałę Bożą śpiewaną y aby za tym y wszystkiemu miastu byli powodem do większego nabożeństwa y do nieopuszczania Służby Bożej; y aby każdy Brat y Siostra wiedzieli czasów nabożeństw swoich własnych do odprawowania chwały y służby Bożej; przetoż za namową długą z Capitulą wyższą Praelacką y z Capitulą niższą Vicaryjską, zszedłszy się wspólnie do X. Visitatora wyższej mianowanego, postanowienie wieczne, zgodne y nieodmienne z strony odprawowania Matur abo Mszy porannych w Kościele farnym Sądeckim u S. Małgorzaty także namowili, postanowili y utwierdzili: Że Bractwo to [przekreślono: Literackie] mianowane ma, mają y powinni będą sami przez się, a nie przez szkołę, śpiewać y odprawować wszystkie Ran[n]e Msze, które Maturas zowią czasy wiecznymi w te dni niżej opisane.

We wszystkie dni Sobotnie, bądź te ferialne, bądź świętne, ponieważ te dni są oddane Błogosławionej Pannie.

We wszystkie dni święte błogosławionej Panny, ile się ich w roku [s. 189] nayduie kładąc ius w to y Festum Praesentationis et Mariae ad Nives.

We wszystkie dni Apostolskie, które kościół święci y obchodzi: nie kładąc w nie dni S. Marka, S. Łukasza, Barnabę, Petri ad Vincula, bo te kościół nie obchodzi, a Vicariom służą.

We dni Święte Patronów Polskich S. Woyciecha, y S. Stanisława tam in Maio quam in Septembre.

We dni Święte Patronów Kościoła Farnego Sądeckiego, Świętej Małgorzaty y S. Marcina.

W dzień poświęcania Kościoła Farnego.

We dni Uroczyste Narodzenia Panskiego, tam in galli cantu, quam in aurora; także w dzień S. Szczepana, S. Jana, y Dziełek niewinnych. Na Wielką noc przez wszystkie trzy dni: Na Świętki przez wszystkie trzy dni, y na dzień Troyce S.

We dni święte, które mają Octawę swoje, Jako iest Święto Jana S. Chrzcziciela, S. Wawrzynca, Wszech Świętych, Wniebowstąpienia Paskiego, Ciała Paskiego, Trzech królów, we dni tylko same, ale nie przez octawę.

Na Nowe lato: na dzień S. Michała, y S. Mikołaja.

W wielki Czwartek spiewać nie mają, bo tylko iedna Msza bywa farna.

W Święta Nalezienia y Podniesienia Krzyża S.

W Dzień S. Katarzyni

W Dzień S. Agaty Votiwa przed Electi Panów Radziec

Na każdy Kwartał raz Wotiwę za Umarłą Bracią y siostrą.

Rorate wszystkie, krom tych, które w Niedziele odprawiają, secundum antiquam consuetudinem Bakałarz z Szkołą

Gdzieby też nakazane były nabożeństwa godzin 40. tedy y te powinno odprawować Bractwo swoje Msze ran[n]e.

Krom tych wysszej mianowanych dni insze wszystkie dni y Święta, częścią Bakałarzowi, częścią Vicariom służą w które żadnym sposobem wdawać się Bractwo nie ma.

Wyimie się też y czas powietrza iakiego, którego Panie Boże racz zawarować gdzie iuz Bractwo żadnym sposobem nie będzie powinno odprawować tych dni przez wszystkie czas powietrza, aż się Bracia zjadą.

Aby iednak chwala Boża na Mszach Brackich z większą się pilnością y poważnością odprawowała, Bractwo ma iednego, iesliby był do tego sposobny w Bractwie używać aby rządził Chorem, y był mimo insze pilen śpiewania Brackiego. A temu Bractwo ma Salarium postąpić na Kwartał każdy, abo co takiego do trzymania wolnego według upodobania Bractwa wszystkiego.

Jesliby kiedy ob celebritatem festi Selemniozem cantum przyzwawszy do siebie Muzyków odprawował, tedy ma za to ma bydz na Schadzce contentatia dana. Ten iesliby był w swym urzędzie niedbały, Brat starszy ma go charitative upominać. Jesliby zaś dla potrzeb swych gdzie odiachał, aby negligentia iaka przez iego niebytność nie była, odiedzaiąc, kim inszym, któryby rozumiał śpiewanie swoje miejsce zasadzić winien.

Drudzy zaś z Bracią którzy są sposobni do śpiewania, nie tak dalece z powinności, ale raczej z miłości służby Bożej, y Bractwa tego przychodzić do śpiewania będą powinni. Pamiętajć na to: Aby tego talentu sobie od Pana Boga danego w ziemię nie zakopywali, ale iako najlepiej mogą, chwalili Boga w Trojcy iednego. Za tę pilność, łaskę sobie u Pana Boga ziedniać, y bliższe będą trzymać Niwki Brackie niż kto inszy, chociaż w tym Bractwie będący Oddać iednak Czyny od nich, abo według wolei Panów Starszych, abo według ustaw dawnych: a to na Schadzce Kwartalnej która bywa [w] Poście.

Azeby porządniej to Bractwo nabożeństwo swoje odprawowało, ma też mieć swojego Organistę któryby też był do tego Bractwa wpisany, y był zyczliwy iemu.

Jego powinność będzie: Gdy Bractwo swoje nabozenstwo odprawować będzie obecnym [s. 190] bydz, y przed czasem do Kosciola przychodzic, y na Organach grawać. A gdyby na Organiech nie grał, dla iakiey słuszej przyczynj, przecie na Chór do Braciej dla spolnej Devotiej będzie winien przychodzić. A za tę pracę Bracia mu z skrzynki pewne Salarium Quartalne postąpić mają.

Tego też Bracia przy tych nabozenstwach y służbach Bozych pilnować mają abj zawsze do kazdej Mszej dwóch z Braciej młodszej wysyłali do Swiec lanych, z ktoremibj po Sanctus klęczeli u Ołtarza tym sposobem: Swiece wziąwszy od Szafarza w Sakrystiej idąc mimo Ołtarz Ciała Panskiego pokłon mu nisko uczynić. A przyszedszy przed Ołtarz gdzie Msza Bracka, tymże sposobem pokłon uczyniwszy, pospołu wedle siebie klęknąć u ostatniego stopnia, mając w rękach swiece podniesione, y tamże trwać aż będzie po Communiej, y z Uczciwością wstawszy, także pokłon uczyniwszy odisz, a idąc mimo Ołtarza Ciała Panskiego, iemu sie ukloniwszy wniść do Zakrystiej, y Swiece Szafarzowi oddać. Toż czynic mają w Procesji z nasświętszym Sakramentem, gdzie przed samymi kapłanij z uczciwością bez czapki na głowie isdz mają. A dobrzeby, aby w ten czas nie dwaj ale czterj, Abo sześć byli co z znaczniejszych osob Braciej chędogo ubranych, tego sie nie wstydaiać: gdyz y krolowie y książęta indziej tego sie czynic nie wstydaiać.

To tedy są powinności Brackie, Chwale Bozej służące.

To też miedzy inszymi nabozenstwij, ktore Bracia bądź publice, bądź privatim odprawuią, mają miec za osobne nabozenstwo, na Cześć y na chwale Panu Bogu, y Błogostawionej Pannie, Anyołom y uszytkim Świętym, odprawiuwszy Mszę S. poranną, zaraz po przezegnaniu Kapłanskim, abo kędy sie Bractwu tamże przy Mszej będzie zdało, klęknąwszy zmowić, abo iesli bydz może spiewać to nizey opisane błogostawienstwo czystej Panny.

Sancta Trinitas unus Deus. Miserere nobis.

Sancta Trinitas unus Deus. [Miserere nobis.]

Sancta Trinitas unus Deus. [Miserere nobis.]

Domine Jesu Christe Deus de Deo. [Miserere nobis.]

Sancta Maria [Ora pro nobis.]

Sancta Dei genitrix. [Ora pro nobis.]

Sancta Virgo Virginum. [Ora pro nobis.]

Decies millies benedicant te virgo mater gloriosa Maria, omnes Sancti Angeli et Archangeli, universique Curiae ecclesiae Spiritus, cum quibus speramus te aliquando videre colereque in caelo Amen.

Vicies Millies benedicant te virgo mater gloriosa Maria, omnes Sancti Patriarchae, Prophetae, Innocentes, S. Joannes Baptista, et omnes Sancti Veteris testamenti, cum quibus speramus te aliquando videre colereque in caelo. Amen.

Tricies millies benedicant te virgo gloriosa mater Maria, omnes Sancti Apostoli, Discipuli Domini Evangelistae, omnesque gloriosi Martyres, cum quibus speramus te aliquando videre colereque in caelo Amen.

Quadrages millies benedicant te virgo mater gloriosa Maria, omnes Sancti Confessores, Doctores, Episcopi, Monachi, Eremitae, vidui, coniugati, cum quibus speramus te aliquando videre colereque in caelo Amen.

Quinquages millies benedicant te virgo mater gloriosa Maria, Sancta Anna mater tua, Helizabeth, Maria cognatae tuae, Martha, Magdalena, Omnes Sanctae Virgines, viduae et coniugatae, cum quibus speramus te aliquando videre colereque in caelo.

Centies millies, millies mille benedicat te virgo mater gloriosa Maria Universa Ecclesia Cat[h]olica triumphans et militans, cum qua speramus te aliquando videre colereque in caelo Amen.

Maria mater gratiae, mater misericordiae, tu nos ab hoste protege, et hora mortis suscipe.

Sancte Michael Archangele defende nos ne in extremo iudicio aeterno damnemur supplicio.

Sancte Adalberte, Stanislae, Venceslae, Floriane, Hiacynte, Francisce, Martine, Casimire, Canthe, Anna, Margaretha, omnes Sancti et Sanctae Dei orate pro nobis.

Sit nomen Domini benedictum in Secula.

Siostry zasię tosz po Polsku zmowić maią w kosciele tym sposobem.

Przenaswietsza Troyco Boze iedyyny

Smiłuy sie nad nami

Panie Jesu Christe, Bog z Boga

Smiłuy sie nad nami

Błogostawiona Panno Maria matuchno Boza, Modl sie za nami.

[s. 191]

Ciebie błogostawiona Panno Matuchno chwalebna Maria, niech po dziesięć tysięcy razow błogostawią Anyołowie y Archanyołowie święci y wszystkie Chory przena[j]czysztych duchow Niebieskich, z ktorymi da Pan Bog kiedykolwiek ciebie widzieć y chwalić w niebie będziemy Amen.

Ciebie błogostawiona Panno chwalebna Matuchno Maria, niech po dwadzieścia tysięcy razow błogostawią wszyscy Święci Patriarchowie, Prorocy, Dzieteczki niewinne, S. Jan Chrzciciel y wszyscy święci Zakonu Starego, z ktorymi da Pan Bog kiedykolwiek ciebie widzieć y chwalić w niebie będziemy. Amen.

Ciebie błogostawiona Panno chwalebna matuchno Maria, niech po trzydzieści tysięcy razow błogostawią wszyscy Święci Apostołowie y Zwoleńnicy Panscy y Ewangelistowie

y wszyscy chwalebni Męczennicy, z którymi da Pan Bog kiedyzkolwiek ciebie widzieć y chwalic w niebie będziemy Amen.

Ciebie błogostawiona Panno chwalebna matucho Maria, niech po czterdzieści tysięcy razow błogostawią wszyscy Wyznawcy, Doktorowie, Biskupi, Zakonnicy y Pustelnicy, Wdowy y Matzonkowie z którymi da Pan Bog kiedyzkolwiek ciebie widzieć y chwalic w niebie będziemy. Amen.

Ciebie błogostawiona Panno chwalebna matucho Maria, niech po pięćdziesiąt tysięcy razow błogostawią, Błogostawiona Anna matka twoya, Elzbieta, Mariae krewnie twoie, Marta, Magdalena, y wszystkie błogostawione Panny, Wdowy y Mężatki, z którymi da Pan Bog kiedyzkolwiek ciebie widzieć y chwalic będziemy w niebie. Amen.

Maria matko Boza, Matko miłosierdzia, ty nas broń od nieprzyiaciela dusznego, a w godzinie śmierci naszej przyimi nas do siebie.

Michale Święty Archangele Boży, obroń nas, abysmy czasu Sądu ostatniego nie byli potępieni do ognia wiecznego.

Święty Woyciesze, S. Stanisławie, Florianie, Wacławie, S. Jacku, błogostawiony Franciszku, S. Kazimierzu, S. Kanthj, Błogostawiona Anno y S. Małgorzato y Wszyscy Święci y Święce Boże. Modlcie sie za nami.

Boże bądź miłościw mnie grzesznej. O[j]cze nasz &: Zdrowas Maria &
ODPUSTY.

Od Oycow świętych Piusa Piątego, y Grzegorza trzynastego, Papiezow Rzymskich, na pewne Artikuły wysszej opisane Bractwu Powinnosci Chrzescianskich nadané.

Ktokolwiek bądź mężczyzna bądź białogłowa w tym Bractwie będąca, dziateczki swoje abo czeladkę, abo insze proste nie umiejetne ludzie uczył Paćzerza, Wiary, Przykazania Bozego y koscielnego, abo gdzieby sam nie umiał, a odsyłałby ie do Kosciola farnego po obiedzie w Niedzielę każdą, gdzie na kazaniu y po kazaniu po obiednym tego uczą, taki y taka dostępuie sto dni odpustu.

Ktokolwiek do tego Bractwa wstępuiąc y wpisuiąc sie, spowiedać sie y do stołu Panskiego przystępować będzie: y ile kroć iedno po wpisaniu do tego Bractwa to czynic będzie, taki za każdą razą dostępuie odpustow lat dziesięć, y tyle Quadragen.

Ktobykolwiek z ossobna dwa razy w rok dni pewnych grzechow swych sie spowiedał y przystępował, taki tymze sposobem dostępuie lat dziesięć, y tyle Quadragen. Dni te mają bydz Święta Panny Mariej Gromnić y w Adwent na Poczęcie.

Ktokolwiek w tym Bractwie będąc, w powinnościach Chrzescyjańskich wysszej mianowanych, y w tym nabozenstwie cwiczył, y nim sie często bawił, taki za każdą razą dostępuie sto dni odpustu.

Ilekroć się Bractwo na to schodzić, y o tym namowy czynić będzie, iakoby poprawa była w pomnożeniu Cnot świętych y w cwiczeniu dobrym tak dziatki iako y inszych osób nie umiętnych, y somych siebie, sto dni odpustu otrzymawa.

Raz w Rok wszyscy Bracia y Siostry, ile iedno w Bractwie wpisanych, mali y wiel, starzy, młodzi, maią y powinni będą z powinności Bratckiej spowiedawszy się do [s. 192] stołu Panskiego przystąpić na święto Wniebowzięcia Pannyj Mariej, tam bowiem iuz każdy i każda dostępią odpustu zupełnego wszytkich grzechow swoich. Y tego dnia koniecznie opuszczać wszyscy nie maią, aby przystąpić do Stołu Panskiego nie mieli.

Czasu też śmierci, każdy skruszone serce maiąc, y za swe grzechy żałując, y winien się ich dając, y do Stołu Panskiego przystępując, odpust Zupełny, y grzechow swych wszytkich odpuszczenie otrzymawa.

Kto też kapłana do chorego z Sakramentem Panskim idącego z świecą zaprowadzi, dostępie odpustow od Kościoła nadanych dni 200.- A kto bez świece, sto dni.

POWINNOSCI TRZECIE

Z stronj osób co przedniejszych j Urzędnikow Bractwa tego.

Protector.

Jako w każdej rzeczy w świecie złe bez głowy potężnej, złe bez obrony y podporj, tak tym więcej w rzeczach duchownych. A ponieważ to Bractwo święte ma grunt y fundament, Chwałę Bożą, uczciwość błogosławionej czystej Panny, cwiczenie dobre, j pomnożenie cnot świętych, a zatym pozyskanie chwały wiecznej, co są rzeczy Duchowne y święte: Duchownych zasię rzeczy żaden lepiej bronić niemoże iako Duchownj: otóż też to Bractwo święte przykładem Bractw inszych celniejszych, nie inszego sobie za Patrona, obrońce y Protectora na ten czas y napotym obiera, obrało y bierze, tylko tego samego który y od Pana Boga, y od stolice najwyższej Rzymskiej, y od Krola Je^o M[os]ci Samego iest podanym y postanowionym Panem obroncą, dozorcą y Protectorem kościołow wszytkich Krakowskich Jasnie Wielebnego Je^o M[os]ci: X. Biskupa Krak[owskiego] Piotra Tylickie[go] terazniejsze[go] etc y na potym będącego. Do którego iako do głowy w rzeczach Duchownych wszytkich recurs bydz ma o radę, pomoc y obronę, gdzieby co kiedy na Bractwo to w rzeczach Duchownych Bractwu temu służących, przypasz miało. Y ten a nie inszy ma bydz generalis et specialis Patronus et protector Bractwa tego, iako y inszych wszytkich bydz raczy.

Ociec Duchowny.

Do rządu Duchownego, trzeba aby był Duchownj godny, stateczny, sprawny, Bractwo miłując, y któregoby też Bractwo miłowało. A ma bydz ten którego Bractwo wszytko naysposobniejszego y nayspotrzebniejszego sobie będzie rozumiało z Pralatow kościoła swego.

Powinnosci iego te są.

1. *Bractwu wszytkiemu bydz powodem y przykładem do miłosci Boga y blizniego, do cnot świętych, do zatrzymania y pomnożenia Bractwa tego chwalebnego, radą zyczliwoscią, ratunkiem, podporą.*
2. *Porządkow, praw, y wszytkiego stanowienia Brackiego pilnować, doglądać, y nie mocno sie zastawiać.*
3. *O powinnościach Panow Starszych y kazdego Urzędnika wiedzieć y upominać aby ich wiernie y pilnie każdy pilnował.*
4. *Bracią wszytką na schadzkach do pilnowania powinności swych pobudzać, przýwodzić y prosić: y przetoż zawsze do schadzki przyszedzý, peroratią do Braciej wszytkiej ma uczynić, rozpalać ie do powinności Brackich pilnowania. A osobliwie kaznodziei ma prosić, aby często na kazaniu to Bractwo zalecali, y do niego tym więcej ludzi przywabiali.*
- [5.] *Schadzki wszytkie, kiedy potrzeba y krom Quartalow składać. A gdzieby tez rozumiał, tylko starszych do siebie wezwać, y z nimi namowę o poprawie Bractwa uczynić, potom na Schadzce Quartalney Braciej wszytkiej opowiedzieć y concludować a sam autoritate propria me concludować nie ma, az za zezwoleniem wszytkich.*
- [s. 193]
6. *Samemu na Schadzkach wszytkich bywać, a nic bez siebie stanowić nie dopuszczać. Wyiwszy potrzebę gwałtowną, abo odiażd, tedy miejsce swe inszym godnym zasądzić może. Odprawiwszy iednak swe potrzeby, y nazad sie wrociwszy, wywiedzieć sie y weyrzeć co sie postanowiło, by zaś w czym omyłka iaka nie była. Kiedy też na Schadzce będzie, tedy z Schadzki wychodzić nie ma, az sie skrzynka Bracka zawrze.*
7. *Wszytkie stanowienia Brackie do Ksiąg Bratckich kazać wpisać, y tego pilnować, aby wszytkie porządnie y wiernie do Ksiąg Brackich wpisane, exequowane, y pilnie chowane były.*
8. *Na kazdey Schadzce uczciwosci wszelakiej przestrzegać, aby o rzeczach świętych namowy tumultuarie bywać miały tego niedopuszczać, iako nizej pod tytułem, O schadzkach, opisano, Szeptow, gadek, przechadzek, a co większa, czestowania zadnego w ten czas niedopuszczać: ale tego przestrzegać, aby o rzeczach spokojnie, porządnie, z uważeniem y trzezwie namowy były, y pilnie słuchali. A gdzieby sie taki nalazł, gładce upomnieć, potom prosić, aby wyszedł, a rzeczy dobrych nie turbował. A gdzieby był uporný, za zdaniem Bractwa wszytkiego ma bydz karanyj funtem wosku toties quotias.*
9. *Księgi y porządki Bratckie zawsze na kazdey Schadzce miewać, y według opisanía ich, wszytko czynić y sprawować. A gdzieby kto chciał co przeciwnego wnosić, księgami*

- Bratckimi dowodząc, że to być nie może. Albo więc gdzieby się co lepiej poprawić mogło, tedy za spólną namową Bractwa odmienić, poprawić, y w Acta wpisać.*
10. *O Brackich potrzebach zawiadować, bądź to ratunku iakiego, podporę y radę potrzebować, bądź też chorę kto z Braciej albo siost[r] będzie, tedy albo Panj Starsze obesłać do siebie, gdzieby się do schadzki Quartalnej czekać nie mogło, albo więc na Schadzce starać się pilnie, aby każdy Brat y Siostra potrzebni ratunek duszny y cielesny odnieśli, a żaden aby opuszczony nie był.*
 11. *Na każdy rok przed Electiā, czas upatrzysz sposobny, złożyć Schadzkę na wysłuchanie liczb ze wszystkich Percept y Wydatków. Którą odebrawszy, podpisać z Panj Starszymi, y approbować: albo więc tak sobie postąpić, iako rzecz sama potrzebować będzie.*
 12. *Gdzieby też iatmuzna iaka z kądkolwiek przypadła, albo legatum iakie pieniężne, zaraz do skrzynki kazać włożyć, y w księgi wpisać, a potem na Schadzce oznaymić, y namowę o tym uczynić.*
 13. *Jesliby też listy iakie Braciej służące z kąd posłane były, tedy obesławszy tylko Pany Starsze, list otworzyć, y iesli potrzeba okaze, Braci obesłać dla nich, albo więc do Schadzki odłożyć, gdzieby nic gwałtownego nie było.*
 14. *Kiedy też Schadzka iaka, albo nabożenstwo iakie Brackie być ma, bądź to u S. Mikołaja, bądź na Vigiliae albo Pogrzeby, y insze, tedy sług Bratckim obsłacz dawać znać ma, aby się wszyscy schodzili.*
 15. *Gdzieby też który Brat zachorzał, do niego Visitatora posłać ma, aby go imieniem Braciej nawiedził, a iesli potrzeba kapłana przyprowadzić, co by spowiedzi wysłuchał, y naswiętzym Sakramentem oparzył. A iesliby był potrzebny, z Starszymi się porozumiewać, iatmuzną go opatrzyć. Toż o Siostrze rozumieć trzeba. Matkę iednak pierwej do niej wysłać, aby jej potrzebę wyrozumiała.*
 16. *Kiedy też który Brat albo Siostra umrze, także obesłać sług Bratckim Bractwo wszystko, aby się na pogrzeb zeszli wszyscy, którzy przytomni, pod przepadkiem grosza iednego[go].*
 17. *Pilnie też tego przestrzegać, aby występnych Braciej y Siost nie było. A iesliby który albo która taka była, gładce w osobności upomnieć: a gdzieby poprawy nie było, na schadzce znowu przy wszystkich od złego odwozić. A gdzieby kto był uporny, skarać według występku. Na ostatek, gdzieby już miała nadzieja poprawy była, z ksiąg Bratckich wymazać, porozumiewać się z Starszymi.*

I to są powinności Ojca Duchownego, który iesli dobry, pilny y stateczny będzie: Bractwu też dobrze będzie. Grunt to bowiem y fundament wszystkiego, na którym wszyscy polegać, y polegać mają.

[s. 194]

Starszy.

Starszj czterej bydz maią, ludzie swietcj, z tychże Braciej obrani, bądź z Panow Radziec wszytkich, coby było lepiej, bądź połowicą abo co bydz może, z Radziec, abo z mieszczan inszych, ktorzjby y Bractwo miłowali, y na ten urząd byli godnymi: ossobj poważne, stateczne, baczne, miłosierne, ku blizniemu skłonne, przykładne, obyczajne, pogorszenia zadnego z siebie nie dające, pobożne y czuynne. A czterej dla tego bydz maią, aby w niebytnosci iednego abo dwu, drudzy zawsze dwaj przytomni bywali, a koniecznie bywac maią z powinności, uchodząc zgorszenia: wszakże starać sie maią, aby często wszyscj bywali, dla gruntowniejszych namow. Na generalnych iednak schadzkach powinni zawsze wszyscj czterey bywać. A bywać maią dorocznj: wszakże gdzieby sie Braciej na drugi y trzeci rok podobali, tedy ie potwierdzić y zostawic mogą. Ci zasiadać maią mieysce po Oycu Duchownym pierwsze.

Powinności ich te są.

1. *Na kazdey Schadzce y na nabożenstwie Bratckim bywac, y bydz powodem y przykładem drugim, aby tosz czynili.*
2. *Z Oycem Duchownym o rządzie dobrjym Bractwa wszytskiego namowy czynic j tego pilnować, aby wszytki rzeczy swym porządkiem odprawowane zawsze bywały.*
3. *Bez Oyca Duchownego nic nie sprawować, nie stanowić, ani wydawać, ale wszytko za radą iego czynic. A iesliby potrzeba ukazowała, Braciej wszytkiej przelożyć, j zdania ich w tem requirować. A do ktorey części Ociec Duchownj przystanie, ktory dwoie vota na sobie ma, na tym stanąć ma.*
4. *Faworu zadnego ani powinowactwa, a mniej ieszcze affectu po sobie zadnemu nie okazować: ale we wszytkim Pana Boga, miłość blizniego, sumnienie dobre y rzecz słuszną, y przystoyną przed oczyma mieć.*
5. *O wszytkich rzeczach y sprawach Bratckich z Oycem Duchownym wiedzieć, y o nich spolnie zawiadować, iako sie w powinnościach Oyca Duchownego opisalo.*
6. *O Collectach, Jalmuznach, offertach, legatach, Proventach, Czynszach z niwek y zinąd wiedzieć, y tego postrzegać, aby wszytko w dobrjym szafunku było: na stronę marnie aby nic nie odchodziło, ani ginęło: ale zawsze co sie dostanie, wiernie policzono, w Reyst[r] wpisano, y do Skrzynki Bratckiej włożono, y schowano było.*
7. *Wszytkie potrzeby Bratckie, bądź do kościoła na cześć y na chwałę Bożą służące, bądź Bratu ktoremu abo siostrze wstydlivej, ubogiej potrzebne: bądź też co na ozdobę Bractwa samego obrocic sie miało obmyślawać, y o wszytkim wiedzieć a nic bez siebie wydawać, ani sprawować nie dopuszczać.*
8. *Wszytko co sie sprawi abo wyda, y na co, y kiedy, y komu, to wszytko kazac w księgi Bratckie przy sobie porządnie wpisać.*

9. *Księgi czworj Brackie miec maią. Jedne, w ktore sie Bracia y Siostrj wpisowac będą: drugie, dla percept wszystkich: trzecie, dla wydatkow: a czwarte, w ktore sie Acta wszystkie y sprawy kazdey Schadzki, co sie kiedj postanowi wpisowac porządnie maią. A te iesli sie zaraz w nie wszystko wpisze, w skrzynce chowane bydz maią.*
10. *Co rok na kazde święto Zwiastowania błogostawionej Pannj Mariej Poscic przed Electiā, liczbę tego wszystkiego summatim, wziąwszy iā od Pisarza, co sie kiedj, gdzie, od kogo wzięło, y na co sie wydało, y iako wiele w skrzynce zostało, Braciey wszystkiej abo Deputatom ich na Schadzce generalnej powiedzieć: Aby Bracia wszyscy wiedzieli j sjszeli ze sie ich Jātmuzna darmo nie obraca, y nie ginie, y aby tym gorętszy bji do składow więtszych.*
11. *Skrzynkę Brackā, w ktorey Przywileie, acta, księgi insze, y pieniądze Brackie będą, w swej opiece y dozorze miec y na pewnym miejscu u Brata starszego, tam gdzie sie Bracia wszyscy schadzać będą, chować, y od niej klucze trzy miec maią. Z ktorych ieden u Oycy Duchownego, Drugi u starszego, trzeci u Pisarza Bratckiego bydz ma. [s. 195] A do niej nie ieden bez drugiego, ale wszyscyj spolnie otwierac maią. A iesliby ktory był zatrudnionj, zebj przybǳ nie mogł, w ten czas kiedj potrzeba, tedy na swe miejsce uzyć ma drugiego Starszego, abo kogo z Braciej, aby z kluczem iego przybył, y zaś mu go doniósł, y sprawę dał co sie z niej wzięło, y na co.*
12. *Jātmuzna iaka abo co innego Bractwu służącego, ieslibj od kogo było do ktorego z starszych postano, dać Oycu Duchownemu znać, abo do niego odesłać, aby on abo Panj starsze tylko obesłał, abo wiec y Schadzkę dla tego Braciey wszystkiej złożył, y namowę o tjm uczynił co czynić. Toż sie y o liściach rozumiec ma, ieslibj ktore z kąd Bractwu służące przysłane były: nie otwierac ich, az przy Oycu Duchownj, abo Braciej wszystkiej, et è contra.*
13. *Jeslibj sie tez ktory z Starszych dowiedział o iakim Bracie chorj, abo siostrze, dac znać do Oycy Duchownego, aby iednego z Visitorow imieniem Bractwa wszystkiego posłał, nawiedził, y potym przez kapłana do spowiedzi y do Sakramentu naswietszego przyprawił: a iesli potrzeba, z spolney namowj iātmuzną opatrzył.*
14. *Na pogrzebiech, obchodziech, mszach, offertach, nabozenstwach umarłych Braciej j Siostr bywać, y abj wszyscyj Bracia y Siostrj bywały, upominac, y sługā Brackim, porozumiaawszj sie z Oycem Duchownj, obsyłać y prosic, aby wszyscyj przybywali.*
15. *Nieprzyjazni, niezgodj, zasscia między Braciā ugadzać, bǳ to Sami przez się, bǳ przez kogo innego: a iesli bydz może, abo potrzeba tego pokaze, y w Bractwie na Schadzce w to wstąpić y ugodzić, a niedopuszczać złemu sie krzewić ani iātrzyć.*
16. *Występne tez wszystkie miec na pieczyj, sami nie będąc występniemi: y ze wszystkich miar starać sie, aby Cnotj święte, miłość, zgoda, pokora w Bractwie wszystkim służyła.*

17. *Naostatek, Urzednikow wszytkich Bratckich upominac y prosic, aby kazdy urzedu Swego pilnowal, y wszytkiemu dosyc czynil, Sami siebie tez w powinnościach Swoich y w Urzędzie nie zaniedbywaiąc.*

Pisarz.

Pisarz bądź Duchowny, bądź Swiecki ma bydz umiejętny Sprawny, pilny, y Bractwu zyczliwy. Zadna Schadzka bez niego bywać nie ma, y z Pany Starszymi u stołu iednego siadać zawsze y votum Swoie dawać ma. A tymze sposobem, iako y inszy Urzędnicj doroczny bydz ma: wyiawsz byj sie Bractwu podobalo, tedy go reeligowac abo approbowac.

Powinnosci iego te są.

1. *Tych ktorzy z nadchnienia Ducha S. chcą bydz w Bractwie, wdzięcznie przyiac: y rozpowiedziawszy powinności Bractwa wszytkiego, iesliby ie przyiac ch[c]ieli, a ossobliwie ze na kazdy Quartal powinien będzie oddawac do Skrzynki Brackiej grosz ieden, w Reiest[r] wpisać de nomine et cognomine, y gdzie mieszka, y ktorego dnia kto do Bractwa przystal. Y dawszy mu obrok Duchowny upomnieć, aby w swym przedsięwzięciu mocno trwał y powinności Brackich pilnowal: potym go do Oycy duchownego ma praesentowac, aby mu rękę dal. Białychgłow zadnych do siebie przypuszczać nie ma bez matki Starszej, ale kazda przy matce wpisać zwycaiem wysszey opisanym.*
2. *Ma znać Bracią wszytką, y wiedzieć kto co dal do Bractwa, y kiedy, y to wszytko wpisać w Rejestr Bracki, y na Schadzce Quartalnej Summatim powiedzieć, wiele sie ich tego Quartatu wpisalo, y wiele sie dostalo, y iako wiele wszytkiego iest.*
3. *Na schadzce Quartalnej, Collecty Quartalne wszytki Jatmuzny y Czynsze, Legata odbierać, y policzywszy wiele sie co dostalo, w księgi Brackie wpisać.*
4. *Wszytkie namowy, sprawy, postanowienia Brackie do ksiąg porzadnie wpisywać y na kazdej Quartalnej schadzce przypominac przy stole, co sie przeszlego Quartatu postanowilo, aby sie execuovalo, a nic nie opuscilo.*
5. *Księgi czworj Brackie mieć: Z ktorjch w pierwsze wpisowani bydz maią Bracia y Siostry: W drugie Collecty Quartalne, oferty, legata, czynsze y wszytkie proventi, iesliby ktore byly: w trzecie wszytkie Distributy y Wydatki na co, kiedy y wiele: czwarte w ktore byj sie wpisowaly Acta, namowy y postanowienia Brackie.*

[s. 196]

6. *Tego tez przestrzegac ma, aby iesliby sie tamze na Schadzce wszytki rzeczy zaraz w księgi wpisać nie mogly, tedy sobie terminaly osobne w rapturarz czynic: potym czas upatrzyszy w księgi Brackie porzadnie wpisać, y zaż one księgi do Skrzynkiewy Brackiej oddać, aby u niego nie byly. A Panowie Starszy doglądac maią aby sie Acta z Rapturą zgadzaly y zawsze w skrzynce w zamknieniu byly.*

7. *Na każdy rok przed Electi[ę] liczbe ze wszystkich Regestrow czynic ma na Schadzce przy bytności Braciey wszystkiej, abo Deputatow ich, ktorzyby potym Summatym Bractwu wszystkiemu powiedzieli, wiele czego przez ten rok przybyło, y na co sie co wydało, y wiele w Skrzynce zostało. A po liczbie uczynionej Ociec Duchowny y Starszy podpisać sie mają, ze liczba statecznie oddana.*
8. *Kiedy tez Schadzka iaka przypadać będzie, ma Studze Brackiemu, który Bracią obchodzic ma, dac na spisku według podania Oycy Duchownego te ktore obchodzic powinien: to iest, iesliz Starsze tylko, czyli y Urzędniki do tego: czyli tez Bractwo wszystko.*

Szafarz.

Szafarz bydz ma, człowiek stateczny, pobożny, baczny, rostopny y wierny.

Powinności iego te są.

1. *Potrzeb[ę] Brackie do chwały Bożej służące wczas opatrywać, iako woski, swiece, olej do lamp, aparaty y insze ochędostwa: a Oycu Duchownemu abo Starszym dac znać, aby sie z Oycem Duchownym zniesli, y iesli potrzebę naydą, do skrzynki spólnie otworzyli, y co potrzeba pieniędzy wydali y w Reyestr wpisali.*
2. *Apparaty wszystkie Brackie, y cokolwiek iedno Brackiego iest, ochedownie, porządkie, y z pilnością chować: y na Msze Brackie y potrzeby insze według czasu wydawać y zas odbierać y chować.*
3. *Starac sie, aby na kazdych rzeczach Brackich, ktore z Collect y z Jałmużn Brackich sprawowane będą, był herb abo znak Bracki wyrazony.*
4. *Czynsze z Niwek, abo y insze Proventa wszystkie Brackie według czasu zawsze zupełnie wybierać, y do skrzynki Brackiej na Schadzce przy Oycu Duchownym y Starszych y przy Pisarzu oddać, y przy Sobie w księgi Brackie dac wpisac.*
5. *Tamze na teyze Schadzce podac swoy Reyest[r] ile pieniędzy przez ten Quartal wydał, y na co wydał, y iesli co ieszcze przy nim zostało, aby do Skrzynki oddać: Wyiqwszy zaś znowu trzeba na co wydać, abo co pieniędzy więcej przydać, tedy tam zaraz na teyze schadzce postanowić, dać y wpisać, wiele sie znowu dało y na co. Czego wszystkiego industria, pilność Panow Starszych y Pisarza, a ossobliwie Oycy Duchownego doglądać pilnie ma, aby sie nie na lada co pieniądze wydawały, a szafunek jałmużny ludzkiej był dobry.*
6. *Tego też pilnie przestrzegać ma, aby przed nayswiętszym Sakramentem v[el] Ciborium lampa zawsze gorzała, poniewaz to iest powinność Bracka y Bractwo trzymać na to pewną zagrodę.*
7. *Tenze na Mszach Brackich, Pogrzebach, Offertach, a ossobliwie na Quartalnych Vigiliach y Załomkach pilnować ma ktorzyby z Braciej y Siostr nie bywały, y spisawszy ie abo pamiętawszy na Schadzce Brackiej oznaymić Braciej albo czytać.*

Visitorowie.

Visitorowie mają być dwaj z Braciey wybrani, ludzie miłosierni, nie leniwi, do dobrych uczynków y pracy dla Christusa y ubogich iego, wymowni, roztropni, y sprawni: co by umieli chorobę, ubóstwo, nędzę y niedostatki ludzkie znosić y przywodzić je do wszelakiej cierpliwości: a ci też u stołu z Panj Starszymi zasiadać y Vota Swe dawac mają.

Powinności ich te są.

1. *Na każdy Quartal przed samą schadzką, wzięwszy iatmuznę od Oycy Duchownego iaką Bracia naznaczą, nawiedzać mają Szpitale imieniem Braciey wszytkiej temi słowy [s. 197]*

Najmilszy Bracia y Siostry Bractwo Panny Mariey nawiedza was, y cieszy nędzę wasze y płacze z płaczącymi, cierpi z cierpiącymi. Pyta was iesziesie sie tego Quartatu spowiadali, y do Stołu Panskiego przystępowali y ieszcie wszyscy to czynili. Bo iesliby który taki był między wami, tedy prosi y upomina, abyscie powiedzieli kto taki jest, a żeby zaraz do Spowiedzi y do Stołu Panskiego przygotował, chcieli od Braciey mieć iatmuznę cielesną. Y z tym nas do was Bractwo Błogosławionej Panny postalo.

To odprowiwszy y przelożywszy iesliby kto taki był, co by sie nie spowiadał, starac sie y upomnieć aby był przyprowiony. Potym ie do cierpliwości świętej przywodzić temi słowy.

Upomina was przy tym Bractwo, y prosi, abyście w nędzach waszych, w chorobach, w niedostatkach Swoich Sobie nie cknęli, ale raczej cierpliwością świętą iednali sobie łaskę u Pana Boga swojego y iemu sie polecali y prosili, aby wam dał Serce cierpliwe, skromne y znosne poki będzie wola święta iego. Y posyla wam tu Iatmuznę maluczką cielesną, abyscie ją wdzięcznie przyjęli, y Pana Boga za nie prosili, żeby dobrze czyniąc nie ustawali a Swemu zbawieniu y waszej nędzy wyrozumieć umieli y pomagali.

Dowiadować sie też mają: iako ie często opiekunowie ich nawiedzaia, y iesli im te potrzeby doczesne według zwyczaju oddawiaia.

Pytać ich też mają: Jesliż w czym nie żadaia Bractwa o przyczynę do Swoich dozorców.

To wszytko wyrozumiawszy oddac ie w opiekę Panu Bogu y błogosławionej Panie, y nazaiutrz to wszytko na Schadzce odnieść Bractwu y dać sprawę o wszytkim co sie sprawilo, y co za pociechę duchowną odnieśli żeby też Bractwo było uczestnikami tego.

2. *Gdzieby ie też Ociec Duchowny obstał, do niego stawić sie mają. Y iesliby ie do ktorego chorego Brata posłał, abo do więźniów isdz powinni, y tymże sposobem imieniem Brackim nawiedzić, y chorobie sie przypatrzeć y potrzebie. A naprzod pytać mają o zdrowie duszne, iesli dusza zdrowa iesli sie spowiadał, y Sakrament naswiętzy przyjął: potym dopiero o potrzebach cielesnych mowic, iesliby tego potrzebę baczyli y dać Oycu Duchownemu znać, aby tylko Starsze dla tego obstał y z nimi sie o iatmuznie namowił, y posłał.*

3. *To zawsze na pieczy mieć maią, abj pierwěj duszę kazdego opatrzyli, taż dopiero iatmuznę cielesną oddali. Wyiąwszy bj był tak nędzny, zeby mu y cielesnego ratunku niedostało tedy mu na ten dzien, ktorego do Stołu Panskiego przystępować będzie, opatrzyć, abj wzdj przystoynie z Uczciwością y z pociechą przystąpił, y tym goręcej za Bractwo prosił.*
4. *Gdziebj też siostra ktora zachorzała, tedy iuz nie Visitorowie chodzic maią, ale matka Bracka, rychlej bowiem białogłowa wyrozumie niedostatki białogłowskie, nizeli mężczyzna. Y ta ie nawiedzać y sprawę dac ma iednemu z Panow Starszych, abo y na Schadzce, aby sie oni z sobą porozumieli, y iatmuznę tak duchowną iako y cielesną obmyslili, j przez matkę posłali. A iesliby tego też potrzebę Ociec Duchowny baczył dla lepszego rozumienia rzeczy, tedy Visitorj z oną iatmuzną iuz gotową postać y oddać.*
5. *To też na pieczy miec maią, aby sie zawsze pilnie przypatrowali iesliz on chorj iatmuznj jest potrzebien, y iesliby sobie nie miał potrzeby Swoie z czego opatrzyć, by zaś iatmuzna nędznieszemu y potrzebnieszemu odięta nie była. Bo iesliz ma co zastawić, co przedać, abo zinąd opatrzenie iakie, albo więc przyjaciół iakie y powinne, cobj mu potrzebę wszelakie obmyslic mogli, to iuz w ten czas tylko duszę iego opatrzywszj, dać upomnienie, abj sie o sie starał, abo powinnych upomnieć, zeby y sobie y iemu winni nie zostali, y prosić abj go opatrzyli.*
6. *Jeslibj też obaczyli, zeby iakie zaszcia miał z kim, upomnieć go, aby sie poiednał: bj też y Bractwa prosić, żeby sie do tego przyłożyło, ile bydz może poiednac ie y pogodzić: ostatek Panu Bogu zlecić.*
7. *Jeslibj też baczyli sposobność do tego, upomnieć gładce maią, aby pamiętał na rozprawę domu Swego za wczasu, poki ieszcze choroba nie przemoże, by zaś iako co gwałtownego nie przypadło, a potymbj iuz y duszy swej y zenie y dzieciom y powinnym zła uczynił, prosić go abj nie odwłaczał, ale zaraz, by y tego dnia Testament aby czynił.*

[s. 198]

8. *Ciz Visitorowie, gdybj baczyli, zeby sie iuz brat gotować miał na on swiat, upomnieć maią powinne iego, abo te ktorzybj pieczą o nim mieli, abj po Kaptana posłali, ktorjbj ostatnim oleiem świętym pomazał, y mozeli bydz przy nim był az do skonczenia, zeby w łasce Bożej skonął.*

Sługa Bratcki

Postugę Sługi Brackiego odprawować maią Dzwonnicy Farni: iesliby byli wierni, skromni, powolni, trzeziwi, y pilni. Inaczej wolno Braciej inszego sobie obrać ktoregobj rozumieli.

Powinnosci ich te są

1. *Bydź zawsze Urzędnikom Bractwa gotowymi do posługi.*
2. *Kiedy starszy rozkaże abo Pisarz Bracki, obchodzić wszystkie, zadnego nie miiając z Braciej y Siostr.*
3. *Na Mszach Brackich o swieczach wiedzieć, y na Pogrzebiech o Dece abo przykryciu na marach: y zaś tesz chędogo y z giermakami załobnymi wyczosawszj y zwinąwszj, j swiece odebrawszj, Szafarzowi Brackiemu oddawać. Do ołtarza także kapłana chędogo wyprawiać.*
4. *Gdy Bractwow Quartal ma odprawować Vigiliae, mają przed tym obszedzj Bracią, dzwonic we wszystkie dzwonj, gdy ie poczynaią: także y nazaiutrz gđj processią pro defunctis odprawuią.*
5. *Według czasu święta, potrzebji, gdy ma bydź Msza święta u ołtarza Brackie[go] ołtarz przybierać.*
6. *Przj wszystkich Mszach Brackich, Kapłanowi w komzj ministrować, osculum pacis dawać, gdy tego czas: abo ktorego z chłopiat szkolnych do ministrowania wyprawić.*
7. *Kiedy też msza Bracka bydź ma: nagotować stołeczek mały u ołtarza obrusem przykrytj, abo tuwalnią, j miednicę nan położyć dla offert Brackich.*
8. *Schadzek y nabożenstw wszjtkich Brackich pilnować, y przed tym niz sie Bracia Starszj zeydą, bydź y czekać, iesli czego nie rozkazą, a nie wychodzić aż po schadzce.*
9. *Kiedj Bracia y Siostrj przystępować mają na Święta Brackie uroczyste, gotować wszystko to co do Communiey należj, porozumiawszj sie z Szafarzem.*
10. *Od Obsequij Brackich od zadnego nic niebrać tylko na swym Salarium przestawać.*
11. *Kiedy czas upatrzą lecie, Apparajtj Brackie wszystkie przesuszać, porozumiawszj sie z Szafarzem.*
12. *Insze wszystkie posługi Bractwu należące odprawować, pilnować chętnie, wiernie, zyczliwie wykonywać.*

Co wszystko zebj tym snadniej odprawowali, mają mieć Salarium Quartalnego od Braciej samej, krom koscielnego zwyczajnego, groszj 24.

POWINNOSCI CZWARTE

Do rządu dobrego należące.

Abj sie też wiedziało iakim sposobem do Electiej osob co przedniejszych y urzędników wysszej mianowanych, y do inszych spraw Bractwu należących przystąpić, y co czynić, tu Bractwo naukę mieć będzie.

Electia.

Electia osob wysszej mianowanych ma bydź na kazdj rok odprawowana przed Świętem Zwiastowania Błogostawionej Panny in Martio Poście, abo zaraz po święcie od tego czasu właśnie, kiedy sie to Bractwo sporządziło tym sposobem.

Tydzien przed tym, abo w Niedziele przeszłą, także y tegoż dnia, kiedy iuż Electia bydz ma, ma bydz ta Electia od kaznodzieie zalecona na kazaniu publice wszystkim, aby sie wszystkim obwiesciła, prosząc aby sie Bracia wszyscj zeszl. A dzien przed samą Electią ma sługa Bracki obisz wszystkie Bracią, aby w czas przybywali do Bractwa nazaiutrz skoro po obiedzie we dzwon wielki uderzą czego omieszkiwać nie maią.

[s. 199]

Tego dnia zaś, kiedy iuż Electia bydz ma, naprzod, ma bydz Votiwa Bracka przed Primą, którą Samiż Literáci spiewać maią, o S. Duchu, abo y za maturą, iezelibj sie zdała, na której wszyscj Bracia y Siostrj bydz maią. Pana Boga prosząc o Ducha S. Braciej aby obierać mogli Starsze dobre, mądre, Stateczne, godne, y Bractwu przystoynne. Po tey Votiwie zaraz tamze na Chorze odprawic maią spiewanie Veni Creator etc. A po obiedzie skoro we dzwon uderzą zisz sie zaraz do Kaplice Troyce S. maią Sami tylko Bracia, Białychgłow do kaplice nie przypuszczaiąc, które temi czasj w kosciele bydź y Pana Boga o Ducha S. prosić za nie maią. Tam w kaplicj będąc, Ociec Duchownj klękąwszy z Bracią wszystką zmowi: Veni Sancte Spiritus. etc. Potym ut sequitur.

Kyrie eleison. Christe eleison. Kirie eleison

Pater noster.etc.

V Et ne nos inducas in tentationem

R Sed libera nos a malo

V Veni Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium

R Et tui amoris in eis ignem accende

V Emitte Spiritum tuum et creabuntur

R Et renovabis faciem terrā

V Domine exaudi orationem meam

R Et clamor meus ad te veniat

V Dominus vobiscum

R Et cum Spiritu tuo.

OREMUS.

Deus qui corda fidelium, Sancti Spiritus illustratione docuisti da nobis quaesumus in eodem Spiritu recta sapere, et de eius semper consolatione gaudere.

Deus in te sperantium fortitudo, adesto propitius invocationibus nostris: et quia sinete nihil potest mortalis infirmitas, praesta auxilium gratiae suae, ut in exequendis mandatis tuis et voluntate tibi et actione placeamus. Per Dominum nostrum. etc.

Potym zasiadysz mieysce swoje, uczyni maluczką peroratią Ociec Duchownj do Braciej o Electiej, powie o zachowaniu, o pilności starszych przeszłych, y imieniem Braciej wszystkiej podziekuie im za pilność y staranie, samego siebie też nie przepomni, iako przez ten rok był Bractwu zyczliwj, y iako służył, y iakie staranie było, y powie, ze sie ich rok

iuz dokonczył, trzeba, zeby albo insze na to mieysce obierali albo iesli sie będzie zdało tesz confirmowali, iezlizbż zostać chcieli etc Y spyta, iesli sie im zda, aby do Electiej przystąpili. Y gdy iuz zezwolą tedy iuz Panowie Starszj y Urzędnicj położą na stole klucze swoje, y wstawszj od stołu, usiądą na osobnej ławie wszyscj, krom Oyca Duchownego, który na mieyscu swym zostanie.

To odprawiwszj, roskaze Ociec Duchownj przeszły Braciej, aby między sobą obierali insze osoby do Bractwa należące. Tym sposobem.

Bracia wszyscj obiorą między sobą Electorow sześci, abo chcą y dziesięci, cum absoluta facultati eligendi: A ci electorowie zaraz zasiądą u stołu Brackiego, y tam kazdj z nich, z zadnym sie nie zmawiaiąc, według najlepszego zdania swego, o kimbż rozumieli, zeby godnym był, ma poteiemnie napisać, na kartce imię Oyca Duchownego: po nim czterech starszych, starszego pierwszego, potym drugiego, więc trzeciego, aż czwartego: Ktore napisawszj zaraz zwinąć oną kartkę y na stole położyć. A kiedy iuz kartki swoje wszyscj Electorowie na stół położą, tam Pisarz Bracki starj przystąpiwszj do stołu, ma one kartki, biorą po iednej, głosem czytać, y kazdego z osobna napisać ktorego obrano. Y notuiąc kazdego kryskami który więcej vota mieć będzie, ten ma bydź, y iuz sie wymawiac nie ma y zaraz go Bracia prosic maia, abj ten urząd na sie przyiął. A iesliby paritas votorum na kogo była, tedy zaś znowu kartki pisać na tego iednego aż który z nich przewyszj: y ten bydź ma. Oyca Duchownego y Pany Starsze obrawszj, do Urzędnikow drugich tymze sposobem [s. 200] przystąpić, krom sługi Brackiego, ktorego sami Panowie Starszj z Oycem Duchownym obiorą.

Jeslibż sie też w ten czas Bractwu zdało, do Electiej inszych nieprzystępuiać, tylko wszystkich razem potwierdzic, y głosem iednym nie bawiać sie wiele reeligować, to też uczynic mogą. Jesliby też tylko dwie młodszych do dwuch Starszych obrać chcieli [dopisano na lewym marginesie: to też uczynić mogą, aby się zawsze dwaj młodzi przy tych starszych wprawowali.]

Po Electiey takowej Bractwo wszystko, maia dopiro prosic wszystkich obranych, abj łaską Ducha S. pogardzać nie raczyli, ale aby te zwierzchnosci y urzędy dla chwały Bożej, y dla pozyskania sobie łaski iego, chętnie na się przyięli.

Tam gdzieby który Elect, prze[z] iakie słuszne przyczynj wymawiał sie, czego iednak nie lada iako dopuszczać, azby były gwałtowne iakie potrzebj, tedy zaś znowu inszego obierać aż sie wszyscj obiorą.

Po obraniu osob Bractwu należących, zaraz maia przystapic y do Electiej matki Starszej dla Siostr. Potrzeba bowiem abj y ta była stateczna, baczna, ubogie miłuiąca, miłosierna y Bractwu zyczliwa: y coby miała iaką reputatią u ludzi, zeby sie y drugie na nie oględowały, czciły y wazyły. Te skoro obiorą y mianuią, do niey postać iednego

z Braciej, y powiedzieć ze ią Bracia za matkę y starszą Siostr wszystkich obrali, y prosić aby ten urząd na sie przyięła.

Jey powinności są

Siostry znać y miłować ich, kiedj korej czego potrzeba, do Bractwa odnieść y za nią sie przyczynić.

Kiedy sie tez ktora insza do Bractwa wpisac chce, z nią do Pisarza isdz, y za nią prosić, aby ią wpisano.

Jatmuznj wszystkie, ieslibj ktora siostra dała, do siebie odbierać, w pusskę iaką, y na Quartal do Schadzki odnosic Bractwu.

Upominac wszystkie Siostry, aby sie w powinnościach swych czuły, y na Quartal powinność pienięzną, iako obiecały oddawały.

Bydz im przykładem y powodem do nabozenstwa naznaczonego dla odpustow.

Kiedy ktora zachorzeie, nawiedzić imieniem Brackim, zwłascza gdzieby iey Ociec Duchownj roksazał, abo korej z Starszych uzywał. A isliby potrzeba była czego Oycu Duchownemu dać znać.

Kiedy godzinj czterdzieści będą, tedy według zwyczaiu obsyłać wszystkie y z nimi do kosciola isdz ma, sporządziwszj im swiece wszystkie według zwyczaiu.

Kiedy też u korej chorej dostatniey będzie, ma zalecac potrzebę Bractwa wszjtkiego dla ubogich niedostatnich.

In Summa, coby baczyla, bydz potrzebnego Bractwu wszytkiemu y Siostrom iako baczna obmyslawac ma.

Co wszystko odprawiwszy, dopiro Bracia wszycj, iesliż Officium zadne na ten czas nie bedzie, do oltarza wielkiego parą a parą isdz, y tam Te Deum laudamus etc j conclusiá według zwyczaiu odprawic maią. A ieslibj Officium było, tedy w kaplicj mowiac głosem ie odprawiaj

A Pisarz Bracki owę Electiá porządnie w Księgi wpisze, bądź tego dnia, bądź nazaiutrz.

Lyczby czynienie.

A ponieważ za odmianą Urzędnikow, odmiana y w sprawach bywa: abo day to, chocby odmianj zadnej nie było, a dawni byli confirmowani, przecię sama rzecz tego potrzebuie y słusność, aby sie liczba ze wszyskiego Braciej wszytkiej czyniła. Jatmuznj bowiem y skład wszytek nie od inszych bywa tylko od Braciej. Przetoz potrzeba tego, aby liczba czyniona y oddana była ze wszystkich Percept j Distribut tak rocznych

[s. 202]

Panowie tedy Starszj Urzędnicj, Pisarze, Szafarze etc dzien przed tym niż Electia zajdzie, zisdz sie maią na Schadzckę z Bracią wszytką, y tam liczbę ze wszytkiego czynić, j oddac maią bądź to Braciej wszytkiej, iesliż sie zeydą, bądź Deputatom ich, ktoreby na

to wysadzili, aby słuchali, y potym Braciej inszej opowiedzieli: Jako wiele Percepti tego roku było, y zaś iako wielka Distributa, y co ieszcze zostało, abo też iesli czego niedostało, aby Bracia obaczyli pilność, wierność y sprawę, y aby nazajutrz wiedzieli, iesliżby zaś onę Urzędniki obrac mogli.

Liczbę odebraawszy, podpisać się maią, kilka co z Starszych Braciey na nie, ci ktorzy na słuchanie liczbj byli deputowani. Ze sie tego a tego dnia dostateczna liczba ostała od Urzędnikow Roku przeszłego: ale wprzied Ociec Duchowny.

Schadzky.

Schadzki y zgromadzenia częste Brackie, iako są potrzebne, rzecz sama świadczy: w ten czas bowiem nie tylko sie ruguią obyczaie, sprawy y postempki nasze, bądź te prywatne, bądź publiczne: ale też poprawy wszelakie Bractwu należące z stronj dusze j ciała, y iesli sie w czym porządkowi y postanowieniu Bractwa wszytkiego nie dzieie dosyć, tam sie poprawuią, pomnazaią y exequuią.

Schadzać się tedy Bracia wszyścj maią na kazdy Quartal, kiedy obesłani od Oycy Duchownego będą do Starszego, u ktorego będzie skrzynka Bracka.

Krom tych Quartalnych Schadzek, maią się też Bracia wszyścj schodzić, kiedy ie ociec Duchowny obesse, dla iakiey słusznej namowy y potrzebji. Ale ossobliwie raz w rok przed Świętem Zwiastowania Pannj Błogosławionej dla Electiej y dla liczbj czynienia, iako się wysszej wspomniało. A zchodzić się są koniecznie powinni, chcąli bydz uczestnikami odpustu, ktore toties quoties otrzymawuią, ilekroc się do Schadzki dla poprawj schadzaia, iako się wysszey pod tytułem Odpustow spisało.

Tu iednak przytym dla przestrogi Bracia wiedzieć maią, że na Zchadzkach wszytkich, kiedy o rzeczach namowy bywaią, białęglowy nic czynić nie maią, y żadna tam w ten czas bydz nie ma, krom Braciey samej.

Iz iednak powinne swoje Powinności na kazdy Quartal Bractwu oddawać: tedy tak się sprawować maią. Przyszedszy na Schadzkę do Bractwa y oddawszy powinności Swe, bądź po groszu, bądź iako obiecały, abo iako ktora iest chętna do Bractwa maią zostac, y bydz przy przemowie na ten czas kapłanskiej, dla pociechy dusznej, aż skończona będzie. Ale skoro się przemowa dokonczj, y obrok Duchowny odniosą, maią wszytkie wynisnąć, a Bractwo sama mężczyzna zostac, y o rządzie, y o rzeczach według potrzebj namowj swoje czynić ma. A siostrj tymi czasj mogą isdz do kościoła na kazanie, abo iesli kazania niemasz, maią Pana Boga za rząd dobrj y sprawę ich dobrą prosić, aby tak były uczestnikami odpustow na to naznaczonych: Ich bowiem mieysce do Schadzki iest kościół, a namowy Pacierze. Wyiawszybyj ktora wpisać się do Bractwa chciała, tedy z matką Starszą wstąpić do Braciej ma na Schadzce, y tam się wpisać. Wolno też będzie na ten czas matce Braciej przełożyć potrzeby iakie ktorej Siostrj, y prosić aby iej radę dano, y iesli potrzeba iatmuzną opatrzone, Odprawiwszy to, wynisnąć i odisz ma.

Jesliby też ktora Siostra czego potrzebowała do Bractwa, tedy matce Starszej powiedzieć, a matka przyszedzj do Schadzki przelożyć to Braciej ma: a przelożywszj, iesliz iey zaraz respons dadzą, z responsem odisdz, abo iako iej Bracia naznaczą, ze iey przez matkę abo Visitatora, abo Brata ktorego, ab[o] więc przez Starszego dadzą znać, iako sie namowią.

Na teyze Schadzce zaden obcj bydz nie ma, tylko co do Bractwa należą Bracia [s. 202] wpisani. Y iesliby kto przyszedł, pytać przez Sługę abo Brata ktorego, czego by potrzebował, y zaraz go odprowadzić, wyiawszjbyj osoba iaka zacna, dla przysłuchania sie, abo zebj sie kto wpisać chciał, tedy wpisać abo go mieyscem Ociec Duchowny poczci aby siadł, bądz to u stołu iesli zacnyj kto, abo między Bracią, iesli osoba iaka znasnieysza.

Na takie tedy Schadzki, kiedy sie Bracia obestani zeydą. Naprzod Ociec Duchowny kaze wszystkim klęknąć, y przezegnać sie krzyżem S. Potym głosem rzecze.

Veni Sancte Spiritus, reple tuorum corda fidelium et tui amoris in eis ignem accende.

Kyrie eleyson, Christe eleyson, Kyrie eleyson.

V Et ne nos inducas in tentationem.

R Et libera nos a malo.

V Memento Domini congregationis tuae.

R Quam possedisti ab initio.

V Domine exaudi orationem meam.

R Et clamor meus ad te veniat.

Oremus

Mentes nostras quaesumus Domine lumine tuae claritatis illustra, ut videre possimus quae agenda sunt, et quae recta sunt agere valeamus, Per Christum Dominum nostrum Amen.

Po tey modlitwie wszyscj siędą: A Ociec Duchowny peroratią do nich maluczka uczyniwszj do zbudowania: abo na zbudowanie wszystkich z Catechizmu Rzymskiego co powie, abo też Powinności Brackie Pisarzowi kaze czytać. Na ostatek co będzie należało do rządu dobrego Brackiego. To odprawiwszj, kazać białym głowom iuż wynisdz dawszy im przezegnanie.

Jesliby też kto dla wpisowania przyszedł, tedy przeczytaawszj mu powinności iego Brackie, abo mu ie na spisku podawszj, wpisać go, y ręki daniem Oycu Duchownemu y Starszym tylko samym przyiąć. Y tu iuż o rządzie dobrym, y o poprawie Brackiej namawiania maią.

Tamze iesliby sie który Brat abo Siostra nalezli występn, napomnieni bydz maią według wielkosci występku, y według zdania starszych.

Tamze iesliby co sprawic, poprawic potrzeba była, do kościoła dla chwały Bożej, dla ołtarza, dla kapłanów, abo do Szpitalów, do więźniów, do chorych, z iatmuzną postać, albo iesliby komu płacic sie co miało, zwłaszcza Vicariom, Organiscie, Studze, y inszym rzemieślnikom, tam o tym namowy bydz, y do skutku przywodzić sie rzeczy maią.

Tam cwiczenia duchowne bydz maią, iako sie kto w domu swym sprawuie, y iako dziateczki swe y czeladkę w boiazni Bożej cwiczj, iako kto z kim mieszka y insze rzeczy tym podobne.

Tamze też y Pisarz y Szafarz ozwać sie maią z swemi potrzebami y wydatkami, y perceptami od wpisowania, do wydawania etc.

To też dla przestrogi Bracia y Siostrj wiedziec maią: ze na ten czas przy kazdej Schadzce od małego do wielkiego uczciwie, skromnie, y spokojnie zachować się maią. Przechadzek zadnych, śmiechow, zartów, rozmów proznych a mniej ieszcze czestowania uzywać nie maią. Wrywać sie też wrzecz komu, kiedy kto co mowi nie godzi sie: ale czekać, az ieden domowi, toż drugi po nim: wolno bowiem będzie kazdemu zdanie swe powiedzieć, gdzieby co lepszego rozumiał byle in charitate nie z uporem, skromnie y uczciwie było bez obrazy, bez osławj drugiego.

A gdzieby ktorj Brat co takowego wiedział, tedy nie wtenczas na Schadzce, ale dzien przed tym ma isdz do Oycy Duchownego, y tam mu ad aurem to powiedzieć, aby Ociec Duchownj będąc informatus, wiedział co z tym czynic, y iako z tym sobie na Schadzce bacznie postąpić.

[s. 203]

Obrazac sie tez lada czym nie maią, zwłaszcza gdzieby na ich nie stanęło: ale baczniu Oycy Duchownego y starszych Summieniu zlecić: iuz oni wiedzą co czynią, y co czynic maią.

Tym sie tez obrazac niemaią, ze nie wszyscj Bracia vota na kazdą rzecz maią: od tego bowiem są starszj y Urzędnicj, ktorzy o wszystkim zawiadować y radzić maią. A kiedyby na kazdą rzecz wszystkich vota sięgać, trudnoby było, byłoby y omieszkanie wielkie. Ale tak: kiedy ociec Duchownj obaczj rzecz iaką ważną do rządu należącą, ktoraby bez dokładu Braciey wszytkiej bydz nie miała, tam iuz Ociec Duchowny powinien zdania wszystkich dosięgać y pytać, abo od tych od ktorychby rozumiał sposobniejsze, ze pollent iudicio. Ale w inszych potocznych sprawach sam Ociec Duchownj y z Starszymi, y z Urzędnikami namowy czynic y concludować, potym Braciej wszytkiej głosem powiedzieć ma na czym stanęło y co postanowili.

A Pisarz w ten czas powinien wszytko to co sie postanowi w Reiestra wpisac.

W ten czas też Collectj wszytkie wybierać, y iesliby u ktorego co zatrzymano było, wyciągnąć, na ostatek policzywszj w reiest[r] wpisano y do skrzynki chowano bydz ma.

Co wszystko rządnie odprawiwszy, Schadzke zamknąć, y Panu Bogu podziękować przez Ojca Duchownego tym sposobem.

Kyrie eleyson, Christe eleyson, Kyrie eleyson.

V Confirma hoc Deus quod operatus est in nobis.

R A templo Sancto tuo, quod est in Jerusalem.

Oremus.

Praesta nobis quaesumus Domine auxilium gratiae tuae, ut quae te authore facienda cognovimus, te operante impleamus. Per Christum Dominum nostrum Amen.

A iesli iest Ociec Duchowny rozpuscita in benedictione Bractwo, mowiąc

Et benedictio Patris, et Filij et Spiritus Sancti descendat super nos: et maneat semper. Amen.

A tuteż ieszcze Bracia wiedziec maią, ze z Schadzki wychodzić ani odchodzić nie-maią, aż sie błogostawienstwo wezmie od Ojca Duchownego, a to dla pozyskania odpustów wyższej mianowanych.

Offerty.

Ponieważ Bractwo to wszystko samo przez się z miłości swej ku Bogu y chwale iego, dla więtszego cwiczenia y pociągnięcia siebie samych y drugich do powinności Chrześcianskich, wniesienia y szczepienia tego Bractwa świętego do tego miasta, było y iest powodem, y samo to ultro na sie wzięło matury wszystkie odprawować we wszystkie soboty, święta Panny Mariej y Apostolskie y insze iako sie w powinnościach wtorych¹⁶ opisało. Nad to, iż umiowało ozdobę domu Bozego, y ma chęć y wolą wszystkie Apparamenta y potrzebę chwale Bożej y temu Bractwu należące sprawować, nadac y opatriwać: ktemu ieszcze ubogie, wstydlive, chore, tak z Braciej y Siostr[ę] ubogich iako y insze, bądź to we Szpitalach, bądź w wiezieniach leżących, iatmuznami dusznymi y cielesnymi według przemożenia swego zakładać, ratować y dzwigać. A widząc ze na to ratunku inszego mieć nie może, iedno z tych trzech rzeczy: Od wpisowania, z Collect Quartalnych, a z Offert, abo z legat, iesliby które kiedy przypadły. Przetoż iako insze iatmuzny, tak y te oferty [dopisano na marginesie: zwyczajem za Braciej], nie inszemu żadnemu służyć maią, tylko Bractwu temu Panny Mariej Literackiemu tym sposobem. Nie zebý de plano offertj wszystkie, które do kościoła kapłanom inszym bydz maią Bractwu służyć miały, ale tylko te same, a nie insze, które sami Bracia y Siostry oddawaia y oddawać maią na mszach, które Bractwo samo za matury spiewa, także y z pogrzebow Brackich, które sie w powinnościach [przekreślono: wysszych, wpisano pierwszych] opisały, y dla tego mianowały: Krom tych mianowanych, do zadnych, inszych Offert nic nie maią, ani mieć mogą. Tak aby insze

¹⁶ Przekreślono: pierwszych.

wszystkie, krom tych [dopisano: Bractwu?] mianowanych, nie inszym, tylko kościółowi [s. 204] y Vicariom służyły y przychodziły zawsze y wiecznie, iako iest obyczaj.

*Aby iednak przecię y tymi Offertami, na tych maturach Brackich nic sie nie ublizyło. Vicariom, gdyby ludzie odprawiwszy oferty swoje na nich zaniedbywali tez offert koscielnych na wielkich Mszach zwyczajnych: tedy [dopisano powyżej: za zezwoleniem spolnym dla stron] dwie rzeczy sie vicariom waruie y za Artykuły ossobne kładąc y stano-
wiąc. Naprzod aby wszyscy Bracia y Siostrzy odprawiwszy swoją offertę na Brackiey msze, to iest na maturze, nie lenili sie też isdz drugi raz na Summie na offertę, ktore isdz mają Vicariom, we dni Niedzielne, y w insze święta, a zwłaszcza uroczyste zwykłym obyczajem, do czego Urzędnicj miasta tego, według powinności swej mają im bydz powodem. Powto-
re, mając wzgląd na ich prace, ze iednak z powinności spiewają y spiewać mają u ołtarza, Msze Brackie wszystkie wysszej opisane maturne, niechcąc inszych gratialistow sobie szukać, chocby to uczynić Bracia mogli, ani chcąc od nich oddalic co im własnie służj, Ale zycząc y onym y Sobie, aby zarowno w społeczności, iako Panu Bogu y kościółowi iego, tak y onym przy chwale Bożej służyli naznaczyło im Bractwo, naznacza, obiecało, postano-
wiło, za spolną ugoda, y dostateczną namową, ma y powinno będzie czasy wiecznymi na kazdy Quartal dac y płacić złotych pięć z skrzynki Brackiej bez wszelakiej trudności y wy-
mowki. A oni też powinni będą wszystkie msze maturne u Ołtarza ktoregokolwiek według zdania y potrzeby Bractwa w kosciele S. Małgorzantj, także cztery kroc do roku w kosciele S. Mikołaja na Przedmieściu odprawować y spiewac, iako na ktorego z Vicariow tydzień który przypadnie, z czego sie też wymawiać, ani sie trudnemi do tego okazywac nie mają. [dopisano: Co by Wicariowie na czynsz zbierali.]*

To też Bracia wiedziec mają, ze te oferty swoje w kosciele farnym S. Małgorzantj, nie na Ołtarz klaszcz mają, ale przy ołtarzu w bok mają sobie postawic stolik mały przykrytj, a na nim miednicę polożą, y na nie Offerty swoje klaszcz. A iesliby ktory za niewiadomością co polożył, tedy iuz y ono polożenie offertj na ołtarz do Skrzynki Brackiej obrocic sie ma. A po Msze Szafarz wszystkie odbierac, y policzywszy schować do Skrzynki Brackiej ma, iako sie wysszej w powinności Szafarzowej opisało.

Tego też iednak pilnie postrzegać sie ma, aby wszyscy Bracia y Siostrzy na offertach Brackich bywali. A gdzieby ktorzy z mężczyzn dla potrzeb iakich domowych albo dla odiazdu bydz nie mogli, tedy iesli ma żonę przez nią a nie przez Sługę ma odsylac offertę swoją: abo więc przyiachawszy tym większą ialmuznę do skrzynki Brackiej, ktora iest przy ołtarzu Pannj Mariej włożyć, nagradzając omieszkanie takowych offert, co sie przypuszcza na summienie y baczenie każdego

Offerty iednak wszystkie u S. Mikołaja nie Bractwu ale Vicariom służyc mają.

Skrzynki Brackie.

Skrzynki Brackie dwie bydz maią, iedna u Starszego, w ktorey Przywileie, acta [,] reiestra, pieniądze, y insze składj bydz maią: y ktora zawsze na stole przy Bractwie na Schadzce kazdej bydz ma. Druga w kosciele przy Oltarzu Panny Marięj przybita, w ktorą Bracia y Siostrj, ktorzybj albo Mszą Bracką omieszkali, abo tez w czym powinności swej dosyc nie uczynili abo też byli odiechali, tedy sie wrociszj, y czas upatrzyszj, do oney skrzynki wlozyc maią tym więtszą iatmuzne, za omieszkanie. A te skrzynkę także Szafarz ma mieć w opiece swej, y od niey klucz ieden mieć, a drugi ma bydz u Oycy duchownego. Y otwierać ią maią obadwa wspoł raz w czterj niedziele, y wyiąwszj z niey pieniądze policzyć y w księgi wpisać, potym one iatmuznę do skrzynki głównej do Zakri-stiey schować.

Pogrzebj

Ponieważ między inszymi pobożnościami y powinnościami Chrzescjanskimi nie mniejszy to iest uczynek Chrzescianski, Umarlego do grobu doprowadzić. [s. 205] Pana Boga zań prosić y za duszę iego iatmuzne dać: Otoż też y Siostry wszystkie, nie tylko to wszystko czynić na kazdy Quartal, iako sie wysszej w Powinnościach pierwszych opisało, abo kiedy tego potrzeba pokaze. Ale też y to przy tym wiedzieć, y na to baczenie mieć słuszne maią, ze iesliby sie kto z Braciej abo z Siostr pilniejszj, zyczliwszj, pracowitszj, abo dobrodziej iaki znalazł, ktorybj co znacznego, dobrego, Bractwu temu uczynił, służył, oddał y legował, aby też Bractwo wszystko na duszę iego baczenie tym więtsze miało: bądź to Pacierze pewne wszystkim przez Oycy Duchownego naznaczyć: bądź Collectj iakie przy Mszej do pewnego czasu: bądź Msze pewne, bądź Anniversarze, albo coby naylepszego: Oyciec Duchownj, za namową wszystkich Braciej rozumiał postanowić, y osobliwie z Ambony zalecać, aby kazdy Brat y Siostra umieraiąc, z tą pociechą umarł, ze po sobie zostawi pewne opiekuny, ktorzy za dusze ich Pana Boga prosić będą.

Starac sie też o to Bracia maią, aby ciało Brata kazdego j Siostry, tak bogatego iako ubogiego z uczciwoscią do grobu prowadzone y chowane było: Y iesliby baczyl iakiego Brata abo Siostrę tak bar[d]zo obnazonego, zeby [w] czym pogrzebiony bydz nie mógł tedy dwuch Braciej y dwie z Wdow, owych do mężczyzn te do białychgłow wystac prosić o iatmuznę dla niego, aby uczciw j pogrzeb był, a in defecta gdziej Eleemosyny nie stało, tedy z skrzynki Brackiej, za to bowiem y odpłata wieczna, y powod wszystkim, aby tym chętniejszj do tego Bractwa byli.

*Gdziebj tez ktoremu z Bractwa zona abo dziecię, ktorzyby niebyli wpisani umarło, tedy gwoli mężowi wpisanemu abo zonie wpisanej a mąż by nie był wpisany, ma y powinno będzie Bractwo z powinności Chrzescianskiej uczciwość temu umarłemu uczynić, y ap-
paramentow na pogrzeb dać.*

Tu iednak wiedzieć wszyscj maią, ze do noszenia ciała, kazdy sobie obmýslic portitorý ma, na tym z Bractwa przestaić, ze ochędostwa Brackiego dodaie y postługę z modlitwami za duszę odprawuie.

Conclusio.

Te są tedý powinności Bractwa Panný Mariey Literackiego, ktorých pilnować y wykonywać pilnie maią, Pana Boga prosząc o pomnozenie dalsze y więtsze. Z tym iednak dokładem, aby według potrzeby, według czasu sami sobie Artykuły napotym stano-wili, y do swych ksiąg wpisowali, y ich sie pilnie trzymali, coby do zbudowania więtszego y cnot świętych Chrzescjanskich służyło. A temi czasy tych opisanych pilnie sie trzymając, niech Pana Boga chwałą y Je[go] M[ości] X.[iędza] Biskupa Krakowskiego, Piotra Tyli-ckiego w modlitwach swych nieprzepominaią.

Bibliografia

Archiwalia

Archiwum Archidiecezjalne Lubelskie, sygn. Rep 60 A 96, Visitatio ecclesiarum et totius cleri in archidiaconatu Lublinensi dioecesis Cracoviensis ex anno 1603, s. 698.

Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. AV Cap. 3 [tożsąma z sygn. M-051], „Acta visitationis ecclesiarum in Archidiaconatu Lublinensis consistentium per R. D. Georgium Zamoyski de Zamoście archidiaconum Lublinensem ... gesta a. D. 1595”, k. 91-92.

Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. AV 5, Visitatio decanatus Boboviensis externa per Joannem Januszowski, archidiaconum Sandecensem, plebanum Solecensem ex mandato speciali R.D. Petri Tylicki episcopi Cracoviensis, praesentibus Martino Chochorovio, praesbytero et Martino Servatio, Andreoviensi clerico facta. – Visitatio Ecclesiae Collegiatae civitatis Novae Sandecz per Joannem Januszowski archidiaconum Sandecensem ex speciali mandato R.D. Petri Tylicki, episcopi Cracoviensis, praesentibus R.D. Bartholomeo Fussorio, eiusdem ecclesiae Sandecensis Collegiatae custode et Martino Servatio, Andreiowiensi clerico anno Domini 1608 mensibus Februario et Martio feliciter facta s.– Visitatio decanatum Sandecensis et Novi Fori externa per R.D. Joannem Januszowski, archidiaconum Sandecensem, praesentibus R.D. Alberto Piotrowski, plebano Męciniensi et Martino Servatio, Andreiowiensi clerico anno Domini 1608 mensibus Julio et Augusto facta, s. 185-205.

Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. AV 5, Statuty Bractwa Literackiego w Nowym Sączu. 1608, 25 marca, s. 185-205.

Archiwum Kurii Metropolitalnej w Krakowie, sygn. AV Cap. 25, Visitatio externa diversarum dioecesis Cracoviensis ecclesiarum sub R.D. Petro Tylicki, episcopo Cracoviensi facta a.D. 1607. (Hospitale divi Valentini extra urbem Nova Sandecz, ecclesia parochialis in Podegrodzie, Łukowica, inventarium supellectilis sacra et ordinationes quaedam ecclesiae parochialis in oppido Solec). Visitatio ecclesiae collegiatae civitatis Novae Sandecz per R.D. Joannem Januszowski, archidiaconum Sandecensem ex speciali mandato R.D. Petri Tylicki, episcopi Cracoviensis, ducis Severiensis praesentibus R.D. Bartholomaeo Fussorio, eiusdem ecclesiae Sandecensis Collegiatae custode et Martino Andreioviensi, clerico secretario a.D. 1608 mensibus Februario et Martio facta. Visitatio decanatum Sandecensis et Novifori externa per R.D. Joannem Januszowski, archidiaconum facta, praesentibus Venerabilibus Alberto Piotrowski, plebano Mencinensi et Martino Servatio, Andreioviensi clerico, a.D. 1608 mensibus Julio et Augusto, s. 45.

Opracowania

Encyklopedia kościelna: podług teologicznej encyklopedji Wetzera i Weltego, z licznemi jej dopełnieniami, t. 2, wyd. Michał Nowodworski, Warszawa 1873.

Kumor Bolesław, *Statuty Bractwa Literackiego Nauki Chrześcijańskiej przy kolegiacie Św. Małgorzaty w Nowym Sączu*, „Archiwa, Biblioteki i Muzea Kościelne” 1961, t. 2, z. 1-2, s. 353-389.

ABSTRACT

“Statutes of the Literary Guild of Nowy Sącz”

This article examines the origins, functioning, and significance of the “Statuty Bractwa Literackiego w Nowym Sączu” (Statutes of the Literary Guild of Nowy Sącz) from 1608, one of the most important surviving sources on the activities of literary guilds in Poland in the early 17th century. The author reconstructs the history of literary brotherhoods in Poland, their goals, structure, and evolution, drawing on visitation reports from Solec nad Wisłą (1595, 1603) and comparative archival material. He devotes particular attention to the role of Father Jan Januszowski, Archdeacon of Nowy Sącz, printer, and humanist, whose activities contributed to the systematization of the confraternity’s operating principles and the drafting of the complete statutes of the Nowy Sącz confraternity.

The text includes a complete edition of the 1608 statutes, based on a collation of two surviving manuscripts, which allows for a proper assessment of the brotherhood's organization and its devotional, social, and administrative practices. The author analyzes in detail the duties of members, the structure of offices, the system of indulgences, and forms of participation in religious services and charitable practices. The statutes present the brotherhood as a significant element of religious life and a highly organized urban community, influencing both spiritual practices and the functioning of the parish and the local community. This study constitutes an important contribution to research on the religious and social culture of the Polish-Lithuanian Commonwealth in the early 17th century and on the history of urban confraternities.

Keywords: Literary Guild, church statutes, 17th-century religious culture, edition of source texts, Nowy Sącz

AGNIESZKA MARSZAŁEK 

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Śpiewak jako aktor – kilka refleksji o specyfice aktorstwa operowego

Ponieważ nie jestem muzykologiem i nie mam przygotowania teoretyczno-muzycznego, postępuję może nieco zuchwale, podejmując temat aktorstwa w operze. Pozwalam sobie jednak na tych kilka uwag w przekonaniu, że perspektywa teatrologiczna oznacza wyczulenie na ten aspekt wykonawstwa operowego, który interesuje teatrologa w stopniu co najmniej równym, jeśli nie wyższym, niż znawcę muzyki. To, co zostanie tu zaprezentowane, można zapewne poddać dyskusji, nie roszczę sobie jednak najmniejszych pretensji do bezwarunkowej słuszności, a własną wypowiedź traktuję jako jeden z możliwych do przyjęcia punktów widzenia.

Rozpocznę trochę przekornie – od cytatu z wypowiedzi Krystiana Lupy. Jest to fragment wywiadu udzielonego w 2006 r. Ewie Likowskiej w „Polityce”, a data tej rozmowy jest istotna o tyle, że Lupa był wtedy świeżo po doświadczeniu związanym z próbą wyreżyserowania opery – był to *Czarodziejski flet* Mozarta w Theater an der Wien, a więc na scenie, na której miała miejsce prapremiera tego utworu, co zapewne wpłynęło na podniesienie poziomu oczekiwań wobec tej inscenizacji. Krystian Lupa wcześniej nigdy nie zajmował się reżyserią operową, choć przecież o jego muzycznym uwrażliwieniu świadczą jego własne spektakle i współpraca ze świetnymi muzykami i kompozytorami. Tym razem jednak poniósł porażkę. Zapytany o to, czy opera go zafascynowała, odpowiedział:

Wręcz przeciwnie, jestem bardzo zniechęcony do opery. [...] Wydawało mi się, że opera jest sztuką w natarciu, to znaczy chce zmienić swój język i poszukuje twórców, którzy by ją odświeżyli, wprowadzili nowe środki narracyjne, a przede wszystkim zmienili aktorstwo, bo tradycyjne aktorstwo operowe jest bardzo anachroniczne. [...] Konwencja ról w ramach prostej, sformalizowanej partytury pozwala na to, że operowy wykonawca może się podjąć roli po dwóch, trzech próbach ze specjalnie wyszkolonymi asystentami, wchodzi w rolę, dysponując gamą gotowych gestów (ów ruch postaci operowych jest dla mnie czymś kuriozalnym), i nie przejmuje się zbyt, co chciał przez jego postać przekazać reżyser. Szczepie powiedziałszy nie rozumiem takiej „filozofii twórczej”, nie trawię również wyłonięgo z takich przyzwyczajęń aktorstwa. [...] Dla kogoś spoza operowego światka jest to coraz bardziej nie do przyjęcia¹.

Pozostawiam tu w zawieszeniu kwestię, czy dziś, w roku 2026, Krystian Lupa pozostaje przy swoim zdaniu. To jednak, czego doświadczył i co z takim niesmakiem wspominał wówczas, było, jak mi się zdaje, efektem pewnego podstawowego nieporozumienia. Bo postrzeganie aktorstwa operowego i kryteria ocen, jakie się wobec niego stosuje, zależą przede wszystkim od tego, czy akceptujemy (lub przynajmniej uwzględniamy) specyfikę warsztatu śpiewaka-aktora, czy też wolimy udawać, że można nie brać jej pod uwagę.

Przedmiotem niniejszej refleksji jest przede wszystkim opera dawniejsza – uprawiana do XIX w. włącznie. Nieco inne kryteria stosować by należało wobec utworów dwudziestowiecznych i najnowszych. To zastrzeżenie wydaje mi się niezbędne zwłaszcza w odniesieniu do czynionych przeze mnie niżej spostrzeżeń na temat librett operowych.

Operowa sztuka rozwijała się dwiema drogami: najwcześniej powstała opera włoska, która wykształciła *bel canto* – model wykonawstwa oparty w największej mierze na popisie wokalnym (charakterystyczną właściwością tej szkoły śpiewu jest koloratura). W odniesieniu do aktorstwa w operze włoskiej najważniejsza była ekspresja poprzez śpiew, z naciskiem na głosowe możliwości wykonawców. Kulminanty w tak kształtowanych dziełach mają charakter przede wszystkim muzyczno-liryczny: to arie, a nie momenty dyktowane przez układ akcji dramatycznej czy napięć dramatycznych. Niewątpliwie cierpieła na tym strona dramatyczno-fabularna, prowadziło to też do wytworzenia się pewnej maniery wykonawczej, podkreślającej techniczne aspekty śpiewu.

¹ *Ekstrawagant*, rozmowa E. Likowskiej z K. Lupą, „Polityka” 2006, nr 37, 14 IX 2006, s. 74.

W przyszłości miało się to stać przedmiotem krytyki śpiewaków typu „włoskiego”, o pięknych i bardzo wyrazistych głosach, ale o słabo wykształconym aktorskim aspekcie wykonawczym. Można by tu wyliczyć cały katalog zachowań, które z jednej strony wskazują na koncentrację na wydobyciu głosem jak najpełniejszych walorów roli, z drugiej jednak – zakłócają komunikatywność pozagłosowych środków aktorskich. Przy pomocy takich właśnie gestów i zachowań tworzą nieraz karykatury natchnionych śpiewaków i śpiewaczek (gest „otwierania głosu” polegający na płynnym rozpościeraniu ramion podczas śpiewu; „samodyrygowanie”; podpieranie przepony jedną lub obiema dłońmi; ustawianie ciała i kierunkowanie głowy najkorzystniejsze nie dla ekspresji postaci, którą się odtwarza, ale dla efektu akustycznego; przymykanie oczu podczas śpiewu; wspinanie się na palce podczas brania wysokich tonów itp.).

Drugi nurt, dla problematyki kształtowania aktorstwa operowego ważniejszy, to opera niemiecka, powstała później niż włoska i opierająca się na innych podstawach – mniej może wysublimowana jako koncept artystyczny, za to silniej powiązana z praktyką miejscowego teatru. Zakorzenienie w popularnym dramacie, wodewilu, sztukach ludowych i komediach z pierwiastkiem muzycznym przyniosło w efekcie *Singspiel*, w którym wyróżnikiem były recytatywy (wprowadzane zamiast arii), a niekiedy nawet dialogowe partie mówione.

Jednym z twórców, którzy najbardziej świadomie wykorzystali i skomentowali tę różnicę, był Ryszard Wagner – w rozprawie *O aktorach i śpiewakach*² rozważał nie tylko kwestię okoliczności powstania obu nurtów operowych, lecz także artystyczne konsekwencje tego zjawiska. Był zdecydowanym rzecznikiem powiązania oper narodowych z językami, w jakich powstawały – specyfika języka włoskiego bardziej sprzyjała wypracowaniu *bel canta*, w niemieckim brzmiało ono znacznie gorzej; fonetyka niemieczyny sprzyjała raczej włączaniu do opery pierwiastków dramatycznych. Stąd wagnerowska idea dramatu muzycznego: synkretycznego dzieła, w którym tekst i jego układ będzie równie ważny, jak muzyka.

Wagner jest też autorem zdania, które – choć pochodzi z innego niż przywoływany tekst – warto przytoczyć: „Błąd gatunku artystycznego zwanego operą polegał na tym, że ze środka wyrazowego (muzyki) uczyniono cel, a z celu (dramat) środek”³. On sam zaś dążył do odwrócenia tych proporcji.

² Zob.: R. Wagner, *O aktorach i śpiewakach*, [w:] idem, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871-1879*, wybór, oprac. i posłowie do wyd. niem. E. Voss, tłum. M. Kasprzyk, wstęp K. Kozłowski, oprac. wyd. pol. A. Igielska, K. Kozłowski, Gdańsk 2009, s. 77-166, *Theatroteka*, t. 15.

³ Idem, *Opera i dramat*, tłum. M. Dienstl, Lwów–Warszawa 1907, s. 6.

Do dziś w operze tradycyjnej obie koncepcje między sobą konkurują, dopełniając się nawzajem, ostatecznie jednak w obu odmianach podstawą i polem odniesienia jest muzyka, która staje się nośnikiem dramatyzmu: emocji, nastroju, dynamiki.

Cytowany na początku Krystian Lupa mówił o operze jako gatunku anachronicznym i o aktorstwie operowym jako zbyt konwencjonalnym i przestarzałym. To wrażenie samo w sobie nie jest mylne, tyle tylko, że nie zawsze można z tego czynić zarzut, gdyż trzeba pogodzić się z jednym podstawowym faktem: opera jest tworem z założenia sztucznym (konwencjonalnym) i na tej „sztuczności” opiera rację swojego istnienia. W takim samym stopniu „sztucznie” ukształtowany jest warsztat aktora operowego. Próba przełamania tej sztuczności zazwyczaj kończy się źle dla efektu artystycznego, ponieważ w obrębie dzieła operowego stosunkowo niewiele – w odróżnieniu od teatru dramatycznego – istnieje możliwości dla reżysera, a co za tym idzie – także dla śpiewaka jako aktora.

Uczelnie muzyczne całego świata prowadzą na wydziałach wokalnych odrębną specjalność wokально-aktorską, skoncentrowaną na aktorstwie operowym. Można zatem przyjąć, że na warsztatowe wyposażenie śpiewaka operowego składają się elementy podobne do tych właściwych dla aktora dramatycznego, ale są one uporządkowane wedle innej hierarchii, na szczycie której stoi sprawa wykształcenia najbardziej istotnego dla śpiewaka środka artystycznego wyrazu, jakim jest głos. Co oznacza pewne – nieuchronne – upodrzednienie innych środków warsztatowych na rzecz odpowiedniego przygotowania i postawienia aparatu głosowego tak, by był w stanie sprostać wymogom muzyki operowej, i np. mniejsze skupienie się na pracy nad głosem jako środkiem ekspresji poprzez mowę.

Myślę, że rozpatrując sprawę specyfiki aktorstwa operowego, warto przyjrzeć się temu, co zdecydowanie odróżnia je od aktorstwa dramatycznego, ponieważ to pozwoli także zdjąć ze śpiewaka część odpowiedzialności za „złą grę” – nie zawsze przecież wynika ona z braku talentu aktorskiego albo z niedostatków warsztatu dramatycznego. Czasem bowiem nie sposób się tym warsztatem posłużyć albo robi się to w bardzo ograniczonym zakresie.

Dla aktora dramatycznego podstawą jest praca nad słowem: prawidłowa artykulacja, rozumne podawanie tekstu, interpretacja oparta na przemyślanej intonacji, tempie mówienia, sile głosu itd. Śpiewak operowy także wykorzystuje słowo, ale w bardzo odmienny sposób. Przede wszystkim ma do dyspozycji nie tekst dramatu czy nawet scenariusza, lecz libretto, którego walor literacki bywa nierzadko dyskusyjny, z czego przeciwnicy opery robią jej często zarzut, posądzając o brak dobrego smaku, wyczucia językowego itd. O tym, że „nieporadność” librett operowych (zwłaszcza w operach typu włoskiego, w znacznie mniejszym stopniu bowiem dotyczy

ten zarzut dramatów muzycznych opartych na modelu wagnerowskim) nie wynika z nieumiejętności pisania, lecz jest efektem konieczności, najlepiej świadczy fakt, że autorami bardzo wielu librett byli uznani i cenieni za sprawność budowania akcji, dialogów i „ustawiania” scen pisarze dramatyczni, tacy jak Eugène Scribe, autor modelowych *pièces bien faites*. Dowodzili, jak znakomite mieli wyczucie sceniczności, pisali niezwykle sprawne dialogi dramatyczne – a jednak wobec wymogów stawianych przez muzykę, w tym także wobec specyficznego sposobu artykulacji w śpiewie, byli zmuszeni do daleko idących ustępstw. Jestem pewna, że gdyby tylko mogli, poprawiliby niejedno z napisanych w librecie zdań – nie mogli jednak tego czynić, podporządkowani dyktatowi muzyki.

Libretta nie można więc bez zastrzeżeń oceniać w kategoriach dzieła literackiego, ponieważ samodzielny dziełem literackim nie jest, poddane wymogom muzyki⁴. Trzeba w nim uwzględniać np. fakt, że wysokie tony atakuje się łatwiej i lepiej wydobywa, kiedy słowa śpiewane wtedy nie zawierają zamkniętych samogłosek takich jak „i”, ale raczej otwarte, jak „a” czy „o”. Trzeba też pamiętać, że nagromadzenie dźwięków ostrych, syczących, twardych, charakterystycznych dla niektórych języków, nie pomaga w dobrym śpiewie. Co wpływa bezpośrednio na dobór stosowanego w librettach słownictwa.

Libretto musi też być bardzo zwarte, czyli zawierać niewiele słów, gdyż czas wyśpiewania słowa jest znacznie dłuższy niż czas jego wypowiedzenia. Libreciści uciekają się tu do pewnych chwytów zastępczych, które muzyka znosi lepiej, czyli przede wszystkim do koncentrowania się na słowach-kluczach lub frazach-kluczach, niosących i utrwalających najistotniejsze treści przez powtarzalność. Nie ulega jednak wątpliwości, że z literackiego punktu widzenia tak skonstruowane libretto przedstawia się niekiedy dość osobliwie. Na takim materiale uzyskanie efektu naturalności rozumianej podobnie jak w aktorstwie dramatycznym jest zadaniem praktycznie niewykonalnym.

Ze słowem wiąże się też zagadnienie artykulacji. Istnieją śpiewacy, którzy nie mają z tym problemów i zachowują czystą dykcję, tak że śpiewany przez nich tekst jest czytelny. Ale większość wykonawców musi w tej mierze przyjąć pewien kompromis: ważniejsza bowiem jest dla nich artykulacja muzyczna niż słowna. Tak więc, jeśli śpiewak ma do wyboru: wziąć czysto i odpowiednio nasycić emocjami dany dźwięk lub

⁴ Należałoby w tym miejscu powtórzyć poczynione już wyżej zastrzeżenie, że z obszaru tych refleksji wyłączam w zasadzie operę dwudziesto- i dwudziestopierwszowieczną. Wystarczy przywołać np. *Króla Rogera* Karola Szymanowskiego, do którego piękne, poetyckie libretto napisał Jarosław Iwaszkiewicz przy współpracy kompozytora.

prawidłowo wyartykułować (wyśpiewać) dane słowo – wybiera zawsze to pierwsze. Jeśli libretto stawia mu fonetyczny opór, wykonawca potrafi nawet celowo zniekształcać niektóre głoski, żeby tylko osiągnąć pożądany efekt muzyczny.

Specyficznie postawiony głos to przeszkoda aktorska innego rodzaju. To prawda, że opera, w której obok śpiewu istnieją też dialogi mówione, formalnie bardziej jest podobna do dramatu niż opera, w której nie ma nawet wielu partii recytacyjnych, za to „sercem” ich są arie, czyli „muzyczne numery”. Z drugiej jednak strony operowo postawiony głos brzmi pięknie w śpiewie, ale w mowie zwykle prezentuje się źle, nienaturalnie. I na to także musimy się zgadzać.

Odrębna sprawa to sposób gospodarowania czasem w operze. Nie jest on podobny do traktowania czasu w spektaklu dramatycznym – tempo gry dyktuje muzyka, a egzekutorem jest tu dyrygent, a nie reżyser. W operze jest właściwie dwóch reżyserów, ponieważ śpiewak musi się podporządkować zarówno wskazaniom reżyserskim, jak dyktatowi dyrygenta. I w tym duecie silniejszy jest dyrygent, bo to on pilnuje organizującej wszystko dyscypliny muzycznej. Śpiewak (w odróżnieniu od aktora dramatycznego) nie ma zatem możliwości indywidualnego traktowania pauz, różnicowania dynamiki podawanego tekstu (wątpliwe walory librett rzadko zresztą do tego zachęcają). Opera – podobnie jak sztuka w ogóle – nie znosi tautologii. Słowo i muzyka jako nośniki dramatyzmu powinny się wzajem uzupełniać, dlatego eksponowanie tekstu w operze jest niewskazane, może nawet prowadzić do bardzo niepożądanych efektów.

I jeszcze sprawa gry niemej. Skuteczność głosu operowego wymusza pewną nienaturalność zachowań ciała i mimiki. Gra niema jest elementem wymaganym, oczekiwanym u aktora operowego, nie bardzo jednak pozwala się zsynchronizować ze śpiewem, podczas którego prawidłowa emisja nakazuje czasem wykonywać grymasy niemające nic wspólnego z treścią wypowiedzi czy charakterem granej postaci albo z jej sytuacją psychologiczną. Grę niemą praktykuje się więc głównie wtedy, gdy mięśnie twarzy śpiewaka są odprężone. Podobnie dzieje się z całym ciałem – o swobodzie ruchu czy gestu można mówić wtedy, kiedy ciało nie jest zajęte pełnieniem funkcji instrumentu do śpiewania.

Pozycja śpiewaka operowego jest więc wyjątkowo trudna: podobnie jak tancerz, a często i aktor, działa on w porozumieniu z muzyką, ale ani tancerz, ani aktor nie należą do sfery muzyki jako jej współwykonawcy⁵, tworzy ona dla nich oprawę,

⁵ Mam tu na myśli muzykę rozumianą dosłownie – odrębna sprawa to cała fonosfera spektaklu, w tworzeniu której bierze, oczywiście, udział aktor dramatyczny.

tło, czasem środowisko, w którym się „zanurzają” i które – w mniejszym lub większym stopniu – określa ich działania, ale tylko jednokierunkowo. Natomiast śpiewak działa w obu sferach jednocześnie: jest aktorem w roli, wyrażającym „na tle” muzyki, a zarazem jest jej współwykonawcą na prawach solowego instrumentu w orkiestrze, złożonej, żeby sprawę jeszcze skomplikować, nie tylko z instrumentalistów, lecz także z innych głosów. Zdaje się, że choć przecież to wiemy, rzadko sobie to uzmysławiamy, oglądając operę i słuchając jej. Ale sądzę, że uzmysłowić to sobie koniecznie potrzeba zwłaszcza wtedy, gdy jest się reżyserem operowym.

Z drugiej strony mógłby ktoś powiedzieć, że historia aktorstwa dramatycznego daje przykłady celowego „usztuczniania” mowy scenicznej, które w niektórych przypadkach zbliża ją do melorecytacji, a nawet niemal „śpiewu”. Należy do nich wyprowadzona z siedemnastowiecznej praktyki szkoła mówienia aleksandrynem we francuskiej tragedii klasycystycznej. Mamy tu do czynienia z celowo konstruowaną i pielęgnowaną szkołą deklamacji – o jej trwałości świadczy choćby pochodzące z pierwszych lat XX w. nagranie głosu Sary Bernhardt, recytującej fragmenty *Fedry*⁶. A gdyby poszukać na naszym rodzimym gruncie, to można by przywołać charakterystyczną manierę deklamacyjną Ireny Eichlerówny, na temat której krążyła anegdota, wymyślona ponoć przez Konrada Swinarskiego:

Otóż opowiadał [Swinarski] z lubością, że Eichlerówna nieustannie śpiewa. Śpiewa w domu, śpiewa na scenie i śpiewa nawet w bufecie, gdy prosi o herbatę. I śpiewa tak od zawsze. Przedwojenni widzowie teatralni i słuchacze radiowi do jej śpiewu tak bardzo przywykli, że kiedy we wrześniu 1939 roku rozległo się nad Polską wycie przeciwlotniczych syren alarmowych, to wszystkim się zdawało, że to Eichlerówna śpiewa jeszcze...⁷

Przywołane tu przykłady, choć nacechowane „muzycznością”, należą do przypadków w teatrze dramatycznym nieczęstych, co czyni z nich wyjątki potwierdzające regułę. Poza tym tekst dramatu, nawet ten najbardziej „śpiewny” w deklamacji, pozostaje zawsze tekstem wypowiedzianym, niezawisłym od muzyki zapisanej

⁶ Sarah Bernhardt „*Phèdre*” 1903, [on-line:] https://www.youtube.com/watch?v=gP8cnk_sJQE – 26 V 2024.

⁷ Pod. za: A.J. Dąbrowski, *Mieszkańcy mojej pamięci: Irena Eichlerówna*, „Kurier Plus”, 27 I 2005, [on-line:] <http://www.kurierplus.com/issues/2000/k310/kp310-10.htm> – 26 V 2024. Deklamacji Eichlerówny można wysłuchać w sieci, np. we fragmencie *Kordiana (Archanioł)*: https://www.youtube.com/watch?v=y_uMdnsqcgC – 26 V 2024.

w partyturze przez kompozytora, wykorzystującym i rozwijającym dźwiękowe walory języka poetyckiego. Nawet w przypadku tak pod tym względem ekstremalnym, jak np. *Księżę Niezłomny* w inscenizacji Jerzego Grotowskiego, specyficzna muzyczność była przecież jakością naddaną, zbudowaną ponad tym nawet, co niesie wiersz Słowackiego. Muzyczność aktorstwa dramatycznego jest więc czymś zupełnie innym, bo inaczej uwarunkowanym.

Z tego wszystkiego, co zostało tu powiedziane, wypływa pewien paradoks: oczekiwalibyśmy chętnie zbliżenia pomiędzy aktorstwem operowym i aktorstwem dramatycznym, ale w wielu przypadkach jest ono trudne albo wprost niemożliwe. Pozostaje pytanie: czy istnieje jakaś formuła estetyczna, w której aktor-śpiewak miałby szanse rozwinąć swoje umiejętności aktorskie i wykorzystać je na rzecz spektaklu operowego? Myślę, że tak, ale pod warunkiem, że reżyser będzie uciekał od wymuszania na śpiewaku nie tylko gry w konwencji realistycznej, psychologicznej, lecz także w ogóle tzw. naturalności w grze. Poszukiwania prowadzić by chyba należało w kierunku groteski, celowo przerysowanej ekspresyjności, syntetycznej gry znakami, zdystansowania wobec granej postaci – w takich warunkach śpiewak operowy miałby chyba szanse udowodnić, że jest również aktorem, a nawet więcej: że potrafi być dobrym aktorem.

Bibliografia

- Barańczak Anna, *Gesty śpiewaków operowych*, „Teksty” 1972, nr 1, s. 133-142.
- Chomiński Józef, Wilkowska-Chomińska Krystyna, *Opera i dramat*, Kraków 1976, *Formy muzyczne*, t. 4.
- Dąbrowski Andrzej Józef, *Mieszkańcy mojej pamięci: Irena Eichlerówna*, „Kurier Plus”, 27 I 2005, [on-line:] <http://www.kurierplus.com/issues/2000/k310/kp310-10.htm>.
- Ekstrawaganat*, rozmowa Ewy Likowskiej z Krystianem Lupą, „Polityka” 2006, nr 37, 14 IX 2006, s. 74.
- Horowicz Bronisław, *Teatr operowy. Historia opery – Realizacje sceniczne – perspektywy*, przedm. Jan Kosiński, Warszawa 1963.
- Münch Stefan, *Metamorfozy Don Juana. Studia z historii opery XVIII i XIX wieku*, Lublin 2010.
- Puchalska Iwona, *Sztuka adaptacji. Literatura romantyczna w operze dziewiętnastowiecznej*, Kraków 2004.

Rotbaumówna Lia, *Opera a jej kształt sceniczny. Notatki z warsztatu reżysera*, Kraków 1969.

Wagner Richard, *O aktorach i śpiewakach*, [w:] Richard Wagner, *Dramaturgia opery. Wybór pism z lat 1871-1879*, wybór, oprac. i posłowie do wyd. niem. Egon Voss, tłum. Marek Kasprzyk, wstęp Krzysztof Kozłowski, oprac. wyd. pol. Anna Igielska, Krzysztof Kozłowski, Gdańsk 2009, s. 77-166, *Theatroteka*, t. 15.

Wagner Ryszard, *Opera i dramat*, tłum. Maryan Dienstl, Lwów–Warszawa 1907.

Wypych-Gawrońska Anna, *Literatura w operze. Adaptacje dramatyczno-muzyczne utworów literackich w Polsce do 1918 roku*, Częstochowa 2005.

Źródła internetowe

Irena Eichlerówna – Archaniół, [on-line:] https://www.youtube.com/watch?v=y_uMdnsqgcg.

Sarah Bernhardt „Phèdre” 1903, [on-line:] https://www.youtube.com/watch?v=gP8cnk_sJQE.

ABSTRACT

The Singer as an Actor: Some Reflections on the Unique Nature of Opera Acting

The article is an essay devoted to the specificity of opera acting. The author points out the differences between the skills of a dramatic actor and the skills of a singer in opera practiced until the end of the 19th century. Two models of performance have developed in classical opera: Italian bel canto, emphasizing the technical proficiency and capabilities of the human voice (coloratura), and German musical drama, in which spoken parts appear next to arias, and the text and music are equally important. Regardless of these differences, the text intended for singing is always subordinated to the music, which determines time, rhythm and sound. For this reason, an opera libretto cannot be treated as a literary text, but as content, the full form and expression of which is given only by the music and the expression of the singer's voice. The strong conventionality of the opera and the need for correct vocal articulation impose radical limitations on the singer's acting skills: a certain unnaturalness of gesture, a static figure. We usually judge opera acting as less subtle than dramatic one, but we must remember that it cannot be different, because an opera singer is not only an actor, but also (or perhaps above all) a solo musical instrument.

Keywords: opera acting, singer, acting skills

BOGUSŁAW NIERENBERG 

Akademia Nauk Stosowanych w Opolu

O nauce, etyce i medialnych kontekstach –

kilka refleksji spisanych z myślą o jubileuszu

prof. Krzysztofa Pleśniarowicza

Wstęp

Stratyfikacja społeczna uległa zepsuciu. Masy społeczne emocjonują się doniesieniami medialnymi, czy niejaka pani Doda założyła na swój koncert bieliznę; o pewnym śpiewaku disco polo (przepraszam wszystkich prawdziwych śpiewaków za użycie tego określenia w tym kontekście) realizowane są filmy dokumentalne ukazujące życie i „dzieło”. Pewna pani, która w przeszłości kierowała domem publicznym i siedziała w więzieniu, jest gwiazdą programów telewizyjnych. Miliony konsumentów mediów w Polsce znają nazwiska tych postaci. Tymczasem o wielu wybitnych uczonych i ich dokonaniach wie zaledwie garstka, i to na ogół tych, którzy zajmują się daną dziedziną wiedzy. Dlaczego tak się dzieje? To publicystyczne pytanie ma głęboki naukowy sens, hierarchia wartości uległa bowiem przesunięciu. Pozycja społeczna zdobyta wiedzą i ciężką pracą przestała być w cenie, a znaczenia nabrały – nomen omen – bardziej przyziemne mierniki statusu społecznego. Najczęściej są to pieniądze. Wszystko jedno, skąd pochodzą, jakie jest ich źródło, ważne, by było ich dużo. Im więcej, tym lepiej. Osoby znane z tego, że są

znane¹, tezauryzują swoją popularność na potęgę. Właśnie przeczytałem informację o dwudziestoletniej influencerce z TikToka, która za reklamowanie diety sokowej kupiła sobie trzy domy w Hiszpanii². Badanie przeprowadzone w 2021 r. wykazało, że prawie połowa polskich nastolatków w przyszłości widzi się youtuberką, influencerką lub tiktokerką³.

Jednak nie trzeba zakrojonych na szeroką skalę badań, by pojąć, że zasada Neila Postmana „znani z tego, że są znani” to ślepa uliczka. Nie służy społecznemu rozwojowi, a raczej psuje społeczną hierarchię, stawiając na jej szczycie Zenka Martyniuka zamiast Ewy Demarczyk. W pewnym mieście – w sieci można znaleźć jego nazwę – urządzono plebiscyt na nazwę skwerku. Wśród kandydatów było nazwisko Ewy Demarczyk, artystki wybitnej, oraz kilka innych, które lud uznaje za artystów. Jak nietrudno się domyśleć, Ewa Demarczyk przegrała. Placykowi nadano imię kogoś innego. Niby demokratycznie, bo *vox populi, vox Dei*, ale to droga donikąd. Paradoksalnie należy zauważyć, że autor tej myśli, Karol Wielki, demokratą nie był. Wręcz przeciwnie, a kolejne podboje wojenne tłumaczył potrzebą rozszerzania wiary. A jednak to właśnie ten władca gościł na swoim dworze wiele wybitnych postaci tamtego czasu (dziś nazwalibyśmy ich uczonymi), których rad chętnie słuchał. Mało tego, Karol Wielki był orędownikiem nauki i edukacji. Potrafił czytać i pisać, co w owym czasie było rzadkością, a na dokładkę znał grekę, łacinę, studiował matematykę i astronomię. Upowszechnił łacinę, w przekonaniu, że cesarstwo, by było sprawnie zarządzane, wymaga skutecznej komunikacji.

O sensowności słuchania mądrych rad przekonuje lektura najdawniejszych ksiąg, jak choćby Starego Testamentu. Znajdujemy w nim opowieść o Józefie i o tym, jak objśnił on sen faraona o siedmiu krowach chudych i tłustych. Józef mówi do faraona⁴:

Bo nadejdzie siedem lat obfitości wielkiej w całym Egipcie. A po nich nastanie siedem lat głodu; i pójdzie w niepamięć cała ta obfitość w Egipcie, gdy głód będzie niszczył kraj. Nie będą już wiedzieli o obfitości w tym kraju wskutek głodu, który potem nadejdzie, bo będzie to głód bardzo ciężki [...] Teraz niech faraon upatrzy sobie kogoś

¹ Określenia tego użył po raz pierwszy D. Boorstin w *The Image; or, What Happened to the American Dream*, New York 1962; w oryginale: *a person who is well-known for his well-knownness*.

² A. Rusak, *20-letnia tiktokerka z Polski kupiła 3 mieszkania w Hiszpanii*. „Dobro wraca”, Vibez, [on-line:] <https://vibez.pl/wydarzenia/20-letnia-tiktokerka-z-polski-kupila-3-mieszkania-w-hiszpanii-dobro-wraca-6885889136184256a> – 26 VI 2024.

³ *Ibidem*.

⁴ Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Księga Rodzaju, 41;29, 41;34, Poznań–Warszawa 1990, s. 59.

roztropnego i mądrego i ustanowi go zarządcą Egiptu. Niech faraon ustanowi nadzorców, by zebrać piątą część urodzajów w Egipcie podczas siedmiu lat obfitości [...] A będzie ta żywność zachowana dla kraju na siedem lat głodu...

Prekognicja nie jest współcześnie uznawana za naukę. Wedle Biblii źródłem wiedzy Józefa był sen władcy. Jednak rada udzielona faraonowi uratowała Egipt przed głodem. Historia naszej cywilizacji poucza nas, że pojęcia traktowane ze śmiertelną powagą (np. astrologia) traciły swój naukowy status, a inne, niemające naukowej rangi (np. intuicja), taką rangę zyskiwały. Dla przykładu tak uczynili z intuicją Amos Tverski wspólnie z Danielem Kahnemanem⁵. Na kanwie tych rozważań powstała teoria perspektywy, za którą ten drugi otrzymał Nagrodę Nobla. Tverski też zostałby nią nagrodzony, ale zmarł, zanim Komitet Noblowski docenił rangę ich badań.

Postawmy sprawę jasno: sztuka, a także nauka nie są demokratyczne. O tym, czy ktoś zagra Hamleta, nie może decydować plebiscyt wśród aktorów, tylko talent; o przyznaniu Nagrody Nobla decyduje Komitet Noblowski, który nie ma żadnego demokratycznego mandatu. Mało tego, Komitety Noblowskie informują o stosowanych przez siebie kryteriach dopiero, kiedy minie pół wieku od wyboru laureata. Ale też chcę jasno podkreślić, że nie jestem przeciwnikiem demokracji. Kiedy moi Rodacy i ja także demokratycznie decydujemy o tym, która partia będzie rządzić w Polsce albo kto zostanie prezydentem naszego Kraju, to ja te wyroki demokratyczne szanuję, choć czasami mi się nie podobają. Jednak kiedy ze względów raczej sentymentalnych, a może i politycznych, forsowana jest ustawa o języku śląskim, o którym prof. Jan Miodek powiada, że nie istnieje, gdyż to odmiana gwarowa języka polskiego z naleciałościami niemieckimi, czeskimi i morawskimi, to ja ufam raczej językoznawcy, a nie politykom.

Mamy w Polsce pomniki nieznanym żołnierzom i słusznie, ponieważ to hołd złożony wielu bezimiennym, którzy oddali życie za Ojczyznę. Warto jednak pamiętać o słowach mądrego prymasa Polski, ks. kardynała Wyszyńskiego, który powiedział, że „sztuką jest umrzeć dla Ojczyzny, ale największą sztuką jest dobrze żyć dla niej”⁶. Do tych słów dodałbym, że nie tylko żyć, ale i pracować. W Polsce jest obecnie ponad 30 tys. pomników, jednak nie słyszałem o tym, by gdziekolwiek stanął pomnik bezimiennemu uczonemu albo mądrym i pracowitemu Polakowi. Te cechy rzadko wynoszono

⁵ Por. D. Kahneman, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, tłum. P. Szymczak, Poznań 2012.

⁶ Legion Małych Rycerzy Miłosiernego Serca Jezusowego, [on-line:] <https://malirycerze.pl/sztuka-jest-umierac-dla-ojczyzny-ale-najwieksza-sztuka-jest-dobrze-zyc-dla-niej/> – 26 VI 2024.

na sztandary. Wieszczy Adam Mickiewicz tę bylejakość usankcjonował w *Panu Tadeuszu*, wkładając w usta sędziego takie słowa: „Szabel nam nie zabraknie, szlachta na koń wsiedzie, Ja z synowcem na czele, i – jakoś to będzie!”⁷.

Nie jestem literaturoznawcą ani kulturoznawcą; znam się cokolwiek na zarządzaniu. Wybitny polski uczony Tadeusz Kotarbiński, twórca prakseologii, nauk o skutecznym działaniu, zachęca, by każde nasze działanie było teleologiczne; miało swój cel, a nie „jakoś to będzie”. Prakseologia winna być obowiązkowo nauczana w naszym kraju, a nie jest. Wydaje się, że większość moich Rodaków woli działać wedle zasady „jakoś to będzie”, niż planowo zdążać do celu, jak to zalecał prof. Kotarbiński⁸.

1. Cudze chwalicie, swego nie znacie

Jest wielu polskich uczonych, których talent, pracowitość, gruntowna wiedza zdobywana latami badań zasługują na uznanie. Do takich wybitnych postaci zaliczam zmarłą 7 kwietnia 2024 r. prof. Barbarę Czarnowską. Obok prof. Zygmunta Bauman była najczęściej cytowaną na świecie polską uczoną w dziedzinie nauk społecznych. Poczytuję sobie za wielki honor, że ją znałem. Ba, sądzę, że mnie lubiła, a nawet darzyła przyjaźnią. Zamierzaliśmy prowadzić wspólne badania, co potwierdza dedykacja w jednej z jej książek⁹: „Bogusiowi – z nadzieją, że będziemy kontynuować wspólne zainteresowania, Basia”.

Wielkość prof. Czarniawskiej brała się z jej talentu, pracowitości, ale też rozległych zainteresowań. Publikowały jej artykuły i książki najbardziej znane uniwersytety świata i najbardziej prestiżowe wydawnictwa. Była laureatką doktoratów honoris causa, także wielu prestiżowych nagród, jak choćby Lily and Sven Thuréus Technical-Economic Award za osiągnięcia światowe w naukach organizacji (w 2000 r.) oraz Whuri International Prize za twórczy wkład w naukę w szczególnie sposób przyczyniający się do kulturalnego i gospodarczego postępu ludzkości (w 2003 r.). Była członkinią wielu prestiżowych organizacji naukowych na całym świecie, w tym Komitetu Noblowskiego, Szwedzkiej Akademii Nauk, ale także wspólnie z nami stworzyła w 2014 r.

⁷ A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1984, s. 176.

⁸ Por. T. Kotarbiński, *Traktat o dobrej robocie*, Wrocław 1973.

⁹ Mowa o monografii: B. Czarniawska, *Cyberfactories: How News Agencies Produce News*, Cheltenham, Northampton 2011.

Komisję Zarządzania Kulturą i Mediami Polskiej Akademii Umiejętności. Pamiętam jej zdziwienie, kiedy okazało się, że nasi studenci nie dysponują polskim tłumaczeniem *Sensemaking in Organizations* Karla Weicka. Za darmo dokonała takiego przykładu i w 2016 r. ukazało się nakładem Wydawnictwa Uniwersytetu Jagiellońskiego *Tworzenie sensu w organizacjach*. Obok strony tytułowej znajduje się podziękowanie: „Władze Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego¹⁰ składają serdeczne podziękowania Pani Profesor Barbarze Czarniawskiej za bezinteresowne wykonanie tłumaczenia tekstu tej publikacji”.

W uznaniu wybitnych zasług profesorowie WZiKS UJ postanowili wystąpić z wnioskiem o nadanie prof. Czarniawskiej doktoratu honorowego Uniwersytetu Jagiellońskiego. We wniosku skierowanym w 2015 r. do władz Uniwersytetu podkreślali jej „wybitny i niepodważalny w skali całego świata dorobek naukowy w zakresie nauk o organizacji i zarządzaniu” oraz postawę „wybitnej Polki i ambasadorki naukowej Polski w świecie”. Przypomnieli o tym, że prof. Czarniawska

[o]publikowała 47 monografii i 100 artykułów naukowych w pismach recenzowanych oraz wiele innych tekstów: rozdziałów, publikacji popularyzatorskich, haseł w encyklopediach i słownikach, itd. Jest najczęściej cytowaną w świecie przedstawicielką nauk zarządzania pochodzącą z Polski, niezwykle aktywnie i pięknie akcentującą swoją polską tożsamość. Nie będzie przesadą stwierdzenie, że dzięki Jej postawie w wielu miejscach na świecie rozwija się uznanie i szacunek dla naszego kraju, a także ogromna życzliwość i świadomość wkładu Polski i Polaków w naukę i kulturę, gdyż Profesor Czarniawska nigdy nie poprzestaje na prezentowaniu własnego dorobku, lecz zawsze podkreśla znaczenie polskich twórców, naukowców i ludzi kultury.

Pisze w językach polskim, angielskim, szwedzkim i włoskim. Jej teksty tłumaczone były na arabski, chiński, francuski, duński, niemiecki i rosyjski. Jednymi z jej najnowszych publikacji są monografie *Cyberfactories: How News Agencies Produce News* (2011), *A Theory of Organizing* (2008/2014, updated edition); oraz *Social Science Research from Field to Desk* (2014). Ponadto ukazały się też jej dwie prace wspólnie redagowane z Orvarem Löfgrenem: *Managing Overflow in Affluent Societies* (2012) i *Coping with Excess: How Organizations, Communities and Individuals Manage Overflow* (2013).

Liczony na bazie międzynarodowego indeksu SSCI wskaźnik wkładu w naukę Pani Profesor (oryginalny, a więc nie oparty na danych typu Google Scholar, wskaźnik

¹⁰ W latach 2012-2016 władze WZiKS UJ stanowili prof. Jacek Ostaszewski (dzikan) oraz prof. Maria Próchnicka, prof. Krzysztof Pleśniarowicz i prof. Bogusław Nierenberg (prodziekani).

Hirscha) wynosi 76. Dodajmy, że faktycznie jest on jeszcze wyższy, gdyż indeks ten nie uwzględnia dorobku sprzed roku 1998, gdy Pani Profesor zmieniła nazwisko (z Czarniawska-Joerges). Profesor Czarniawska wykładała w wielu uniwersytetach europejskich, północno- i południowoamerykańskich, australijskich.

Jest laureatką trzech doktoratów honoris causa: Stockholm School of Economics (2005), Copenhagen Business School (2006) i Helsinki School of Economics (2006)¹¹.

Od momentu złożenia wniosku jeszcze dwa inne europejskie uniwersytety nadały prof. Czarniawskiej doktoraty honorowe. Jednak wniosek o podobny tytuł Uniwersytetu Jagiellońskiego utknął w Konwencie Godności Honorowych, i to na lata. Jeden z jego członków – chcę wierzyć, że był to skutek jedynie niewiedzy, a nie jakichś innych, bardziej przyziemnych uczuć – stwierdził, że „dorobek prof. Barbary Czarniawskiej jest kontrowersyjny”. Na Uniwersytecie Jagiellońskim obowiązuje zasada – poniekąd słuszną – że w kwestii doktoratu honorowego członkowie Konwentu winni być jednomyślni. Zatem wniosek upadł, choć z wyjątkiem tego jednego, wątpliwego socjologa wszyscy byli za. Nie upadły jednak duch ani wola kolejnych władz dziekańskich Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, by prof. Czarniawską uhonorować najwyższą godnością, jaką może przyznać Uniwersytet Jagielloński.

Kwestia doktoratu honorowego dla prof. Barbary Czarniawskiej wracała za sprawą najpierw dziekana prof. Piotra Jedynaka, a potem dziekana prof. Ewy Bogacz-Wojtanowskiej. Dorobek tej polskiej Uczzonej mieszkającej w Szwecji powiększał się znacząco z każdym kolejnym rokiem, przybywało doktoratów honorowych, rósł indeks Hirscha – to jednak nadal nie przekonywało owego socjologa z Konwentu Godności Honorowych UJ, by uznać swój błąd i zagłosować za uhonorowaniem prof. Czarniawskiej. I dopiero argument, który wymyśliła prof. Bogacz-Wojtanowska, sprawił, że cokolwiek zmaskulinizowane władze UJ przekonały się do nadania doktoratu honorowego prof. Czarniawskiej, i nie był to bynajmniej ogromny, rangi światowej dorobek naukowy tej Uczzonej (przypominam: indeks Hirscha powyżej 76, czyli na poziomie laureatów Nagrody Nobla). Dziekan Ewa Bogacz-Wojtanowska użyła argumentu statystyczno-poprawnościowego. Kolejny wniosek o doktorat honorowy dla prof. Barbary Czarniawskiej uzasadniła tym, że w ostatnich latach zaledwie 2% kobiet otrzymało doktorat honorowy UJ. W tym momencie sprawy ruszyły z kopyta. Nieszczęsny socjolog przestał mieć wątpliwości i Konwent Godności Honorowych uznał jednomyślnie, że Uczzonej winno się jednak nadać tytuł doktora honorowego.

¹¹ Archiwum własne autora.

Wyznaczono recenzentów z dwóch innych uniwersytetów, którzy uznali, że prof. Czarniawska bez żadnych wątpliwości zasługuje na to zaszczytne wyróżnienie najstarszego polskiego uniwersytetu. Kiedy recenzje były gotowe, poparte stosownymi uchwałami senatów uniwersyteckich, w których zatrudnieni byli recenzenci – przyszła ze Szwecji smutna wiadomość: 7 kwietnia 2024 r. prof. Barbara Czarniawska zmarła.

Przypomnę, że ta wybitna Uczona otrzymała pięć doktoratów honorowych różnych europejskich uniwersytetów, ale ani jednego z Polski. Uwiera mnie ten fakt, gdyż marnie świadczy o niektórych działaniach polskich uczelni, a właściwie ich pracowników. Boli mnie tym bardziej, że nie udało się polskiemu środowisku naukowemu, którego i ja jestem częścią, oddać należnych honorów znakomitej Uczonej. To zdarzenie skłoniło mnie do refleksji ogólniejszej natury nad tym, co takiego się stało i co się dzieje z polskim środowiskiem naukowym.

2. *Sam tego chciałeś, Grzegorzu Dyndało*¹²

To powszechnie znane powiedzenie wywodzące się z komedii Moliera oznacza ludzi cynicznych, łasych na rozmaite dobra, których prędzej czy później los ukarze, jak owego bogatego chłopca, który ożenił się z ubogą szlachcianką. Piszę o tym dlatego, że wiele moich koleżanek i wielu kolegów profesorów łasych jest na popularność medialną. Często – niestety – wypowiadają się w gazecie, radiu czy telewizji na tematy, które nie są przedmiotem ich dociekań naukowych. Taki stan rzeczy sprawia, że tytuł profesorski traci na wartości. Czytelnicy, słuchacze czy widzowie myślą sobie: skoro profesor może opowiadać takie dyrdymały, to i ja mogę. W konsekwencji debata publiczna staje się zbiorem niewiele wartych opinii. A to z kolei pcha ludzi do rozmaitych baniek informacyjnych, które utwierdzają ich, że wiele sądów nieprawdziwych to jednak najprawdziwsza prawda. Jedynym sposobem na wyrwanie się z tego zakłętego kręgu jest – jak się wydaje – przywrócenie wartości, o których mowa, i mozolne odbudowanie stratyfikacji społecznej opartej na wartościach, które od wieków uznawane są za fundament naszej cywilizacji. Dla osób wierzących to Dekalog, dla niewierzących powszechnie akceptowane idee humanizmu. Przepraszam za to uproszczenie, ale oddaje ono ogólny sens tych rozważań.

¹² Cytat pochodzi z komedii Moliera *Grzegorz Dyndała albo mąż pognębiony*; w oryginale: „tu l’as voulu, George Dandin” (tłum. T. Boy-Żeleński).

Jeden z wakacyjnych numerów tygodnika „O!Polska” z 2024 r. opisuje piórem Piotra Guzika, jak to „prof. Grzegorz Królczyk, prorektor Politechniki Opolskiej, ma więcej punktów w Indeksie Hirscha niż sir Roger Penrose, laureat Nagrody Nobla, wieloletni współpracownik Stephena Hawkinga¹³”, a wszystko to za sprawą „spółdzielni” uczonych wzajemnie się cytujących, recenzujących i dopisujących do tekstów¹⁴.

Byłbym hipokrytą, gdybym udawał, że nic o tym nie wiem. Wiem i to mnie smuci, ponieważ jest to praktykowane przez jakąś część środowiska naukowego, zresztą nie tylko w Polsce. A w naszym kraju ma jeszcze do tego na ogół przyzwolenie rządzących, którzy za pomocą tych bałamutnych i oszukańczych statystyk pokazują, jak rozwija się pod ich rządami polska nauka i jak goni światową czołówkę. Ktoś taki jak autor niniejszego tekstu, z indeksem Hirscha na poziomie 7, uważany jest przez część uniwersyteckich koleżanek i kolegów za niezgułę i gamonia, który nie potrafi sobie załatwić dużo większego wskaźnika cytowań. Cóż, widać jakoś inaczej pojmując naukę, skoro praca nad moją ostatnią książką *Sternicy mediów* zajęła mi 10 lat. Tyle trwało przygotowanie badań, ich przeprowadzenie, opracowanie wyników i napisanie samej książki. Wiem, taką metodą nie „napompuję” indeksu Hirscha. Tylko po co komu taki rozdęty, oszukany miernik? Może poza politykami, którzy mogą w mediach snuć bałamutne opowieści o naszej rosnącej „potędze naukowej”?

Byłbym też nieuczciwy, gdybym nie wspomniał o marnej kondycji finansowej polskiej nauki. Coraz mniej młodych ludzi chce prowadzić badania, pisać prace naukowe, bo i prestiż coraz mniejszy, a doktoratu do garnka nie włożysz, że o utrzymaniu rodziny czy kupieniu mieszkania nie wspomnę. Mógłby ktoś powiedzieć: są jeszcze granty badawcze. Owszem, są, ale w jak nieprzejrzyisty sposób rozdysponowywane są te środki – co chwilę informują media. Młody badacz, który nie należy do żadnej koterii naukowej czy politycznej, w zasadzie niewielkie ma szanse na otrzymanie środków, które wystarczyłyby na zaplanowane badania i jeszcze jakieś takie utrzymanie.

Dziwić się można, że w polskiej nauce prowadzone są jeszcze jakieś badania, jeszcze powstaje coś sensownego. I tu znowu ze smutkiem stwierdzam, że wiele moich koleżanek i kolegów dokłada do swoich badań z chudych pensyjek akademickich. Patrząc na nich z podziwem, gdyż są to na ogół ci, którzy poważnie traktują etos akademicki, solidnie prowadzą badania i wykłady, a do tego nie „pompują” żadnych wskaźników, ponieważ przykład biorą ze swoich dawnych mistrzów. I ja takich miałem. Za darmo czytali publikacje, które przygotowywałem do druku. Wskazywali błędy,

¹³ P. Guzik, *Tak punktuje profesor Królczyk*, tygodnik „O!Polska”, 4-10 VII 2024, s. 14-15.

¹⁴ *Naukowcy odpowiadają na atak rektora Politechniki Opolskiej*, O!polska, [on-line:] <https://opolska360.pl/naukowcy-odpowiadaja-na-atak-rektora-politechniki-opolskiej> – 27 VI 2024.

pokazywali inne możliwości realizacji badań, interpretacji wyników. Pamiętam słowa mądrej prof. Anieli Stysiówej: „Panie Bogusiu, do nauki trzeba mieć nie tylko głowę, ale i d...”. Tak, nauka wymaga czasu na szukanie źródeł, przemyślenie rozmaitych koncepcji, skonfrontowanie własnych idei z pomysłami innych. Jeżeli polska nauka nie będzie kroczyć taką drogą, to prędzej czy później wylądujemy na samym końcu tego marszu cywilizacyjnego.

Magisterium mam z elektroenergetyki, doktorat z nauk społecznych, habilitację, podobnie jak profesurę, otrzymałem w naukach humanistycznych. Piszę o tym, ponieważ moim zdaniem nauka nie składa się z odrębnych przegródek, na które kolejny minister nalepia kolejne nazwy dyscyplin, co zawsze jest uzasadniane „potrzebą” reform tego, co zepsuli poprzednicy. Taki stan rzeczy prowadzi do sytuacji, którą już w 1958 r. opisał prof. Kenneth Boulding:

Gdy fizycy mogą porozumiewać się wyłącznie z fizykami, ekonomiści wyłącznie z ekonomistami, a co gorsza fizycy nuklearni wyłącznie z fizykami nuklearnymi, a ekonometrycy wyłącznie z ekonometrykami, dziwić może, że nauka w ogóle nie stała się zbiorem otoczonych murami eremitów, z których każdy mamroce coś do siebie, w języku zrozumiałym tylko dla niego¹⁵.

Podsumowanie

Przez wiele lat pracowałem na Uniwersytecie Jagiellońskim i było mi dane spotkać rozmaitych uczonych. W większości były to osoby, które swój talent i lata życia poświęciły swojej pasji badawczej. W moim najbliższym otoczeniu w Instytucie Kultury UJ też takich spotkałem. Jak choćby nieżyjący już prof. Cezary Wodziński, który poświęcił się zgłębianiu problemu zła u Heideggera. Takim badaczem jest też prof. *emeritus* Emil Orzechowski, który – jak chyba nikt w Polsce – zna życie i dzieło artystyczne Heleny Modrzejewskiej. W Instytucie Kultury UJ wciąż pracuje prof. Krzysztof Pleśniarowicz, który jest bodaj najwybitniejszym znawcą twórczości Tadeusza Kantora, w czym, bez wątpienia, pomocne mu było kierowanie w latach

¹⁵ K. Boulding, *General Systems Theory – the Skeleton of Science*, „Management Science” 1956, vol. 2(3), s. 198.

1994-2000 Ośrodkiem Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka. On także opracował i opublikował wybór pism Tadeusza Kantora; on także jest autorem monografii o Tadeuszu Kantorze, która zyskała rozgłos nie tylko w Polsce, lecz także w Wielkiej Brytanii oraz na Węgrzech. Monografię tę kończy wielce znamienne zdanie Tadeusza Kantora: „Gdy człowiek i jego dzieło przestają istnieć, pozostaje pamięć, przekaz wysłany w przyszłość następnemu pokoleniu. [...] Pamięć jest warunkiem rozwoju, a ten z kolei istotą życia. Wszystkie nasze kryzysy powodowane są nierespektowaniem pamięci”¹⁶.

Te mądre słowa, które przywołuje w swej książce prof. Krzysztof Pleśniarowicz, dedykuję nam wszystkim, a zwłaszcza tym politykom, którzy decydują o sprawach naszego państwa, w tym także nauki. A prof. Pleśniarowiczowi życzę jeszcze wielu równie błyskotliwych i mądrych monografii. Nie tylko z okazji Jego jubileuszu pracy naukowej.

Bibliografia

Archiwum własne autora

Boorstin Daniel, *The Image; or, What Happened to the American Dream*, New York 1962.
Boulding Kenneth, *General Systems Theory – the Skeleton of Science*, „Management Science” 1956, vol. 2(3), s. 197-208.

Czarniawska Barbara, *Cyberfactories: How News Agencies Produce News*, Cheltenham, Northampton 2011.

Guzik Piotr, *Tak punktuje profesor Królczyk*, tygodnik „O!Polska”, 4-10 lipca 2024, s. 13-14.

Kahneman Daniel, *Pułapki myślenia. O myśleniu szybkim i wolnym*, tłum. Piotr Szymczak, Poznań 2012.

Kotarbiński Tadeusz, *Traktat o dobrej robocie*, Wrocław 1973.

Mickiewicz Adam, *Pan Tadeusz*, Warszawa 1984.

Molier, *Grzegorz Dyndała albo mąż pognębiony*, komedia po raz pierwszy wystawiona w roku 1668; przekładu na język polski dokonał T. Boy-Żeleński.

Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu, Księga Rodzaju, Poznań–Warszawa 1990.

Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor*, Warszawa 2018.

¹⁶ K. Pleśniarowicz, *Kantor*, Warszawa 2018, s. 309.

Źródła internetowe

Legion Małych Rycerzy Miłosiernego Serca Jezusowego, [on-line:] <https://malirycerze.pl/sztuka-jest-umierac-dla-ojczyzny-ale-najwieksza-sztuka-jest-dobrze-zyc-dla-niej/>.
Naukowcy odpowiadają na atak rektora Politechniki Opolskiej, O!polska, [on-line:] <https://opolska360.pl/naukowcy-odpowiadaja-na-atak-rektora-politechniki-opolskiej>.
Rusak Anna, *20-letnia tiktokerka z Polski kupiła 3 mieszkania w Hiszpanii*. „Dobro wraca”, VibeZ, [on-line:] <https://vibez.pl/wydarzenia/20-letnia-tiktokerka-z-polski-kupila-3-mieszkania-w-hiszpanii-dobro-wraca-6885889136184256a>.

ABSTRACT

On Scholarship, Ethics and Media Contexts – a Few Reflections Written to Mark the Anniversary of Prof. Krzysztof Pleśniarowicz

The chapter discusses the destruction of social stratification, which largely caused by changes in the media market, especially social media. Knowledge is losing importance, while wealth, often result of hoarding media popularity, is gaining. This affliction also affects. Reliable researchers are losing ground, while various “scientific sleuths” gain, as do shareholders in various pseudo-cooperatives, who inflate their Hirsch index. A case in point is professor from Opole who, in this way, achieved this measure, which is higher than that of Nobel Prize winner Sir Roger Penrose. If science, not only in Poland, wants to maintain public trust, it should value scholars such as Professor Barbara Czerniawska and the protagonist of the Jubilee Book, Professor Krzysztof Pleśniarowicz.

Keywords: corrupt social stratification, social media, scientific fraud, social trust

MICHAŁ PAŁASZ 

Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

Performatywność nauki w ujęciu teorii aktora-sieci

Studium przypadku paradygmatów nauk społecznych
jako paradygmatów zarządzania

Zamiast wprowadzenia

Tekst ten powstał z okazji przygotowywania jubileuszowej publikacji dla obchodzącego 70. urodziny profesora Krzysztofa Pleśniarowicza – wybitnego znawcy twórczości i życia Tadeusza Kantora, ale również zapalonego badacza performatyki. Tę ostatnią rozumiem w artykule szerzej niż w teatrologii czy naukach o sztuce: jako istotę działania w ogóle. Artykuł dedykuję z serca szanownemu i serdecznemu koledze z Katedry Kultury Współczesnej Instytutu Kultury UJ, jej kierownikowi i założycielowi z nadzieją, że uzna rozważania, które rozpocząłem w trakcie pracy nad dysertacją doktorską przygotowywaną na gruncie nauk o zarządzaniu (które, jak pokazuję w toku wywodu, mogą być i bywają rozumiane w praktyce badawczej jako wiedza i sztuka, nie jako nauki), a rozwinąłem na potrzeby niniejszej publikacji, za interesujące, jako przypominające, że performatyka może być kluczem do zrozumienia wielu fundamentalnych zagadnień z obszaru filozofii nauki, m.in. otwierającym drzwi do zespolewania epistemologii i ontologii.

W niniejszym artykule wychodzę od przedstawienia pojęcia paradygmatu w ogóle, by następnie skupić się na paradygmatach mojej dyscypliny, czyli zarządzania. Koncentruję się następnie na omówieniu paradygmatów nauk społecznych Gibsona Burrella i Garetha Morgana, zaprezentowaniu teorii aktora-sieci stanowiącej ramę teoretyczną dla prowadzonych rozważań, po czym wykazuję, że niemożliwe jest przyporządkowanie badań prowadzonych w jej duchu do żadnego z paradygmatów nauk społecznych. Staram się wzbogacić tekst, wprowadzając do niego nowe pojęcia, jak obiektykaty, subiektykaty, regulaty i radykaty, pokazując, że ANT (Actor-Network Theory, teoria aktora-sieci) proponuje odejście nie tylko od dualistycznych rozpięć między obiektywizmem i subiektywizmem, lecz także między nastawieniem na regulację i na zmianę – akcentując, że nauka zawsze zmienia rzeczywistość, współodgrywa świat, jest performatywna.

Paradygmat

Rozważając pojęcie paradygmatu w nauce, warto wyjść od jego rozumienia i pochodzenia. Autorem najbardziej rozpowszechnionej definicji paradygmatu jest Thomas Kuhn¹. W swym *opus magnum* zatytułowanym *Struktura rewolucji naukowych* zdefiniował on to pojęcie jako powszechnie uznawane osiągnięcie naukowe, które w pewnym czasie dostarcza społeczności uczonych modelowych problemów i rozwiązań². Wbrew powszechnemu przekonaniu jednak³ to nie wspomniany filozof nauki wprowadził do dyskursu badawczego omawiane pojęcie. Mylili się także wielcy lingwiści, do których zaliczyć można m.in. Noama Chomsky'ego, Rolanda Barthes'a⁴ i Romana Jakobsona⁵, a którzy upatrywali pochodzenia terminu w myśli ich wielkiego inspiratora, autora

¹ A. Łupicka, *Paradygmaty w naukach o zarządzaniu. Potrzeba uściślenia versus bogactwo ujęć paradygmatycznych jako wartość*, „Studia Oeconomica Posnaniensia” 2016, t. 4, nr 1, s. 20.

² T.S. Kuhn, *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. H. Ostromęcka, Warszawa 1968, s. 12.

³ Por. R. Karaszewski, A. Lis, *Czy koncepcja pozytywnego przywództwa może stać się paradygmatem w naukach o zarządzaniu?*, „Nauki o Zarządzaniu. Management Sciences” 2016, t. 2, nr 27, s. 74.

⁴ R. Harris, *Saussure and His Interpreters*, Edinburgh 2001, s. 90.

⁵ D. Herman, *Saussure and the Grounds of Interpretation*, „Postmodern Culture” 2002, vol. 13, no. 1, s. 87-103.

*Kursu językoznawstwa ogólnego*⁶, Ferdinanda de Saussure’a. Wskazuje się natomiast, że to Louis Trolle Hjelmslev zastąpił proponowane przez szwajcarskiego badacza „związki asocjacyjne” „związkami paradygmatycznymi”, w celu sformalizowania terminologii językoznawstwa i wyraźnego odróżnienia jego pojęć od terminów stosowanych w naukach społecznych i humanistycznych, jak socjologia i psychologia⁷.

Przyznać jednak można, że metaforyczne znaczenie paradygmatu w kontekście językoznawstwa jest zbliżone do takiego, jakie postulował Kuhn – de Saussure sklasyfikował bowiem stosunki zachodzące między elementami języka jako syntagmatyczne, między elementami faktycznie współwystępującymi i łączącymi się w danym wyrażeniu według określonych reguł⁸, oraz asocjacyjne, przemianowane następnie, jak już wspominałem, na paradygmatyczne, czyli łączące te wyrazy, w których dostrzec można cechy wspólne, asocjowane na zasadzie skojarzeń myślowych, które mogą występować w tym samym lub zbliżonym kontekście⁹. Zagłębiając się z kolei w etymologię, dowiedzieć się można, że słowo „paradygmat” pochodzi od greckiego *paradeigmatikos*, oznaczającego „służący jako model”, które z kolei wywodzi się z greckiego *paradeigma* – „przykład”¹⁰. Są to pojęcia ogólne, a ich znaczenie jest zbliżone do tego, które zaproponowano w *Strukturze rewolucji naukowych*.

Biorąc pod uwagę liczbę odwołań do pracy Kuhna, bez wątpienia można go uznać za popularyzatora omawianego terminu. Zaznaczyć jednak należy, że nie był on jego pierwszym użytkownikiem nie tylko w odniesieniu do – skoro już wspominałem myśl de Saussure’a – *signifiant*, a więc w stosunku do słowa „paradygmat”, lecz także w relacji do *signifié*¹¹, czyli znaczenia, w którym jest to słowo współcześnie powszechnie stosowane. W literaturze przedmiotu można trafić choćby na – stosowany w pracach Michaela Polanyi’ego zamiennie z „ramą odniesienia” (*interpretative framework*) – paradygmat¹², używany w znaczeniu analogicznym do

⁶ F. de Saussure, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. K. Kasprzyk, Warszawa 2002.

⁷ R. Harris, *op. cit.*, s. 90; D. Herman, *op. cit.*

⁸ K. Polański, *Stosunki syntagmatyczne*, [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. idem, Wrocław 1999, s. 561-562.

⁹ S. Karolak, *Związki asocjacyjne*, [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, s. 704; K. Polański, *Stosunki paradygmatyczne*, [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, s. 561.

¹⁰ M. Sahlgren, *The Word-Space Model: Using Distributional Analysis to Represent Syntagmatic and Paradigmatic Relations Between Words in High-dimensional Vector Spaces*, rozprawa doktorska, Stockholm University, Stockholm 2006, s. 60.

¹¹ Por. F. de Saussure, *Course in General Linguistics*, New York 1959, s. 67.

¹² D. Chmielewska-Banaszak, *Wiedza milcząca w nauce. Koncepcja Michaela Polanyi’ego*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2010, t. 46, nr 1, s. 15-16.

kuhnowskiego¹³, a w filozofii nauki spotkać się można z argumentacjami uznającymi właśnie węgierskiego pochodzenia polimata za tego, który przetrzął ścieżkę przełomowej publikacji Kuhna¹⁴. Pomimo niewielu nawiązań do twórczości Polanyi'ego (w stosunku do sławy, jaką zyskała *Struktura rewolucji naukowych* Kuhna) zbieżność poglądów obu autorów bywa w literaturze przedmiotu podkreślana, zwłaszcza w opracowaniach poświęconych temu pierwszemu¹⁵. O swojej inspiracji myślą Polanyi'ego wspomina zresztą także sam Kuhn¹⁶. Nawet wcześniej niż u węgierskiego badacza można doszukiwać się antycypacji koncepcji Kuhna w pracy polsko-izraelskiego biologa i filozofa Ludwika Flecka¹⁷ *Powstanie i rozwój faktu naukowego*¹⁸, zawierającej wyniki pierwszych dociekań możliwych do osadzenia w powstałej lata później etnografii laboratorium, z której wyrosła teoria aktora-sieci. Pojęciem odpowiadającym paradygmatowi byłby styl i kolektyw myślowy Flecka¹⁹.

Na podstawie pracy Kuhna Łukasz Sułkowski stwierdza, że paradygmat jest zmiennym w czasie zespołem powszechnie akceptowanych przez naukowców zajmujących się daną dziedziną naukową pojęć i teorii, umożliwiającym „postęp wiedzy, rozwiązywanie kolejnych problemów oraz niewracanie do kwestii już rozstrzygniętych”²⁰. Paradygmat jest więc fundamentem praktyki danej wspólnoty naukowców, źródłem tradycji badawczej danego pola²¹, dostarczycielem

¹³ M.X. Moleski, *Polanyi vs. Kuhn: Worldviews Apart*, „Tradition & Discovery. The Polanyi Society Periodical” 2006, vol. 33, no. 2, s. 8.

¹⁴ M.K. Smith, *Michael Polanyi and Tacit Knowledge*, „The Encyclopedia of Pedagogy and Informal Education”, 2003, [on-line:] <http://infed.org/mobi/michael-polanyi-and-tacit-knowledge> – 31 VII 2024.

¹⁵ Por. I. Zmyślony, *Geneza koncepcji nauki Michaela Polanyi'ego – obrona autonomii nauki*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2011, t. 47, nr 2, s. 146; O. Szkonter, *Pasje intelektualne i ich selektywna funkcja w koncepcji poznania naukowego w „Personal knowledge” Michaela Polanyiego*, „Semina Scientiarum” 2013, nr 12, s. 66; P. Leszek, *Michael Polanyi a rozwój idei porządku spontanicznego w XX wieku: w cieniu Hayeka*, „Ekonomia. Wrocław Economic Review” 2014, t. 20, nr 1, s. 29.

¹⁶ T.S. Kuhn, *op. cit.*, s. 60.

¹⁷ K. Abriszewski, *Wszystko otwarte na nowo. Teoria Aktora-Sieci i filozofia kultury*, Toruń 2010, s. 58.

¹⁸ L. Fleck, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu i kolektywie myślowym*, tłum. M. Tuskiewicz, Lublin 1986, *Człowiek i Świat Człowieka*.

¹⁹ J. Harwood, *Ludwik Fleck and the Sociology of Knowledge*, „Social Studies of Science” 1986, vol. 16, no. 1, s. 177; K. Abriszewski, *Wszystko otwarte...*, s. 55-56, 62-64.

²⁰ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk o zarządzaniu*, „Współczesne Zarządzanie” 2013, t. 2, s. 17.

²¹ A. Łupicka, *op. cit.*, s. 20.

akceptowalnych wzorców i modeli prowadzenia badań oraz osiągania naukowych sukcesów²², obowiązującym, powszechnym poglądem na to, czym i jak się zajmować²³. Monika Kostera, korzystając z pracy Burrella i Morgana²⁴, popularyzatorów pojęcia paradygmatu na polu nauk społecznych, opisuje je jako „zbiór podstawowych założeń ontologicznych i epistemologicznych, które leżą u podstaw działalności naukowej w danej dziedzinie, danym miejscu i czasie”²⁵. Z kolei Michał Zawadzki określa paradygmat w swej rozprawie doktorskiej jako „uogólniony sposób widzenia świata, osadzony na konkretnych założeniach teoriopoznawczych, które determinują sposób przeprowadzania badań naukowych”²⁶. Nawiązując do pracy Kuhna, Robert Karaszewski i Andrzej Lis zauważają, że paradygmat powinien być oryginalny, przyciągać uwagę badaczy z innych obszarów, pozostając jednak otwartym, by rzesza jego zwolenników, rozwiązująca w jego ramach problemy naukowe, poszerzała się²⁷.

Rozważając omawiane pojęcie w szerszej perspektywie, starając się wyjść poza nauki humanistyczne i społeczne, można przywołać posłowie Michała Tempczyka do książki *Ukryty porządek* Davida Bohma²⁸, autora, którego koncepcje stały się źródłem jednego z obrazów organizacji, czyli jej metafor – tudzież także rozpatrywanych jako paradygmaty, z tym że w kontekście węższym niż cała nauka, ponieważ w obrębie nauk o zarządzaniu²⁹ – mianowicie metafory przepływu³⁰. Tempczyk podkreśla, że podejścia i pojęcia mechaniki klasycznej nie są jedynym sposobem myślenia dostępnym człowiekowi ani jedynym paradygmatem nauk ścisłych – istniały teorie wcześniejsze, mówiące o substancjach uniwersalnych, jak teoria eteru, istnieją też teorie późniejsze, jak choćby mechanika kwantowa³¹. Wnioskiem, do jakiego prowadzi

²² R. Karaszewski, A. Lis, *op. cit.*, s. 74; M. Lisiński, *Przegląd paradygmatów zarządzania strategicznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2011, nr 856, s. 6-7.

²³ R. Karaszewski, A. Lis, *op. cit.*, s. 72.

²⁴ G. Burrell, G. Morgan, *Sociological Paradigms and Organisational Analysis: Elements of the Sociology of Corporate Life*, London 2005.

²⁵ M. Kostera, *Antropologia organizacji. Metodologia badań terenowych*, Warszawa 2003, s. 15, *Przedsiębiorczość – Wydawnictwo Naukowe PWN*.

²⁶ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna w perspektywie nurtu krytycznego w naukach o zarządzaniu*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Kraków 2011, s. 59.

²⁷ R. Karaszewski, A. Lis, *op. cit.*, s. 75.

²⁸ D. Bohm, *Ukryty porządek*, tłum. M. Tempczyk, Warszawa 1988.

²⁹ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 17.

³⁰ G. Morgan Gareth, *Obrazy organizacji*, tłum. Z. Wiankowska-Ładyka, Warszawa 2008, s. 435.

³¹ M. Tempczyk, *Posłowie*, „Ukryty porządek, David Bohm, 1988”, 2010, [on-line:] http://www.zbit.smsnet.pl/Pliki/bohm_poslowie.htm – 12 I 2016.

takie pojmowanie nauki, może być stwierdzenie, że naukowcy nigdy nie widzą rzeczywistości „takiej, jaka ona jest sama w sobie”³², a zawsze pojmują ją przez pryzmat danego paradygmatu – dopuszczalnych oglądów jest wiele.

Paradygmaty w zarządzaniu

Podsumowując rozważania zawarte w poprzedniej sekcji artykułu, stwierdzić można, że paradygmat to

zespół założeń poznawczych dotyczących sposobów uprawiania danej dyscypliny naukowej podzielany przez większość przedstawicieli danej nauki lub przynajmniej przez znaczącą grupę badaczy tworzących szkołę naukową. Szkoła naukowa może stanowić instytucjonalne odzwierciedlenie paradygmatu w środowisku akademickim³³.

Badacze zgadzają się co do wielości istniejących perspektyw badawczych w naukach o zarządzaniu³⁴, „wykorzystuje się w nich różne perspektywy poznawcze i metodologie i nie ma jednej akceptowalnej przez środowisko badaczy «metody naukowej»”³⁵. Właściwość tę dzieli zarządzanie z naukami nieco starszymi, jak choćby socjologia, antropologia³⁶, psychologia, lingwistyka³⁷, a według niektórych badaczy być może wręcz ze wszystkimi naukami społecznymi³⁸. Wpisywałoby je to we współczesny trend nietrwałych linii demarkacyjnych, złożoności i płynności oraz

³² T.S. Markiewka, *Bruno Latour i „koniec” postmodernizmu*, „Diametros” 2012, nr 33, s. 106.

³³ A. Łupicka, *op. cit.*, s. 32; por. Ł. Sułkowski, *Epistemologia i metodologia zarządzania*, Warszawa 2012.

³⁴ M.J. Hatch, *Teoria organizacji*, tłum. P. Łuków, Warszawa 2002, s. 49-71, *Przedsiębiorczość – Wydawnictwo Naukowe PWN*; M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 59; S. Suchoł, *Nauki o zarządzaniu i marketing*, „Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy” 2016, nr 45, s. 168.

³⁵ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty humanistycznego zarządzania*, [w:] *Zarządzanie humanistyczne*, red. B. Nierenberg, R. Batko, Ł. Sułkowski, Kraków 2015, s. 123.

³⁶ Idem, *Epistemologia...*, s. 51.

³⁷ Idem, *Paradygmaty...*, s. 126, 134.

³⁸ M. Ciesielski, *Problemy metodologiczne w naukach o zarządzaniu*, „Studia Oeconomica Poseniensiensia” 2016, t. 4, nr 1, s. 15.

odchodzenia, przynajmniej w pewnym zakresie, od kształtu, jaki pola nauki miały w momencie wyłonienia się³⁹, jakkolwiek pamiętać trzeba, że „opozycja pomiędzy pozytywistycznymi a humanistycznymi sposobami uprawiania nauki jest przedmiotem filozofii poznania, poczynszy od XIX stulecia”⁴⁰. „Zarządzanie nie tworzy jednolitego paradygmatu, zespołu teorii i metodologii, lecz jest swoistą dżunglą różnych koncepcji”⁴¹, przy czym wiele z nich stanowi jedynie przemijającą modę⁴². Nauki o zarządzaniu często określane są w związku z tym, jak wspomniałem, jako „wieloparadygmatyczne”, czyli takie, w których badacze nie zgadzają się w zakresie fundamentalnych założeń epistemologicznych, ale bywają też klasyfikowane jako znajdujące się w stadium „przedparadygmatycznym” (pierwsza faza rozwoju dyscypliny naukowej)⁴³. Z jednej strony stwierdza się, że

z uwagi na społeczny przedmiot badań, jakim jest organizacja i procesy zarządzania, a także ze względu na głębokie uwikłanie procesu badawczego w kontekst społeczno-kulturowy nie wydaje się możliwe, aby nauki o zarządzaniu mogły i powinny kiedykolwiek osiągnąć status nauki normalnej, osadzonej na jednym, dominującym paradygmacie⁴⁴,

podczas gdy w innym miejscu podkreślane jest, że dominującym paradygmatem w naukach o zarządzaniu jest paradygmat funkcjonalistyczny⁴⁵. Bywa, że etap wskazywania i uzasadniania wyboru paradygmatu w badaniach jest uznawany za zbędny, bywa też, że wskazuje się go jako główną determinantę określenia przedmiotu, problemu i pytań badawczych⁴⁶:

Podział na paradygmaty ma kluczowe znaczenie z punktu widzenia tworzenia teorii i doboru metod badań w naukach o zarządzaniu. Wybór paradygmatu w dużej mierze

³⁹ K. Warmińska, *Antropolodzy i antropologia wobec procesu wyznaczania granic dyscypliny. Kazus Polski*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2013, t. 9, nr 3, s. 27.

⁴⁰ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty...*, s. 126.

⁴¹ M. Ciesielski, *Problemy metodologiczne...*, s. 8; por. Ł. Sułkowski, *Paradygmaty...*, s. 97.

⁴² M. Ciesielski, *Problemy metodologiczne...*, s. 8.

⁴³ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 59; Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 17; M. Ciesielski, *Problemy metodologiczne...*, s. 12; R. Karaszewski, A. Lis, *op. cit.*, s. 72, 75; S. Sudoł, *op. cit.*, s. 168.

⁴⁴ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 59.

⁴⁵ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 21.

⁴⁶ M. Ciesielski, *Problemy metodologiczne...*, s. 15; A. Łupicka, *op. cit.*, s. 20.

determinuje podejście do teoretyzowania, problematykę badań, preferowaną metodologię, a także orientację aksjologiczną⁴⁷.

Opisaną różnorodność uznaje się zarówno za wadę, jak i za zaletę. Z jednej strony zdarzają się, utrudniające transfer wiedzy i integrację środowiska, przypadki izolowania się badaczy i wyników ich prac w ramach subdyscyplin⁴⁸, obawy czy sceptycyzm związany z przyszłością nauk o zarządzaniu⁴⁹. Z drugiej strony podkreśla się, będącą skutkiem wspomnianego eklektyzmu, rozległość horyzontów⁵⁰, uznaje się ją za cenny i godny rozwijania zasób⁵¹, postuluje się unikanie hermetyzacji hamującej rozwój dyscypliny⁵². Nauki o zarządzaniu określane są niekiedy jako wiedza czy sztuka, nie nauka, lub lokuje się je na granicy wiedza–sztuka/nauka⁵³. Kreatywny, heurystyczny i zarazem hermeneutyczny ich charakter potwierdza przytoczona przez Zawadzkiego opinia Sułkowskiego, podkreślająca, że zarządzanie dostarcza obecnie interpretacji, nie teorii w znaczeniu, jakie jest stosowane w naukach ścisłych⁵⁴.

Do klasyfikacji paradygmatów mających zastosowanie w naukach o zarządzaniu zaliczają się m.in.: płynne w czasie podziały odpowiadające subdyscyplinom nauk o zarządzaniu, chronologiczne ujęcie szkół zarządzania Marcina Bielskiego, epistemologie badań zarządzania Phila Johnsona i Joanne Duberley, ramy poznawcze pojmowania organizacji według Lee G. Bolmana i Terrence’a E. Deal’a oraz metafory organizacji Garetha Morgana⁵⁵. Wielu autorów i autorek, w tym także specjalizujących się w epistemologii nauk o zarządzaniu, za szczególnie użyteczne poznawczo na gruncie

⁴⁷ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 24.

⁴⁸ A. Łupicka, *op. cit.*, s. 32; por. M. Ciesielski, *Magia słowa w subdyscyplinach nauk o zarządzaniu*, „Przegląd Organizacji” 2012, nr 5, s. 3-6.

⁴⁹ S. Sudoł, *op. cit.*, s. 168.

⁵⁰ B. Nierenberg, *Przedmowa. Czym jest zarządzanie humanistyczne?*, [w:] *O przedsiębiorczości historie niezwykle*, red. M. Kostera, Warszawa 2014, s. 14.

⁵¹ H. Dźwigoł, *Założenia do budowy metodyki badawczej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie” 2015, z. 78, s. 104.

⁵² M. Zawadzki, *O potrzebie autokrytyki w naukach o zarządzaniu (Recenzja: Łukasz Sułkowski, Epistemologia w naukach o zarządzaniu, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2005)*, „Culture Management” 2009, t. 2, s. 311.

⁵³ M. Ciesielski, *Problemy metodologiczne...*, s. 15.

⁵⁴ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 59; por. Ł. Sułkowski, *Hermeneutyka zarządzania, czyli metodologia refleksji metaparadygmatycznej*, [w:] *Humanistyka i zarządzanie. W poszukiwaniu problemów badawczych i inspiracji metodologicznych*, red. P. Górski, Kraków 2009, s. 81.

⁵⁵ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 17.

tych ostatnich uznaje podejście inne, mianowicie przywoływane już paradygmaty nauk społecznych według Burrella i Morgana⁵⁶, które stanowiły inspirację tak dla uwzględniających perspektywę historyczną orientacji poznawczych w naukach o zarządzaniu Mary Jo Hatch⁵⁷, jak dla paradygmatów zarządzania Sułkowskiego, biorących pod uwagę nie tylko ewolucję, lecz także terminologię nurtów nauk o zarządzaniu⁵⁸. W kolejnych akapitach omawiam rzeczony, inspirujący dla badaczek i badaczy zarządzania, zestaw paradygmatów zaproponowanych na gruncie nauk społecznych przez brytyjskich uczonych, aby następnie przeanalizować kluczowe relacje tych paradygmatów z teorią aktora-sieci.

Paradygmaty nauk społecznych

Paradygmaty nauk społecznych Burrella i Morgana⁵⁹ sięgają do dwóch podstawowych opozycji. Pierwszą z nich jest epistemologiczny dylemat filozofii nauki przeciwstawiający wizję przyrodoznawstwa, a więc obiektywistyczną, wizji czerpiącej z hermeneutyki, dążącej do stosowania metod rozumiejących, a zatem subiektywistycznej, czy też, w wydaniu mniej skrajnym, intersubiektywistycznej. Druga opozycja zestawia ze sobą wymiar orientacji na *status quo* (regulację) i orientacji na zmianę, co jest jednym z podstawowych dylematów nauk społecznych, manifestującym się w rodzaju wybranej ścieżki badawczej, mianowicie czy będzie to bierny opis, czy też opis mający na celu doprowadzenie do zmiany społecznej. Podział ten stanowi elegancką konstrukcję myślową, a rozważenie go jako podstawowego także dla nauk o zarządzaniu dodatkowo uzasadnia fakt już zachodzącego jego powszechnego i twórczego w nich wykorzystywania. Wskazana klasyfikacja paradygmatów bywa wręcz nazywana klasyczną⁶⁰. Sułkowski, za Burrellem i Morganem, zwięźle podsumowuje omawianą koncepcję, pisząc, że

⁵⁶ M.J. Hatch, *op. cit.*, s. 62; M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 58; R. Batko, *Golem, Awatar, Midas, Złoty Cielec. Organizacja publiczna w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2013, s. 22; Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 20; A. Łupicka, *op. cit.*, s. 22.

⁵⁷ Por. M.J. Hatch, *op. cit.*, s. 63-64.

⁵⁸ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 20-23; idem, *Paradygmaty...*, s. 128.

⁵⁹ G. Burrell, G. Morgan, *op. cit.*, s. 1-37.

⁶⁰ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 54.

kryteriami wyróżniania tych paradygmatów miałyby być: orientacja społeczna (regulacja a zmiana) oraz założenia dotyczące poznania (obiektywne a subiektywne). Ze skrzyżowania tych wymiarów powstają cztery niewspółmierne paradygmaty: funkcjonalistyczny, radykalny strukturalizm, interpretatywny oraz radykalny humanizm⁶¹.

		ORIENTACJA SPOŁECZNA	
		REGULACJA	ZMIANA
ORIENTACJA POZNAWCZA	OBIEKTYWIZM	Funkcjonalizm	Radykalny strukturalizm
	SUBIEKTYWIZM	Paradygmat interpretatywny	Radykalny humanizm

Tabela 1. Paradygmaty według Gibsona Burrella i Garetha Morgana. Na podstawie: G. Burrell, G. Morgan, *Sociological Paradigms and Organisational Analysis: Elements of the Sociology of Corporate Life*, London 2005, s. 22; Ł. Sułkowski, *Epistemologia w naukach o zarządzaniu*, Warszawa 2005, s. 73.

Paradygmat funkcjonalistyczny jest wzorowany na założeniach przyrodoznawstwa. Uważa się go za dominujący w naukach społecznych, w tym w naukach o zarządzaniu – od ich początków do dziś, także w Polsce, zarówno w praktyce, jak i w teorii zarządzania. Jest „zdroworozsądkową”⁶² koncepcją zarządzania. Bywa on nazywany „neopozytywistycznym”, „systemowym”, „funkcjonalistycznym”⁶³, przyjmuje też miano nacechowanego ideologicznie neopozytywistycznego ekonomizmu⁶⁴. Zakłada on przyjęcie przez badacza czy badaczkę perspektywy realizmu ontologicznego i epistemologicznego⁶⁵, co oznacza, że przyjmuje on/ona istnienie zewnętrznej i niezależnej od poznającego podmiotu rzeczywistości, w tym także społeczeństwa,

⁶¹ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 18.

⁶² A zatem, ponownie, dominującą, niekoniecznie pożyteczną – jak twierdzi Ewa Bińczyk: „Awangarda adaptacji do warunków postępującego planetarnego kryzysu środowiskowego musi zasadzać się na [...] odwadze tworzenia słownika nowego zdrowego rozsądku, szczególnie w odniesieniu do myślenia ekonomicznego” (E. Bińczyk, *Uspołecznianie antropocenu. Ekowerwa i ekologizowanie ekonomii*, Toruń 2024, s. 122, *Polityka w Kulturze*). Moim zdaniem trzeba to odnieść również do zarządzania.

⁶³ Ł. Sułkowski, *Paradygmaty nauk...*, s. 20-21.

⁶⁴ M. Zawadzki, *O potrzebie autokrytyki...*, s. 311.

⁶⁵ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 60; idem, *Konsekwencje założeń funkcjonalistycznych w epistemologii kultury organizacyjnej. Perspektywa nurtu krytycznego w naukach o zarządzaniu*, „Problemy Zarządzania” 2013, t. 11, nr 4, s. 64.

których uniwersalne prawa można poznać czy też odkryć i zgodnie z prawdą opisać. Badacz lub badaczka powinien/powinna powstrzymać się od wartościowania i dążyć do obiektywizmu, a efekty ich pracy powinny mieć charakter możliwy do wdrożenia⁶⁶. Zdaniem Sułkowskiego funkcjonalizm prowadzi na gruncie zarządzania do wyłaniania uzupełniających się podstawowych funkcji zarządzania, jak planowanie, organizowanie, motywowanie, monitorowanie⁶⁷.

Inspirowany naukami społecznymi i humanistycznymi⁶⁸, leżący m.in. u podstaw etnografii⁶⁹, paradygmat interpretatywny implikuje istnienie rzeczywistości jako pozbawionego stabilności, względnego, pojmowanego intersubiektywnie tworu ludzi, członków świata społecznego, niecharakteryzowanego jako obiektywny czy konkretny. Świat nie istnieje zatem niezależnie od tych, którzy go poznają, co więcej – jest ich, zarówno badanych, jak i badaczy czy badaczek, zbiorową konstrukcją⁷⁰. Misją osób badających, wobec założenia o nieistnieniu obiektywnych czy uniwersalnych praw, jest odkrywanie zasad tworzenia świata konstruowanego przez ludzi, interpretacja i tłumaczenie rzeczywistości, pozbawione ambicji tworzenia zaleceń możliwych do praktycznej aplikacji⁷¹, a także zrozumienie perspektywy badanych⁷², a zatem interpretowanie i rozumienie zjawisk⁷³, wyjaśnianie na podstawie świadomości, doświadczenia, przekonania czy wyobrażenia⁷⁴.

Paradygmaty funkcjonalistyczny i interpretatywny nie implikują chęci czy konieczności dokonywania zmian w otaczającym świecie, w tym w świecie organizacji. Inaczej ma się rzecz z paradygmatami radykalnymi, które podkreślają konieczność

⁶⁶ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 60-61; J. Kociatkiewicz, M. Koster, *Zarządzanie humanistyczne. Zarys programu*, „Problemy Zarządzania” 2013, t. 11, nr 4, s. 11-12; M. Zawadzki, *Konsekwencje założeń funkcjonalistycznych...*, s. 65.

⁶⁷ A. Łupicka, *op. cit.*, s. 22; por. Ł. Sułkowski, *Epistemologia...*

⁶⁸ A. Łupicka, *op. cit.*, s. 22.

⁶⁹ M. Koster, M. Szeluga-Romańska, *Komunikowanie a humanistyczne aspekty roli profesjonalnej menedżera: Studium etnograficzne*, „Przedsiębiorczość i Zarządzanie” 2014, t. 15, nr 11, cz. 3, s. 25.

⁷⁰ M. Koster, *Postmodernizm w zarządzaniu*, Warszawa 1996, s. 34; J. Kociatkiewicz, M. Koster, *op. cit.*, s. 12.

⁷¹ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 61; idem, *Konsekwencje założeń funkcjonalistycznych...*, s. 67.

⁷² A. Łupicka, *op. cit.*, s. 22-23.

⁷³ J. Kociatkiewicz, M. Koster, *op. cit.*, s. 12.

⁷⁴ B. Sławecki, *Znaczenie paradygmatów w badaniach jakościowych*, [w:] *Badania jakościowe*, t. 1: *Podejścia i teorie*, red. D. Jemielniak, Warszawa 2012, s. 78, *Metodologia – Wydawnictwo Naukowe PWN*.

odejścia od *status quo* na mocy badań⁷⁵ i konieczność walki społeczeństwa ze zniewoleniem: radykalni humaniści i radykalne humanistki z uwięzieniem w iluzorycznych pułapkach świadomości, radykalni strukturaliści i radykalne strukturalistki z realnymi i konkretnymi więzieniami, z których można znaleźć wyjście⁷⁶.

Paradygmat radykalnego humanizmu nazwę zaczerpnął z dzieła *Mieć czy być* Ericha Fromma⁷⁷. Zakłada on konieczność zmiany w otaczającym świecie, który jest subiektywnym konstruktym społecznym⁷⁸ – co oznacza, że racjonalność, prawda, percepcja rzeczywistości są relatywne i uwarunkowane społecznie oraz kulturowo⁷⁹ oraz zależne od ludzkiego poznania⁸⁰. Owa zmiana motywowana jest niezgodą na antyhumanizm, a przejawia się w demaskowaniu mechanizmów dominacji ideologicznej, przemocy politycznej, represji, zwłaszcza skrywanych przez iluzje językowe i produkowanych przez media⁸¹. Zadaniem nauki uprawianej pod znakiem radykalnego humanizmu jest dostosowanie struktur społecznych do potrzeb człowieka, pomoc ludzkości, zapewnienie jej szczęścia⁸², ujawnianie umysłowych sidła, niejednokrotnie tworzonych przez współuwięzionych i współuwięzione⁸³ – badania mają wyraźny cel aplikacyjny i nie poprzestają na interpretacji⁸⁴. Badacze i badaczki uprawiający naukę zgodnie z założeniami radykalnego humanizmu lustrują świat pod kątem istnienia zjawisk opresji, dominacji, indoktrynacji, w przeciwieństwie choćby do funkcjonalistów lub funkcjonalistek, którzy i które dopatrują się w nim harmonii, ładu i porządku⁸⁵. „Uwalnianie ludzi z psychicznego więzienia organizacji – oto podstawowe zadanie nauki”⁸⁶ według radykalnego humanisty i radykalnej humanistki.

Paradygmat radykalnego strukturalizmu zakłada istnienie niezależnej od poznania rzeczywistości, a zatem realizm ontologiczny i epistemologiczny, postulując

⁷⁵ M. Zawadzki, *Konsekwencje założeń funkcjonalistycznych...*, s. 61.

⁷⁶ *Ibidem*, s. 68-69; por. M. Kostera, *Postmodernizm w zarządzaniu*.

⁷⁷ E. Fromm, *Mieć czy być*, tłum. J. Karłowski, Poznań 2017, *Biblioteka Nowej Myśli „Wodnik”*; por. R. Batko, *op. cit.*, s. 22.

⁷⁸ R. Batko, *op. cit.*, s. 23.

⁷⁹ A. Łupicka, *op. cit.*, s. 23.

⁸⁰ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 61.

⁸¹ R. Batko, *op. cit.*, s. 22-23.

⁸² J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *op. cit.*, s. 12.

⁸³ M. Kostera, *Postmodernizm w zarządzaniu*, s. 34.

⁸⁴ J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *op. cit.*, s. 12.

⁸⁵ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 62; *idem*, *Konsekwencje założeń funkcjonalistycznych...*, s. 68.

⁸⁶ R. Batko, *op. cit.*, s. 23; por. M. Kostera, *Antropologia organizacji*.

performatywną rolę nauki, której zadania polegają na wyzwaniu ludzi z okowów społeczeństwa. Walka ta toczy się poza umysłem, w realnie istniejącym świecie, a więc inaczej niż w przypadku radykalnego humanizmu. Pośłaniem osoby badającej jest opis faktycznych mechanizmów opresji, relacji dominacji–podporządkowania, diagnozowanie grup społecznych panujących nad innymi. Rezultatem badań powinny być zalecenia pozwalające na modyfikację *status quo* w kierunku postępu czy wyzwolenia⁸⁷.

Teoria aktora-sieci

Hipoteza, która będzie przedmiotem obrony w kolejnych sekcjach tekstu, stanowi, że nie jest możliwe jednoznaczne przyporządkowanie badań wykorzystujących ANT do żadnej z propozycji Burrella i Morgana. Innymi słowy, że badań prowadzonych w perspektywie teorii aktora-sieci nie można uznać za przykład działalności naukowej osadzonej w dominującym paradygmacie nauk społecznych, czyli w orientacji funkcjonalistycznej, ani za prowadzoną w którymś z paradygmatów alternatywnych: interpretatywnym, radykalnego strukturalizmu lub radykalnego humanizmu. Zanim jednak o tym, czas na krótkie wprowadzenie do ANT.

Teoria aktora-sieci to interdyscyplinarna orientacja badawcza wyrastająca ze studiów nad nauką i technologią (STS, ang. *Science & Technology Studies*), a w zasadzie z etnografii laboratorium. Do jej twórców w latach 80. XX w. należą – m.in. – Bruno Latour, Michel Callon i John Law⁸⁸. Na gruncie krajowym intensywnie eksplorowała ją toruńska szkoła konstruktywizmu⁸⁹, w szczególności Krzysztof Abriszewski,

⁸⁷ M. Zawadzki, *Kultura organizacyjna...*, s. 62; J. Kociatkiewicz, M. Kostera, *op. cit.*, s. 12; M. Zawadzki, *Konsekwencje założeń funkcjonalistycznych...*, s. 68-69; A. Łupicka, *op. cit.*, s. 23.

⁸⁸ K. Abriszewski, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 114, 116; idem, *Wszystko otwarte...*, s. 18-19, 242; idem, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2012, s. 8, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 71.

⁸⁹ K. Abriszewski et al., *Toruńska szkoła konstruktywizmu, Manifest*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, t. 1, nr 15, s. 6-7.

a w naukach o zarządzaniu tacy badacze jak Barbara Czarniawska⁹⁰ czy Katarzyna Barańska⁹¹ i Michał Pałasz⁹².

Latour stara się wyłożyć ANT poprzez omówienie pięciu źródeł niepewności, które powinny być łącznie uwzględniane w badaniach prowadzonych w jej optyce. Po pierwsze, grupy niczego nie wyjaśniają, a muszą być wyjaśniane; nie „są”, a „stają się”. Po drugie, działanie jest rozdystrybuowane – to nie aktor działa, a sieć, przez którą jest odgrywany. Po trzecie, aktorzy sprawczy, a więc działający (niekoniecznie intencjonalnie), to nie tylko ludzie, lecz także byty pozaludzkie, których szczególną funkcją w perspektywie antropocentrycznej jest stabilizowanie heterogenicznej zbiorowości – ludzko-pozaludzkiego środowiska życia ludzi. Po czwarte, fakty powstają w faktorii, są konstrukcjami stabilnymi, lecz możliwa jest ich destabilizacja i rekonstrukcja. Po piąte, badanie nie stanowi neutralnego spojrzenia na rzeczywistość z zewnątrz, a współkreuje ją i przekształca; przez drobiazgowy opis nagłaśnia ono empiryczne zmiany analizowanej sieci, w skład której wchodzi też badacz, badaczki i badanie⁹³.

Główna dyrektywa prowadzenia badań w duchu ANT mówi: podążaj za aktorami⁹⁴. Wzywa ona do radykalnego empiryzmu, antropologii symetrycznej, pełnej immersji i unikania założeń tak teoretycznych, jak i przypisujących sprawczość określonym bytom (np. ludziom), a odmawiających jej innym (np. rzeczom). Obowiązek „podążania” można odnieść do irredukcjonizmu ANT⁹⁵, czyli niemożliwości

⁹⁰ B. Czarniawska, *On Time, Space, and Action Nets*, „Organization” 2004, vol. 11, no. 6, s. 773-791; *Actor-Network Theory and Organizing*, eds. B. Czarniawska-Joerges, T. Hernes, Stockholm 2005; B. Czarniawska, *Trochę inna teoria organizacji. Organizowanie jako konstrukcja sieci działań*, Warszawa 2010.

⁹¹ Por. K. Barańska, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013, *Biblioteka Zarządzania Kulturą*, 13.

⁹² Por. M. Pałasz, *Zarządzanie mediami społecznościowymi w perspektywie teorii aktora-sieci*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Kraków 2018; idem, *Algorytm Edge Rank serwisu Facebook: narodziny, rozwój i działanie w ujęciu teorii aktora-sieci*, „Humanizacja Pracy” 2019, nr 3, s. 71-84; idem, *Zarządzanie posthumanistyczne*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 1(47), s. 1-25.

⁹³ B. Latour, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, New York 2005, s. 27-140, *Clarendon Lectures in Management Studies*.

⁹⁴ M. Callon, *Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc Bay*, [w:] *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, ed. J. Law, Henley 1986, s. 4; J. Law, *Actor Network Theory and Material Semiotics*, [w:] *The New Blackwell Companion to Social Theory*, ed. B.S. Turner, Chichester 2009, s. 147, *Blackwell Companions to Sociology*.

⁹⁵ B. Latour, *The Pasteurization of France*, Cambridge, Mass.–London 1988, s. 151-236.

wynikania czegoś z czegoś innego w sposób automatyczny – zawsze należy to potwierdzić, a wnioski pozostają partykularne i lokalne: nic nie jest oczywiste, nie ma uniwersalnych związków przyczynowo-skutkowych. „Aktorzy” zaś powinni być rozumiani w optyce relacjonistycznej⁹⁶, jako współtwórcy i składniki sieci heterogenicznych relacji, którym to sieciom w ANT przypisuje się sprawczość, czyli działanie – podążanie za aktorami oznacza więc śledzenie działania sieci, które odgrywają aktorów, tak dokładne i trwające tak długo, jak to możliwe, bez nadziei na uzyskanie wyczerpujących uogólnień⁹⁷. Szczególnie inspirujące dla ANT, gdyż dające dostęp do aktorów, za którymi można relatywnie łatwo podążać w sytuacjach, w których stają się łatwiejsi do wytropienia, są gorące momenty powstawania powiązań: kontrowersje, sytuacje nagłych zmian, twórcze, nowe, a także kryzysowe czy awaryjne⁹⁸.

Teoria aktora-sieci to orientacja posthumanistyczna, wyrastając bowiem z nauk humanistycznych i społecznych, jak antropologia, etnografia, socjologia, językoznawstwo czy filozofia, porzuca charakterystyczny dla nich antropocentryzm, zgodnie ze swym postulatem ogólnej symetrii, zabraniającym wnoszenia o sprawczości aktorów z góry⁹⁹. Posthumanizm ANT wybrzmiewa też w jej alternatywnych nazwach, jak socjologia nie-ludzi¹⁰⁰, asocjologia, czyli nie-socjologia, a przynajmniej nie tego, co społeczne, rozumiane jako homogenicznie międzyludzkie, assocjologia, czyli nauka o asocjacjach, podkreślmy: heterogenicznych¹⁰¹, czy materialna semiotyka, eksplorująca relacje między dowolnymi bytami, nie tylko znakami¹⁰². Określeniami teorii aktora-sieci, pozwalającymi uchwycić jej sens, które można zaproponować w tym miejscu, mogą być też radykalna etnografia, etnografia heterogeniczna czy etnografia posthumanistyczna.

⁹⁶ Por. E. Bińczyk, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)go. Teoria – Literatura – Kultura” 2005, nr 10, s. 91-102.

⁹⁷ B. Latour, *Reassembling the Social*, s. 123.

⁹⁸ *Ibidem*, s. 79-82; K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 270.

⁹⁹ M. Callon, *Some Elements...*, s. 1, 4, 7; B. Latour, *We Have Never Been Modern*, New York et al. 1993, s. 91-129.

¹⁰⁰ M. Szpunar, *Humanistyka cyfrowa a socjologia cyfrowa. Nowy paradygmat badań naukowych*, „Zarządzanie w Kulturze” 2016, t. 17, nr 4, s. 357-358.

¹⁰¹ B. Latour, *Reassembling the Social*, s. 9; E. Bińczyk, *Nie ma społeczeństwa! „Nasi mniejsi bracia” – społeczne studia nad nauką oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 146; M. Wróblewski, *Choroba jako hybryda. ADHD w świetle teorii aktora-sieci i asocjologii*, „Studia Socjologiczne” 2011, nr 4, s. 125.

¹⁰² J. Law, *Actor Network Theory...*

ANT a paradygmaty obiektywistyczne (obiektykaty) i subiektywistyczne (subiektykaty). Przeciwno dualizmom

Paradygmaty obiektywistyczne, które proponują na potrzeby analizy nazywać obiektykatami, według klasyfikacji brytyjskich badaczy, a więc funkcjonalistyczny i radykalnego strukturalizmu, są oparte na dualizmie język–świat. Badania prowadzone w ich nurcie zakładają możliwość dokładnego odbicia świata, wraz z jego możliwymi do odkrycia prawami, w języku. Stanowisko takie, w którym wiedza odnosi się do zewnętrznej wobec siebie rzeczywistości i powinna ją możliwie wiernie odwzorowywać, można określić jako realistyczne¹⁰³. Wydaje się, że tak jak paradygmat funkcjonalistyczny zdominował inne paradygmaty w naukach o zarządzaniu, tak jego obiektywizm, który dzieli z paradygmatem radykalnego strukturalizmu, zdominował naukę w ogóle, także według przedstawicieli ANT:

aby udowodnić, że nie jest się niebezpiecznym wyrzutkiem, obowiązkowym wydaje się złożenie przysięgi wierności „realizmowi” – dziś oznaczającemu przeciwieństwo konstrukttywizmu. „Musisz wybierać”, huczą strażnicy świątyni, „Albo wierzysz w rzeczywistość albo trzymasz się konstrukttywizmu”¹⁰⁴.

Obiektykaty, zakładające realizm epistemologiczny i ontologiczny, traktujące świat pozaspołeczny jako realnie istniejący i poznawalny, przykładają znaczną wagę do pozaludzkiego składnika świata, w czym można dopatrywać się ich zbieżności z ANT. Ta ostatnia jednak idzie o wiele dalej, nie tylko dostrzegając czynniki pozaludzkie, lecz także przyznając im sprawczość, prawo do działania i wchodzenia w relacje z czymkolwiek i kimkolwiek. Z drugiej strony orientacje obiektywistyczne poświęcają zbyt mało uwagi kulturze, społeczeństwu, językowi, człowiekowi jako części świata, których ANT w żadnym wypadku nie pomija. Zgodnie z nimi zewnętrzny świat dominuje język (kulturę, społeczeństwo), traktując je jako całkowicie mu podlegające. Rzeczy, w ujęciach obiektywistycznych, dominują nad człowiekiem, co jest sprzeczne z obowiązującą w ANT zasadą ogólnej symetrii. Z kolei niezależność świata

¹⁰³ K. Abriszewski, *Wszystko otwarte...*, s. 237; idem, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 16, 97-100.

¹⁰⁴ B. Latour, *The Promises of Constructivism*, [w:] *Chasing Technology: Matrix of Materiality*, ed. D. Ihde, Bloomington 2003, s. 28, *Indiana Series in The Philosophy of Technology*, tłum. MP.

natury – rzeczy – od człowieka nie zgadza się założeniami relacjonizmu i heterogeniczności wiązań w ANT.

Subiektykaty, czyli paradygmaty interpretatywne i radykalnego humanizmu, traktują świat zewnętrzny wobec języka (kultury, społeczeństwa) jako zależny od tego ostatniego. Prawa tego pierwszego nie mogą być bezpośrednio poznane, dlatego badacz powinien skoncentrować się na prawach rządzących jego reprezentacjami tworzonymi przez ludzi. Stanowisko takie, w którym wiedza jest konstruowana przez ludzi i powinna być spójna wewnętrznie, można określić jako konstruktywizm¹⁰⁵. Upraszczając, można stwierdzić, że w wersji realistycznej poznawanie odnosi się do świata poznawalnego, a w wersji konstruktywistycznej – do świata niepoznawalnego¹⁰⁶.

Subiektykaty wydają się zatem stanowczo odmienne od obiektykatów, jednak w gruncie rzeczy są one oparte na tym samym założeniu, mianowicie na przywołanym wcześniej dualizmie język–świat: świat, poznawalny lub nie, istnieje na zewnątrz badacza i badaczki. Tak jak w ujęciach realistycznych, tak i w ujęciach konstruktywistycznych świat taki odgrywa główną rolę. W tych ostatnich jest on obecny poprzez różne swoje reprezentacje (perspektywy, które mogą różnić się między sobą, jednak mają jeden, niedostępny desygnat), będące dla badaczy doraźnie istotniejszymi niż niedosięty świat (przyroda, natura), jednak to z niego się wywodzącymi. Człowiek, w ujęciach subiektywistycznych, dominuje nad rzeczami. Jest to, jak w przypadku obiektykatów, sprzeczne z obowiązującą w ANT zasadą ogólnej symetrii. Także wykluczenie świata natury – rzeczy – ze świata człowieka jest, podobnie jak w przypadku ujęć realistycznych, niezgodne z założeniami heterogeniczności wiązań między aktorami i relacjonizmu w ANT.

W teorii aktora-sieci podstawa rozróżnienia na obiektykaty i subiektykaty, czyli dualizm społeczeństwo–natura, kultura–natura, język–świat czy ogólnie wewnątrz–zewnątrz¹⁰⁷, nie jest zakładana z góry. „Kształt natury oraz kształt społeczeństwa wyłania się na samym końcu wszystkich procesów i dodajmy, że jest to kształt tymczasowy, bowiem nigdy nie mamy tu momentu zatrzymania”¹⁰⁸.

Przyporządkowywanie aktorów do jednej z dwóch wskazanych domen stanowi przykład opisywanych przez ANT procesów oczyszczania z hybryd¹⁰⁹. Może być rezultatem pewnych działań, nie powinno zaś stanowić punktu wyjścia, co ma

¹⁰⁵ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 97-100.

¹⁰⁶ Idem, *Wszystko otwarte...*, s. 236.

¹⁰⁷ *Ibidem*, s. 30.

¹⁰⁸ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 167.

¹⁰⁹ B. Latour, *We Have Never...*, s. 1-12.

miejsce w przypadku klasyfikacji paradygmatów na obiektywistyczne i subiektywistyczne. Pojmowanie nauki jako takiej, która przyjmowaniu takich punktów wyjścia sprzyja, Latour określa jako jednowymiarowe, gdyż w miejsce niezliczonej liczby wymiarów – heterogenicznych relacji między aktorami dowolnego rodzaju – operuje ono na upraszczającym, oczyszczonym rozróżnieniu dotyczącym jednej osi natura–kultura¹¹⁰. „Jedną z fundamentalnych decyzji ontologicznych ANT jest porzucenie podziału natura – kultura w analizowaniu czynników, na których operuje nauka”¹¹¹, zgodnie z założeniami relacjonizmu, heterogeniczności wiązań i ogólnej symetrii.

W duchu ANT jest zastąpienie w punkcie wyjścia do badań dualizmu natura–kultura heterogenicznym poliwersum hybryd, tudzież asamblaży, powiązanych w sieci dynamicznych relacji, z którego w toku procesów mogą, lecz nie muszą wyłonić się natura i kultura, co może też być przedmiotem wyjaśnień¹¹². W miejsce dualizmu natura–kultura, będącego skutkiem praktyk oczyszczania, pojawia się w punkcie wyjścia z jednej strony swoisty monizm¹¹³, który z innej perspektywy można określić, odnosząc się do wskazanej wielości aktantów zajmujących miejsce dwóch dominujących, jako skrajny polizm.

Wspomniałem, że ANT odchodzi od dychotomii wnętrza i zewnątrz w epistemologii. Dopełnia ten ruch rezygnacja z podziału na własności pierwotne i wtórne wraz z myśleniem w jego kategoriach. W ramach tego ostatniego jakości pierwotne były „prawdziwym” substratem natury (cząstki, atomy, geny itp.), a jakości wtórne odpowiadały sposobom odwzorowania jakości pierwotnych przez ludzi. Jakości pierwotne były jedne i unikalne, jakości wtórnych mogło być tak wiele, jak wiele zaistniało punktów widzenia, przez co można było stwierdzić, że nie są istotne w rozumieniu obiektywnym, a jedynie subiektywnym. Dostęp do jakości pierwotnych miała tylko nauka, pozostali byli go pozbawieni¹¹⁴. Łatwo dostrzec analogię między jakościami pierwotnymi i światem, naturą, przyrodą, rzeczywistością pozajęzykową, zewnątrz oraz między jakościami wtórnymi a językiem, kulturą, społeczeństwem, wewnątrz. Widać też wyraźnie, że omawiany dualizm jest źródłem nie tylko realizmu czy

¹¹⁰ Idem, *One More Turn after the Social Turn: Easing Science Studies into the Non-Modern World*, [w:] *The Social Dimensions of Science*, ed. E. McMullin, Notre Dame, Indiana 1992, s. 276-279, *Studies in Science and the Humanities from the Reilly Center for Science, Technology, and Values*, vol. 3.

¹¹¹ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 133.

¹¹² B. Latour, *One More Turn...*, s. 281-283.

¹¹³ J. Law, A. Mol, *Notes on Materiality and Sociality*, „The Sociological Review” 1995, vol. 43, no. 2, s. 278-279.

¹¹⁴ Por. K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 114-122.

obiektywizmu, lecz także stanowisk antyrealistycznych, relatywistycznych, subiektywistycznych, konstruktywistycznych:

zarówno w myśleniu potocznym, jak i w większości obszarów humanistyki i nauk społecznych dominuje myślenie oparte na opozycji natury i społeczeństwa (kultury). Z kolei świat natury wydaje się zbudowany z pewnych obiektywnych całości, które na przykład nazywa się faktami. Oczywiście społeczny konstruktywista tego ostatniego nie zaaprobuje, ale zwykle będzie się zgadzał, że fakty opisywane przez nauki przyrodnicze, nawet jeśli nie są obiektywne, muszą być jakoś obiektywizowane. Ową faktyczność wraz z jej bezdyskusyjną obiektywnością Latour pragnie ująć poprzez pojęcie materii faktów. Przeciwstawia jej materię rozważań¹¹⁵.

ANT to orientacja odmienna od konstruktywizmu, obiektywizmu i realizmu, starająca się zniwelować słabe ich strony oraz wykorzystać mocne z nich¹¹⁶. Podnosi tę kwestię wielu przedstawicieli ANT¹¹⁷. Podkreśla się też nierównoważność i rozbieżności teoretyczne między teorią aktora-sieci i konstruktywizmem społecznym, omówione m.in. w tekstach Latoura i Callona¹¹⁸, a o których pamiętać należy zwłaszcza w sytuacji powszechnego zaliczania w literaturze krajowej przedstawicieli ANT do konstruktywistów lub radykalnych konstruktywistów¹¹⁹. Nie należy mylić konstruktywizmu z konstruktywizmem społecznym¹²⁰. Starając się, zgodnie z duchem ANT, wyjść poza dualistyczne spory, pokładać można nadzieję w myśli austriackiego filozofa Josefa Mitterera, wedle której „dla rezultatów badań naukowych nie ma najmniejszego znaczenia, czy badacz jest realistą, czy też konstruktywistą”¹²¹.

ANT w miejsce dualizmu obiektywatów i subiektywatów proponuje podejście ujednolicone. W ujęciu teorii aktora-sieci prawda nie odnosi się ani do relacji

¹¹⁵ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 271-272.

¹¹⁶ Idem, *Wszystko otwarte...*, s. 35; idem, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 89.

¹¹⁷ M. Callon, *Four Models for the Dynamics of Science*, [w:] *Handbook of Science and Technology Studies*, ed. S. Jasanoff et al., Thousand Oaks, CA 1995, s. 28-63; B. Latour, *One More Turn...*; idem, *The Promises...*; idem, *Reassembling the Social*.

¹¹⁸ M. Callon, B. Latour, *Don't Throw the Baby Out with the Bath School! A Reply to Collins and Yearley*, [w:] *Science as Practice and Culture*, ed. A. Pickering, Chicago-London 1992, s. 343-368; B. Latour, *One More Turn...*

¹¹⁹ K. Abriszewski, *Wszystko otwarte...*, s. 35.

¹²⁰ B. Latour, *The Promises...*

¹²¹ J. Mitterer, *Ucieczka z dowolności*, tłum. A. Zeidler-Janiszewska, J. Gilewicz, Warszawa 2004, *Terminus. Akademia*, 34 („Dodatek 2”, art. 6).

między biegunami wewnątrz (język, kultura, społeczeństwo) – zewnątrz (świat, natura, przyroda), ani do związków wewnętrznych dla pierwszego z tych biegunów, ani do jakichkolwiek ich kombinacji, a do tworzenia, stabilizowania, modyfikowania, destabilizowania, niszczenia relacji między heterogenicznymi aktorami-sieciami. Jeśli zaś nauka dąży do prawdy, to dąży ona do stabilizowania sieci relacji. Różnicę między ANT a podejściem proponowanym przez Burrella i Morgana można zilustrować opozycjami: sieć–dwie dziedziny ontologiczne, relacje–esencje, relacyjność–dualizm¹²². W teorii aktora-sieci liczą się tylko relacje między bytami dowolnej esencji – bez esencji, to, co społeczne, subiektywne, i to, co naturalne, obiektywne, jest ze sobą związane czy wręcz splątane, jest zbiorowością – jest bezesencją. To próby sił decydują o nasyceniu obiektywnością, a to, co przejdzie owe próby, zostanie w nauce uznane za obiektywne, przy czym obiektywność stała się w wysokim stopniu synonimem naukowości. To, czego relacji nie da się łatwo rozerwać, jest tym obiektywniejsze, tym bardziej naukowe, im dłużej się owemu rozrywaniu opiera. Wiedza pewna to stabilna, niełatwa do przerywania sieć translacji opartych na procedurach akceptowanych na gruncie nauki¹²³.

ANT a paradygmaty regulatywne (regulaty) i radykalne (radykaty).

Ku nauce performatywnej

Poza sklasyfikowaniem paradygmatów względem ich obiektywizmu i subiektywizmu Burrell i Morgan rozpatrywali je także z uwagi na to, co określili jako orientację społeczną: zorientowanie badacza lub badaczki na akceptację stanu rzeczy będącego punktem wyjścia do badań (orientacja na regulację; paradygmaty regulatywne określałam na potrzeby analizy regulatami) lub też jego i jej nastawienie na zmienianie zastanego porządku na mocy działalności naukowej (orientacja na zmianę; paradygmaty radykalne, czyli radykaty). Jak antydualistyczna teoria aktora-sieci odniosłaby się do tego dualizmu?

W perspektywie ANT wszystkie badania w ramach wszystkich paradygmatów rozpoczynają się od zawiązania relacji z heterogenicznymi aktorami. Każde z nich

¹²² Por. K. Abriszewski, *Wszystko otwarte...*, s. 235-243.

¹²³ Idem, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 64-66.

wychodzi jednak z odmiennego założenia o istotowych różnicach między aktorami, z którymi się wiąże, poddając ich procesom oczyszczania na swój sposób, tak w punkcie wyjścia, jak i w punkcie dojścia. W ujęciu teorii aktora-sieci warto je zatem rozpastrywać, rezygnując z oczyszczania i akceptując ich hybrydyczność.

Działania badawcze prowadzone w ramach radykatów chcą zmieniać sieci relacji, z którymi są związane, demontować i modyfikować istniejące wiązania oraz tworzyć nowe połączenia. Aktywności w obrębie regulatów wbrew pozorom także dążą do zmiany – poprzez uregulowanie sieci relacji, w których funkcjonują, ich utrwalenie, podążanie od stanu słabszej stabilizacji ku stanowi silniejszej stabilizacji połączeń¹²⁴. Badania funkcjonalistyczne mogą – i najczęściej to czynią – zmierzać ku usprawnianiu działania zastanej sieci relacji, a interpretatywne ku jej zrozumieniu, wyjaśnieniu, uzasadnieniu; w ten sposób dokładają ogniwo w łańcuchu translacji i zmieniają jej sieć, a więc – rzeczywistość. W toku badań prowadzonych w ramach obu wspomnianych paradygmatów (funkcjonalistycznego i interpretatywnego), tak jak w przypadku radykalnego strukturalizmu i radykalnego humanizmu, istniejące połączenia bywają jednak demontowane i modyfikowane oraz tworzone są nowe wiązania. Jak widać, obie orientacje: tak te, które są określane jako nastawione na zmianę, jak i te, które noszą miano dążących do regulacji, zmieniają zastane sieci relacji. Różnica między nimi, w perspektywie ANT, dotyczy projektowanych przez nie sieci – punktów dojścia (nowy aktor): regulacja opiera projekt raczej na sieci istniejącej, zmiana deklaruje chęć wymiany pewnych aktorów i modyfikację pewnych połączeń. „Istotowo” jednak wspomniane klasyfikacje paradygmatów się nie różnią, obie bowiem u początku badania wprowadzają do gry nowego aktora, wspomniany punkt dojścia, planowany rezultat, który musi (w ujęciu ANT) wpłynąć na zastaną sieć relacji, a więc zmienić

¹²⁴ Ponadto brak działań w kierunku zmiany stanowi w oczywisty sposób działanie wspierające *status quo*. Jak zauważają badacze i badaczki zanagazowani i zaangażowane w naukę oraz praktykę na rzecz klimatu: „akademia stroni od zajmowania nie tylko emocjonalnych, ale i politycznych stanowisk, wynosząc się na wyżyny postulowanej obiektywności i neutralności. Tymczasem jej odżegnywanie się od polityczności utrwała *status quo* i spycha nas w otchłań katastrofy” (K. Jasikowska, M. Pałasz, *Wstęp. Kryzys klimatyczno-ekologiczny i akademia: emocje, polityczność, wyobrażenia*, [w:] *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*, red. K. Jasikowska, M. Pałasz, Kraków 2022, s. 12), „wstrzymanie się od wartościowania oznacza kapitulację wobec wartości dominujących” (M. Shaw, *Jak organizacja pracy akademickiej napędza kryzys klimatyczno-ekologiczny*, [w:] *Za pięć dwunasta koniec świata*, s. 477), czy też „reprodukcja stanu obecnego jest równie polityczna jak aktywistyczne działania na rzecz zmiany uniwersytetu” (K. Jasikowska, P. Sierpowski, *Między akademią a aktywizmem – autorefleksja nad akademicką inicjatywą klimatyczną klimatUJ*, [w:] *Za pięć dwunasta koniec świata*, s. 751).

rzeczywistość. Badania w nurcie ANT są radykalnie przeciwne wprowadzaniu do gry aktorów, do których nie doprowadza „podążanie za aktorami”, czyli empiria, czym różni się od obu omawianych orientacji.

Badania osadzone w regulatach akceptują *status quo*, dążąc w krótkim horyzoncie do jego udoskonalenia, jednak w długim – do osiągnięcia harmonii, nie doskonałości, jako że także *status quo* się zmienia, co wykaże każde wystarczająco precyzyjne spojrzenie empiryczne na jakiekolwiek okoliczności, w dwóch różnych momentach. Badania osadzone w radykatch zaś w punkcie wyjścia negują *status quo*, jednak tak jak te, które zorientowane są na regulację: dążąc do jego udoskonalenia, przez zmianę, w ujęciu krótkoterminowym, a do harmonii w długoterminowym, i dostosowując projekty do okoliczności. Co bowiem wydarza się, gdy radykalni naukowcy czy radykalne naukowczynie zrealizują swoje cele? Nie myśląc aktanta z jego figuracją, czyli radykatów z osobami badającymi, których działania można w nich osadzić, można zaryzykować stwierdzenie, że ci naukowcy i te naukowczynie, którzy i które odniosą sukces na polu zmiany, zmieniają orientację swych badań na regulującą, dążącą do utrzymania nowego *status quo*. W żadnym wypadku nie będzie to jednak oznaczać, że orientacje radykalne zostaną przez to pozbawione reprezentantów, przeciwnie, z tym, że będą oni zaczynali od negacji stanu, który stał się dominujący, dzięki negacji stanu poprzedniego. Nie zgodzą się na *status quo*, który nastąpił w wyniku zmiany.

Miejsce dwóch orientacji społecznych zajmie w perspektywie ANT ciągły ruch i próby sił między płynnymi aktorami realizującymi swe programy wobec antyprogramów¹²⁵ innych płynnych aktorów, przy czym to, co dla jednych jest programem, może być antyprogramem dla innych. W tym ujęciu klasyfikowanie badań na te, które są nastawione na zmianę, i te, które dążą do regulacji, jest przykładem procesów oczyszczania, czyli przyporządkowywania hybryd dwóm określonym z góry odrębnym biegunom i pozbywania się ich z dyskursu. ANT w miejscu dwóch orientacji ponownie widzi jedność, fluktuacje sieci, w których każde działanie, nie „także”, a „zwłaszcza” naukowe, odgrywa aktywną i modyfikującą rolę.

Radykaty postulują zmianę w świecie ludzi na mocy badań, a zatem związek poznania ze społeczeństwem, uzależniając go jednak od intencji badacza, w rezultacie czego regulaty, ze względu na brak intencji naukowców je reprezentujących dotyczących wywierania wpływu na społeczeństwo, mogą się wydawać neutralne wobec świata ludzi. Według ANT performatywna jest cała nauka, nie tylko ta jej część, której reprezentanci deklarują wolę zmieniania świata. Reformatorskie intencje badacza

¹²⁵ K. Abriszewski, *Wszystko otwarte...*, s. 216-217.

nie są warunkiem koniecznym, aby jego działalność poznawcza zmieniała zastany porządek. Cała nauka zmienia świat. W perspektywie ANT przyrost wiedzy równa się przetwarzaniu zbiorowości¹²⁶: „zmiana poznawcza (poziom epistemologiczny) to zmiana kształtu świata (poziom ontologiczny) [...] Z kolei tworzenie reprezentacji nie stanowi dla ANT przejścia na jakiś inny poziom (poziom wiedzy), lecz tworzenie aktorów”¹²⁷. Każde działanie naukowe buduje relacje ze światem pozanaukowym, zmieniając go, jako że działanie w ujęciu ANT to zmienianie stanu rzeczy¹²⁸. Każde wprowadza też do gry kolejnych aktorów, nowe hybrydy czy asamblaże, zmieniające świat pozanaukowy, gdyż nowi aktorzy muszą zostać socjalizowanymi w zbiorowości, w związku z czym łączą się w sieci relacji z aktorami starymi, a każde nowe połączenie modyfikuje *status quo*.

Prowadzi to do rewolucyjnej zmiany w pytaniach epistemologicznych – zamiast pytać o wiedzę i rozszczepiać epistemologię i ontologię na dwoje, należy zapytać, w jaki sposób praktyki poznawania zmieniają nasz świat i nas samych, co prowadzi do zespolenia epistemologii i ontologii¹²⁹.

Przy wyborze paradygmatu badacz i badaczka nie mają możliwości wyboru, czy chcą jedynie opisywać, czy też chcą mieć wpływ na rzeczywistość i ją zmieniać. Zmieniają ją, a ANT jest zainteresowana tymi zmianami, za których kardynalne źródło uznaje praktyki naukowo-badawcze¹³⁰. Nie ma w teorii aktora-sieci wiedzy statycznej, istotne są procesy translacji, mobilizowanie, stabilizowanie i manipulowanie dokumentami powstałymi w toku procesów poznawczych w centrach kalkulacyjnych; tworzenie wiedzy nie jest pasywnym obserwowaniem i odzwierciedlaniem, a konstruowaniem nieizolującej badacza, procesu ani rezultatów badań sieci, jest transformowaniem¹³¹.

W perspektywie ANT można powiedzieć, że radykaty dążą do modyfikacji zastanej sieci relacji, co oznacza zarazem intencjonalne likwidowanie pewnych wiązań i tworzenie innych, otwieranie czarnych skrzynek¹³² i zaognianie kontrowersji. Regu-

¹²⁶ *Ibidem* s. 27.

¹²⁷ *Ibidem*, s. 237.

¹²⁸ *Ibidem*, s. 39; K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 74.

¹²⁹ Idem, *Wszystko otwarte...*, s. 59-60.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 22-23.

¹³¹ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 45, 56.

¹³² Por. idem, *Wszystko otwarte...*, s. 22-23, 234; idem, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 10, 202.

laty zainteresowane byłyby wtedy utrwalaniem, stabilizowaniem obowiązujących sieci relacji, zamykaniem ich w czarne skrzynki i wygaszaniem kontrowersji. Zmierzałyby zatem od materii rozważań ku materii faktów¹³³ lub od materii faktów ku materii stabilniejszych faktów, uznając, że wszystkie niezbędne zasoby (sprzymierzeńcy, sojusznicy) są na miejscu, a radykаты podążałyby od materii faktów ku materii rozważań, aby zaczerpnąć z tej ostatniej zasoby (sprzymierzeńców, sojuszników) do utworzenia alternatywnej materii faktów. Sama ANT deklaruje w tym miejscu swój dynamizm, gdyż badacze działający w jej nurcie powinni tropić kontrowersje i utrzymywać otwarte źródła niepewności, jednakże należy pamiętać, że życie zbiorowe, by funkcjonować, musi dynamikę osłabiać, kontrowersje wygaszać, a niepewności zamieniać w pewności¹³⁴.

Latour precyzuje powyższą myśl, wyliczając zadania i obowiązki nauk społecznych, które powinny (mówiąc w uproszczeniu) amplifikować procesy sieciotwórcze, proponować sposoby stabilizowania sieci i dążyć do aplikacji tych sposobów¹³⁵. Zadania te i obowiązki stanowią jedno z uzasadnień podawanych przez ANT przy motywowaniu konieczności zreformowania nauk dotyczących zbiorowości, w czym przejawia ona tendencje radykalne. Inną przywoływaną motywacją jest historyczność tej ostatniej – jej metamorfoza na przestrzeni różnych czasów. Społeczeństwo XIX w. jest diametralnie różne od zbiorowości wieku XXI, więc ta ostatnia wymaga nowej perspektywy poznawczej. Postulowana jest nowa nauka dla nowego społeczeństwa¹³⁶.

Zakończenie i wnioski

Można zaryzykować stwierdzenie, że ANT zgadza się z postulatami radykalnego humanizmu dotyczącymi konieczności walki z umysłowym zniewoleniem. Na gruncie nauki teoria aktora-sieci wszak to właśnie czyni, denaturalizując dotychczasowe jej kluczowe założenia i proponując odmienne. Z jednej strony wydaje się, że omawianą orientację wiele łączy też z paradygmatem radykalnego strukturalizmu, gdyż rozumiejąc łączność poznania i zbiorowości, postuluje ona zaangażowaną w to, co nazywamy

¹³³ Por. B. Latour, *Reassembling the Social*, s. 86-120.

¹³⁴ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 285-286.

¹³⁵ B. Latour, *Reassembling the Social*, s. 160-161.

¹³⁶ K. Abriszewski, *Poznanie, zbiorowość, polityka*, s. 253-255.

życiem społecznym i politycznym, rolę nauki. Z drugiej jednak strony ANT, jak wskazałem, zapewnia o konieczności dążenia także do wygaszania kontrowersji, aby wspólne życie było możliwe. Teoria aktora-sieci jest zatem zarazem nastawiona na uwalnianie ludzi z iluzorycznych pułapek świadomości (radykalny humanizm), jak i z konkretnych, realnych więzień (radykalny strukturalizm), każąc im przy tym do nich co jakiś czas wracać (funkcjonalizm, interpretatywizm), aby jeśli pojawią się kontrowersje, ponownie doprowadzić do zmiany. Nie ma zatem w ANT miejsca na liniowe podążanie od jednego stanu rzeczy do innego; jego miejsce zajmuje permanentna dynamika. Przy czym warto zwrócić uwagę na analogie między stosowaną przez paradygmaty radykalne metaforą więzienia-wolności i wskazanym już spoglądaniem z perspektywy ANT na zbiorowość jako uniwersum stabilizowania i destabilizowania sieci relacji (kontrowersji).

Wydaje się zasadne, aby słowem podsumowania określić stosunek ANT do regulatów i radykatów jako dynamiczny i antymonopolistyczny. Z jednej strony teoria aktora-sieci przejawia dążenia emancypacyjne wobec monopolistycznego *status quo*, z drugiej mówi o zmierzaniu do ograniczania dostępnych ofert wspólnego życia w celu uniknięcia atomizacji, dowolności, konfliktów i zagwarantowania zbiorowej stabilizacji. W takim ujęciu ANT jest rozpięta między regulacją i zmianą, przeskaluje między nimi w poszukiwaniu tymczasowo najlepszej oferty. Jak zilustrowałem w toku wywodu, teoria aktora-sieci jest również antydualistyczna, proponuje płodną alternatywę dla obowiązującego w paradygmatach nauk społecznych rozgraniczenia na obiektywikaty i subiektywikaty.

Wybranie czy też określenie paradygmatu badań prowadzonych w duchu ANT korzystające z wachlarza propozycji Burrella i Morgana stanowiłoby zaprzeczenie jej postulatów, związanych z koniecznością unikania założeń u początku pracy i dyrektywą podążania za aktorami, a więc niewprowadzania do gry aktorów, którzy nie pojawiają się w toku badania, np. projektów regulacji czy zmiany bądź natury i kultury. Tym samym decyzją podjętą w odniesieniu do wyboru paradygmatu przy prowadzeniu badań w duchu teorii aktora-sieci powinno być nieokreślanie go, ewentualnie – stwierdzenie, że paradygmatem, odrębnym od omówionych paradygmatów nauk społecznych chętnie stosowanych na gruncie nauk o zarządzaniu, jest teoria aktora-sieci – paradygmat nauki inherentnie performatywnej.

Bibliografia

- Abriszewski Krzysztof, *Poznanie, zbiorowość, polityka. Analiza teorii aktora-sieci Bruno Latoura*, Kraków 2012, *Horyzonty Nowoczesności*, t. 71.
- Abriszewski Krzysztof, *Teoria Aktora-Sieci Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 113-126.
- Abriszewski Krzysztof, *Wszystko otwarte na nowo. Teoria Aktora-Sieci i filozofia kultury*, Toruń 2010.
- Abriszewski Krzysztof et al., *Toruńska szkoła konstruktywizmu, Manifest*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2013, t. 1, nr 15, s. 6-7.
- Actor-Network Theory and Organizing*, eds. Barbara Czarniawska-Joerges, Tor Hernes, Stockholm 2005.
- Barańska Katarzyna, *Muzeum w sieci znaczeń. Zarządzanie z perspektywy nauk humanistycznych*, Kraków 2013, *Biblioteka Zarządzania Kulturą*, 13.
- Batko Roman, *Golem, Awatar, Midas, Złoty Cielec. Organizacja publiczna w płynnej nowoczesności*, Warszawa 2013.
- Bińczyk Ewa, *Antyesencjalizm i relacjonizm w programie badawczym Bruno Latoura*, „Er(r)-go. Teoria – Literatura – Kultura” 2005, nr 10, s. 91-102.
- Bińczyk Ewa, *Nie ma społeczeństwa! „Nasi mniejsi bracia” – społeczne studia nad nauką oraz etyczne zaangażowanie Bruno Latoura*, „Teksty Drugie” 2007, nr 1-2, s. 144-156.
- Bińczyk Ewa, *Uspołecznianie antropocenu. Ekowerwa i ekologizowanie ekonomii*, Toruń 2024, *Polityka w Kulturze*.
- Bohm David, *Ukryty porządek*, tłum. Michał Tempczyk, Warszawa 1988.
- Burrell Gibson, Morgan Gareth, *Sociological Paradigms and Organisational Analysis: Elements of the Sociology of Corporate Life*, London 2005.
- Callon Michel, *Four Models for the Dynamics of Science*, [w:] *Handbook of Science and Technology Studies*, ed. Sheila Jasanoff et al., Thousand Oaks, CA 1995, s. 28-63.
- Callon Michel, *Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc Bay*, [w:] *Power, Action and Belief: A New Sociology of Knowledge?*, ed. John Law, Henley 1986, s. 196-233.
- Callon Michel, Latour Bruno, *Don't Throw the Baby Out with the Bath School! A Reply to Collins and Yearley*, [w:] *Science as Practice and Culture*, ed. Andrew Pickering, Chicago–London 1992, s. 343-368.
- Chmielewska-Banaszak Danuta, *Wiedza milcząca w nauce. Koncepcja Michaela Polanyi'ego*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2010, t. 46, nr 1, s. 13-26.

- Ciesielski Marek, *Magia słowa w subdyscyplinach nauk o zarządzaniu*, „Przegląd Organizacji” 2012, nr 5, s. 3-6, <https://doi.org/10.33141/po.2012.05.01>.
- Ciesielski Marek, *Problemy metodologiczne w naukach o zarządzaniu*, „Studia Oeconomica Posnaniensia” 2016, t. 4, nr 1, s. 7-17, <https://doi.org/10.18559/soep.2016.1.1>.
- Czarniawska Barbara, *On Time, Space, and Action Nets*, „Organization” 2004, vol. 11, no. 6, s. 773-791, <https://doi.org/10.1177/1350508404047251>.
- Czarniawska Barbara, *Trochę inna teoria organizacji. Organizowanie jako konstrukcja sieci działań*, Warszawa 2010.
- Dźwigoł Henryk, *Założenia do budowy metodyki badawczej*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej. Organizacja i Zarządzanie” 2015, z. 78, s. 99-116.
- Fleck Ludwik, *Powstanie i rozwój faktu naukowego. Wprowadzenie do nauki o stylu i kolektywie myślowym*, tłum. Maria Tuszkiewicz, Lublin 1986, *Człowiek i Świat Człowieka*.
- Fromm Erich, *Mieć czy być*, tłum. Jan Karłowski, Poznań 2017, *Biblioteka Nowej Myśli „Wodnik”*.
- Harris Roy, *Saussure and His Interpreters*, Edinburgh 2001.
- Harwood Jonathan, *Ludwik Fleck and the Sociology of Knowledge*, „Social Studies of Science” 1986, vol. 16, no. 1, s. 173-187.
- Hatch Mary Jo, *Teoria organizacji*, tłum. Paweł Łuków, Warszawa 2002, *Przedsiębiorczość – Wydawnictwo Naukowe PWN*.
- Herman David, *Saussure and the Grounds of Interpretation*, „Postmodern Culture” 2002, vol. 13, no. 1, s. 87-103, <https://doi.org/10.1353/pmc.2002.0031>.
- Jasikowska Katarzyna, Pałasz Michał, *Wstęp. Kryzys klimatyczno-ekologiczny i akademia: emocje, polityczność, wyobrażenia*, [w:] *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*, red. Katarzyna Jasikowska, Michał Pałasz, Kraków 2022, s. 7-30.
- Jasikowska Katarzyna, Sierpowski Patryk, *Między akademią a aktywizmem – autorefleksja nad akademicką inicjatywą klimatyczną klimatUJ*, [w:] *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*, red. Katarzyna Jasikowska, Michał Pałasz, Kraków 2022, s. 725-775.
- Karaszewski Robert, Lis Andrzej, *Czy koncepcja pozytywnego przywództwa może stać się paradygmatem w naukach o zarządzaniu?*, „Nauki o Zarządzaniu. Management Sciences” 2016, t. 2, nr 27, s. 72-80, <https://doi.org/10.15611/noz.2016.2.06>.
- Karolak Stanisław, *Związki asocjacyjne*, [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. Kazimierz Polański, Wrocław 1999, s. 704.
- Kociatkiewicz Jerzy, Kostera Monika, *Zarządzanie humanistyczne. Zarys programu*, „Problemy Zarządzania” 2013, t. 11, nr 4, s. 9-19.

- Kostera Monika, *Antropologia organizacji. Metodologia badań terenowych*, Warszawa 2003, *Przedsiębiorczość* – Wydawnictwo Naukowe PWN.
- Kostera Monika, *Postmodernizm w zarządzaniu*, Warszawa 1996.
- Kostera Monika, Szeluga-Romańska Marta, *Komunikowanie a humanistyczne aspekty roli profesjonalnej menedżera. Studium etnograficzne*, „Przedsiębiorczość i Zarządzanie” 2014, t. 15, nr 11, cz. 3, s. 19-40.
- Kuhn Thomas S., *Struktura rewolucji naukowych*, tłum. Helena Ostromęcka, Warszawa 1968.
- Latour Bruno, *One More Turn after the Social Turn: Easing Science Studies into the Non-Modern World*, [w:] *The Social Dimensions of Science*, ed. Ernan McMullin, Notre Dame, Indiana 1992, s. 272-294, *Studies in Science and the Humanities from the Reilly Center for Science, Technology, and Values*, vol. 3.
- Latour Bruno, *The Pasteurization of France*, Cambridge, Mass.–London 1988.
- Latour Bruno, *The Promises of Constructivism*, [w:] *Chasing Technology: Matrix of Materiality*, ed. Don Ihde, Bloomington 2003, s. 27-46, *Indiana Series in the Philosophy of Technology*.
- Latour Bruno, *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*, New York 2005, *Clarendon Lectures in Management Studies*, <https://doi.org/10.1093/oso/9780199256044.001.0001>.
- Latour Bruno, *We Have Never Been Modern*, New York et al. 1993.
- Law John, *Actor Network Theory and Material Semiotics*, [w:] *The New Blackwell Companion to Social Theory*, ed. Bryan S. Turner, Chichester 2009, s. 141-158, *Blackwell Companions to Sociology*, <https://doi.org/10.1002/9781444304992.ch7>.
- Law John, Mol Annemarie, *Notes on Materiality and Sociality*, „The Sociological Review” 1995, vol. 43, no. 2, s. 274-294.
- Leszek Przemysław, *Michael Polanyi a rozwój idei porządku spontanicznego w XX wieku: w cieniu Hayeka*, „Ekonomia. Wrocław Economic Review” 2014, t. 20, nr 1, s. 27-38.
- Lisiński Marek, *Przegląd paradygmatów zarządzania strategicznego*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Ekonomicznego w Krakowie” 2011, nr 856, s. 5-21.
- Łupicka Anna, *Paradygmaty w naukach o zarządzaniu. Potrzeba uściślenia versus bogactwo ujęć paradygmatycznych jako wartość*, „Studia Oeconomica Posnaniensia” 2016, t. 4, nr 1, s. 18-33, <https://doi.org/10.18559/soep.2016.1.2>.
- Markiewka Tomasz S., *Bruno Latour i „koniec” postmodernizmu*, „Diametros” 2012, nr 33, s. 101-119.
- Mitterer Josef, *Ucieczka z dowolności*, tłum. Anna Zeidler-Janiszewska, Joanna Gilewicz, Warszawa 2004, *Terminus. Akademia*, 34.

- Moleski Martin X., *Polanyi vs. Kuhn: Worldviews Apart*, „Tradition & Discovery. The Polanyi Society Periodical” 2006, vol. 33, no. 2, s. 8-24, <https://doi.org/10.5840/traddisc2006/200733219>.
- Morgan Gareth, *Obrazy organizacji*, tłum. Zofia Wiankowska-Ładyka, Warszawa 2008.
- Nierenberg Bogusław, *Przedmowa. Czym jest zarządzanie humanistyczne?*, [w:] *O przedsiębiorczości historie niezwykle*, red. Monika Kostera, Warszawa 2014, s. 9-14.
- Pałasz Michał, *Algorytm Edge Rank serwisu Facebook: narodziny, rozwój i działanie w ujęciu teorii aktora-sieci*, „Humanizacja Pracy” 2019, nr 3, s. 71-84.
- Pałasz Michał, *Zarządzanie mediami społecznościowymi w perspektywie teorii aktora-sieci*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Kraków 2018.
- Pałasz Michał, *Zarządzanie posthumanistyczne*, „Przegląd Kulturoznawczy” 2021, nr 1(47), s. 1-25, <https://doi.org/10.4467/20843860pk.21.001.13455>.
- Polański Kazimierz, *Stosunki paradygmatyczne*, [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. Kazimierz Polański, Wrocław 1999, s. 561.
- Polański Kazimierz, *Stosunki syntagmatyczne*, [w:] *Encyklopedia językoznawstwa ogólnego*, red. Kazimierz Polański, Wrocław 1999, s. 561-562.
- Sahlgren Magnus, *The Word-Space Model. Using Distributional Analysis to Represent Syntagmatic and Paradigmatic Relations Between Words in High-dimensional Vector Spaces*, rozprawa doktorska, Stockholm University, Stockholm 2006.
- de Saussure Ferdinand, *Course in General Linguistics*, New York 1959.
- de Saussure Ferdinand, *Kurs językoznawstwa ogólnego*, tłum. Krystyna Kasprzyk, Warszawa 2002.
- Shaw Marta, *Jak organizacja pracy akademickiej napędza kryzys klimatyczno-ekologiczny*, [w:] *Za pięć dwunasta koniec świata. Kryzys klimatyczno-ekologiczny głosem wielu nauk*, red. Katarzyna Jasikowska, Michał Pałasz, Kraków 2022, s. 455-488.
- Sławecki Bartosz, *Znaczenie paradygmatów w badaniach jakościowych*, [w:] *Badania jakościowe*, t. 1: [antykwa] *Podejścia i teorie*, red. Dariusz Jemielniak, Warszawa 2012, s. 57-87, *Metodologia – Wydawnictwo Naukowe PWN*.
- Sudoł Stanisław, *Nauki o zarządzaniu i marketing*, „Nierówności Społeczne a Wzrost Gospodarczy” 2016, nr 45, s. 161-172.
- Sułkowski Łukasz, *Epistemologia i metodologia zarządzania*, Warszawa 2012.
- Sułkowski Łukasz, *Epistemologia w naukach o zarządzaniu*, Warszawa 2005.
- Sułkowski Łukasz, *Hermeneutyka zarządzania, czyli metodologia refleksji metaparadygmatycznej*, [w:] *Humanistyka i zarządzanie. W poszukiwaniu problemów badawczych i inspiracji metodologicznych*, red. Piotr Górski, Kraków 2009, s. 79-94.
- Sułkowski Łukasz, *Paradygmaty humanistycznego zarządzania*, [w:] *Zarządzanie humanistyczne*, red. Bogusław Nierenberg, Roman Batko, Łukasz Sułkowski, Kraków 2015, s. 123-138.

- Sułkowski Łukasz, *Paradygmaty nauk o zarządzaniu*, „Współczesne Zarządzanie” 2013, t. 2, s. 17-26.
- Szkonter Olga, *Pasje intelektualne i ich selektywna funkcja w koncepcji poznania naukowego w „Personal knowledge” Michaela Polanyiego*, „Semina Scientiarum” 2013, nr 12, s. 66-82.
- Szpunar Magdalena, *Humanistyka cyfrowa a socjologia cyfrowa. Nowy paradygmat badań naukowych*, „Zarządzanie w Kulturze” 2016, t. 17, nr 4, s. 355-369.
- Warمیńska Katarzyna, *Antropologizacja i antropologia wobec procesu wyznaczania granic dyscypliny. Kазus Polski*, „Przegląd Socjologii Jakościowej” 2013, t. 9, nr 3, s. 24-42, <https://doi.org/10.18778/1733-8069.9.3.02>.
- Wróblewski Michał, *Choroba jako hybryda. ADHD w świetle teorii aktora-sieci i asocjologii*, „Studia Socjologiczne” 2011, nr 4, s. 121-154.
- Zawadzki Michał, *Konsekwencje założeń funkcjonalistycznych w epistemologii kultury organizacyjnej. Perspektywa nurtu krytycznego w naukach o zarządzaniu*, „Problemy Zarządzania” 2013, t. 11, nr 4, s. 58-74.
- Zawadzki Michał, *Kultura organizacyjna w perspektywie nurtu krytycznego w naukach o zarządzaniu*, rozprawa doktorska, Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, Kraków 2011.
- Zawadzki Michał, *O potrzebie autokrytyki w naukach o zarządzaniu (Recenzja: Łukasz Sułkowski, Epistemologia w naukach o zarządzaniu, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2005)*, „Culture Management” 2009, t. 2, s. 310-313.
- Zmysłony Iwo, *Geneza koncepcji nauki Michaela Polanyiego – obrona autonomii nauki*, „Zagadnienia Naukoznawstwa” 2011, t. 47, nr 2, s. 145-164.

Źródła internetowe

- Smith Mark K., *Michael Polanyi and Tacit Knowledge*, „The Encyclopedia of Pedagogy and Informal Education”, 2003, [on-line:] <http://infed.org/mobi/michael-polanyi-and-tacit-knowledge>.
- Tempczyk Michał, *Posłowie*, „Ukryty porządek, David Bohm, 1988”, 2010, [on-line:] <http://www.zbit.smsnet.pl/Pliki/bohm-poslowie.htm>.

ABSTRACT

The Performativity of Science from the Perspective of Actor-Network Theory:
A Case Study of Social Science Paradigms as Management Paradigms

Starting with a definition of the concept of a paradigm, the author discusses management paradigms and then focuses on presenting the essence of the social science paradigms of Gibson Burrell and Gareth Morgan in order to illustrate, in the next step, the impossibility of assigning the research conducted in the spirit of (synthesized for the purposes of the analysis) the actor-network theory to either of these paradigms. The article proposes, for the purposes of discussion – in place of objectivist, subjectivist, regulation-oriented, and change-oriented paradigms – the concepts of objectivates, subjectivates, regulates, and radicates. It is also shown that Actor-Network Theory allows us to move away from the dualism spanning objectivism and subjectivism, and that science has no choice between influencing reality or merely describing it – it always changes reality, and is therefore performative: science co-performs the world. The hypothesis serving as the starting point for the analysis posits that it is not possible to unambiguously classify research utilizing ANT (Actor-Network Theory) under any of the paradigmatic proposals put forward by Burrell and Morgan.

Keywords: performativity of science, management paradigms, actor-network theory, radicates, regulates, objectivates, subjectivates

ANDRZEJ PITRUS 

Instytut Sztuk Audiowizualnych Uniwersytetu Jagiellońskiego

Teatr dialogu, którego (nieomal) nie było

Kiedy przyjechałem do Krakowa, aby studiować filmoznawstwo, Krzysztof Pleśniarowicz był już doświadczonym badaczem teatru i dramatu. Spotkaaliśmy się na krótko w relacji nauczyciel–student, ale – jakże inna od dzisiejszej – atmosfera pracy w akademickim zespole dość szybko zacierała bariery, bo i nasze numery PESEL nie różnią się aż tak bardzo. Poznaliśmy się dzięki mojej późniejszej partnerce, a nawet przez 15 lat żonie – Alicji Helman. To, czego najbardziej mi brakuje z tamtych czasów, to oglądanie teatru i kina w sytuacji dialogu. Dostęp do dzieł obydwu Muz był utrudniony, ale właśnie dlatego radość z ich odkrywania stawała się tym większa.

Pisząc ten tekst, napotykam na pewien problem, ponieważ zestawiam w nim ze sobą utwory dwóch twórców, których dzieła znam jedynie z ekranu. Nigdy nie widziałem żadnego spektaklu Detlefa Siercka ani Rainera Wernera Fassbindera „na żywo”, oglądałem jedynie „rekonstrukcje” dzieł tego ostatniego albo ich filmowe i fotograficzne dokumentacje (w istocie były to raczej wersje filmowe napisanych wcześniej dramatów; niektóre zresztą nie były wystawiane na scenie za życia Fassbindera). Z konieczności zatem „wyobrażam” sobie teatralne dokonania niemieckich twórców, szukając śladów rekonstruowanych przez badaczy, zajmujących się zresztą przede wszystkim filmowymi dokonaniem obydwu artystów.

Detlef Sierck, bardziej znany jako Douglas Sirk, jest legendą zarówno niemieckiego teatru, jak i hollywoodzkiego kina. Jego twórczość i podejście do sztuki były

niezwykle złożone i łączyły różne style oraz wpływy, co czyniło go jednym z najbardziej unikalnych twórców XX w. Aby w pełni zrozumieć głębię i wpływ jego pracy teatralnej na późniejszą karierę filmową, warto przyjrzeć się bliżej jego wczesnej twórczości, wpływom Bertolta Brechta oraz konkretnym inscenizacjom teatralnym, które zdecydowanie ukształtowały jego artystyczne credo. Skromne ramy tego tekstu pozwolą oczywiście jedynie na spojrzenie z „lotu ptaka”.

Hans¹ Detlef Sierck urodził się 26 kwietnia 1897 r. w Hamburgu. Dorastał w wielokulturowym środowisku, co zaszczerpiło w nim zamiłowanie do różnorodnej literatury, sztuki i teatru. Po ukończeniu szkoły średniej w duńskim Skagen Sierck rozpoczął studia z zakresu prawa, filozofii i historii sztuki na uniwersytetach w Monachium, Jenie i Hamburgu.

Pierwsze kroki w teatrze stawiał w latach 20. XX w., kiedy to rozpoczął pracę w Deutsches Schauspielhaus w Hamburgu. Już wtedy wykazywał się niezwykle wrażliwością na psychologię postaci i wizualną stronę inscenizacji. O teatralnej twórczości późniejszego mistrza amerykańskiego kina dowiadujemy się najwięcej od samego reżysera, który opowiadał o swoich doświadczeniach jednemu z ważniejszych badaczy dokonań Sirk² – Jonowi Hallidayowi³. Środowisko, w jakim znalazł się w Hamburgu, było dla niego najistotniejsze, ale jeszcze wcześniej – w niezbyt przezeń dobrze wspomnianym Monachium – miał okazję zetknąć się z twórczością Franka Wedekinda. Nie poznał go wprawdzie osobiście, ale widział na żywo jedną z jego kreacji aktorskich. Autor *Puszeki Pandory* był zdaniem Siercka bardzo osobliwym aktorem – choć praktycznie nie grał, zachowując się na scenie wręcz sztucznie.

Wedekind, bardzo ceniony przez Brechta, stał się zatem zapewne jedną z tych postaci, które ukształtowały osobowość niedoszłego prawnika i dziennikarza. W Hamburgu na Siercka wpłynęły również dwie inne wielkie osobowości – Albert Einstein, którego wykładów słuchał z wypiekami na twarzy, choć (jak sam przyznawał) nie zawsze z pełnym zrozumieniem, oraz Erwin Panofsky, którego seminaria o sztuce średniowiecznej miały, w opinii niemieckiego reżysera, nań duży wpływ nie tylko w młodzięcym okresie, lecz także później, kiedy pracował już w Hollywood.

Sierck pełnił w hamburskim teatrze rolę drugiego dramaturga, co niestety nie dawało ani dobrych zarobków, ani możliwości artystycznego spełnienia. Bardzo chciał reżyserować, ale nie otrzymywał propozycji aż do 1922 r., kiedy przypadkowo

¹ W życiu zawodowym Sierck używał drugiego imienia, a później „zamerykanizowanej” wersji imienia i nazwiska.

² Amerykańskie imię i nazwisko występuje także w niemieckojęzycznych opracowaniach.

³ J. Halliday, *Sirk on Sirk*, London–Boston 1997, s. 9-35.

pojawiała się możliwość wystawienia zapomnianej dzisiaj sztuki *Die Bahnmeister Tod* Hermanns Bossdorfa. Choć sam Sierck nie miał zbyt wielkiej ochoty na przyjęcie propozycji, zgodził się wystawić sztukę i co więcej... odniósł komercyjny sukces (m.in. dzięki możliwości współpracy ze świetnym zespołem aktorskim) i zebrał bardzo dobre recenzje, co oczywiście wzmocniło jego pozycję. Nadal nie mógł robić tego, o czym marzył – przenosić na scenę Szekspira czy Strindberga. Prywatny Deutsches Schauspielhaus wkrótce zbankrutował, a Sierck zmuszony był szukać szczęścia w teatrze w Chemnitz, a także Bremie. Wtedy po raz pierwszy zetknął się z kinem, ale nie zamierzał się wiązać z nim na poważnie. Nadal był młodym człowiekiem i zastanawiał się, czy poświęcić się z scenie, pisaniu czy malarstwu, którym zauroczył go Panofsky. Sztuki plastyczne z czasem zaczęły odgrywać mniejszą rolę w dorobku Siercka, który w późniejszym okresie traktował szkice i malarstwo w pewnym sensie użytkowo. Używał ich, projektując poszczególne sceny dla swoich inscenizacji, a także wysmakowanych plastycznie – choć przez „niewtajemniczonych”⁴ uważanych za przejaw kiczu – kadrów filmowych.

Bremeński okres teatralnej kariery Siercka został udokumentowany jeszcze w latach 40.⁵ To bardzo ważny moment, gdyż Sierck nadal był pod wpływem ekspresjonizmu, ale już na drodze ku modelowi teatru, którego patronem stał się Bertolt Brecht. Także w tym wypadku w dużej mierze należy opierać się na wspomnieniach twórcy, często przecież zatartych w pamięci po latach, ponieważ wiele oryginalnych materiałów albo zaginęło, albo zostało zniszczonych, a niektóre – jak np. przywołany wyżej zestaw tekstów krytycznych – zawierały błędne lub zmanipulowane informacje. Nie ma tam np. ani słowa o tym, że Sierck wyreżyserował na bremeńskiej scenie *Operę za trzy grosze*.

Ambicje Detlefa Siercka sięgały daleko – marzył o realizacjach szekspirowskich, ale jednocześnie zmuszony był reżyserować spektakle utrzymujące teatry działające zwykle bez żadnych dotacji. Zarówno w Chemnitz, jak i w Bremie, niebędących dużymi miastami, repertuar musiał zmieniać się często. Publiczność – choć chłonna – nie

⁴ Sposób konstruowania warstwy formalnej filmów wywodzi się, moim zdaniem, w dużej mierze z „teatralnego” okresu Siercka. Artyści działali wtedy w warunkach presji politycznej, a także – chcąc odrzucić tradycję ekspresjonistyczną – szukali nowych środków wyrazu. Brecht, którym zafascynował się Sierck w czasie, kiedy pracował już w Bremie, „wychodził” dopiero z ram ekspresjonizmu, nadal widocznych np. w znakomitym skądinąd spektaklu pt. *Baal*. Tej swoistej paradoksalności myślenia artysty, bazującej w dużej mierze na „podpatrzonym” u autora *Opery za trzy grosze* efekcie obcości, poświęcona jest po części książka: T. Brandlmeier, *Douglas Sirk und das ironisierte Melodram*, München 2022.

⁵ *33 Jahre Bremer Schauspielhaus im Spiegel der Zeitkritik*, Bremen 1944.

była w istocie zbyt duża, a tym bardziej nastawiona na eksperymenty. Spektakle, które nie spotkały się z uznaniem, spadały z afisza nawet po dwóch dniach. Tak było ze zrealizowaną w Bremie *Grą snów* Strindberga, ocenianą wysoko przez samego reżysera, ale odrzuconą przez konserwatywną publiczność. Sierck nie przestawał jednak eksperymentować... Inspiracją dla jednej z bardziej autorskich inscenizacji była uznawana dziś za jedno z mniej udanych dzieł Szekspira komedia *Cymbelin* (napisana w 1606 r., czyli w schyłkowym okresie twórczości dramaturga) – być może dlatego, że można w niej znaleźć elementy autoironii Mistrza ze Stratfordu. Niejako „wbrew sobie” sięgnął też Sierck po *Juareza i Maximiliana* – utwór napisany przez Franza Werfla w duchu ekspresjonistycznym. Co ciekawe, Werfel widział inscenizację i był nią zachwycony. W orbicie zainteresowań reżysera znalazł się również Arthur Schnitzler – niestety reżyser nie powrócił w filmach do inspiracji twórczością Austriaka⁶.

W latach 30. Sierck przeniósł się do pracy w teatrach w Kassel i Lipsku, gdzie kontynuował swoją karierę reżyserską. Niestety naciski ze strony nazistów stawały się coraz silniejsze, a Sierckowi nie zapomniano niewymienionej nawet we wspomnianym wyżej opracowaniu na temat teatru w Bremie inscenizacji *Opery*... Brechta.

Wkrótce, napotykać coraz to większe problemy w realizacji własnych wizji artystycznych, Sierck musiał opuścić Niemcy nie tylko ze względu na swoje antynazistowskie przekonania, lecz także żydowskie pochodzenie jego drugiej żony. W 1937 r. wyemigrował (niebezpośrednio) do Stanów Zjednoczonych, gdzie przyjął nazwisko Douglas Sirk i rozpoczął nową karierę w Hollywood. Mimo zmiany środowiska jego wcześniejsze doświadczenia teatralne miały ogromny wpływ na jego podejście do reżyserii filmowej. Filmy realizowane w USA, mimo że często odbierane jako „melodramaty dla gospodyń domowych” (choć są wśród nich też utwory należące do innych gatunków, zwykle zawierały też komponent melodramatyczny), były w rzeczywistości zaawansowanymi formalnie i treściowo krytykami norm społecznych, rasowych i płciowych.

Wszystko, na co niebo pozwoli (*All That Heaven Allows*, 1955) oraz *Imitacja życia* (*Imitation of Life*, 1959) mają dzisiaj status klasyków. W filmach tych Sirk wykorzystywał strategie wypracowane w pracach teatralnych, takie jak stosowanie

⁶ Schnitzlera na ekran przenosił Max Ophüls, który pod względem stylu, temperamentu twórczego oraz podejścia do kultury popularnej był często porównywany do Douglasa Sirk. Por. A. Lawrence, *Trapped in a Tomb of Their Own Making: Max Ophüls's The Reckless Moment and Douglas Sirk's There's Always Tomorrow*, „Film Criticism” 1999, vol. 23, no. 2/3, s. 150-166. Najciekawsze opracowanie o Ophülsie tego wątku jednak nie podejmuje. Por. S.M. White, *The Cinema of Max Ophüls: Magistral Vision and the Figure of Woman*, New York 1995.

wyrazistych, wręcz przerysowanych kontrastów kolorystycznych, lustrzane odbicia, wykorzystanie wewnętrznych ram, nadających scenom parateatralny charakter, i celowo „kiczowate” kompozycje kadrów. Teoretycy filmowi, tacy jak Laura Mulvey i Thomas Elsaesser⁷, wielokrotnie zwracali uwagę na brechtowskie elementy w pracach Sirka. Mulvey w szczególności podkreślała, że reżyser używał konwencji melodramatu, aby krytykować burżuazyjne wartości oraz eksponować napięcia społeczne skryte pod powierzchnią amerykańskiego snu. Wskazywała, że jego filmy, poprzez swoje wizualne i narracyjne techniki, zmuszają widza do refleksji nad ukrytymi znaczeniami i tematami społecznymi.

Ramy tego tekstu nie pozwalają odnieść się do wszystkich lektur (w bibliografii wymieniam wybrane, najbardziej dla mnie inspirujące), ale – rekonstruując wczesne teatralne dokonania Siercka – można zaryzykować stwierdzenie, że dojrzały styl reżysera w dużej mierze wynika z nie do końca spełnionego spotkania niemiecko-amerykańskiego twórcy z Bertoldem Brechtem – jednym z najważniejszych reformatorów dramatu i teatru XX w. Paradoks polega na tym, że rzeczywiste związki obydwu twórców były w istocie skromne.

*

Także Rainer Werner Fassbinder znany jest przede wszystkim jako twórca filmowy, ale dorobek tego przedwcześnie zmarłego artysty obejmuje również prace teatralne, telewizyjne, a nawet słuchowiska radiowe. Jednym z ogniw łączących Fassbindera z Sirkiem jest teatr – m.in. kolejne „nie do końca spełnione” spotkanie z Brechtem.

Teatr Fassbindera jedynie zdaniem niektórych krytyków jest głęboko zakorzeniony w tradycji i estetyce Bertolta Brechta⁸. Jego prace teatralne zasługują na równie

⁷ L. Mulvey, J. Halliday, *Douglas Sirk*, Edinburgh 1972. Opinie tu przytaczane pojawiały się też w wywiadach z autorami oraz w opracowywanych przez nich materiałach ulotnych (programach przeglądów czy komentarzy do wydań na płytach DVD i CD), których pozwałam sobie z braku miejsca nie cytować dosłownie.

⁸ Małgorzata Sugiera w monografii o niemieckojęzycznym dramacie powojennym wymienia nazwisko autora *Chińskiej ruletki* jedynie raz. Por. M. Sugiera, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945-1995*, Kraków 1999, s. 338. Czyni to zresztą, cytując innego autora i pomijając w istocie w pracy dramatopisarski obszar twórczości Fassbindera, choć był on autorem niemal 30 sztuk teatralnych napisanych w latach 1965-1974. Niektóre

dokładne omówienie, jak jego filmy, ze względu na ich złożoność, głębię i konsekwencję w realizowaniu wizji, która często wychodziła poza konwencje teatralne jego czasu.

Choć literatura na temat Fassbindera jest niezwykle bogata, opracowań dotyczących jego teatralnej twórczości powstało relatywnie niewiele i są to zwykle albo artykuły poświęcone relacjom teatru niemieckiego reżysera z jego filmami, albo fragmenty książek. Być może dlatego kanon interpretacyjny wyznacza monografia Davida Barnetta zatytułowana *Rainer Werner Fassbinder and German Theatre*⁹, której autor zdecydowanie opowiada się za odczytywaniem teatralnych dokonań Fassbindera przez pryzmat idei Brechta.

Fassbinder urodził się 31 maja 1945 r., tuż po zakończeniu II wojny światowej, w bawarskim mieście Bad Wörishofen. Jego wczesne życie było naznaczone powojennym chaosem i przemianami społecznymi. Już od młodości interesował się filmem i teatrem, a swoje pierwsze teatralne kroki stawiał w młodzieńczym wieku – jego pierwsze sztuki powstały, gdy był jeszcze nastolatkiem. Należał do „pokolenia sierot” – artystów, którzy w taki czy inny sposób naznaczeni zostali piętnem nazizmu. Barnett bardzo ciekawie interpretuje konteksty powstania niezależnego teatru w RFN. Polityka rekonstrukcji Niemiec opierała się w dużej mierze na stworzeniu nowej kultury artystycznej, wolnej od nazistowskiego dziedzictwa. Dotyczyło to także teatru, otrzymującego znaczne wsparcie ze środków publicznych. Środki te nie zawsze trafiały jednak do środowisk radykalnych, często – słusznie lub nie – utożsamianych z organizacjami terrorystycznymi spod znaku Rote Armee Fraktion. Choć sama organizacja powstała formalnie w 1970 r., jej założyciele działali już w latach 60., a więc wtedy, kiedy Fassbinder zaczynał swoją karierę. Reżyser – dodam – choć prezentował zdecydowanie lewicowe poglądy i odwoływał się pośrednio w niektórych swoich dziełach do lewicowych ekstremistów, odcinał się jednocześnie od sympatii dla działań przemocowych¹⁰. Związany był ideowo z lewicą, ale kiedy polityczni radykałowie szykowali bombowe zamachy, on włączał się w ruch tzw. *Kellertheaters* – „piwnicznych” teatrów, najczęściej prowadzonych przez studentów. W 1965 r. w Monachium

doczekały się wersji scenicznych, inne scenicznych i filmowych, nie zawsze autorstwa samego Fassbindera.

⁹ D. Barnett, *Rainer Werner Fassbinder and German Theatre*, Cambridge 2005, *Cambridge Studies in Modern Theatre*. Pisząc tekst, korzystałem zarówno z wydania oryginalnego, jak i z tłumaczenia niemieckiego, które zostało uzupełnione i skorygowane i jest – paradoksalnie – doskonalsze od oryginału: D. Barnett, *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*, Übers. S. Beyerl, Leipzig 2012.

¹⁰ M. Day, *Fassbinder and the Red Army Faction*, „Jacobin” 2021, 8, [on-line:] <https://jacobin.com/2021/08/fassbinder-and-the-red-army-faction> – 10 IX 2024.

powstał jeden z nich – Büchner Theater – w którym Fassbinder zrealizował trzy spektakle, ale formuła *Kellertheaters*, często deklarujących antyideowe, nastawione przede wszystkim na formalne eksperymenty podejście do sztuki, okazała się niewystarczająca dla Fassbindera. Wydawało się, że szukał drogi pomiędzy politycznym radykalizmem a chęcią eksperymentowania.

W 1967 r. Fassbinder zetknął się z Action-Theater i dołączył do zespołu skupionego wokół Ursuli Strätz, Peera Rabena, Kurta Raaba i innych. Fassbinder, który wkrótce objął również stanowisko reżysera, sprowadził Hannę Schygullę, poznaną podczas warsztatów aktorskich. Napisał dla niej dużo później m.in. sztuki *Bremer Freiheit* i *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* – obydwie doczekały się także wersji filmowych. W maju 1968 r. zespół został rozwiązany. Zastąpił go monachijski Antitheater.

Między sierpniem 1967 r. a wrześniem 1969 r. wyprodukowano w nim łącznie 16 sztuk. Zostały one napisane przez Fassbindera i wyreżyserowane przez niego lub Peera Rabena. Pierwsze kroki Fassbindera w teatrze były pełne zapału i innowacji. Stał się centralną postacią Antitheater, zespołu teatralnego, który zaskarbił sobie miano jednego z najbardziej awangardowych i kontrowersyjnych w Niemczech. To właśnie tam reżyser rozpoczął realizację swoich idei, które w dużej mierze opierały się na brechtowskich koncepcjach. Jego pierwsze dokonania teatralne obejmują sztuki takie jak *Katzelmacher* (1968) i *Preparadise Sorry Now* (1969), które eksplorowały tematy społeczne i polityczne, często z brutalną szczerością i bezkompromisowością. Fassbinder początkowo przyciągał uwagę nie tylko jako reżyser, lecz także jako aktor i dramatopisarz. W jego sztukach, podobnie jak w pracach Brechta, było wyczuwalne użycie efektu obcości. Jednym z kluczowych elementów stylu Fassbindera, zaczerpniętym od Brechta, było wykorzystanie surowej, skromnej scenografii. W sztuce *Die bitteren Tränen der Petra von Kant* minimalistyczne otoczenie kontrastuje z intensywnością emocjonalną i dramatycznymi relacjami między postaciami. Podobnie jak Brecht, Fassbinder unikał nadmiernego realizmu scenograficznego, aby skłonić widza do skupienia się na dialogach i tematyce sztuki.

W *Preparadise Sorry Now* Fassbinder podjął polemikę ze słynnym spektaklem The Living Theatre. Przedstawienie teatru nowojorczyków, pokazane na festiwalu teatralnym w Awinionie, stało się jednym z największych skandali alternatywnej sceny lat 60. – przede wszystkim z powodu fragmentu, w którym aktorzy obnażali swoje ciała. Radykalizm Fassbindera miał inny, mniej optymistyczny wymiar, a jego spektakl okazał się studium budzenia się przemocy, która często rodzi się „z niczego”.

Fassbinder adaptował klasyczne teksty dramatyczne, wprowadzając do nich problematykę współczesną. *Ajaks* (1968) według Sofoklesa czy *Opera żebracza* (1968) inspirowana utworem Johna Gaya to niejedyne wyraziste przykłady tego podejścia.

Zamiast podążać tradycyjną drogą adaptacyjną, Fassbinder wprowadzał elementy stylizacji, które miały na celu zburzenie czwartej ściany. Aktorzy często przełamywali realizm, przerywając swoje role, aby zwrócić uwagę publiczności na specyfikę teatralnej fikcji i złożoność przedstawianych emocji.

Fassbinder eksperymentował również z teatrem politycznym, podobnie jak Brecht. W jego dziełach często przewijały się tematy takie jak władza, przemoc, wykluczenie społeczne i niesprawiedliwość. W podobny sposób jak Brecht Fassbinder starał się, aby jego sztuki były nie tylko rozrywką (choć uważał, że radykalny przekaz powinien mieć atrakcyjną formę, by nie trafić w próżnię), lecz także ostrzem wycelowanym w hipokryzję i korupcję władzy. W swoim teatrze wcielał w życie ideę aktora jako komentatora.

Brechtowskie wpływy widać także w tym, jak Fassbinder traktował swoje postaci. W jego sztukach rzadko są one jednoznacznie dobre lub złe; są skomplikowane, pełne sprzeczności i często działające w sposób moralnie ambiwalentny. To podejście, bliskie bardziej epickiemu teatrowi Brechta, pozwalało Fassbinderowi na głębsze eksplorowanie ludzkiej natury i społecznych uwarunkowań, które kształtują nasze zachowania.

Fassbinder, mimo że był „duchowym uczniem” Brechta (ten zmarł, kiedy Fassbinder miał 11 lat, stąd nie mogło dojść do bezpośredniego spotkania artystów), szukał własnej drogi i stylu. Jego spojrzenie na teatr i film było bardziej osobiste i bezpośrednie. Podczas gdy Brecht operował abstrakcją, Fassbinder zanurzał się w realizmie, choć często zderzał z elementami stylizacji – w wielu momentach korzystając z popularnego kina, a niejednokrotnie wprost z filmów Douglasa Sirka.

Douglas Sirk nie porzucił nigdy teatru. Powrócił do niego po zakończeniu kariery w Hollywood. Mimo iż *Imitacja życia* była i jest do dzisiaj największym (z uwzględnieniem zmiany wartości amerykańskiej waluty) sukcesem studia Universal, reżyserowi nie udało się znaleźć funduszy na kolejny projekt. Przyłgnęła do niego „łatka” mistrza melodramatu i już nikt nie myślał o nim jak o autorze, zwłaszcza, że lata 60. przyniosły radykalne i nagłe zmiany estetyki mainstreamowego kina w USA. W tekście tym nie piszę o powojennych doświadczeniach Sirka, który powrócił do Europy i zamieszkał w Szwajcarii. To temat na osobne opracowanie.

Dla Fassbindera teatr był w większym stopniu przelotną przygodą, choć istotną – podobnie jak w wypadku Sirka – dla jego kina. Ze sceną rozstał się w połowie lat 70. W jego późniejszych filmach, czy nawet realizacjach dla telewizji, widoczne jest piętno teatru. A pracował aż do śmierci w 1982 r., kiedy to przedawkował narkotyki. W ciągu kilkunastu lat stworzył setki projektów różnego rodzaju i do dziś pozostaje inspiracją dla kolejnych generacji twórców.

„Patronat” Brechta nie jest jedynym „spotkaniem” artystów. Fassbinder odkrył kino starszego kolegi po fachu i poświęcił mu artykuł opublikowany pierwotnie w piśmie „Fernsehen und Film”¹¹. Zrealizował także kilka filmów, z których dwa: *Strach żłebrać duszę* i *Handlarz czterech pór roku* można wręcz uznać za remaki. Pierwszy jest bardziej dosłowny i jest uwspółcześnioną, przeniesioną w realia lat 70. wersją *Wszystko, na co niebo pozwoli*, drugi natomiast już mniej dosłowną wariacją na temat melodramatu zatytułowanego *Pisane na wietrze* (*Written in the Wind*, 1956).

Doszło też do faktycznego spotkania Sirka i Fassbindera. Ten ostatni zaprosił mieszkającego już w Europie Mistrza do szkoły filmowej. On zaś zgodził się pod warunkiem, że będzie tam mógł zrealizować film. W rezultacie powstały trzy krótkometrażówki, przy których obydwaj twórcy współpracowali ze sobą. Być może jednak najważniejsze było spotkanie, którego (nieomal) nie było.

Bibliografia

- Anker Elisabeth R., *Orgies of Feeling: Melodrama and the Politics of Freedom*, Durham–London 2014, <https://doi.org/10.1515/9780822376545>.
- Arias Luis Martín, *Rainer Werner Fassbinder: El anticine como fin de la representación*, Leon 2002.
- Barnett David, *Rainer Werner Fassbinder and German Theatre*, Cambridge 2005, *Cambridge Studies in Modern Theatre*.
- Barnett David, *Rainer Werner Fassbinder. Theater als Provokation*, Übers. Sabine Beyerl, Leipzig 2012.
- Bordwell David, *Figures Traced in Light: On Cinematic Staging*, Berkeley–Los Angeles–London 2005, <https://doi.org/10.1525/9780520938007>.
- Braad Thomsen Christian, *Fassbinder: The Life and Work of a Provocative Genius*, Minneapolis 2004.
- Brandlmeier Thomas, *Douglas Sirk und das ironisierte Melodram*, München 2022, <https://doi.org/10.5771/9783967076110>.
- Bratton Jacky, Cook Jim, Gledhill Christine, *Melodrama: Stage, Picture, Screen*, London 1994.

¹¹ Był on wielokrotnie przedrukowywany. W języku angielskim jest dostępny np. w: L. Mulvey, J. Halliday, *op. cit.*, s. 104–107.

- Cohen-Shalev Amir, *Visions of Aging: Images of the Elderly in Film*, Liverpool 2011, <https://doi.org/10.2307/jj.4116417>.
- A *Companion to Rainer Werner Fassbinder*, ed. Brigitte Peucker, Chichester 2012, Wiley-Blackwell *Companions to Film Directors*, <https://doi.org/10.1002/9781118275733>.
- Day Meagan, *Fassbinder and the Red Army Faction*, „Jacobin” 2021, 8, [on-line:] <https://jacobin.com/2021/08/fassbinder-and-the-red-army-faction>.
- 33 Jahre Bremer Schauspielhaus im Spiegel der Zeitkritik, Bremen 1944.
- Elsaesser Thomas, *Fassbinder's Germany: History, Identity, Subject*, Amsterdam 1996, *Film Culture in Transition*.
- Fassbinder Rainer Werner, *The Anarchy of the Imagination*, Baltimore–London 1992, *PAJ Books*.
- Filmorób, czyli kino nieustające Rainera Wernera Fassbindera, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2005.
- Fisher Lucy, *Imitation of Life: Douglas Sirk. Director*, New Brunswick 1991, *Rutgers Films in Print*, vol. 16.
- Flinn Caryl, *The New German Cinema: Music, History, and the Matter of Style*, Berkeley–Los Angeles–London 2004.
- Gemünden Gerd, *Continental Strangers: German Exile Cinema 1933-1951*, New York 2014, *Film and Culture*.
- Goldberg Jonathan, *Melodrama: An Aesthetics of Impossibility*, Durham–London 2016, *Theory Q*.
- Halliday Jon, *Sirk on Sirk*, London 1997.
- Heiner Goebbels, *Przeciw Gesamtkunstwerk*, tłum. Anna R. Burzyńska, Sławomir Wojciechowski, Kraków 2015, *Linia Teatralna*, 17.
- Heins Laura, *Nazi Film Melodrama*, Urbana–Chicago–Springfield 2013, <https://doi.org/10.5406/illinois/9780252037740.001.0001>.
- Jestrovic Silvija, *Theatre of Estrangement: Theory, Practice, Ideology*, Toronto–Buffalo–London 2006, *German and European Studies*, <https://doi.org/10.3138/9781442682580>.
- Kino niemieckie w dialogu pokoleń i kultur, red. Andrzej Gwóźdź, Kraków 2004.
- Klinger Barbara, *Melodrama and Meaning: History, Culture, and the Films of Douglas Sirk*, Bloomington, Indiana 1994.
- Koepnick Lutz, *The Dark Mirror: German Cinema between Hitler and Hollywood*, Berkeley–Los Angeles–London 2002, *Weimar and Now*, 32.
- Läufer Elisabeth, *Skeptiker des Lichts. Douglas Sirk und seine Filme*, Frankfurt am Main 1987.
- Lawrence Amy, *Trapped in a Tomb of Their Own Making: Max Ophüls's The Reckless Moment and Douglas Sirk's There's Always Tomorrow*, „Film Criticism” 1999, vol. 23, no. (2/3), s.150-166.

- Lorenz Juliane, *Chaos as Usual: Conversations about Rainer Werner Fassbinder*, New York 1997.
- Losilla Carlos, *En tránsito. Berlín-París-Hollywood*, Madrid 2009.
- Misek Richard, *Chromatic Cinema*, Chichester 2010, <https://doi.org/10.1002/9781444320077>.
- Mulvey Laura, Jon Halliday, *Douglas Sirk*, Edinburgh 1972.
- Penman Ian, *Fassbinder: Thousand of Mirrors*, Creekside 2023.
- Pippin Robert B., *Douglas Sirk, Filmmaker and Philosopher*, London-New York 2021, <https://doi.org/10.5040/9781350195707>.
- Prekäre Obsession. Minoritäten im Werk von Rainer Werner Fassbinder*, Hrsg. Nicole Colin, Franziska Schössler, Nike Thurn, Bielefeld 2012, <https://doi.org/10.1515/transcript.9783839416235>.
- Raab Kurt, Peters Karsten, *Die Sehnsucht des Rainer Werner Fassbinder*, München 1982.
- Reimer Robert C., *Cultural History through a National Socialist Lens: Essays on the Cinema of the Third Reich*, Rochester 2000, *Studies in German Literature, Linguistics, and Culture*.
- Requena Jesús González, *La metáfora del espejo. El cine de Douglas Sirk*, Valencia 1986.
- Singer Ben, *Melodrama and Modernity*, New York 2001, *Film and Culture*.
- Sugiera Małgorzata, *W cieniu Brechta. Niemieckojęzyczny dramat powojenny 1945-1995*, Kraków 1999.
- Toles George, *Curtains of Light: Theatrical Space in Film*, Albany 2021, *SUNY Series, Horizons of Cinema*, <https://doi.org/10.1515/9781438484235>.
- Watson Wallace Streadman, *Understanding Rainer Werner Fassbinder: Films as Private and Public Space*, Columbia 1996.
- Wąsik Monika, *Futro z czcigodnej padliny. Volksstück od Nestroya do Fassbindera*, Łódź 2016, <https://doi.org/10.18778/8088-315-4>.
- White Susan M., *The Cinema of Max Ophüls: Magistral Vision and the Figure of Woman*, New York 1995.

ABSTRACT

The Theater of Dialogue That (Almost) Never Was

This article examines the relationship between theater and cinema in the work of two German directors: Detlef Sierck (later known as Douglas Sirk) and Rainer Werner Fassbinder. The author attempts to reconstruct their theatrical experiences, which –though often overshadowed by their cinematic achievements –played a significant role in shaping

their artistic language. In the case of Sierck, the article discusses his early theatrical productions in Germany in the 1920s and 1930s and their connections to the aesthetics of Expressionism and inspirations drawn from Bertolt Brecht's theater. Fassbinder's theater, in turn, is analyzed in the context of postwar German culture, the alternative theater movement, and his work with the Action-Theater and Antiteater groups. The author highlights the significance of Brechtian theatrical strategies –such as the alienation effect, minimalist set design, and a critical attitude toward stage illusion –in the work of both artists, as well as their subsequent transformation into cinematic language. The article also explores the dialogue between the work of Sirk and Fassbinder, highlighting the cinematic and aesthetic inspirations that united the two directors despite their generational differences.

Keywords: cinema, theater, Rainer Werner Fassbinder, Douglas Sirk (Detlef Sierck), Bertolt Brecht

KATARZYNA PLEBAŃCZYK

Teatr w przestrzeni publicznej

Szukanie równowagi między wolnością artystyczną
a presją otoczenia

1. Wprowadzenie

Teatr uliczny, będący formą sztuki performatywnej, ma bogatą i złożoną historię, której korzenie można odnaleźć w różnych kulturach i epokach. Rozwój tej formy odzwierciedla zmieniające się konteksty społeczne, polityczne i kulturalne, a jego obecność w przestrzeni publicznej podkreśla znaczenie sztuki jako medium komunikacji społecznej. W swojej istocie teatr uliczny działa na styku sztuki i życia codziennego, wykorzystuje i adaptuje istniejące warunki otoczenia i wchodzi z nimi w interakcję, czasem też angażuje przypadkowych odbiorców do współtworzenia. Dzięki takiej otwartości i dostępności w znacznie większym stopniu niż teatr zamknięty w budynku ma funkcję demokratyzowania kultury i eliminowania barier uczestnictwa, takich jak np. konieczność zakupu biletów czy fizyczny dostęp do instytucji kultury. Może być tylko rozrywką, ale od starożytnych przedstawień na targowiskach po współczesne festiwale teatralne zawsze pełnił funkcje dodatkowe, zwłaszcza polityczne i społeczne. Teatr uliczny, który we współczesnej Polsce zdobył ogromną popularność w latach 70. i 80. XX w. jako wyraz protestu przeciwko reżimowi komunistycznemu, wraca dziś

do swoich wcześniejszych funkcji związanych przede wszystkim z komentowaniem rzeczywistości i staje się nieodłączną częścią miejskiego (ale nie tylko) krajobrazu. Jednocześnie jest poddany nieustającej presji ze strony polityki publicznej oraz oczekiwań otoczenia społecznego, podobnie jak działalność w obszarze kultury w ogóle, odgrywa bowiem kluczową rolę w osiąganiu celów zrównoważonego rozwoju (SDG). Wskazuje się, że wyznawane przez poszczególne społeczeństwa wartości kulturowe mogą tłumaczyć nawet do 26% różnic w realizacji SDG, a kultura odgrywa tu rolę mediatorską – wpływa bowiem na sposób, w jaki społeczeństwa postrzegają i wdrażają działania, których celem jest realizacja strategii zrównoważonego rozwoju¹.

Współczesne formy teatru ulicznego, choć często o bardziej rozrywkowym charakterze, wciąż niosą ze sobą potencjał społecznego zaangażowania i wciągają publiczność w debatę nad aktualnymi problemami. Presja społeczna, normy kulturowe oraz reakcje publiczności kształtują zarówno treści, jak i formy przedstawień, co może też prowadzić do ograniczenia wolności artystycznej. Aby nie narażać się na sprzeciw ze strony społeczności, artyści muszą brać pod uwagę kontekst lokalny, co często prowadzi do autocenzury². W takich warunkach działalność artystyczna staje się polem walki o wolność artystyczną czy prawo do komentowania rzeczywistości na własnych warunkach. Przedstawienia silnie zależne od kontekstu społecznego mogą być z jednej strony narzędziem wyrażania sprzeciwu wobec dominujących podejść, z drugiej strony, jako narzędzie aktywizacji społecznej, mają potencjał działania na rzecz zmiany – promując wartości istotne w kontekście współczesnych wyzwań globalnych, takich jak np. zmiany klimatyczne, równość społeczna czy ochrona środowiska.

2. Metodologia

Podjęcie powyżej zarysowanego tematu wyniknęło z doświadczeń własnych i obserwacji autorki jako uczestnika przedstawień teatru ulicznego, co zaowocowało chęcią bliższego przyjrzenia się funkcjom i formom współczesnego teatru ulicznego

¹ X. Zheng et al., *Consideration of Culture Is Vital if We Are to Achieve the Sustainable Development Goals*, „One Earth” 2021, 4(2), s. 307-319.

² J. Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, Mass. 1989, *Studies in Contemporary German Social Thought*; D. Taylor, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003.

w kontekście zauważalnej presji otoczenia oraz wyzwań stawianych przez politykę publiczną. W tym celu sformułowane zostały podstawowe pytania badawcze:

- Jakie funkcje pełni współcześnie teatr odgrywany w przestrzeni publicznej?
- Jaki jest wpływ otoczenia (polityki publicznej, społecznych oczekiwań) na funkcjonowanie teatru ulicznego?

Podjęte badania miały charakter eksploracyjny. Podstawą gromadzenia danych była przygotowana wstępnie (a następnie rozszerzana) lista słów kluczowych. Badania zostały przeprowadzone z wykorzystaniem naukowych i ogólnodostępnych baz danych (m.in. za pomocą multiwyszukiwarki EBSCO w ramach licencji Uniwersytetu Jagiellońskiego, Science Direct Elsevier, CEEOL czy Google Scholar) oraz treści net-nograficznych. Dane zostały poddane analizie jakościowej, której celem było poszukiwanie odpowiedzi na postawione pytania badawcze, oraz analizie podejść i opinii i ilustrujących je przykładów. Tym samym poniższy tekst ma charakter subiektywnego przeglądu literatury przedmiotu.

3. Teatr uliczny w ujęciu retrospektywnym

Antyczne święta ku czci Dionizosa, greckiego boga winnej latorośli, wina i urodzaju, dały początek teatrowi w ogóle. Obchodzono je cztery razy w roku jako: Lenaje (grudzień) z okazji tłoczenia wina; Małe Dionizje (grudzień–styczeń) dla uczczenia pory otwierania naczyń z młodym winem (głównie na wsi); Antesterie (luty–marzec), podczas których dokonywano degustacji nowego wina i największe z nich – Wielkie Dionizje (marzec–kwiecień) o charakterze bardziej miejskim. Przyjmowały formy konkursów, w których chór chłopięcy śpiewał dytyramby – wzniosłe hymny sławiące boga winnej latorośli, burzliwych procesji z wykorzystaniem masek przedstawiających bóstwa ziemi i płodności oraz ze składaniem w ofierze kozła, którego krwią polewano korzenie winnej latorośli, czy uroczystego przenoszenia posągu Dionizosa ze świątyni u stóp Akropolis do gaju Akademos, gdzie odbywały się obrzędy i wielka uczta w trakcie Wielkich Dionizji³. Obrzędy te, nastawione na żywy kontakt i interakcję z odbiorcą-uczestnikiem widowiska i tworzące niepowtarzalne sytuacje teatralne, które łączyły różne media: śpiewaka, obrzęd ofiarny i taniec⁴, dały

³ R. Graves, *Mity greckie*, tłum. H. Krzeczkowski, Warszawa 1992.

⁴ W. Faulstich, *Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700*, Stuttgart 2006.

początek pierwszym formom scenicznym: komedii, tragedii i dramatowi satyrowemu o ogromnej sile oddziaływania⁵. Wczesne formy teatru pojawiały się również na starożytnych targowiskach i jarmarkach⁶, gdzie uliczne przedstawienia, akrobacje czy pantomimy wystawiano dla rozrywki publicznej obok występów solowych performerów: śpiewaków, tancerzy, recytatorów czy parodystów⁷. Elementy teatralne stały się powszechne w życiu publicznym kolejnych epok. Średniowieczne misteria, moralitety i mirakle wystawiane na placach miast miały znaczenie edukacyjne i przybliżały wartości religijne⁸. Ważnym elementem średniowiecznego teatru ulicznego były jarmarki i targowiska, gdzie wędrowni aktorzy prezentowali krótkie, często improwizowane skecze i komedie. Obok nich rozwijały się formy, które dzięki wędrującym trupom aktorskim przemierzającym miasta i wsie, prezentującym swoje spektakle na jarmarkach i festiwalach, były sposobem na przekazywanie informacji oraz komentowanie otaczającej rzeczywistości⁹, jak np. angielskie *pageant wagons* – ruchome sceny na wozach, przemieszczających się często tylko po jednym dużym mieście¹⁰. Forma ta stała się bardzo popularna w następnych wiekach, np. w okresie renesansu teatr uliczny był narzędziem politycznej satyry i społecznej krytyki. W XVI w. we Włoszech rozwinęła się *commedia dell'arte*, wywodzona z tradycji antycznego mimu, rzymskiej pantomimy i błazeńskich popisów średniowiecznych histrionów, forma teatru improwizowanego, opartego na stałych typach postaci i schematach fabularnych, w której aktorzy występowali na placach i rynkach, często angażując publiczność w swoje przedstawienia¹¹. Od drugiej połowy XVI w. trupy włoskie występowały też w innych krajach Europy i zdobywały stopniowo coraz większe uznanie, zwłaszcza we Francji, gdzie z czasem forma ta pozbyła się swego grubiaństwa, nieokrzesania i braku subtelności na rzecz dworskiej elegancji i oglądy i stała się przy tym konkurencją dla rozwijającego się teatru dworskiego, np. trupa Tiberio Fiorilliego (Comédie-Italienne)

⁵ R. Graves, *op. cit.*; *Historia teatru*, red. J.R. Brown, tłum. H. Baltyń-Karpińska, Warszawa 1999.

⁶ D. Ratajczakowa, *O teatrze bulwarowym: Szkic*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, t. 67, nr 1/2, s. 27-44.

⁷ *Ibidem*.

⁸ W. Tydeman, *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, c. 800-1576*, Cambridge 1978.

⁹ A. Chaniotis, *Theatricality Beyond the Theater: Staging Public Life in the Hellenistic World*, „Pallas” 1997, no. 47, s. 219-259.

¹⁰ Zob. *Historia teatru*.

¹¹ A. Nicoll, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, tłum. A. Dębnicki, Warszawa 1967.

występowała w Hôtel de Bourgogne, używając sali wspólnie z zespołem Molière'a¹². Na terenach polskich rozwinęła się wówczas komedia rybałtowska – od terminu „rybałt”, określającego wędrownego śpiewaka, muzykanta, aktora (zwana też komedią sowizdrzalską – od imienia Sowizdrzała, złośliwego trefnisia, błazna, charakteryzującego się rubasznym humorem i ludową mądrością), w której za pomocą karykatury, satyry czy parodii podejmowano tematykę nierówności społecznych, życia plebejuszy i ich problemów (zarobki, głód), ale również niechęci do pracy czy dążenia do łatwego życia, i wprowadzano elementy moralizatorskie i dydaktyczne¹³.

Zarówno formy edukacyjne, jak i rozrywkowe były obecne w kolejnych stuleciach, tworząc uliczny teatr zaangażowany¹⁴. Stał się on medium, które docierało do ludzi z różnych warstw społecznych, i był narzędziem wyrażania sprzeciwu wobec istniejących struktur społecznych, a jednocześnie oferował rozrywkę i edukację. Industrializacja, urbanizacja oraz rosnąca świadomość społeczna w XVIII-XIX w. przyczyniły się do poszukiwania nowych form artystycznych, które byłyby dostępne dla szerszej publiczności. Wyłoniły się one z przedstawień jarmarcznych i teatrów bulwarowych i stworzyły podwaliny pod rozwój kultury popularnej¹⁵. Do komedii włoskiej nawiązywał dziewiętnastowieczny francuski mim Jean-Baptiste Gaspard Debureau, który zyskał ogromną popularność, występując na paryskich bulwarach. Jego postać melancholijnego klauna Pierrota, wywiedzionego z francuskiej odmiany komedii dell'arte, służyła do komentowania życia codziennego i problemów społecznych, co uczyniło go ikoną nie tylko we Francji, lecz także w całej Europie.

Teatr uliczny XX i XXI w. czerpie z dokonań poprzedników. Największą popularność zyskał w latach 60. i 70. XX w.¹⁶, kiedy stał się narzędziem protestu społecznego, szczególnie w kontekście ruchów kontrkulturowych i walki o prawa obywatelskie; jak napisał Joel Schechter, „odgrywał kluczową rolę w ruchach protestacyjnych, wykorzystując publiczne przestrzenie do wyrażania politycznych i społecznych żądań”¹⁷. Zaczął się rozwijać jako forma sztuki alternatywnej, niezależnej od teatru instytucjonalnego, przez co mającej znacznie większą swobodę w wyrażaniu refleksji nad

¹² *Ibidem*.

¹³ S. Grzeszczuk, *Polska literatura plebejska z przełomu XVI i XVII wieku*, Kraków 1970, *Nauka dla Wszystkich*, nr 103; J. Lewański, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, *Dzieje Teatru Polskiego*.

¹⁴ D. Ratajczakowa, *op. cit.*

¹⁵ *Ibidem*.

¹⁶ D. Kosiński, *Słownik teatru*, Kraków 2006.

¹⁷ J. Schechter, *Popular Theatre: A Sourcebook*, London 2003, s. 78. Wszystkie tłumaczenia pochodzą od autorki, o ile nie zaznaczono inaczej.

rzeczywistością społeczną. Grupy takie jak Mime Troupe czy Bread and Puppet Theatre wykorzystywały religijne rytuały czy tradycyjny teatr lalkowy do tworzenia politycznej satyry. Dążyły również do bliskiego kontaktu z szerokim kręgiem publiczności i używały „teatru ulicznego jako narzędzia politycznego, mającego na celu angażowanie i mobilizowanie społeczności”¹⁸. W Polsce popularność tego typu teatru przypadła na schyłek lat 70. i początek lat 80. XX w., a on sam poprzedzony był praktykami o charakterze happeningu, wśród których znajduje się m.in. *Panoramiczny happening morski* Tadeusza Kantora, który odbył się 23 sierpnia 1967 r. w Łazach. Klasyk happeningu niemieckiego Wolf Vostell twierdził, że Kantor nie robi happeningów, tylko „teatralizuje”¹⁹, co uwidoczniło się w przenoszeniu happeningowych doświadczeń do teatru jako takiego. Kantor zresztą uważał tę formę za utopijną, czemu dał wyraz, przygotowując w przestrzeni piwnicy krakowskich Krzysztoforów, jako Teatr Happeningowy, spektakl *Kurka Wodna*, będący realizacją „teoretycznie niemożliwego”, i dowodząc, że podstawowe założenia happeningu – asemantyczność i totalna aktywizacja publiczności – nigdy tak naprawdę nie będą możliwe, a nawet najbardziej awangardowa idea bardzo szybko ulega konwencjonalizacji²⁰. Mimo tego praktyki uliczne z lat 70. i 80. XX w. były raczej formą happeningu czy performansu niż teatru²¹. Niosły ze sobą wszystkie cechy przypisywane obu formom: wytrącenie publiczności z roli biernego odbiorcy, jej transformację w aktywnych, twórczych uczestników, zacieranie granicy między wykonawcą a widzem oraz udział zwykłych ludzi w podejmowanych działaniach. Celem była refleksja jednostki, ustosunkowanie się do problemów społecznych i politycznych, psychologicznych lub egzystencjalnych. Happening stał się w Polsce najczęściej stosowaną formą alternatywnej partycypacji politycznej, czego dowodzą działania Pomarańczowej Alternatywy z lat 80. XX w. – ruchu, który w sposób humorystyczny i zawołowany jednocześnie piętnował i wyśmiewał absurdalne działania ówczesnej władzy²². Podobnie wiele z działań Akademii Ruchu trudno określić jednoznacznie jako teatr, jej akcje były wyrazem buntu wobec zastanej rzeczywistości, próbą przeniknięcia ze swoją interwencją do przestrzeni publicznej. Jednym z pierwszych działań grupy było podawanie sobie kłębka nici w oczekiwaniu

¹⁸ O.G. Brockett, *History of the Theatre*, Boston 1999, s. 256.

¹⁹ J. Mytkowska, *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, [w:] *Tadeusz Kantor: niemożliwe = impossible*, red. J. Suchan, Kraków 2000.

²⁰ *Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964-1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski, M. Wilk, Kraków 2008.

²¹ *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. J. Tyszką, Poznań 1998.

²² *Akademia Ruchu. Teatr*, red. T. Plata, Warszawa 2015.

na autobus (*Więź* z 1974 r.), przez co artyści grupy razem z przypadkowymi, czekającymi na przystanku osobami tworzyli nikłą i kruchą więź, która nie dawała im poczucia przynależności²³. Działania o charakterze ulicznego spektaklu teatralnego (choć realizowane również w przestrzeniach budynków) podjęły inne grupy, m.in. Scena Plastyczna KUL Leszka Mądzika (1969 r.), Teatr Provisorium (1972), Grupa Chwiłowa (1976), Scena 6 (1976), Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice (1977), Teatr Węgajty (1982), Teatr Performer (1983) czy Teatr Biuro Podróży (1988). Powstały w 1964 r. Teatr Ósmego Dnia zagrał *Raport z obłąkanego miasta* na pierwszym Międzynarodowym Festiwalu Teatru Ulicznego w 1983 r. w Jeleniej Górze, a Teatr KTO (powstały w 1977 r.) zainaugurował w 1987 r. podobny festiwal w Krakowie (dziś ULICA Festiwal). W latach 90. XX w. powstały: Międzynarodowy Festiwal Teatralny MALTA w Poznaniu (1991), toruński *Międzynarodowy Festiwal Kontakt* (1991), Pobocza Teatru w Toruniu (1993) czy Międzynarodowy Festiwal Teatrów Plenerowych i Ulicznych FETA w Gdańsku (1997)²⁴.

Upadek komunizmu przyczynił się do wyczerpania antytotitarnej formuły teatralnej, zespoły przeszły pod opiekę państwa lub samorządów i uzyskały nie tylko wsparcie finansowe, lecz także niejednokrotnie własną przestrzeń w postaci budynków, choć wspomniane powyżej festiwale realizowane są do dziś²⁵. Jednocześnie, obok festiwali *stricto* teatralnych, w latach 90. XX w. zaczęły się pojawiać takie, na których prezentowana jest sztuka ulicy w ogóle, np. Festiwal Artystycznych Działań Ulicznych La Strada w Kaliszu (1993), Festiwal Sztuka Ulicy w Warszawie (1993), wrocławski Międzynarodowy Festiwal Sztuki Ulicznej „BuskerBus” (1996), a w XXI w. powstał krakowski ArtBoom (2009). Są one okazją do zaprezentowania performansu, ale i sztuk aktorskich, muzycznych, akrobatycznych, ogniowych, plastycznych/wizualnych, tanecznych. W ich programie mieszczą się parady artystów, warsztaty teatralne, instalacje artystyczne, wystawy fotografii czy też pokazy sztuk cyrkowych.

²³ *Ibidem*.

²⁴ *Teatr w miejscach nieteatralnych*.

²⁵ M. Grenda, *Teatr alternatywny mistrzem drugiego planu, czyli jak polska scena niezależna funkcjonuje w cieniu organizacyjnym teatru instytucjonalnego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 163-164; M. Gołaczyńska, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2002, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2353. *Dramat, Teatr*, 4.

4. Teatr na ulicy

4.1. Przestrzeń

Teatr od początków swojej historii istniał w przestrzeni publicznej (np. Wielkie Dionizje odbywały się u stóp ateńskiego Akropolu, w średniowieczu miał charakter uliczno-jarmarczny), był nastawiony na żywy kontakt i interakcję z odbiorcą-uczestnikiem widowiska oraz budowanie w wyniku tego spotkania niepowtarzalnej sytuacji. Jego stopniowe przemieszczanie się ku zamkniętym przestrzeniom nie sprawiło, że idea prezentowania przedstawień pod gołym niebem została zaniechana. Granie poza budynkiem, w przestrzeni publicznej bywa różnie określane: „teatr uliczny” jest dziś definiowany jako nurt przedstawień odbywających się w miejskich przestrzeniach ogólnodostępnych, otwartych i coraz częściej rozumiany w kontekście historycznym (głównie wobec zjawisk dotyczących lat 60.-80. XX w.), współcześnie zastępowany terminem „sztuka ulicy” bądź „teatr w przestrzeni publicznej”. Obok niego istnieje „teatr plenerowy”, rozumiany jako forma widowiska odgrywanego w miejscach nieteatralnych, wykorzystująca naturalne, otwarte przestrzenie, np. uliczne skwery, parki, wyspy czy place. Ulica jest spektaklem samym w sobie, używa architektury, światła, neonów, szyldów, witryn sklepowych, ruchu samochodów i ruchu pieszych²⁶, czego przykładem mogą być działania Bread and Puppet Theatre (w drugiej połowie XX w.), który początkowo pokazywał swoje przedstawienia dosłownie wszędzie, tylko nie w salach teatralnych²⁷.

Przedstawienia teatralne wykorzystują naturalną, zurbanizowaną przestrzeń miasta, a przestrzeń publiczna jest przez nie anektowana bardzo szeroko, np. w 1984 r. Teatr Ósmego Dnia zrealizował spektakl, w którym wyszedł w przestrzeń całego miasteczka. *Cuda i mięso* zostały zagrane w Lubomierzu na Dolnym Śląsku na obszarze prawie dwóch kilometrów kwadratowych, a jego poszczególne części były odgrywane na rynku, dachach, śmietniku, zapleczu restauracji, w składzie makulatury i w kościele ewangelickim²⁸. W trakcie 37. Ulica Festiwal w Krakowie w 2024 r., który

²⁶ A. Śliwińska, *Teatr wielki, mały i codzienny. Ulica jako teatr codzienny*, [w:] *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*, red. P. Kowalski, Opole 2002, s. 241-250.

²⁷ J. Ostrowska, *Bread and Puppet Theatre – teatralne świętowanie*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, s. 153-164.

²⁸ M. Mokrzycka-Pokora, *Teatr Ósmego Dnia*, Culture.pl, 2003, [on-line:] <https://culture.pl/pl/tworca/teatr-osmego-dnia> – 20 IV 2023.

nosił znamienity tytuł *Wszystko jest teatrem*, pokazany został spektakl *Finale* zespołu tańca wertykalnego Delrevés z Barcelony, który jest prezentowany w przestrzeni fasad kamienicy czy w scenerii wsi. Sięgnięto w nim po klasykę baletu i skompilowano fragmenty dzieł rozpoznawalnych dla publiczności, jak *Jeziorno łabędzie*, *Dziadek do orzechów* czy *Giselle*, a do krakowskiego wystawienia „użyta” została ściana Wieży Ratuszowej na Rynku Głównym. Innym przykładem z tego samego festiwalu może być *Sky Explorer* belgijskiego zespołu Lyapunov, specjalizującego się w chodzeniu po linie, cyrku i tworzeniu konstrukcji linowych do działań na wysokości – w Krakowie spektakl odbył się na linach rozpiętych pomiędzy kamienicami stojącymi wokół Rynku.

Korzystanie przez zespoły z przestrzeni wspólnych pozwala na przywrócenie im ich publicznego wymiaru. Wykorzystują to teatralne festiwale, na których przedstawienia grane są w miejscach czasem nieoczywistych, jak np. w przypadku Festiwalu MALTA, który zaadaptował przestrzeń łąki nad jeziorem.

W najnowszych działaniach teatru w przestrzeni publicznej wykorzystuje się w znacznie większym stopniu niż wcześniej żywioł ulicy, przykładając przy tym dużą wagę do aspektów widowiskowych – artyści posługują się lalką, maską, szczudłami, dużymi konstrukcjami scenograficznymi, światłem, a także aktorstwem opartym w mniejszym stopniu na słowie, a bardziej na pantomimie czy śpiewie²⁹. Paweł Szkotak z Teatru Biuro Podróży uważa, że w plenerze teatr jest zwizualizowany za pomocą obrazu, scenografii, tańca i ognia, sztandarów i zwiewnych tkanin, szczudeł i pracy aktora z ciałem, do czego dodać należy jego stygmatyzację, zapisy i malowanie, i często przenika się przy tym z nowym, inkluzywnym cyrkiem³⁰. Uczestnicy festiwali (np. Festiwalu Cyrku Podwórkowego CYRKOPOL, Carnawalu Sztukmistrzów, Urban Highline Festival – określanego jako największa światowa impreza dla slackline-ów, czyli artystów chodzących po taśmie) mogą nie tylko przyglądać się występom kuglarzy, szczudlarzy, akrobatów czy zonglerów, lecz także uczyć się elementów tej sztuki w ramach warsztatów. Coraz częściej pojawiają się tu komentarze o zacieraaniu się obu form przedstawienia – przykładem może być spektakl, który w założeniu autorów miał to udowodnić: *Przystanek Klaunada*, przygotowany w ramach polsko-ukraińskiego projektu kulturalnego *Ciesz się teatrem ulicznym*. Aktorzy lwowskiego Teatru „Vuala” razem z kijowskim Teatrem „Highlights” zaprezentowali wspólne widowisko w parku miejskim w Solecznikach w maju 2024 r. Innym przykładem

²⁹ A. Sobiecka, *Ujarzmianie pejzażu, czyli o możliwościach teatru plenerowego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, t. 9, s. 251-261.

³⁰ B. Frankowska, *Teatr w plenerze*, [w:] *Teatr – widowisko*, red. M. Fik, Warszawa 2000, s. 115-136, *Encyklopedia Kultury Polskiej XX Wieku*.

może być nieco starsza inicjatywa dyrektora Instytutu Teatralnego im. Zbigniewa Raszewskiego w Warszawie Macieja Nowaka, który w 2011 r. odkupił namiot cyrkowy, pozyskując tym samym przestrzeń do poszukiwań nowych form widowiskowych, mających na celu powrót do istniejących w latach 50. XX w. działań łączenia sztuki teatru ze sztuką cyrkową. Wykorzystany w kolejnych edycjach akcji „Lato w teatrze”, posłużył przygotowaniu i pokazaniu czterech odmiennych przedstawień, wśród których znalazły się: „spektakl teatralny mocno osadzony w estetyce cyrkowej z niewielkimi elementami cyrkowego widowiska, spektakl teatralno-cyrkowo-muzyczny, kabaret bawiący się w cyrk oraz teatr akrobatyczny rozpięty pomiędzy sztuką teatralną a sztuką cyrkową”³¹.

Wielość przykładów mieszania obu form i wykorzystywanie tych samych środków artystycznych powodują, że granice coraz bardziej się zacierają, zwłaszcza dla przeciętnego odbiorcy. Zróżnicowane formy przedstawień w przestrzeni można jednak określić w następujący sposób:

Ten oto teatr – czy spektakl – nie gra na scenie włoskiej; nie potrzebuje zamkniętego gmachu; nie wychodzi od tekstu dramatycznego; nie jest przeznaczony dla socjologicznie zamkniętej widowni; nie narzuca widzowi postawy kontemplacyjnej; nie rozdziela sceny od widowni; nie przeciwstawia swojego, teatralnego sposobu istnienia rzeczywistości potocznej³²,

ale wykorzystując różnorodne środki artystyczne, zawsze opowiada jakąś historię.

4.2. Presja otoczenia, czyli funkcje teatru ulicznego

Historia teatru ulicznego wyraźnie pokazuje, że ta forma sztuki wiązała się z wieloma rolami i bardzo często odzwierciedlała to, co obecnie działo się w danej kulturze. Analiza historii teatru ulicznego dowodzi, że popisom różnych umiejętności i zapewnianiu czystej rozrywki towarzyszyła presja kształtowania tożsamości społecznej i religijnej, jak w przypadku wystawianych podczas świąt Bożego Ciała hiszpańskich *auto sacramentales*, które „były narzędziem Kościoła do komunikowania doktryn

³¹ K. Suszczyński, *Pomiędzy teatrem a cyrkiem. Powrót do sprawdzonego modelu łączenia sztuk i jego artystyczne konsekwencje*, 2020, [on-line:] <https://latowteatrze.pl/namiot-assets/images/suszczyński.pdf> – 20 III 2024.

³² K. Wolicki, *Teatr uliczny*, „Dialog” 1973, nr 12, s. 102.

religijnych i mobilizowania wiernych”³³, obok powszechnych misterii czy mirakli. Trupy teatralne w epoce średniowiecza i później były „żywą gazetą”, przenosiły informacje w obrębie jednego miasta, ale również podróżowały pomiędzy nimi oraz po całej Europie (co niejednokrotnie wykorzystał w swoich przedstawieniach Szekspir³⁴). Ich przedstawienia, w pozornie humorystycznej formie, były komentarzem do aktualnych wydarzeń³⁵. W okresie zmian promujących idee oświeceniowe takie jak racjonalizm, wolność i równość teatr uliczny stał się narzędziem politycznym, które pozwalało na otwartą krytykę władzy i promowanie nowych przekonań³⁶, podobnie jak w kontestującym istniejący porządek społeczny i polityczny teatrze drugiej połowy XX w. Analizując funkcjonowanie teatru ulicznego na przestrzeni wieków, można wyodrębnić jego różnorodne funkcje, wśród których uwagę zwracają takie jak zaprezentowane w dalszej części tekstu.

4.2.1. Rozrywka i kulturotwórczość

Teatr uliczny z założenia jest formą sztuki oferującą rozrywkę tam, gdzie zwykle spotykają się ludzie: na rynkach, placach, ulicach, w parkach. Ma zdolność przyciągania masowej publiczności poprzez swoją otwartość, inkluzywność i nieformalny charakter i odwołuje się do form popularnych, takich jak komedia dell'arte, cyrk, kłaunada czy kabaret, co czyni go bardziej przystępnym i atrakcyjnym dla szerokiej publiczności. Przykładem mogą być spektakle pantomimiczne Jacques'a Lecoqa (znanego przede wszystkim ze swoich metod nauczania teatru fizycznego, ruchu i pantomimy), tworzone również w przestrzeni publicznej – interaktywne i wymagające od widzów współuczestniczenia³⁷.

Teatr uliczny ma unikalną zdolność do inkorporowania elementów kultury ludowej, co czyni go istotnym narzędziem w procesie utrwalania dziedzictwa i lokalnych tożsamości kulturowych³⁸. Często czerpie z historii, mitów i rytuałów danej społeczności, co nie tylko przyczynia się do ożywienia lokalnej kultury, lecz także

³³ R. Weimann, *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, Baltimore–London 2000, s. 54.

³⁴ Zob. np. J. Kott, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.

³⁵ J. Rudlin, *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*, London 1994.

³⁶ M. Carlson, *Performance: A Critical Introduction*, London 1998.

³⁷ J. Lecoq, *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*, London 2002.

³⁸ R. Schechner, *Performance Studies: An Introduction*, London 2020.

umożliwia przekazywanie tych wartości młodszymi pokoleniom. Można to zaobserwować w wielu współcześnie wystawianych przedstawieniach, np. w zaprezentowanym m.in. na Festiwalu Ulica w 2024 r. w Krakowie spektaklu międzynarodowej grupy teatralnej antagon theaterAKTion pt. *Ashes* podjęty został temat dziedzictwa i wyrażenie zarysowany komunikat, że „w poszukiwaniu przyszłości warto spojrzeć wstecz na to, co już było, zobaczyć, jak zapomniane i zmarginalizowane pieśni, tańce, rytuały mogą stworzyć narrację o tym, co czyni nas ludźmi”³⁹. Na scenie wykorzystane zostały fragmenty tradycyjnych pieśni i choreografii charakterystycznych dla kultur, z których pochodzą członkowie kilkunastoosobowego kolektywu. Poszukiwania kulturowe są również charakterystyczne dla teatrów, które swoją działalność rozpoczęły w drugiej połowie XX w., jak np. Teatr Węgajty czy Ośrodek Praktyk Teatralnych Gardzienice.

Teatr uliczny często odwołuje się do karnawału, w którym odwracane są tradycyjne role społeczne i kulturowe, a spektakl staje się okazją do zabawy, śmiechu i odreagowania. Jest aktywnym widowiskiem kulturowym, którego scenariusz i przebieg są swoistym komentarzem do otaczającej nas rzeczywistości. Można to dostrzec również w przedstawieniach cyrkowych, które są częścią festiwali ulicznych i w których artyści grają role błaznów, klaunów lub dziwaków, zachęcając publiczność do wspólnej zabawy. Tego rodzaju występy mają zdolność do przekształcania przestrzeni publicznej w inną, gdzie obowiązują inne zasady⁴⁰.

4.2.2. Demokratyzacja dostępu do kultury

Teatr uliczny z założenia jest dostępny i inkluzywny – zmniejsza bariery uczestnictwa, pozwala dotrzeć do zróżnicowanej publiczności. Przestrzeń publiczna jako miejsce codziennego życia naturalnie przyciąga różnorodne grupy społeczne, które mogą stać się odbiorcami sztuki bez konieczności aktywnego poszukiwania kontaktu z kulturą. Przez swój otwarty charakter niweluje tradycyjne bariery związane z dostępem, takie jak konieczność zakupu biletów czy podróży do instytucji kultury – może w nim uczestniczyć każdy, niezależnie od statusu społecznego czy sytuacji finansowej: rodzi-ny z dziećmi, seniorzy czy ludzie z niepełnosprawnościami. W naturalny sposób przeciwdziała wykluczeniu osób nieposiadających odpowiedniego kapitału kulturowego,

³⁹ *Awangardowy spektakl Antagon TheaterAKTion na chełmińskim Rynku*, E-chełmno, 14.08.2023, [on-line:] https://e-chełmno.pl/pl/11_wiadomosci/76498_awangardowy-spektakl-antagon-theateraktion-na-chełmińskim-ryнку-.html – 20 IV 2023.

⁴⁰ V. Turner, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York 1982.

czyli zasobu wiedzy, umiejętności i symboli, które warunkują zdolność jednostki do uczestniczenia w życiu kulturalnym⁴¹, jest dostępny dla wszystkich. Przeciwdziała wreszcie wykluczeniu kulturowemu, zauważalnemu w społeczeństwach, w których dostęp do instytucji kultury jest ograniczony z powodów ekonomicznych, geograficznych lub społecznych. Teatr uliczny ma potencjał angażowania osób, które na co dzień nie mają dostępu do wydarzeń kulturalnych; pełni funkcję edukacyjną i mobilizującą społeczność do aktywności⁴².

4.2.3. Uczestnictwo i wspólnotowość

Istotną cechą teatru ulicznego jest możliwość bezpośredniego uczestnictwa widzów w akcie twórczym, wywodzona często z praktyk Augusto Boala, twórcy Teatru Uciśnionych – początkowo zaangażowanego głównie politycznie, bo powstałego w latach 70. XX w. w czasach rządów junty wojskowej w Brazylii, który z czasem znalazł zastosowanie jako narzędzie zmiany społecznej. Boal „pracował m.in. z brazylijskimi i indyjskimi chłopami, z mieszkańcami slumsów, z peruwiańskimi autochtonami, z więźniami i strażnikami więziennymi, z imigrantami na całym świecie, z przedstawicielami odmiennych społeczności i profesji w wielu krajach Europy”⁴³. Realizował swoje działania teatralne na granicy między fikcją a rzeczywistością, podkreślając znaczenie interakcji między widzami a aktorami i ich wspólnego wpływania na przebieg wydarzeń⁴⁴. Uczestnictwo w teatrze ulicznym jest intensywne i bezpośrednie, gdyż widzowie są często nie tylko obserwatorami, lecz także aktywnymi współuczestnikami, co sprzyja poczuciu przynależności do wspólnoty, pozwala na swobodne zaangażowanie przypadkowych przechodniów, nie tylko osób świadomie wybierających kontakt z teatrem⁴⁵. Teatr uliczny wprowadza performans w przestrzeń codziennego życia, łącząc sztukę z codziennością, co wspiera budowanie poczucia wspólnotowości i otwartości. Staje się nie tylko artystycznym wydarzeniem, lecz także narzędziem społecznej interakcji i integracji, wzmacniającym relacje międzyludzkie w ramach lokalnych społeczności⁴⁶.

⁴¹ P. Bourdieu, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. P. Biłos, Warszawa 2022.

⁴² S. Lacy, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995.

⁴³ M. Hasiuk, *Zachęta do działania*, „Teatr” 2014, nr 11, s. 82-83.

⁴⁴ A. Boal, *Theatre of the Oppressed*, London 1979; idem, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, tłum. M. Świerkocki, Warszawa 2014, *Drama – Cyklady*.

⁴⁵ B. Mason, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London 1992.

⁴⁶ R. Schechner, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, London 1993.

4.2.4. Presja i współpraca na rzecz zmiany

Teatr uliczny, który odbywa się poza tradycyjnymi scenami teatralnymi, w przestrzeni publicznej, stanowi formę sztuki o potencjalnie wysokim stopniu oddziaływania społecznego, może być skutecznym narzędziem wspierającym osiągnięcie celów zrównoważonego rozwoju (SDG). W kontekście presji osiągnięcia celów SDG staje się platformą do aktywizacji społecznej czy angażowania widzów w debatę nad ważnymi społecznie tematami, a sam rozwój może być postrzegany jako realizacja lub akceptacja szeregu określonych rodzajów działań i interwencji⁴⁷, indywidualnej i zbiorowej terapii w sytuacjach pokonfliktowych, promowania pożądanych zmian społecznych i kulturowych, interwencji. Może przyczyniać się do refleksji nad relacją człowieka z otoczeniem, co jest kluczowym elementem działań teatru guerilla (partyzanckiego), wywodzącego się z performansu o charakterze protestu politycznego, aktywistycznych działań grup teatru radykalnego, takich jak The Living Theatre, San Francisco Mime Troupe, Bread and Puppet Theater⁴⁸. Przykładem współczesnym może tu być adaptacja idei do projektu *Green Guerilla Theatre* w Londynie, który organizuje ekologiczne performanse w przestrzeniach miejskich, aby zwiększać świadomość na temat zmian klimatycznych i konieczności zrównoważonego rozwoju⁴⁹.

Teatr w przestrzeni publicznej najczęściej wspiera takie cele polityki publicznej jak: wartości demokratyczne, krytyczne myślenie i refleksję społeczną, inkluzję społeczną, aktywizację obywatelską, edukację i kształtowanie świadomości społecznej. Jest również częścią marketingu miasta, służącą w głównej mierze władzom lokalnym, inwestorom, przedsiębiorcom, konstruującą jego wartość symboliczną oraz ekonomiczną. Zachodzi tu sprzężenie zwrotne – z jednej strony sztuka, artyści, festiwale przyczyniają się do rozpoznawalności miast i stają się atrakcją turystyczną, z drugiej to miasto umożliwia działania twórcze, dostarcza motywacji, daje przestrzeń do pracy i spotkań. Przykłady wielu miast, jak np. Awinion we Francji, Edynburg w Wielkiej Brytanii czy Kraków w Polsce, pokazują, że festiwale teatralne z udziałem artystów ulicznych przyciągają tłumy turystów, którzy są zainteresowani doświadczaniem kultury w mniej formalnym, bardziej bezpośrednim kontekście. Rozrywkowy charakter

⁴⁷ P. Wong, J. Clammer, *Performance and Development: Theatre for Social Change*, [w:] *The Aesthetics of Development*, eds. J. Clammer, A.K. Giri, New York 2017, s. 291-308.

⁴⁸ M.L.N. Goes, *O teatro de guerrilha segundo R.G. Davis*, „Sala Preta” 2019, 19(1), s. 134-149.

⁴⁹ *Meet the Guerrilla Gardeners Who Come in Peace to Revive Our Streets*, The Times, 2023, [on-line:] <https://www.thetimes.com/uk/article/meet-the-guerrilla-gardeners-who-come-in-peace-to-revive-our-streets-dkwtvrbjr> – 20 III 2024.

przedstawień ulicznych sprawia, że stają się one popularnym elementem miejskiego krajobrazu, przyciągającym zarówno mieszkańców, jak i turystów – pozwala to również na podjęcie refleksji nad przestrzenią miejską, a także sposobem na reinterpretację i wykorzystanie przestrzeni publicznej na nowo⁵⁰.

Jednym z głównych narzędzi presji wywieranej w teatrze ulicznym są regulacje wprowadzane przez administrację publiczną, które mogą przyjmować formę ograniczeń prawnych dotyczących zgromadzeń publicznych, konieczności uzyskiwania zezwoleń na występy w przestrzeni miejskiej, a także monitorowania treści artystycznych przez organy państwowe⁵¹. Przykładem takiej presji mogą być działania władz lokalnych w krajach o reżimach autorytarnych, gdzie teatr uliczny jest często postrzegany jako zagrożenie dla stabilności politycznej, jak np. w Chinach, w których cenzura wyłapuje treści polityczne sprzeczne z linią partii rządzącej⁵². Teatr ma jednak zdolność mobilizowania społeczności i stwarzania przestrzeni do dyskusji i działania politycznego, zwłaszcza gdy do widowiska adaptuje przestrzeń i warunki miejsca, w którym się ono odbywa⁵³. Teatr w przestrzeni publicznej odgrywa istotną rolę w kontekście wspierania realizacji polityki publicznej, ponieważ jego cele często są zbieżne z promowaniem wartości takich jak demokratyzacja dostępu do kultury, społeczna inkluzja czy dialog między różnymi grupami społecznymi.

Teatr jest tu nie tylko formą artystycznego wyrazu, lecz także medium komunikacji społecznej. Jego dostępność, bliskość wobec przypadkowych widzów oraz interaktywność sprawiają, że jest wyjątkowo podatny na presję społeczną. Może ona przyjmować różne formy, od oddziaływania norm i wartości kulturowych po bezpośrednie reakcje publiczności, które kształtują zarówno treść, jak i sposób realizacji przedstawień. W odróżnieniu od teatru zamkniętego, gdzie relacja między aktorem a widzem jest bardziej formalna i ograniczona przestrzenią sceniczną, teatr uliczny działa w takiej przestrzeni, gdzie granica między twórcą a odbiorcą jest płynna. Akto-rzy nie tylko występują, lecz także nawiązują bezpośredni dialog z publicznością, co czyni tę formę sztuki szczególnie podatną na reakcje społeczne⁵⁴.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ L. Althusser, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, [w:] idem, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York–London 1971.

⁵² P. Link, *The Anaconda in the Chandelier: Chinese Censorship Today*, „The Times” 2002 (12 VI).

⁵³ A. Boal, *Theatre of the Oppressed*.

⁵⁴ E. Fischer-Lichte, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London 2008.

Presja społeczna może przyjmować różne formy, sztuka bowiem jest częścią szerszej tkanki społecznej i wchodzi w interakcję z wartościami, przekonaniami oraz emocjami wspólnoty, w której jest tworzona i odbierana, od oczekiwań kulturowych i norm społecznych, które wpływają na treść i styl przedstawień, po bezpośrednie reakcje ze strony widzów, takie jak aprobata, sprzeciw, a nawet agresja. Jednym z głównych czynników tu działających jest presja wynikająca z norm kulturowych, co odgrywa kluczową rolę w kształtowaniu zarówno wyobrażeń artystycznych, jak i społecznych oczekiwań wobec sztuki⁵⁵. W krajach o silnych tradycjach religijnych lub konserwatywnych normach społecznych przedstawienia teatralne, które naruszają te normy, mogą spotkać się z ostrą krytyką. Przykładem może być teatr uliczny w Indiach poruszający tematykę społeczną, taką jak np. prawa kobiet czy równość kastowa, co często spotyka się z ostrym sprzeciwem ze strony konserwatywnych społeczności, które postrzegają takie przedstawienia jako zagrożenie dla istniejącego porządku społecznego⁵⁶. Reakcje publiczności stanowią istotny element presji społecznej wobec teatru ulicznego. Ponieważ przedstawienia odbywają się w przestrzeni publicznej, reakcje te są natychmiastowe i bezpośrednie, a artyści muszą je uwzględniać w swojej pracy. Teatr uliczny często staje się polem walki o kontrolę nad narracją i ideologią, a publiczność, świadoma swojego udziału, aktywnie uczestniczy w kształtowaniu przekazu artystycznego⁵⁷. W tym kontekście reakcje publiczności mogą prowadzić do autocenzury ze strony artystów, którzy starają się unikać kontrowersyjnych tematów, by nie narażać się na negatywne reakcje. Artyści działający w przestrzeni muszą liczyć się z tym, że społeczności lokalne są silnie zintegrowane wokół określonych wartości lub ideologii, rytuałów i norm charakterystycznych dla ich społeczności⁵⁸. Jednym z wyrazistych przykładów presji społecznej wobec teatru ulicznego jest przypadek Egiptu, gdzie po rewolucji w 2011 r. teatr uliczny stał się ważnym medium wyrażania opinii politycznych i społecznych. Rewolucja wyzwoliła tu ogromną energię artystyczną, jednak z biegiem czasu presja ze strony konserwatywnych grup społecznych oraz sił politycznych doprowadziła do ograniczenia swobody artystycznej, zwłaszcza w obszarach, gdzie sztuka naruszała tradycyjne normy religijne i obyczajowe⁵⁹. Podobne zjawisko miało miejsce w Polsce w okresie późnego PRL-u, gdy teatr uliczny stał się jednym z narzędzi protestu przeciwko reżimowi komunistycznemu i odgrywał ważną

⁵⁵ R. Williams, *Culture*, [b.m.] 1981.

⁵⁶ R. Schechner, *The Future of Ritual...*

⁵⁷ A. Boal, *Theatre of the Oppressed*.

⁵⁸ C. Bell, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford–New York 2010.

⁵⁹ L. Abu-Lughod, *Do Muslim Women Need Saving?*, Cambridge, Mass. 2013.

rolę w mobilizacji społecznej. Po upadku komunizmu presja społeczna uległa zmianie, a w okresie transformacji teatry uliczne musiały dostosować się do nowych realiów społecznych, w których oczekiwania publiczności były bardziej zróżnicowane⁶⁰.

5. Podsumowanie

Teatr uliczny funkcjonuje na pograniczu wolności artystycznej i presji społecznej, co jest jednym z jego fundamentalnych wyróżników jako formy sztuki. Działając w przestrzeni publicznej, nie tylko otwiera się na szeroką publiczność, lecz także staje się podatny na wpływy zewnętrzne, takie jak normy społeczne, polityczne oraz kulturowe.

Teatr uliczny odgrywa ważną rolę jako forma oporu wobec dominujących struktur władzy. W czasach PRL-u stał się istotnym narzędziem wyrażania sprzeciwu wobec reżimu, funkcjonował jako forma społecznej refleksji i oporu wobec władzy⁶¹. Pomimo ryzyka aresztowania czy represji artyści kontynuowali działalność, organizując spektakle, które były formą protestu i wyrazem sprzeciwu wobec panującej rzeczywistości politycznej. Tradycja oporu jest nadal widoczna we współczesnym teatrze ulicznym, choć zmieniają się konteksty i tematy. Dziś artyści podejmują działania dotyczące globalnych problemów, takich jak zmiany klimatyczne, nierówności społeczne czy migracja, a jak zauważył już w latach 70. XX w. Augusto Boal, teatr może być używany jako narzędzie do mobilizacji społecznej i zmiany rzeczywistości, co czyni go silnym narzędziem w walce o wolność społeczną⁶². Kluczowym elementem dla funkcjonowania teatru ulicznego jest wolność artystyczna, ponieważ to ona umożliwia twórcom wyrażanie ich idei i opinii w sposób bezpośredni, często prowokacyjny. Sztuka ma zdolność podważania struktur władzy i kwestionowania dominujących narracji, a wolność jest nie tylko narzędziem artystycznej ekspresji, lecz także sposobem angażowania się w krytykę społeczną i polityczną⁶³. Dzięki brakowi barier wejścia i dzięki otwartej przestrzeni jest idealnym medium do podejmowania kwestii, które często są pomijane przez bardziej sformalizowane instytucje kultury. Przestrzeń publiczna jest nie tylko miejscem wolnej wymiany idei, lecz także areną

⁶⁰ L. Kolankiewicz, *Teatr w Polsce po roku 1989*, Warszawa 1999.

⁶¹ M. Leyko, *Teatr jako narzędzie oporu w Polsce w czasach PRL*, „Teatr” 2009, t. 12(4), s. 45-56.

⁶² A. Boal, *Theatre of the Oppressed*.

⁶³ E. Said, *Culture and Imperialism*, London 1994.

walki o hegemonię ideologiczną, gdzie różnorodne interesy społeczne i polityczne rywalizują o dominację⁶⁴. W związku z tym wolność artystyczna w tej przestrzeni często jest postrzegana jako zagrożenie dla *status quo*, zwłaszcza gdy sztuka krytykuje władze lub dominujące wartości społeczne.

Presja, której podlegają artyści teatru ulicznego, ma wiele wymiarów. Normy kulturowe, wartości społeczne oraz bezpośrednie reakcje publiczności wpływają na treść i formę przedstawień teatralnych. Artyści muszą brać pod uwagę lokalny kontekst społeczny, co niejednokrotnie prowadzi do ograniczeń w wolności przedstawienia. Sztuka, zwłaszcza ta tworzona w przestrzeni publicznej, jest wrażliwa na wpływy społeczne, co może prowadzić do autocenzury, jeśli twórcy obawiają się negatywnych reakcji⁶⁵. Autocenzura staje się szczególnie widoczna w sytuacjach, w których artyści podejmują kontrowersyjne tematy, takie jak polityka, religia czy kwestie społeczne, mogące budzić sprzeciw zarówno ze strony władz, jak i lokalnych społeczności. W krajach o silnie zakorzenionych normach kulturowych, jak również w reżimach autorytarnych presja społeczna i polityczna może skutkować ograniczeniem wolności artystycznej, a w skrajnych przypadkach – represjami wobec twórców.

Z jednej strony sztuka – w tym teatr uliczny – jest postrzegana jako ważny instrument społecznej transformacji. Z drugiej strony od artystów oczekuje się, że będą podejmować trudne, globalne tematy, a zwiększone wymagania wobec nich dotyczące angażowania się w problemy społeczne mogą prowadzić do ich wypalenia zawodowego⁶⁶ i instrumentalizacji, gdyż priorytetem staje się spełnianie politycznych i społecznych celów, a nie artystyczna ekspresja⁶⁷. Współczesny teatr uliczny balansuje między funkcją rozrywkową a zaangażowaniem społecznym. Artyści często odchodzą od subwersywnych treści na rzecz bardziej estetycznych i rozrywkowych form, co może oddalać ich od pierwotnej misji teatru ulicznego jako formy protestu i refleksji nad problemami społecznymi⁶⁸. Jednak nawet teatr o charakterze rozrywkowym ma zdolność „infekowania” przestrzeni publicznej i wywoływania refleksji wśród widzów⁶⁹, a granice między wolnością artystyczną a presją społeczną są dynamiczne i zmienne.

⁶⁴ J. Habermas, *op. cit.*

⁶⁵ D. Taylor, *op. cit.*

⁶⁶ D. Throsby, *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge 2010.

⁶⁷ C. Bishop, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London–New York 2012.

⁶⁸ J.-M. Pradier, *Public Space and Street Performance in France*, „Performance Research” 1996, vol. 1(1), s. 41-50.

⁶⁹ R. Schechner, *The Future of Ritual...*

Mimo różnej presji wpływ działań teatru w przestrzeni publicznej na dialog społeczny jest nieoceniony.

Bibliografia

- Abu-Lughod Lila, *Do Muslim Women Need Saving?*, Cambridge, Mass. 2013.
- Akademia Ruchu. Teatr, red. Tomasz Plata, Warszawa 2015.
- Althusser Louis, *Ideology and Ideological State Apparatuses*, [w:] Louis Althusser, *Lenin and Philosophy, and Other Essays*, New York–London 1971.
- Awangardowy spektakl Antagon TheaterAKTion na chełmińskim Rynku, E-chełmno, 14.08.2023, [on-line:] https://e-chełmno.pl/pl/11_wiadomosci/76498_awangardowy-spektakl-antagon-theateraktion-na-chełminskim-ryнку-.html.
- Bell Catherine, *Ritual Theory, Ritual Practice*, Oxford–New York 2010.
- Bishop Claire, *Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship*, London–New York 2012.
- Boal Augusto, *Gry dla aktorów i nieaktorów*, tłum. Maciej Świerkocki, Warszawa 2014, *Drama – Cyklady*.
- Boal Augusto, *Theatre of the Oppressed*, London 1979.
- Bourdieu Pierre, *Dystynkcja. Społeczna krytyka władzy sądzienia*, tłum. Piotr Biłos, Warszawa 2022.
- Brockett Oscar G., *History of the Theatre*, Boston 1999.
- Carlson Marvin, *Performance: A Critical Introduction*, London 1998.
- Chaniotis Angelos, *Theatricality Beyond the Theater: Staging Public Life in the Hellenistic World*, „Pallas” 1997, no. 47, s. 219-259.
- Faulstich Werner, *Mediengeschichte von den Anfängen bis 1700*, Stuttgart 2000.
- Fischer-Lichte Erika, *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics*, London 2008.
- Frankowska Bożena, *Teatr w plenerze*, [w:] *Teatr – widowisko*, red. Marta Fik, Warszawa 2000, s. 115-136, *Encyklopedia Kultury Polskiej XX Wieku*.
- Goes Maria Livia N., *O teatro de guerrilha segundo R.G. Davis*, „Sala Preta” 2019, 19(1), s. 134-149.
- Gołaczyńska Magdalena, *Mozaika współczesności. Teatr alternatywny w Polsce po roku 1989*, Wrocław 2002, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2353. *Dramat, Teatr*, 4.
- Graves Robert, *Mity greckie*, tłum. Henryk Krzeczkowski, Warszawa 1992.

- Grenda Magdalena, *Teatr alternatywny mistrzem drugiego planu, czyli jak polska scena niezależna funkcjonuje w cieniu organizacyjnym teatru instytucjonalnego*, „Didaskalia. Gazeta Teatralna” 2021, nr 163-164, <https://doi.org/10.34762/txmb-9d67>.
- Grzeszczuk Stanisław, *Polska literatura plebejska z przełomu XVI i XVII wieku*, Kraków 1970, *Nauka dla Wszystkich*, nr 103.
- Habermas Jürgen, *The Structural Transformation of the Public Sphere*, Cambridge, Mass. 1989, *Studies in Contemporary German Social Thought*.
- Hasiuk Magdalena, *Zachęta do działania*, „Teatr” 2014, nr 11, s. 82-83.
- Historia teatru*, red. John Russel Brown, tłum. Hanna Baltyń-Karpińska, Warszawa 1999.
- Kolankiewicz Leszek, *Teatr w Polsce po roku 1989*, Warszawa 1999.
- Kosiński Dariusz, *Słownik teatru*, Kraków 2006.
- Kott Jan, *Szekspir współczesny*, Warszawa 1965.
- Lacy Suzanne, *Mapping the Terrain: New Genre Public Art*, Seattle 1995.
- Lecoq Jacques, *The Moving Body: Teaching Creative Theatre*, London 2002.
- Lewañski Julian, *Dramat i teatr średniowiecza i renesansu w Polsce*, Warszawa 1981, *Dzieje Teatru Polskiego*.
- Leyko Małgorzata, *Teatr jako narzędzie oporu w Polsce w czasach PRL*, „Teatr” 2009, t. 12(4), s. 45-56.
- Link Perry, *The Anaconda in the Chandelier: Chinese Censorship Today*, „The Times” 2002 (12 VI).
- Mason Bim, *Street Theatre and Other Outdoor Performance*, London 1992.
- Meet the Guerrilla Gardeners Who Come in Peace to Revive Our Streets*, „The Times”, 2023, [on-line:] <https://www.thetimes.com/uk/article/meet-the-guerrilla-gardeners-who-come-in-peace-to-revive-our-streets-dkwtrbjr>.
- Mokrzycka-Pokora Monika, *Teatr Ósmego Dnia*, Culture.pl, 2003, [on-line:] <https://culture.pl/pl/tworca/teatr-osmego-dnia>.
- Mytkowska Joanna, *Przedmiot odzyskany przypadkiem*, [w:] *Tadeusz Kantor. Niemożliwe = impossible*, red. Jarosław Suchan, Kraków 2000.
- Nicoll Allardyce, *W świecie Arlekina. Studium o komedii dell'arte*, tłum. Antoni Dębicki, Warszawa 1967.
- Ostrowska Joanna, *Bread and Puppet Theatre – teatralne świętowanie*, [w:] *Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tyszka, Poznań 1998, s. 153-164.
- Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964-1968*, red. Józef Chrobak, Michał Rogalski, Marek Wilk, Kraków 2008.
- Pradier Jean-Marie, *Public Space and Street Performance in France*, „Performance Research” 1996, vol. 1(1), s. 41-50.

- Ratajczakowa Dobrochna, *O teatrze bulwarowym: Szkic*, „Pamiętnik Teatralny” 2018, t. 67, nr 1/2, s. 27-44, <https://doi.org/10.36744/pt.604>.
- Rudlin John, *Commedia dell'Arte: An Actor's Handbook*, London 1994.
- Said Edward, *Culture and Imperialism*, London 1994.
- Schechner Richard, *The Future of Ritual: Writings on Culture and Performance*, London 1993.
- Schechner Richard, *Performance Studies: An Introduction*, London 2020.
- Schechter Joel, *Popular Theatre: A Sourcebook*, London 2003.
- Sobiecka Anna, *Ujarmianie pejzażu, czyli o możliwościach teatru plenerowego*, „Świat Tekstów. Rocznik Słupski” 2011, t. 9, s. 251-261.
- Suszczyński Karol, *Pomiędzy teatrem a cyrkiem. Powrót do sprawdzonego modelu łączenia sztuk i jego artystyczne konsekwencje*, 2020, [on-line:] <https://latowteatrze.pl/namiot-assets/images/suszczyński.pdf>.
- Śliwińska Aleksandra, *Teatr wielki, mały i codzienny. Ulica jako teatr codzienny*, [w:] *Teatr wielki, mniejszy i codzienny*, red. Piotr Kowalski, Opole 2002, s. 241-250.
- Taylor Diana, *The Archive and the Repertoire: Performing Cultural Memory in the Americas*, Durham 2003.
- Teatr w miejscach nieteatralnych*, red. Juliusz Tysza, Poznań 1998.
- Throsby David, *The Economics of Cultural Policy*, Cambridge 2010.
- Turner Victor, *From Ritual to Theatre: The Human Seriousness of Play*, New York 1982.
- Tydemann William, *The Theatre in the Middle Ages: Western European Stage Conditions, c. 800-1576*, Cambridge 1978.
- Weimann Robert, *Authority and Representation in Early Modern Discourse*, Baltimore-London 2000.
- Williams Raymond, *Culture*, [b.m.] 1981.
- Wolicki Krzysztof, *Teatr uliczny*, „Dialog” 1973, nr 12, s. 102-111.
- Wong Pearly, Clammer John, *Performance and Development: Theatre for Social Change*, [w:] *The Aesthetics of Development*, eds. John Clammer, Ananta Kumar Giri, New York 2017, s. 291-308, https://doi.org/10.1057/978-1-349-95248-9_14.
- Zheng Xinzhu et al., *Consideration of Culture Is Vital if We Are to Achieve the Sustainable Development Goals*, „One Earth” 2021, 4(2), s. 307-319.

ABSTRACT

Theater in Public Spaces: Striking a Balance Between Artistic Freedom and Social Pressure

Street theater, as a form of performing arts that takes place in public spaces, plays a key role in addressing the social and political challenges of the modern world. This paper analyzes how external pressures influence contemporary street theater practices and artistic freedom, particularly in the context of collectively achieving the Sustainable Development Goals (SDGs). Exploratory research was conducted, focusing on a review of the literature and examples of contemporary artistic initiatives engaged in addressing global issues such as environmental protection, social equality, and education. The significance of street theater as an effective tool supporting the achievement of the SDGs has been demonstrated. At the same time, the necessity of maintaining a balance – and often navigating a delicate equilibrium – between artistic freedom and external pressures, understood as both the influence of public policy and the social environment, has been emphasized.

Keywords: street theater, public space, functions of theater, societal pressure, public policy, achieving sustainable development goals

JAN PLEŚNIAROWICZ 

Fundacja Centrum Dyplomacji Kulturalnej

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w latach 1994-1999

I

Tadeusz Kantor stworzył Cricotekę jako „Żywe Archiwum” swojej twórczości teatralnej w celu zachowania swych idei twórczych. W Krakowie przy ul. Kanoniczej 5 powstał zgodnie z wolą artysty zbiór przedmiotów i elementów teatralnych ze spektakli Teatru Cricot 2.

Zbiór zawierał także pisma teoretyczne, rysunki i projekty Kantora, filmy wideo rejestrujące jego twórczość, wielojęzyczne recenzje, czasopisma oraz książki związane z Teatrem Cricot 2 i jego aktorami¹.

Za początek powstania Cricoteki można uznać rok 1979, kiedy to Teatr Cricot 2 otrzymał od władz Florencji zaproszenie, które gwarantowało pokrycie rocznego pobytu zespołu w tym włoskim mieście i zwrot kosztów przygotowania nowego spektaklu (co zaowocowało powstaniem *Wielopola, Wielopola*). Jak pisał Krzysztof

¹ Na podstawie wywiadu z Krzysztofem Pleśniarowiczem przeprowadzonego 10 VI 2024 r.

Pleśniarowicz: „Florencka oferta zmobilizowała po raz pierwszy krakowskie władze do stworzenia warunków dla Teatru Cricot 2. Jesienią 1979 r. rozwiązano wreszcie problem stałej siedziby, co prawda nie dla teatru, tylko dla jego biura, archiwum, miejsca spotkań i ekspozycji”². Oddanie nowo powstałej Galerii Biura Wystaw Artystycznych przy ul. Kanoniczej 5 na rzecz Teatru Cricot 2 (nadal pod zarządem BWA) było nieformalnym początkiem powołania niezależnej jednostki. Stało się to półtora roku później: „W dniu 16 marca 1981 roku Zarządzeniem Prezydenta Miasta Krakowa utworzony został Ośrodek Teatru Cricot 2”³. Cricoteka po raz pierwszy zyskała formę prawną i stała się niezależnie funkcjonującą instytucją.

Ośrodek pełnił funkcję administracyjną obsługi teatru, zajmując się sprawami związanymi z powstawaniem spektakli oraz kwestiami formalnymi przy organizacji wyjazdów krajowych i zagranicznych⁴. Działalność Ośrodka Teatru Cricot 2 umożliwiła prezentacje spektakli Kantora w latach 1980-1990 na niemal wszystkich kontynentach⁵.

W roku 1989 przemiana ustrojowa oznaczała także zmiany w sposobie funkcjonowania wszystkich instytucji kultury. Dnia 7 czerwca 1989 r. decyzją Prezydenta Miasta Krakowa Ośrodek Teatru Cricot 2 otrzymał nową nazwę „Cricoteka – Ośrodek Teatru Cricot 2”⁶.

Określenie „Cricoteka” powstało z połączenia nazwy Teatru Cricot oraz wyrazu „teka” pochodzącego od starogreckiego *theke* i oznaczającego „miejsce schowania” – pisał Krzysztof Pleśniarowicz. – We współczesnej polszczyźnie ów hellenizm może oznaczać ujednolicony tematycznie zbiór archiwaliów, rysunków lub artykułów, albo też rodzaj „opakowania” zbioru dokumentów, uporządkowanych według określonego klucza⁷,

co nawiązywało do idei ambalaży Kantora.

² K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 229.

³ N. Zarzecka, „Cricoteka” – żywe archiwum, „Zarządzanie w Kulturze” 2002, t. 3, s. 162.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Wykaz wyjazdów Teatru Cricot 2 w latach 1980-1990 na podstawie *Szkic do Kalendarium Tadeusza Kantora*, oprac. J. Chrobak, katalog do wystawy *Kantor Informel*, czerwiec-lipiec 1999, Starmach Gallery, Kraków.

⁶ Decyzja nr 63/89 Prezydenta Miasta Krakowa w sprawie zmiany nazwy oraz statutu Ośrodka Teatru Cricot 2 w Krakowie, Archiwum Cricoteki, 7 VI 1989 r. (cyt. za: N. Zarzecka, *op. cit.*, s. 167).

⁷ K. Pleśniarowicz, *Kantor...*, s. 301.

Po śmierci Tadeusza Kantora 8 grudnia 1990 r. Ośrodek Teatru Cricot 2 próbował kontynuować swoją działalność. Mimo odejścia artysty aktorzy nie przerwali planowanego wcześniej tournée:

Osierocony zespół Cricot 2 zdecyduje o pokazaniu w 9 krajach świata (we Francji, Niemczech, Włoszech, w Polsce, Stanach Zjednoczonych, Wielkiej Brytanii, Hiszpanii, Holandii i Szwajcarii) w latach 1991-1992 niemal gotowego spektaklu „Dziś są moje urodziny” [...]. W latach 1991-1992 będą jeszcze pokazywać kilkakrotnie „Umarłą klasę” w Hiszpanii, Kanadzie, Stanach Zjednoczonych, we Włoszech i Czechosłowacji⁸.

Teatr bez Mistrza okazał się jednak niekompletny i niedoskonały i zaczął zbierać negatywne recenzje. Po wrześniu 1992 r. Teatr Cricot 2 zakończył działalność. Część zespołu próbowała nadal działać pod tą nazwą, planując własne spektakle, jednak rosnące rozczarowanie sprawiło, że spadkobiercy Kantora nie chcieli wyrażać zgody na kontynuację używania przez grupę aktorów nazwy „Teatr Cricot 2”⁹.

Brak Kantora, rozwiązanie Teatru Cricot 2 i głosy niezadowolenia z jakości prezentowanych spektakli sprawiły, że lata 1992 i 1993 to okres szukania odpowiedzi na pytanie: „Co dalej z Cricoteką?”.

W zaistniałej sytuacji władze państwowe zaczęły szukać nowej formuły dla Cricoteki, rozumiejąc potrzebę zachowania idei Kantora i trwania tej instytucji, wpisanej w 1992 r. przez Ministra Kultury Marka Rostworowskiego na listę Narodowych Instytucji Kultury. Po licznych konsultacjach zaproponowano, by utworzyć ośrodek dokumentacji sztuki zamiast ośrodka teatru.

Zarządzeniem Wojewody Krakowskiego z dnia 21 czerwca 1993 r. (nr 83/93) zmieniono więc nazwę „Cricoteka – Ośrodek Teatru Cricot 2 w Krakowie” na „Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteka w Krakowie”¹⁰. Wedle nowo ustanowionego statutu za główny cel Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora uznano „utrwalenie dorobku artystycznego Tadeusza Kantora oraz udostępnienie i popularyzację jego idei i twórczości teatralnej i plastycznej”¹¹.

Jako instytucja państwowa, Narodowa Instytucja Kultury, Cricoteka przejęła część Pałacu pod Krzysztofory oraz piwnicę Galerii Krzysztofory od

⁸ *Ibidem*, s. 274.

⁹ Na podstawie wywiadu z Krzysztofem Pleśniarowiczem, 10 VI 2024 r.

¹⁰ N. Zarzecka, *op. cit.*, s. 170.

¹¹ Statut Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, 21 IV 1993 r. (cyt. za: N. Zarzecka, *op. cit.*, s. 171).

Muzeum Historycznego Miasta Krakowa¹². Obok pozyskania części Krzysztoforów przy ul. Szczepańskiej 2 (historycznej siedziby Grupy Krakowskiej, w ramach której działał Teatr Cricot 2 w latach 1956-1980) oraz utrzymania wynajmowanej od Kapituły Metropolitalnej siedziby przy ul. Kanoniczej 5 (dawnej Galerii BWA) Cricoteka podjęła także starania o przejęcie opieki nad pracownią Tadeusza Kantora przy ul. Siennej 7 (co udało się dwa lata później).

Rok 1994 był rokiem zmiany dyrektora Cricoteki. W konkursie na to stanowisko „zwracano uwagę na wykształcenie kandydata (kierunkowe), znajomość języków obcych (przynajmniej jednego) oraz doświadczenie zawodowe udokumentowane pracą w instytucji naukowej lub muzealnej co najmniej przez trzy lata”¹³. W konkursie wzięli udział Krzysztof Pleśniarowicz, Elżbieta Morawiec, Jan Trzupek, Zbigniew Baran oraz Andrzej Węłmiński¹⁴.

Jak donosił „Czas Krakowski”, w wyniku konkursu 15 kwietnia 1994 r. „nowym dyrektorem Cricoteki [...] został Krzysztof Pleśniarowicz, autor książki «Teatr Śmierci Tadeusza Kantora», wykładowca teatrologii UJ, wieloletni współpracownik Kantora”¹⁵. Zastąpił w tej roli Janusza Jareckiego, dyrektora urzędującego jeszcze w okresie funkcjonowania Ośrodka Teatru Cricot 2.

Nowy dyrektor stanął więc przed zadaniem zdefiniowania nowej roli Cricoteki, utrzymania międzynarodowego charakteru tej instytucji oraz propagowania i utrwalania idei twórczych Tadeusza Kantora.

Dotychczas wystawy organizowane przez Cricotekę towarzyszyły w różnych miejscach świata występom Teatru Cricot 2. Po rozwiązaniu teatru Cricoteka musiała opracować nową formułę prezentacji i promocji dziedzictwa teatralnego Kantora bez obecności nie tylko samego twórcy, lecz także spektakli Teatru Cricot 2.

¹² N. Zarzecka, *op. cit.*, s. 172.

¹³ BMG, „Cricoteka” w *Krzysztoforach*, „Czas Krakowski” 1994, nr 49, s. 9.

¹⁴ *Ibidem*.

¹⁵ *Ibidem*.

II

Już jako Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka podjęła energiczne starania o realizację precyzyjnie opracowanego planu wystaw, przypominających i utrwalających dokonania Teatru Cricot 2.

Po pierwsze – Cricoteka kontynuowała politykę udostępniania obiektów teatralnych Tadeusza Kantora ze swoich zbiorów w ramach wystaw twórczości tego artysty, obejmujących również malarstwo i rysunki ze zbiorów innych instytucji kultury – przede wszystkim muzeów i galerii. Przykładem tego typu działalności był współudział Cricoteki w wystawie zatytułowanej *Moja twórczość – moja podróż*, organizowanej przez krakowskie Muzeum Narodowe na zaproszenie tokijskiego Sezon Museum of Art w Japonii w dniach od 27 października do 24 grudnia 1994 r. (następnie wystawa ta była prezentowana w Hyogo Itami City Museum of Art od 4 stycznia do 12 lutego 1994 r.).

„Krakowska Cricoteka udostępnia na tokijską wystawę 14 obiektów, 5 filmów wideo, 80 fotografii i 78 przeźroczy do reprodukcji” – pisał „Czas Krakowski”¹⁶. „Muzeum Narodowe podpisało w imieniu «Cricoteki» umowę z Japończykami na wypożyczenie części zbiorów. Uchyła się jednak od refundacji kosztów tej operacji – powiedział «Czasowi» dyrektor «Cricoteki» Krzysztof Pleśniarowicz”¹⁷. Z kolei „Życie Warszawy” cytowało wypowiedź Hidenagi Otoriego, znanego tokijskiego krytyka teatralnego, autora trzech książek o Kantorze: „Tadeusz Kantor, jeden z największych artystów XX wieku, fascynował nas swoim teatrem, teraz mamy okazję poznać bliżej jego twórczość malarską i graficzną”¹⁸.

Muzeum Narodowe bez porozumienia z Cricoteką podjęło decyzję o wysłaniu zbiorów teatralnych drogą morską (obrazy i rysunki nadano jako przesyłki lotnicze). Wibracje podczas transportu uszkodziły większość obiektów, w tym zwłaszcza manekiny. Po powrocie z Japonii obiekty te wymagały licznych napraw i żmudnych zabiegów konserwatorskich, co na wiele miesięcy wyłączyło je z możliwości prezentowania¹⁹.

Cricoteka użyczała obiekty teatralne Kantora również innym organizatorom zagranicznych wystaw sztuki polskiej – np. Haus der Geschichte der Bundesrepublik

¹⁶ BMG, *Morska podróż Kantora*, „Czas Krakowski” 1994, nr 188, s. 4.

¹⁷ *Ibidem*.

¹⁸ A. Ciesielski, *Kantor w Tokio, Chopin w Hamaniatsu*, „Życie Warszawy” 1994, nr 296, s. 13.

¹⁹ Według relacji Krzysztofa Pleśniarowicza, ówczesnego dyrektora Cricoteki.

w Bonn (1996), norymberskiej Kunsthalle (1966) czy warszawskiej Galerii Zachęta na wystawę w Budapeszcie (1997).

Po drugie – od 1994 r. zaczęto realizować plan wystaw przygotowywanych przez Cricotekę z własnych zbiorów, poświęconych wyłącznie teatrowi Kantora. Chodziło o poszukiwanie nowych sposobów ekspozycji i promocji teatralnego dorobku artysty po zaprzestaniu działalności przez zespół Cricot 2.

Pierwszym, największym przedsięwzięciem tego typu była wystawa *Kantor – Homme de Théâtre*, zrealizowana przez Cricotekę na zamówienie najważniejszego muzeum teatralnego Belgii, brukselskiego Maison du Spectacle – La Bellone. Na wystawie zaprezentowano ok. 90 oryginalnych i zrekonstruowanych przez samego Kantora obiektów i kostiumów teatralnych ze spektakli okupacyjnego Teatru Niezależnego (1943-1944) oraz Teatru Cricot 2, od *W małym dworku* (1961) po *Dziś są moje urodziny* (1991). Wykorzystano też 6 obrazów Tadeusza Kantora ze zbiorów Cricoteki i Marii Kantor, 20 rysunków artysty o tematyce teatralnej, a także 3 kostiumy projektu Kantora ze spektaklu *Nosorożec* (1963) ze zbiorów Cricoteki. Ekspozycji towarzyszyła muzyka ze spektakli Teatru Cricot 2²⁰. Wystawa była prezentowana z okazji otwarcia rozbudowanej siedziby Maison du Spectacle, w piątą rocznicę śmierci Kantora, od 1 grudnia 1995 r. do 24 stycznia 1996 r. Komisarzami wystawy byli Lech Stangret i Krzysztof Pleśniarowicz. Następnie wystawę przeniesiono do Francji, do Institut International de la Marionette w Charleville-Mézières (październik–listopad 1996) oraz do Théâtre Garonne w Tuluzie (grudzień 1996).

Jak pisała Christelle Prouvost w „Le Soir”,

Maison du Spectacle – la Bellone znajduje się teraz pod wspianiałym, szklanym dachem osłaniającym wewnętrzny dziedziniec i osiemnastowieczną fasadę, jedną z najpiękniejszych, jakie zachowały się w Brukseli. Pierwszym, który gości w tej nowej przestrzeni, jest Tadeusz Kantor. Wystawa ukazuje przede wszystkim jego teatralną drogę, od czasów powstania Niezależnego Teatru Podziemnego w okresie II wojny światowej aż po ostatnie międzynarodowe tournée Teatru Cricot 2. Ekspozycja, która prezentowana jest na dziedzińcu, w korytarzach, na dwóch piętrach i na poddaszu „La Bellone”, została zrealizowana przez dyrektora Cricoteki i jednego z aktorów zespołu Tadeusza Kantora [...]

Dla tych, którzy widzieli spektakle Tadeusza Kantora, ta wspianiała wystawa, zrealizowana z niezwykłym smakiem i wyczuciem tak dla dzieła, jak i dla miejsca, w którym

²⁰ Kopia spisu obiektów na wystawę w Brukseli ze zbiorów Krzysztofa Pleśniarowicza.

jest prezentowane, będzie ogromnym przeżyciem. Ich pamięć pozwoli tchnąć życie w przedmioty i obiekty pochodzące ze spektakli, w których były przecież równie ważne jak sami aktorzy. Również wszyscy ci, którym nie dane było ujrzeć sztuk Kantora na scenie, będą zafascynowani, odkrywając świat stworzony przez tego wielkiego malarza i człowieka teatru. Tak wielka jest bowiem potęga jego wizji, moc przywoływanych z przeszłości obrazów, jego niepowtarzalna zdolność uświadamiania nam naszych szaleństw, nienawiści i okrucieństwa poprzez odwołanie się do przejmującej poetyki. Jak nigdy dotąd, być może, niewytlumaczalne kataklizmy naszego stulecia, holokaust, faszyzm, totalitaryzm komunizmu, zostały ukazane z tak olbrzymią siłą²¹.

Sukces brukselskiej wystawy i doświadczenie zdobyte przez Zespół Cricoteki zostały następnie wykorzystane w cyklu organizowanych przez Cricotekę w innych europejskich centrach sztuki wystaw Tadeusza Kantora, takich jak: *Scena Pamięci 1960-1990* w Muzeum Prado w Madrycie (styczeń–marzec 1997) oraz w Barcelonie (marzec–czerwiec 1997); *Tadeusz Kantor – Dzieło życia* w Marionetteatern w Sztokholmie (wrzesień–październik 1998); *Teatr Tadeusza Kantora* w Centre Européen d'Action Artistique Contemporaine w Strasburgu (czerwiec–wrzesień 1998); *Tadeusz Kantor. Klisze Pamięci* w Galerii Rundetaarn w Kopenhadze (marzec 1999). Komisarzami tych wystaw byli Krzysztof Pleśniarowicz i Lech Stangret.

Obecna ekspozycja, na którą składają się obiekty teatralne, obrazy, rysunki i fotografie odnoszące się do prawie wszystkich okresów twórczości Tadeusza Kantora – pisał Lech Stangret w duńskim katalogu wystawy – ukazuje świat jego sztuki w pewnym układzie chronologicznym, ale nie podzielonym przestrzennie na poszczególne okresy i dyscypliny. Chcemy, aby widz poznał siłę i magię tego dzieła, nie będąc ograniczony kierunkiem zwiedzania. By jego wyobraźnia nie była też epatowana natłokiem naukowej eksplikacji. Każdy z przedstawionych tu eksponatów jest dziełem sztuki i to obojętnie, czy pochodzi ze świata teatru czy malarstwa. Tak je tworzył autor, który nigdy w teatrze nie używał atrap (nie kreował przedmiotów np. z *papier-mâché*, drewniana szafa jest drewnianą szafą, metalowy stolik – takim właśnie stolikiem). Obiekty ze spektakli Kantora są tu tak, jak w jego sztuce – przedmiotami gotowymi, wstawionymi w realne miejsce i sytuację. Nie chcą tworzyć nowej symboliki, odtwarzać układów scenograficznych, lub epizodów z akcji dramatu. Po prostu istnieją bezinteresownie²².

²¹ Ch. Prouvost, „Le Soir”, 15 XII 1995, tłum. Cricoteka.

²² L. Stangret, *Kunst og erindring*, [w:] *Tadeusz Kantor – Klisze pamięci. Polens store maler-og teaterkunstner in memoriam*, red. K. Pleśniarowicz, København 1999, s. 6.

Leif Zern tak pisał na łamach „Dagens Nyheter” z okazji wystawy w Sztokholmie, na inaugurację programu Europejskiej Stolicy Kultury w 1998 r.:

Teraz Kantorowi, zmarłemu w 1990, składamy hołd wystawą w Teatrze Lalek na ul. Brunnsgatan w Sztokholmie. Wystawy teatralne mogą być pozbawione wyrazu, ale ta wystawa jest tak sugestywna, że odnosi się wrażenie, że woskowe figury z „Umarłej Klasy” – wystawianej gościnnie w Sztokholmie w 1979 – odżyją, zaczną się obracać i opuszczają swoje ustawione w rzędach szkolne ławki. Wystawę tę polecam wszystkim, którzy choć trochę interesują się nowoczesnym teatrem. [...] Zapewne to właśnie wielkość Kantora spowodowała, że zobaczyliśmy to, co on widział z tą niesamowitą siłą, którą odczuwamy tylko wtedy, gdy widzimy coś po raz pierwszy²³.

Po trzecie – osobnym wyzwaniem dla zespołu Cricoteki był sposób ekspozycji pozostających w jej zbiorach kostiumów ze sławnych spektakli Kantora, definiowanych, nie bez oporów, jako obiekty sztuki. Sam artysta pozostawił pewne wzory i opracował np. metodę wystawiania na wieszaku, w metalowej ramie, na drewnianym podeście na kółkach zrekonstruowanych kostiumów Marii Jaremy do *Mątwy* (inaugurującej dzieje Teatru Cricot 2, 1956) i swoich kostiumów do *Nosorożca* Eugène'a Ionesco w Starym Teatrze w Krakowie (1961). Wykonał też instalacje polegające na przestrzennym usytuowaniu na metalowym stelażu kostiumów: *Wiecznego Wędrowca* z *Kurki Wodnej* (1967 – obecnie w zbiorach Muzeum Sztuki w Łodzi) oraz *Wuja Stasia* – *Zesłańca* ze spektaklu *Wielopole, Wielopole* (1980 – w zbiorach Cricoteki).

Na podstawie tych wzorów historyk sztuki Lech Stangret (były aktor Teatru Cricot 2) przygotował – jako komisarz – serię wystaw kostiumów ze zbiorów Cricoteki, którym nadał nazwę *Fantomy realności*. Najpierw w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach (listopad–grudzień 1994), następnie w Cricotece, w dwóch miejscach: w galerii przy ul. Kanoniczej 5 i Galerii Krzysztofora (grudzień 1994–luty 1995), wreszcie w Słupsku (Biuro Wystaw Artystycznych), Ustce (Bałtycka Galeria Sztuki) i Koszalinie (Muzeum Okręgowe) – marzec–maj 1995. Następnie duża część kostiumów na stelażach ekspozycyjnych wykorzystana została przez Marka Rostworowskiego na zaprojektowanej przez niego wystawie *Tańczyli na moście – Wiek cały* w Muzeum Narodowym w Krakowie (Arsenał, czerwiec–wrzesień 1995). *Fantomy realności* były wykorzystywane w latach 1995-1999 na wszystkich wystawach organizowanych przez Cricotekę w kraju i za granicą²⁴.

²³ L. Zern, *Kantor fick oss att se det han sett*, „Dagens Nyheter”, 4 II 1998, tłum. Cricoteka.

²⁴ Na podstawie wywiadu z Krzysztofem Pleśniarowiczem, 10 IV 2024 r.

„Krzysztof Pleśniarowicz, analizując rolę kostiumu i obiektu w teatrze Kantora, podkreślił jednolitość stylistyczną plastyki postaci scenicznej na scenie *Cricot 2*” – napisał Rafał Solewski o krakowskiej wersji wystawy *Fantomy realności*.

Tę właśnie cechę wydobyli – dzięki swej aranżacji – komisarz wystawy i współpracujący z nim zespół. Sukces to tym większy, że kostiumy, rysunki, manekiny i obiekty wykazują przecież wpływ różnych nurtów plastyki współczesnej. Jednak uległy asymilacji i podporządkowaniu nadrzędnej władzy Kantora – demiurga o jasno sprecyzowanej wizji artystycznej. [...]

Lech Stangret ukazał także prawdę o dzisiejszej sytuacji dziedzictwa twórcy *Cricot 2*. Przyjęcie roli przewodnika po pamięci artysty pozwoliło autorowi wystawy na zachowanie wierności wobec dzieła Kantora, a jednocześnie pozostawiało komisarzowi – scenarzyście pewną swobodę kreacyjną. Przewodnik nie aspirował do roli odtwarzającego czy wręcz tworzącego od nowa dzieło artysty. On tylko wydobył, przypomniał, może przybliżył niektóre spośród postaci i obiektów z Teatru *Cricot 2*. Komponując wystawę według własnej koncepcji, Stangret nie naśladował gestu Kantora. Nie ingerował też w materiał klisz pamięci, pozostawiając je w na zawsze zdekonstruowanym śmiertelności rozbitości. Nie było zatem próby wprowadzenia do kostiumu aktora, uruchomienia go, ożywienia. Nie było rytmu tworzenia i burzenia zapisanych we wspomnieniach obrazów. Były wyalienowane obiekty wydobyte z pamięci i ukazane w artystycznie zorganizowany sposób. Był rytm zwiedzania wystawy²⁵.

Po czwarte – kolejnym zadaniem Cricoteki jako Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora było pozyskiwanie w latach 1994-1999 do swoich zbiorów i prezentowanie na wystawach fotografii ze spektakli i prób Teatru *Cricot 2* autorstwa wybitnych fotografików z kraju i zagranicy: Jacquie Bablet, Leszka Dziedzica, Maurizio Buscarino, Jacka Stokłosy.

W 1994 r. (październik–listopad) Cricoteka zorganizowała w swojej siedzibie przy ul. Kanoniczej 5 wystawę fotografii *Teatr Tadeusza Kantora* autorstwa paryskiej fotografki Jacquie Bablet (żony teatrologa Denisa Bableta, wydawcy francuskiej wersji pism Kantora). „Autorka była jedną z niewielu osób, którym artysta pozwalał fotografować nie tylko gotowe dzieła, ale i próby” – napisał Marek Mikos w „Gazecie w Krakowie”.

²⁵ R. Solewski, *Krakowski przystanek „Fantomów realności”*, „Dekada Literacka” 1995, nr 2, s. 16.

Znakomite zdjęcia zawieszone na ścianach muzeum przy Kanoniczej nie będą już mogły stanowić źródła autopoprawek ani inspiracji dla głównego „sprawcy”, który je cenił tak, że potrafił zawieszać na swoich wystawach, w ramach, na równych prawach z własnymi pracami. Pozostanie w nich zaklęta jakaś część umarłego świata, który (również nierzadko z fotografii) wyczarowywał Kantor²⁶.

W 1995 r. (kwiecień–maj) odbyła się w Cricotece wystawa fotografii Leszka Dziedzica, zatytułowana *Tadeusz Kantor i jego teatr*, a w 1997 r. Jacek Maria Stokłosa wystawił na ul. Kanoniczej 5 wielkoformatowe fotografie z cyklu *Balladyna Kantora*, ukazujące scenografię, kostiumy, manekiny i obiekty sceniczne ze spektaklu w Teatrze „Bagatela” z 1974 r. Stokłosa ocalił dokumentację tych dzieł sztuki, zapowiadających kantorowski Teatr Śmierci, gdyż po zakończeniu eksploatacji spektaklu dyrekcja zdecydowała o spaleniu ich w teatralnej kotłowni²⁷.

Jednakże największym sukcesem Cricoteki w tym zakresie był zakup w 1995 r. kolekcji 62 wielkoformatowych fotografii autorstwa Maurizia Buscarino, jednego z najwybitniejszych fotografów teatralnych tamtej epoki, wraz z wydrukowanym we Włoszech albumem w języku polskim²⁸. I wystawa, i katalog nosiły tytuł *Cyrk śmierci*. Wystawa była wielokrotnie pokazywana przez Cricotekę – w jej siedzibie, bezpośrednio po zakupie i w grudniu 1998 r., a także w BWA w Ostrowie Wielkopolskim (1996), we włoskim Bolzano (lipiec–sierpień 1997), w Berlinie (wrzesień–październik 1997), we Wrocławiu (Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego, grudzień 1997).

„Chciałbym wyrazić moją satysfakcję z możliwości umieszczenia moich fotografii w muzeum Kantora” – pisał Maurizio Buscarino do dyrektora Cricoteki Krzysztofa Pleśniarowicza. „Wszyscy wiemy, jak ważni dla kultury i współczesnej sztuki byli Tadeusz Kantor i jego aktorzy. Być może któregoś dnia uda mi się wytłumaczyć, czym byli dla mnie, chociaż mam nadzieję, że te fotografie po części to wyjaśniają”²⁹.

Po piąte – wydawano publikacje i organizowano konferencje, gromadzono świadectwa odbioru sztuki Kantora z całego świata, redagowano na bieżąco bibliografię artysty, przygotowano wydania jego *Pism*.

²⁶ M. Mikos, *Kantor, Bablet, Bablet*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1994, nr 247, s. 6.

²⁷ J. Antecka, *Żywe pomniki i „Balladyna”*, „Dziennik Polski” 1997, nr 286, s. 3.

²⁸ M. Buscarino, *Kantor. Cyrk śmierci*, red. R. Valtorta, Bozen 1997.

²⁹ List Maurizia Buscarino z 26 IX 1995 r., w zbiorach Krzysztofa Pleśniarowicza, tłum. Janusz Jarecki.

W latach 1994-1999 Cricoteka opublikowała bądź uczestniczyła w publikacji dziewięciu katalogów towarzyszących wystawom przez nią organizowanym lub współorganizowanym. Były to: *Tadeusz Kantor, My Creation, My Journey* (Sezon Museum of Art, Tokyo 1994); *Tadeusz Kantor, Powrót Odysa. Podziemny Teatr Niezależny* (red. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 1994); *Kantor – Homme de théâtre* (Maison du Spectacle – La Bellone, Alternative théâtrale, Bruxelles 1995); *Tadeusz Kantor, Klasa Szkolna. Dzieło zamknięte* (red. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 1995); *Tadeusz Kantor, Fantomy realności* (red. Lech Stangret, Kraków 1996); *Tadeusz Kantor, Leben im Werk* (Nürnberg 1996); *Tadeusz Kantor, L'Escena de la Memoria* (Madrid-Barcelona 1997); Maurizio Buscarino, *Kantor. Cyrk Śmierci* (Bozen 1997); *Tadeusz Kantor. Klienze pamięci. Polens store maler-og teaterkunstner in memoriam* (red. Krzysztof Pleśniarowicz, København 1999).

Cricoteka opublikowała ponadto w 1994 r. angielską wersję pierwszej monografii o teatrze Kantora autorstwa Krzysztofa Pleśniarowicza i w przekładzie Williama Branda pt. *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death* (rozszerzona wersja tej monografii ukazała się następnie w Wielkiej Brytanii, w Centre for Performance Research w Aberystwyth w 2004 r.; w 2007 r. opublikowano przekład na język węgierski). Cricoteka dostarczyła też znaczną część materiału ilustracyjnego (w sumie blisko 600 fotografii) do książki Krzysztofa Pleśniarowicza *Kantor. Artysta końca wieku*, opublikowanej przez Wydawnictwo Dolnośląskie w 1997 r. Książka ta uzyskała następnie Nagrodę im. Stanisława Ignacego Witkiewicza dla najlepszej polskiej książki o teatrze oraz nagrodę „Krakowska Książka Miesiąca”³⁰.

W piątą rocznicę śmierci Tadeusza Kantora, 8 grudnia 1995 r., Cricoteka zorganizowała w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie międzynarodowe sympozjum *Dziedzictwo Tadeusza Kantora*. Nazwę zmieniono wkrótce na: *Pamięć o artyście pamięci*. W sympozjum wzięli udział lub nadesłali na nie swoje teksty następujący autorzy: Jan Kott, Janina Kraupe-Świdorska, Henri Galy-Carles, Marek Rostworowski, Andrzej Turowski, Anna Ptaszkowska, Wiesław Borowski, Piotr Krakowski, Georges Banu, Michał Kobiółka, Jan Kłossowicz i Krzysztof Pleśniarowicz. Sympozjum to nawiązywało do zorganizowanej pięć lat wcześniej w tym samym miejscu międzynarodowej konferencji *Sztuka i wolność*, z udziałem samego Kantora. W tamtym sympozjum z 1990 r. brali również udział: Mieczysław Porębski, Piotr

³⁰ *Nagroda im. Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wikipedia, [on-line:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_im._Stanis%C5%82awa_Ignacego_Witkiewicza – 20 II 2026; *Krakowska Książka Miesiąca*, Wikipedia, [on-line:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Krakowska_Ksi%C4%85%C5%BCka_Miesi%C4%85ca – 20 II 2026.

Krakowski, Guy Scarpetta, Bernard Dort, Andrzej Matynia, Teresa Krzemień, Denis Bablet. Plon obu sympozjów, zredagowany przez Krzysztofa Pleśniarowicza, opublikowała Cricoteka w 1999 r.³¹

Jak pisał Krzysztof Pleśniarowicz:

Grudniowe Sympozjum miało charakter wyjątkowy. Zgromadziło wybitnych znawców dzieła Tadeusza Kantora, którzy do tego dzieła zachowali stosunek bardzo osobisty. Rzadko się zdarza, by we wspólnej dyskusji nad dziełem nieżyjącego już artysty spotkali się wyłącznie ci krytycy, którzy byli jego znajomymi, niekiedy bliskimi przyjaciółmi. Którzy podejmując analizę jego dzieła prowadzić jednocześnie muszą dialog z własnymi emocjami i z tym, co zachowali w niezatartej jeszcze pamięci. [...]

Dla redaktora tego tomu, organizatora obu sympozjów, i same spotkania, i ich książkowy plon są pośrednim spełnieniem idei, którą sam Tadeusz Kantor nazywał potrzebą pamięci. Z tej właśnie potrzeby uczynił paradoksalny fundament swego awangardowego dzieła. Zawsze wszak przypominał – bez pamięci nie ma rozwoju. W Auli Uniwersytetu Jagiellońskiego dwukrotnie doszło do spełnienia tej idei. W kwietniu 1990 roku z udziałem samego Kantora oraz w grudniu 1995 r. wobec wyraźnego jeszcze śladu jego współobecności³².

W 1999 r. Krzysztof Pleśniarowicz oddał do druku pierwszy w Polsce tom *Pism Kantora*, zatytułowany *Metamorfozy. Teksty o latach 1939-1974*. Było to wypełnienie statutowego zadania Cricoteki i udostępnienie czytelnikom polskim po raz pierwszy tekstów Kantora, „mających od dawna swe książkowe wydania w językach: francuskim, włoskim, hiszpańskim, niemieckim, japońskim, flamandzkim, angielskim, węgierskim”³³.

Publikowany po raz pierwszy w Polsce książkowy zbiór pism o malarstwie i teatrze Kantora – pisał Krzysztof Pleśniarowicz – raz jeszcze uzmysławia, jak istotna dla tego artysty była potrzeba językowego dyskursu w jego własnym świecie podporządkowanym przecież wartościom wizualnym. Jak dużą wagę przykładał do intelektualnego aspektu swej twórczości. Umieszczając nieustannie językowe komunikowanie „w stanie podejrzenia”, nie ufając znaczeniom, poddany stereotypizacji i uniformizacji,

³¹ *Hommage à Tadeusz Kantor*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1999.

³² K. Pleśniarowicz, *Krakowskie sympozja o Tadeuszu Kantorze*, [w:] *Hommage à Tadeusz Kantor...*, s. 15.

³³ Idem, *Wstęp*, [w:] T. Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Kraków 2000, s. 5.

nigdy jednak nie zrezygnował z prób wyrażenia i uściślenia swoich idei – w języku, w sporze z nim³⁴.

Przygotowany przez Krzysztofa Pleśniarowicza trzytomowy wybór *Pism* Tadeusza Kantora (*Metamorfozy*; *Teatr Śmierci*; *Dalej już nic*) udało się opublikować w całości w 2004 r., dzięki zaangażowaniu następnego dyrektora Cricoteki – Marka Świcy. Wydawcami byli Cricoteka i wrocławskie Ossolineum³⁵.

Po szóste – Cricoteka przejęła ostatnią pracownię Tadeusza Kantora na poddaszu budynku przy ul. Siennej 7 w Krakowie. Negocjacje trwały wiele miesięcy (władze miejskie zdążyły przydzielić ten lokal innemu najemcy), ale zakończyły się sukcesem. Kierowana przez Krzysztofa Pleśniarowicza Cricoteka przeprowadziła remont poddasza i obok jednopokojowego mieszkania – pracowni Kantora – powstała, zgodnie z planami artysty, interesująca Galeria (całość została nazwana Aneksem Cricoteki), przeznaczona na propagowanie malarstwa i rysunków Kantora. Inauguracyjna wystawa, otwarta 11 marca 1995 r., przygotowana przez Lecha Stangreta, przypomniła obrazy Kantora z cyklu *Wszystko wisi na włosku* (1973). „Otwarta wczoraj galeria – napisała Jolanta Antecka na łamach „Dziennika Polskiego” – jest kolejnym ważnym miejscem na Kantorowskim szlaku w Krakowie. Z tym miastem artysta, który zdołał poruszyć wyobraźnię ludzi na wszystkich kontynentach, związany był bardziej niż z jakimkolwiek miejscem na świecie”³⁶.

W Galerii przy ul. Siennej 7 w latach 1995-1999 zaprezentowano dziewięć „historycznych” wystaw (kuratorem był Lech Stangret): *Wszystko wisi na włosku* (1995); *Krzeseł i jego historie* (1995); *Multipart 25 lat później* (1996); *Ambalaże konceptualne Tadeusza Kantora* (1997); *Malarstwo z czasów Akademii* (1998); *Rysunki Tadeusza Kantora z lat 1947-1990 ze zbiorów Galerii 86 z Łodzi* (1998); *Dziennik z podróży* (rysunki, 1998); *Okres metaforyczny w twórczości Tadeusza Kantora 1947-1955* (1999); *Dom* (rysunki, 1999).

Równolegle historyczne wystawy, dotyczące różnych etapów artystycznej biografii Kantora, pokazywano w Galerii Cricoteki na ul. Kanoniczej 5 oraz w Galerii Krzysztofory, formalnie zarządzanej przez Cricotekę, ale faktycznie pozostającej pod opieką zadomowionej tam od początku lat 60. Grupy Krakowskiej. W tym ostatnim

³⁴ *Ibidem*, s. 6.

³⁵ T. Kantor, *Pisma*, t. 1-3, wybór, oprac., noty K. Pleśniarowicz, Wrocław 2004.

³⁶ J. Antecka, *Galeria Kantora*, „Dziennik Polski” 1995, nr 60, s. 17.

przypadku Cricoteka była współorganizatorem wystaw, przygotowywanych najczęściej przez Józefa Chrobaka³⁷.

W latach 1994-1999 takich „historycznych” wystaw na Kanoniczej i w Krzysztoforach było w sumie dwanaście: *Pokój, do którego powrócił Odys latem 1944* (Kanonicza, 1994); *Fantomy realności* (Kanonicza i Krzysztofor, 1995); *Klasa szkolna – dzieło zamknięte* (Kanonicza, 1995); *Teatr Cricot 2 – 1955* (Kanonicza, 1996); *Wielopole Tadeusza Kantora* (Krzysztofor, 1996); *Krakowskie scenografie Tadeusza Kantora* (Kanonicza, 1996); *W 30. rocznicę premiery „Kurki Wodnej”* (Krzysztofor, 1997); *Szkolne lata Tadeusza Kantora* (Krzysztofor, 1998); *Wystawa popularna Tadeusza Kantora po 35 latach* (Krzysztofor, 1998); *Podziemny Teatr Niezależny Tadeusza Kantora i Kraków w latach 1939-1945* (Krzysztofor, 1999); *„Dziś są moje urodziny” – Ostatni spektakl Tadeusza Kantora* (Krzysztofor, 1999); *Tadeusz Kantor. Cricot 2. Cricoteka* (Kanonicza, 1999)³⁸.

W latach tych Cricoteka co roku patronowała inicjatywie trójki aktorów Teatru Cricot 2: Lesława i Wacława Janickich oraz Jana Książka, którzy 8 grudnia, w rocznicę śmierci Tadeusza Kantora, tworzyli na ul. Kanoniczej pod Cricoteką „Żywe pomniki”, według projektów ich Mistrza: „Dwóch Chasydów z Deską Ostatniego Ratunku” oraz „Wiecznego Wędrowca”. „Aktorzy teatru Cricot 2 – pisała Jolanta Antecka – w swoich scenicznych strojach i najwierniejsza publiczność składają hołd Tadeuszowi Kantorowi w kolejne rocznice jego śmierci”³⁹.

III

Sukcesom Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w realizacji statutowych celów sprzyjało wpisanie go na listę Narodowych Instytucji Kultury. Niestety, z końcem 1998 r. nastąpiła zmiana państwowej polityki w tym zakresie. Ówczesne władze, arbitralnie i bez dyskusji z zainteresowanymi instytucjami, postanowiły z listy tej usunąć 44 instytucje, w tym Cricotekę, i przekazać je władzom samorządowym⁴⁰. Niezależnie od intencji, oznaczało to degradację. „To, co dzieje się z Zamkiem

³⁷ Na podstawie wywiadu z Krzysztofem Pleśniarowiczem, 10 VI 2024 r.

³⁸ Ibidem.

³⁹ J. Antecka, *Żywe pomniki...*

⁴⁰ A.B., *Do parteru. Mniej Narodowych Instytucji Kultury*, „Życie” 1998, nr 269, s. 10.

Ujazdowskim, jest skandaliczne, oboje z mężem tak uważamy – powiedziała «Życiu» wybitna scenograf Krystyna Zachwatowicz, żona Andrzeja Wajdy. Podobny los dotyczy Cricotekę. A przecież Kantor ofiarował swoje zbiory państwu, a nie miastu. Nie można degradować narodowych placówek kultury o międzynarodowej randze»⁴¹.

W Liście otwartym do Komisji Kultury Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 16 września 1998 r. dyrektor Cricoteki Krzysztof Pleśniarowicz napisał:

Cricoteka [...] to nie tylko grupa entuzjastów na skromnych etatach oraz archiwalia słynnego w całym świecie Teatru Cricot 2. Cricoteka to przede wszystkim unikalna kolekcja dzieł sztuki o wielomilionowej wartości, autorstwa jednego z największych artystów polskich.

Dzieła te – obiekty i instalacje wykorzystywane niegdyś w spektaklach Teatru Cricot 2 – są obecnie pokazywane przez Cricotekę w serii wystaw od Madrytu po Kijów, od Sztokholmu po Mediolan. Jeszcze niedawno pani minister Wnuk-Nazarowa publicznie wyrażała swą dumę z faktu, że mogła – w gronie kilkunastu europejskich ministrów kultury – uczestniczyć w otwarciu wystawy Cricoteki w Sztokholmie, w styczniu 1998 r., jako oficjalnej inauguracji Roku Kultury Europejskiej w tym mieście. Jeszcze niedawno dziennik „Rzeczpospolita” wymienił ostatnią wystawę Cricoteki w Strasbourgu wśród najważniejszych wystaw roku w Europie i Ameryce. [...]

Czy ktokolwiek ma prawo lekceważyć wolę Tadeusza Kantora i jego Spadkobierców poprzez arogancją decyzję o komunalizacji tej kolekcji, na co nikt z zainteresowanych nigdy nie wyrażał zgody? Pierwsi ministrowie kultury i sztuki wolnej Rzeczypospolitej Polskiej umieścili Cricotekę wśród nielicznych instytucji o szczególnym znaczeniu dla kultury narodowej. Marek Rostworowski osobiście angażował się w rozwiązanie problemów lokalowych Cricoteki. Minister Kazimierz Dejmek podjął osobistą interwencję na rzecz zwolnienia z podatków dzieł malarskich Tadeusza Kantora sprowadzanych z Francji przez Spadkobierców Artysty. Co zadecydowało o tym, że pani minister Wnuk-Nazarowa postanowiła i Cricotekę, i spuściznę Kantora pozbawić rangi, uznawanej przez wszystkie dotychczasowe rządy III Rzeczypospolitej?⁴²

Mimo tych apeli atmosfera wokół Cricoteki nieoczekiwanie stała się ciężka, głównie z powodów politycznych. „Pokazać człowieka jako powykręcaną, upodloną brudem życia kukłę – to przecież mogło tylko podsycić komunistyczny

⁴¹ *Ibidem*.

⁴² List opublikowany m.in. w „Gazecie w Krakowie” (dodatku do „Gazety Wyborczej”) 1998, nr 218, s. 2.

nihilizm” – pisała o legendarnym, sławnym w świecie Teatrze Śmierci Kantora Joanna Waliszewska na łamach „Tygodnika AWS” w maju 1998 r.⁴³ Ryszard Terlecki (ówczesny polityk AWS) wiosną 1999 r. protestował przeciwko „przedotowaniu” Festiwalu Tadeusza Kantora w ramach Festiwalu Kraków 2000, z okazji uczynienia Krakowa jedną z Europejskich Stolic Kultury. „Osiągnięcia teatru Kantora związane były z jego osobą” – dowodził Terlecki. „Po śmierci tego twórcy podtrzymywanie na siłę jego dokonań, kontrowersyjnych zresztą, nie ma większego sensu”⁴⁴.

Jesienią 1999 r., korzystając z poparcia władz AWS, kilku pracowników Cricoteki założyło Zakładową Komisję NSZZ „Solidarność” i podjęło próbę odwołania dyrektora Krzysztofa Pleśniarowicza. Rada Programowa Cricoteki w składzie: Maria Kantor, Lesław Janicki, Wacław Janicki, Jan Michalik, Stanisław Dziedzic zajęła zdecydowane stanowisko w tej sprawie 18 listopada 1998 r.:

Cricoteka działająca po śmierci Tadeusza Kantora w oparciu o znowelizowany Statut, dostosowany do nowych funkcji – stała się pod kierunkiem dyrektora Pleśniarowicza (stanowisko to objął w drodze konkursu w roku 1994) placówką o poziomie europejskim. Realizowała i realizuje statutowe zadania bez zarzutu. Organizowane przez Cricotekę wystawy oraz publikowane wydawnictwa, charakteryzujące się pełnym profesjonalizmem, były też realizowane w sposób atrakcyjny i naukowo nośny. Dyrektor placówki – kompetentny i wytrawny znawca sztuki Tadeusza Kantora oraz współczesnego teatru polskiego i światowego, posiadający rozległe kontakty naukowe z ośrodkami badawczymi w świecie, zapewnił Cricotece możliwość uczestnictwa w wielu prestiżowych przedsięwzięciach kulturalnych. W tej sytuacji zarzuty dotyczące niewłaściwej działalności Dyrektora oraz prywaty nie znajdują pokrycia w rzeczywistości⁴⁵.

Dyrektor Cricoteki nie został wówczas odwołany, ale komunalizacja tej instytucji została przeprowadzona. W dniu 27 lipca 1999 r. Departament Edukacji i Kultury Urzędu Marszałkowskiego Województwa Małopolskiego wystawił „Zaświadczenie” o objęciu Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie

⁴³ J. Waliszewska, *Plastycy i władza, czyli Udręka bez ekstazy*, „Tygodnik AWS” 1998, nr 20.

⁴⁴ R. Kozik, *Coś by tu zrobić*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek do Gazety Wyborczej) 1999, nr 66, s. 3.

⁴⁵ Stanowisko Rady Programowej Cricoteki, załącznik do pisma Rady skierowanego do Wojewody Krakowskiego Ryszarda Masłowskiego z 19 XI 1998 r., kopia w zbiorach Krzysztofa Pleśniarowicza.

„Rejestrem Instytucji Kultury prowadzonych przez Samorząd Województwa Małopolskiego” i wpisaniu do księgi rejestrowej nr RIK 9/99⁴⁶.

Decyzja o wpisaniu Cricoteki do owego „Rejestru” nie oznaczała końca kłopotów Cricoteki. Wojewódzkie władze samorządowe podjęły bowiem równoległe próbę likwidacji przejętej instytucji kultury. „Przekształcenie Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora w instytucję muzealną i połączenie jej z Muzeum Narodowym” – taki zapis znalazł się w „Strategii rozwoju kultury województwa małopolskiego”⁴⁷ – bez wiedzy i konsultacji z Cricoteką.

Ta decyzja wywołała burzę. „Cricoteka zagrożona” – pisała „Gazeta Wyborcza”⁴⁸. „Upokarzanie legendy” – donosiła z kolei „Trybuna”⁴⁹. „Tadeusz Kantor nie zamierzał przekazywać swojego dorobku teatralnego żadnej instytucji muzealnej. Dlatego kategorycznie nie zgadzamy się na włączenie Ośrodka w jakiekolwiek inne struktury organizacyjno-prawne” – napisała w specjalnym oświadczeniu Maria Stangret-Kantor – wdowa po artyście⁵⁰. Protestowali również przedstawiciele świata kultury – w liście otwartym podpisanym przez Wiesława Borowskiego, Józefa Chrobaka, Marię Kantor, Jana Michalika, Krzysztofa Miklaszewskiego, Jerzego Nowosielskiego, Tadeusza Nyczka, Zbigniewa Osińskiego, Marię Annę Potocką, Zbigniewa Preisnera, Andrzeja Starmacha można było przeczytać: „Uniform biurokratyczny w postaci Muzeum Narodowego nieuchronnie zniszczy Cricotekę, szczególne dzieło Tadeusza Kantora, które jak cała twórczość tego artysty powinna zachować odrębność [...]. Tylko Cricoteka jest w stanie ochronić czystość artystycznych idei Kantora”⁵¹.

Głos w tej sprawie zabrał również Krzysztof Pleśniarowicz, dyrektor Cricoteki: „Cricoteka jest realizacją autorskiej idei twórcy Teatru Cricot 2 [...]. Nie jest ani muzeum, ani kolekcją, ani archiwum teatralnym, ale unikatową kombinacją wszystkich tych elementów, związanych z fenomenem twórczości Kantora. Obawiamy się, że po przejęciu przez muzeum dzieło Kantora zostanie uwięzione w magazynach”⁵².

Te protesty przyniosły rezultat – samorządowe władze wojewódzkie z nadania AWS zrezygnowały po wielu tygodniach z projektu likwidacji Cricoteki. Walka

⁴⁶ Zaświadczenie nr EK.II.6-402/3/99, kopia w zbiorach Krzysztofa Pleśniarowicza.

⁴⁷ M. Kursa, *Cricoteka zagrożona*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek „Gazety Wyborczej”) 1999, nr 103, s. 1.

⁴⁸ *Ibidem*.

⁴⁹ D. Łanocha, *Upokarzanie legendy. Samodzielność „Cricoteki” Tadeusza Kantora zagrożona*, „Trybuna” 1999, nr 107, s. 3.

⁵⁰ *Ibidem*.

⁵¹ J. Nowicka, *Spór o żywe archiwum*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 105, s. 23.

⁵² *Ibidem*.

o przetrwanie tej instytucji bardzo jednak utrudniła przygotowania do Festiwalu Kantora w ramach projektu Kraków 2000 – Europejska Stolica Kultury. Do końca 1999 r. nie udało się zawrzeć umowy pomiędzy Cricoteką a Biurem Festiwalowym o realizacji projektów festiwalowych.

Krzysztof Pleśniarowicz wpisał do programu Krakowa 2000 m.in. *Wystawę wędrówkę – Dzieło Kantora w przestrzeni Krakowa* (z katalogiem); cykl wystaw fotograficznych *Twarze Kantora* (z katalogiem); międzynarodowy festiwal filmów o Tadeuszu Kantorze i jego twórczości (z cyklem kaset wideo ze spektaklami Teatru Cricot 2); międzynarodową wystawę – kiermasz książek, katalogów i plakatów dotyczących dzieła Tadeusza Kantora (z publikacją jego *Pism*); międzynarodową konferencję naukową w 10. rocznicę śmierci Tadeusza Kantora w auli Uniwersytetu Jagiellońskiego (z publikacją książki pokonferencyjnej)⁵³.

Niektóre z tych projektów zdołała Cricoteka zrealizować w roku 2000, jednak już pod inną dyрекcją. Z początkiem marca 2000 r., po zakończeniu pełnej inwentaryzacji zbiorów Cricoteki, Krzysztof Pleśniarowicz złożył rezygnację ze stanowiska dyrektora. Decyzją Zarządu Województwa Małopolskiego dymisję przyjęto i przekazano tymczasowo pełnienie obowiązków Lechowi Stangretowi, dotychczasowemu zastępcy dyrektora⁵⁴.

KALENDARIUM

Wystawy z udziałem Cricoteki 1994-1999

1994

Rysunki Kantora – São Paulo, Brazylia (zorganizowana przez Cricotekę)

Pokój, do którego powrócił Odys latem 1944 roku – Cricoteka

Fotografie Jacque Bablet *Teatr Tadeusza Kantora* – Cricoteka

Krakowskie scenografie Tadeusza Kantora – Cricoteka

My Creation, My Journey – Sezon Museum of Art, Tokio oraz Itami City Museum of Art, Hyogo, Japonia (współpraca Cricoteki z Muzeum Narodowym w Krakowie)

⁵³ Wersja programowa i kosztorysowa projektu złożona przez Cricotekę w Biurze Festiwalowym 24 lutego 1999 r., kopia w zbiorach Krzysztofa Pleśniarowicza.

⁵⁴ Na podstawie wywiadu z Krzysztofem Pleśniarowiczem, przeprowadzonego 10 VI 2024 r.

Fantomy realności – Centrum Scenografii Polskiej Muzeum Śląskiego w Katowicach (zorganizowana przez Cricotekę)

Fantomy realności – Cricoteka, Galeria Krzysztofora

1995

Kantor – Homme de Théâtre – Maison du Spectacle, Bruksela (Belgia)

Tadeusz Kantor i jego teatr, wystawa fotografii Leszka Dziedzica – Cricoteka

Wszystko wisi na włosku – Cricoteka (ul. Sienna)

Klasa szkolna – dzieło zamknięte – Cricoteka

Krzesło i jego historie – Cricoteka (ul. Sienna)

Teatr śmierci Tadeusza Kantora w fotografiach Maurizio Buscarino – Cricoteka

Wystawa Marka Rostworowskiego *Tańczyli na moście. Wiek cały* ze zbiorów Cricoteki – Arsenał, Kraków

Fantomy realności – Słupsk, Koszalin, Ustka

Fantomy realności (cz. 2) – Galeria Krzysztofora

Rysunki Tadeusza Kantora do spektaklu *Dziś są moje urodziny* – Centrum Kultury Żydowskiej w Krakowie (ze zbiorów Cricoteki)

Wystawa Cricoteki, Jubileusz Sceny Plastycznej KUL – Lublin

Odsłonięcie Pomnika Krzesła (rzeźba Tadeusza Kantora) – Hucisko (współpraca z Fundacją T. Kantora)

1996

Tadeusz Kantor. Homme de Théâtre – Institut International de la Marionette w Charleville-Mézières, Francja

Kantor – Homme de Théâtre – Théâtre Garonne, Tuluza (Francja)

Tadeusz Kantor (1915-1990). Leben im Werk – Kunsthalle, Norymberga, Niemcy (z udziałem Cricoteki)

Annäherungen – Deutsche und Polen 1945-1995 – Haus der Geschichte der Bundesrepublik, Bonn, Niemcy (z udziałem Cricoteki)

Gry ze sceną – Instytut Polski w Budapeszcie, Węgry (zorganizowana przez Cricotekę)

Teatr Cricot 2 – 1955. Wystawa w procesie – Cricoteka

Multipart 25 lat później – Cricoteka (ul. Sienna)

Krakowskie scenografie Tadeusza Kantora – Cricoteka

Teatr śmierci. Tadeusz Kantor w fotografiach Maurizio Buscarino – Cricoteka

Fantomy realności – BWA Wrocław (zorganizowana przez Cricotekę)

Fotografie Maurizia Buscarino ze zbiorów Cricoteki w BWA Ostrów Wielkopolski

Plakaty ze zbiorów Cricoteki – Ośrodek C.K. Norwida w Krakowie

Wielopole Tadeusza Kantora – Galeria Krzysztoforów

Wystawa z okazji otwarcia Izby Pamięci Tadeusza Kantora w Wielopolu Skrzyńskim
(współpraca Cricoteki)

Wystawa z okazji odsłonięcia tablicy upamiętniającej okupacyjny spektakl Tadeusza Kantora *Balladyna* w mieszkaniu przy ul. Szewskiej 21

1997

Tadeusz Kantor. L'escena de la memoria – Fundación Arte y Tecnología, Madryt, Hiszpania
(zorganizowana przez Cricotekę)

Tadeusz Kantor. L'escena de la memoria – Casa Mila (La Pedrera), Barcelona, Hiszpania
(organizowana przez Cricotekę)

Pokój Odysa – Budapeszt, Węgry, w ramach wystawy współczesnej sztuki polskiej, organizowanej przez Galerię Zachęta z Warszawy (z udziałem Cricoteki)

Pokój Odysa – Wilno, Litwa (przygotowana przez Cricotekę)

Pokój Odysa – Tallin, Estonia (przygotowana przez Cricotekę)

Fotografie Maurizio Buscarino *Cyrk Śmierci Tadeusza Kantora* – Bolzano, Włochy (ze zbiorów Cricoteki)

Fotografie Maurizio Buscarino *Cyrk Śmierci Tadeusza Kantora* – Berlin, Niemcy (ze zbiorów Cricoteki)

W 30. rocznicę premiery „Kurki Wodnej” T. Kantora – Krzysztoforów (udział Cricoteki)

Balladyna Kantora, fotografie Jacka Marii Stokłosy – Cricoteka

Ambalaze konceptualne Tadeusza Kantora – Cricoteka (ul. Sienna)

Wielopole Tadeusza Kantora – Wielopole Skrzyńskie

Fotografie Maurizio Buscarino ze zbiorów Cricoteki – Ośrodek Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu

1998

Kantor. Livsverk – Marionettmuseet, Sztokholm, Szwecja (zorganizowana przez Cricotekę)

Rysunki Tadeusza Kantora – Kijów, Ukraina (Muzeum Ivana Kawaleridze)

Dzieła Tadeusza Kantora – Strasbourg, Francja, Centre Européen d'Action Artistique Contemporaine (współudział z Muzeum Narodowym we Wrocławiu)

Malarstwo Tadeusza Kantora z czasów Akademii – Cricoteka (ul. Sienna)

Fotografie Maurizio Buscarino – Cricoteka

Rysunki Tadeusza Kantora ze zbiorów Galerii 86 z Łodzi – Cricoteka (ul. Sienna)

Dziennik z podróży, rysunki Tadeusza Kantora – Cricoteka (ul. Sienna)

Kantor. Cyrk śmierci, fotografie Maurizio Buscarino ze zbiorów Cricoteki – Cricoteka

Rysunki Tadeusza Kantora ze zbiorów Galerii 86 z Łodzi – Cricoteka

Krakowskie scenografie Tadeusza Kantora – Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach
(zorganizowana przez Cricotekę)

Dzieła Tadeusza Kantora – Klub Energetyka, Rybnik

Szkolne lata Tadeusza Kantora – Galeria Krzysztofora (z udziałem Cricoteki)

Szkolne lata Tadeusza Kantora – Muzeum Okręgowe w Tarnowie (z udziałem Cricoteki)

Teatr miłości i śmierci, rysunki Tadeusza Kantora – Izba Pamięci T. Kantora, Wielopole
Skrzyńskie (zorganizowana przez Cricotekę)

Udział Cricoteki w wystawie monograficznej Marii Jaremy organizowanej przez Muzeum
Narodowe we Wrocławiu

Udział Cricoteki w wystawie współczesnej rzeźby polskiej w Centrum Rzeźby Polskiej
w Orońsku

Wystawa rysunków i fotografii zorganizowana przez Cricotekę z okazji uroczystości na-
dania imienia Tadeusza Kantora Liceum Sztuk Plastycznych w Dąbrowie Górniczej

Wystawa popularna Tadeusza Kantora po 35 latach – Galeria Krzysztofora (współpraca
Cricoteki)

1999

Tadeusz Kantor. Klisze Pamięci. Polens store maler– og teaterkunstner in memoriam – Galeria
Rundetaarn, Kopenhaga, Dania

Okres metaforyczny w twórczości Tadeusza Kantora – Cricoteka (ul. Sienna)

Dom (rysunki Tadeusza Kantora) – Cricoteka (ul. Sienna)

Podziemny Teatr Niezależny. Tadeusz Kantor i Kraków w latach 1939-1945 – Galeria
Krzysztofora (z udziałem Cricoteki)

„Dziś są moje urodziny”. Ostatni spektakl Tadeusza Kantora – Galeria Krzysztofora (z udziałem
Cricoteki)

Tadeusz Kantor. Cricot 2. Cricoteka – Cricoteka

Publikacje z udziałem Cricoteki 1994-1999

1994

Tadeusz Kantor, *„Powrót Odysa” Podziemny Teatr Niezależny* / *„The Return of Odysseus”*
The Clandestine Independent Theatre, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kra-
ków 1994

Krzysztof Pleśniarowicz, *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, transl. William Brand, Cricoteka, Kraków 1994

1995

Kantor. Homme de Théâtre, Maison du Spectacle – la Bellone, Alternatives théâtrales 50 (katalog wystawy, współredagowany przez Cricotekę), Bruxelles 1995

Tadeusz Kantor i Jego Teatr. Wystawa fotografii Leszka Dziedzica (katalog wystawy), Cricoteka, Kraków 1995

Tadeusz Kantor. Klasa Szkolna – Dzieło Zamknięte / The Classroom – Closed Work, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 1995

1996

Tadeusz Kantor. Fantomy realności / Les Fantômes de la Réalité, red. Lech Stangret, Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 1996

1997

Tadeusz Kantor. La scena de la memoria (katalog wystawy), red. Tom Skipp (we współpracy z Cricoteką), Madrid-Barcelona 1997

Jan Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 1997 (fotografie obiektów Cricoteki)

Maurizio Buscarino, *Kantor. Cyrk śmierci*, red. Roberta Valtora, Edition Struzfluge, Bozen 1997 (współpraca Cricoteki)

W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora, red. Tomasz Gryglewicz, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1997 (współpraca Cricoteki)

Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997 (współpraca Cricoteki)

1998

Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, Galeria Foksal, Warszawa 1998 (współpraca Cricoteki)

1999

Tadeusz Kantor. Klisze Pamięci. Polens store maler og teaterkunstner in memoriam, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Rundetaarn, København 1999

Hommage à Tadeusz Kantor, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 1999

Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000 (złożony do druku przez Cricotekę w 1999 r.)

Film wideo *Tadeusz Kantor*, reż. Andrzej Sapija, Cricoteka, Kraków 1999 (zrealizowany na zamówienie Cricoteki, towarzyszący wystawie: *Tadeusz Kantor. Cricot 2. Cricoteka* w grudniu 1999 r.)

Film wideo *Próby, tylko próby* [o powstawaniu spektaklu Tadeusza Kantora *Dziś są moje urodziny*], reż. Andrzej Sapija, Cricoteka, Kraków 1999 (zrealizowany na zamówienie Cricoteki)

Konferencje i sesje z udziałem Cricoteki 1994-1999

1994

Konferencja w São Paulo współorganizowana przez Cricotekę (pokaz filmów, wystąpienia Georgesa Banu i Krzysztofa Pleśniarowicza), maj

1995

Międzynarodowa sesja naukowa *Dziedzictwo Tadeusza Kantora* zorganizowana przez Cricotekę w 5. rocznicę śmierci Artysty na Uniwersytecie Jagiellońskim, koordynator sesji: Krzysztof Pleśniarowicz (współudział Zakładu Teatru UJ i Koła Naukowego Teatrológów UJ), grudzień

1996

Udział Cricoteki (m.in. Krzysztofa Pleśniarowicza) w sesji poświęconej sztuce Tadeusza Kantora w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego we Wrocławiu, grudzień

1997

Promocja w Cricotece książek poświęconych sztuce Tadeusza Kantora:

Jan Kott, *Kadysz – strony o Tadeuszu Kantorze* (Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria), czerwiec

W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora, red. Tomasz Gryglewicz (Wydawnictwo Universitas), grudzień

Mieczysław Porębski, *Deska...* (Wydawnictwo Murator), grudzień

1998

Promocja w Cricotece książek poświęconych sztuce Tadeusza Kantora:

Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku* (Wydawnictwo Dolnośląskie), styczeń

Tadeusz Kantor. Rysunki z lat 1947/1990, red. Grzegorz Musiał (wydawnictwo Galerii 86 z Łodzi), kwiecień

Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara (wydawnictwo Galerii Foksal), grudzień

Sesja w Kijowie (z udziałem Krzysztofa Pleśniarowicza i Lecha Stangreta) podczas zorganizowanych w Muzeum Ivana Kawaleridze przez Serhija Proskurnię „Dni Tadeusza Kantora”, zrealizowanych przez Cricotekę, kwiecień

Współpraca Cricoteki przy konferencji *W cieniu krzesła* (malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora), zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora, czerwiec

Współpraca Cricoteki przy *Concepts Symposium* poświęconego Tadeuszowi Kantorowi w Krakowie i Hucisku, zorganizowanego przez brytyjskie konsorcjum dla współpracy kulturalnej między Wielką Brytanią i Europą Wschodnią, kierowane przez prof. Noela Wittsa z Uniwersytetu w Leeds (udział ze strony Cricoteki m.in. Krzysztofa Pleśniarowicza i Lecha Stangreta)

1999

Promocja w Cricotece książki poświęconej sztuce Tadeusza Kantora:

Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora, wydawnictwo Instytutu Cervantesa w Warszawie

Sesja w Kopenhadze przy okazji wystawy prac teatralnych Tadeusza Kantora w Galerii Rundetaarn z udziałem Krzysztofa Pleśniarowicza i Lecha Stangreta, marzec

Bibliografia

A.B., *Do parteru. Mniej Narodowych Instytucji Kultury*, „Życie” 1998, nr 269, s. 10.

Antecka Jolanta, *Galeria Kantora*, „Dziennik Polski” 1995, nr 60, s. 17.

Antecka Jolanta, *Żywe pomniki i „Balladyna”*, „Dziennik Polski” 1997, nr 286, s. 3.

BMG, *„Cricoteka” w Krzysztoforach*, „Czas Krakowski” 1994, nr 49, s. 9.

- BMG, *Morska podróż Kantora*, „Czas Krakowski” 1994, nr 188, s. 4.
- Buscarino Maurizio, *Kantor. Cyrk śmierci*, red. Roberta Valtorta, Bozen 1997.
- Ciesielski Adam, *Kantor w Tokio, Chopin w Hamaniatsu*, „Życie Warszawy” 1994, nr 296, s. 13.
- Hommage à Tadeusz Kantor*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 1999.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. 1-3, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław 2004.
- Kozik Ryszard, *Coś by tu zrobić*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1999, nr 66, s. 3.
- Krakowska Książka Miesiąca*, Wikipedia, [on-line:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Krakowska_Ksi%C4%85%C5%BCka_Miesi%C4%85ca.
- Kursa Magdalena, *Cricoteka zagrożona*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek „Gazety Wyborczej”) 1999, nr 103, s. 1.
- Łanocha Dariusz, *Upokarzanie legendy. Samodzielność „Cricoteki” Tadeusza Kantora zagrożona*, „Trybuna” 1999, nr 107, s. 3.
- Mikos Marek, *Kantor, Bablet, Bablet*, „Gazeta w Krakowie” (dodatek do „Gazety Wyborczej”) 1994, nr 247, s. 6.
- Nagroda im. Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Wikipedia, [on-line:] https://pl.wikipedia.org/wiki/Nagroda_im._Stanis%C5%82awa_Ignacego_Witkiewicza.
- Nowicka Justyna, *Spór o żywe archiwum*, „Rzeczpospolita” 1999, nr 105, s. 23.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Krakowskie sympozja o Tadeuszu Kantorze*, [w:] *Hommage à Tadeusz Kantor*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Kraków 1999, s. 7-15.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *List otwarty do Komisji Kultury Sejmu Rzeczypospolitej Polskiej z dnia 16 września 1998 r.*
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Wstęp*, [w:] Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Kraków 2000, s. 5-6.
- Solewski Rafał, *Krakowski przystanek „Fantomów realności”*, „Dekada Literacka” 1995, nr 2, s. 16.
- Stangret Lech, *Kunst og erindring*, [w:] Tadeusz Kantor – *Klisze pamięci. Polens store maler-og teaterkunstner in memoriam*, København 1999, s. 3-6.
- Szkic do Kalendarium Tadeusza Kantora*, oprac. Józef Chrobak, katalog do wystawy *Kantor Informel*, czerwiec-lipiec 1999, Starmach Gallery, Kraków.
- Wywiady przeprowadzone z Krzysztofem Pleśniarowiczem 10 VI 2024.
- Zarzecka Natalia, *„Cricoteka” – żywe archiwum*, „Zarządzanie w Kulturze” 2002, t. 3, s. 159-176.

Zbiory Krzysztofa Pleśniarowicza

List Maurizio Buscarino z 26 września 1995 r.

List opublikowany m.in. w „Gazecie w Krakowie” (dodatku do „Gazety Wyborczej”) 1998, nr 218, s. 2.

Program i kosztorys udziału Cricoteki w projekcie Kraków 2000 – Europejska Stolica Kultury złożone przez Cricotekę w Biurze Festiwalowym 24 lutego 1999 r. (kopia).

Prouvost Christelle, „Le Soir”, 15 XII 1995.

Spis obiektów na wystawę *Kantor – Homme de Théâtre* w Maison du Spectacle – La Bel-lone w Brukseli (kopia).

Stanowisko Rady Programowej Cricoteki, załącznik do pisma Rady skierowanego do Wo-jewody Krakowskiego Ryszarda Masłowskiego z 19 XI 1998 r. (kopia).

Waliszewska Joanna, *Plastycy i władza, czyli Udręka bez ekstazy*, „Tygodnik AWS” 1998, nr 20.

Zaświadczenia o wpisie Cricoteki do Rejestru Instytucji Kultury prowadzonych przez Samorząd Województwa Małopolskiego nr EK.II.6-402/3/99 (kopia).

Zern Leif, *Kantor fick oss att se det han sett*, „Dagens Nyheter”, 4 II 1998.

ABSTRACT

The Tadeusz Kantor Art Documentation Center, 1994-1999

This article describes the early years of Cricoteka following the death of Tadeusz Kantor (1990) and the closure of the Cricot 2 Theater (1992). In 1994, the Cricot 2 Theater Center changed its name to the Tadeusz Kantor Documentation Center, better known as Cricoteka. Krzysztof Pleśniarowicz became the director of the Center under its new name. This text analyzes the activities of Cricoteka under the direction of Krzysztof Pleśniarowicz from 1994 to 1999, taking into account its achievements in exhibitions, publishing, and research both in Poland and abroad.

Keywords: Tadeusz Kantor, Cricoteka, Krzysztof Pleśniarowicz, 20th-century theater

KAZIMIERZ SIKORA 

Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

O pewnej szczególnej funkcji wulgaryzmów w języku

Wulgarność stanowiła obiekt zainteresowania wielu prac naukowych. Rozpatrywano ją zazwyczaj jako językową formę wyrażania negatywnych emocji, jak też postać językowej agresji¹. Nie brakuje również w literaturze opracowań analizujących wulgarność jako negatywne zjawisko społeczne, zagrażające kulturze języka i dobrym obyczajom, niszczące podstawy dyskursu publicznego i kulturę dyskusji². Na

¹ Por. np. M. Peisert, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2580; B. Taras, *Agresja. Studium semantyczno-pragmatyczne*, Rzeszów 2013, s. 35-45.

² Por. np. K. Sikora, *Kilka uwag na temat wulgaryzacji i brutalizacji polszczyzny*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 2016, nr 32, s. 105-115; A. Cegieła, *O retoryce pogardy w polskim dyskursie publicznym*, „Poradnik Językowy” 2012, z. 9, s. 14-25; eadem, *Słowa niebezpieczne i niepożądane w przestrzeni społecznej. Etyka a poprawność polityczna*, „Poradnik Językowy” 2013, z. 10, s. 57-70; *Czym jest mowa nienawiści*, „Poradnik Językowy” 2014, z. 1, s. 7-17; R. Pastwa, *Współczesna wieża Babel?*, wywiad z J. Bartmińskim, „Gość Niedzielny Lubelski” 2019, nr 8, [on-line:] <https://lublin.gosc.pl/doc/5350345.Wspolczesna-wieza-Babel> – 3 XI 2024; J. Kowalikowa, *O wulgaryzacji i dewulgaryzacji we współczesnej polszczyźnie*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 81-88; A. Grybosiowa, *Mówić na luzie*, [w:] eadem, *Język wtopiony w rzeczywistość*, Katowice 2003, s. 70-74, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2119; eadem, *Liberalizacja społecznej oceny wulgaryzmów*, [w:] eadem, *Język*

gruncie socjolingwistyki wiązano ją z niskim poziomem kompetencji społecznych i językowych, typowych dla tzw. kodu ograniczonego i środowisk zdegradowanych. Używanie wulgaryzmów może mieć wiele innych przyczyn – wynikać zwłaszcza ze sposobu doświadczania świata i trudności życia oraz struktury emocjonalnej człowieka. W 2022 r. ukazało się obszerne, interdyscyplinarne studium (omawiające aspekty psycholingwistyczne, socjologiczne, psychologiczne, pragmalingwistyczno-komunikacyjne zjawiska) „siły” przeklinania i wulgarności w języku (głównie angielskim)³. Praca zawiera m.in. cenny przegląd stanu badań, jak też bogate zestawienie współczesnej literatury przedmiotu (w tym także opracowań *stricte* lingwistycznych). Szczególnie interesująco wypada konfrontacja hipotez dotyczących etiologii badanego zjawiska, przyjmującego (w mojej ocenie) rysy patologiczne, o czym świadczy najlepiej instrumentalizacja wulgarności i chamstwa w toczącej się w roku 2024 kampanii prezydenckiej w USA – złowieszcza zapowiedź świata wyzutego z empatii i szacunku dla drugiego człowieka. Charakterystyczne dla przeklinania odczucie ulgi, wyzbycia się (wyzwolenia) złych emocji, poradzenia sobie ze stresem i bólem, swoistego *katharsis* nie może być usprawiedliwieniem agresji i moralnego permisywizmu głoszących idee wolności słowa i prawdy. Przeklinanie, zwłaszcza to służące społecznej interakcji, budowaniu środowiskowej więzi, autokreacji wizerunkowej, pobudzeniu emocjonalnemu (np. *stand-up* i *streaming*, wypowiedzi influencerów), kabaretowej zabawie, nie powinno być też mylone z asertywnością (skoro odrzuca prymat kultury szacunku w relacjach międzyludzkich). Dostrzegając neurobiologiczne, instynktowe uwarunkowania przeklinania i językowej ekspresji trudnych do opamiętania emocji (także pozytywnych), zapewne skłonni byłibyśmy wybaczyć rozmówcy taki wybuch (prof. Danuta Natalia Wesołowska, specjalistka w dziedzinie kultury

wtopiony w rzeczywistość..., s. 32-41, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2119; eadem, *Destrukcyjność tradycyjnego, polskiego modelu grzeczności. Nowe formuły globalne*, [w:] *Przemiany języka na tle przemian współczesnej kultury*, red. K. Ożóg, E. Oronowicz-Kida, Rzeszów 2006, s. 31-37; *Wulgaryzmy dobrze się sprzedają*, rozmowa M. Młockiej z K. Kłosińską, 15 VII 2010, rp.pl, [on-line:] <https://www.rp.pl/publicystyka/art15101891-wulgaryzmy-dobrze-sie-sprzedaja> – 30 V 2024; K. Ożóg, *Współczesna polska grzeczność językowa a postmodernizm*, „*Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica*” 2014, t. 9, nr 167, s. 49-60; idem, *Słowa dobre i słowa złe w komunikacji między Tobą a mną*, [w:] *Głos – Język – Komunikacja*, t. 5: *W obliczu emocji*, red. A. Myszką, K.I. Bieńkowska, Rzeszów 2018, s. 15-30.

³ K. Stapleton et al., *The Power of Swearing: What We Know and What We Don't*, „*Lingua*” 2022, vol. 277, 103406, [on-line:] <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S002438412200170X> – 15 I 2024.

języka, mawiała w związku z tym, że: „Trudno wymagać od dorosłego mężczyzny, by mówił Ojejku! – kiedy uderzy się młotkiem w palec...”⁴), nie możemy jednak przystać na wulgarność jako manifestację dominacji, arogancji i chęci poniżenia odbiorcy. Kultura nakłada więc (w postaci obyczajowego i religijnego tabu) poważne restrykcje na taki rodzaj ekspresji emocji i sądów, który jest podstawowo formą agresji oraz niweczy prymat myślenia i racji rozumu w relacjach interpersonalnych. Przeklinanie i używanie wulgarного języka w przestrzeni publicznej (obrażające czyjeś uczucia, nieetyczne, ewokujące przykre doznania) jest – jak podkreślają autorzy – z natury swej czynnością tabu⁵, w wielu państwach podlegającą już nie zwyczajowym (np. dezaprobata, ostracyzm, utrata twarzy), ale prawnym sankcjom (tak jak w Polsce⁶). W takim samym duchu wypowiada się wielu polskich językoznawców⁷; niektórzy, komentując wulgaryzację i brutalizację języka, mówią wręcz o „znieważaniu polszczyzny”, która jest najwyższą wartością narodowej kultury, obronioną w czasach zaborów i fundamentem narodowej tożsamości⁸. Diagnoza ta, już od ponad 20 lat obecna w pracach Antoniny Grybosiovej⁹, a później w publikacjach Bożeny Taras¹⁰, znajduje potwierdzenie w badaniach, którym poddano język młodych Polek: uderza zwłaszcza zanikanie poczucia tabu i dewulgaryzacja wulgaryzmów, jak też nieliczenie się z odczuciami odbiorcy utożsamiane z byciem sobą (prawem do niczym nieskrępowanej ekspresji osobowości)¹¹. Oczywiście jestem jak najdalszy od stygmatyzowania kobiet i środowisk feministycznych; prawdopodobnie takie same wyniki dałyby badania

⁴ Użycie wulgaryzmu podnosi np. wytrzymałość na ból, powoduje przyływ adrenaliny, mobilizuje do fizycznej konfrontacji lub do ucieczki.

⁵ W proponowanym tu rozumieniu o tabu można by mówić na gruncie społecznym jako o swoistym regulatorze negatywnych emocji. O tabu – chroniącym pewne ważne obszary życia społecznego i kultury – mowa np. w pracach Anny Dąbrowskiej (zwłaszcza *Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 174-196).

⁶ Stosowny zapis w polskim Kodeksie wykroczeń (Rozdział XVI. *Wykroczenia przeciwko obyczajności publicznej*, art. 141) brzmi następująco: „Kto w miejscu publicznym umieszcza nieprzyzwoite ogłoszenie, napis lub rysunek albo używa słów nieprzyzwoitych, podlega karze ograniczenia wolności, grzywny do 1500 złotych albo karze nagany” (Dz.U.2023.2119 t.j.). Tak więc publiczne stosowanie wulgarnych słów i wypowiedzi jest wykroczeniem.

⁷ *Wulgaryzmy dobrze się sprzedają*.

⁸ R. Pastwa, *op. cit.*

⁹ A. Grybosiova, *Liberalizacja...*

¹⁰ B. Taras, *Ekspancja wulgarności w języku i kulturze*, „Język Polski” 2011, R. 41, z. 5, s. 372-380, eadem, *Agresja...*

¹¹ K. Sikora, P. Klimasara, *O języku młodych Polek – bez taryfy ulgowej*, „Rozprawy Komisji Językowej” 2024, t. 72, s. 247-261.

tw. młodomowy – w ogólności. Nie kryję też, że w swoich poglądach na sprawę ekspansji potoczności, językowej agresji i słownictwa środowiskowego do polszczyzny, pojmowania obowiązków elit w zakresie pieczy nad nią jako najwyższym dobrem polskiej kultury bywam osamotniony¹².

Poza przyjmowanymi z wyrozumiałością wybuchami uzasadnionych psychologicznie i fizjologicznie emocji są także inne okoliczności życia społecznego, które dałyby się zamknąć w kręgu doświadczeń upokarzającej bezradności i słusznego gniewu, poczucia niezawinionej krzywdy, piekącej bezsilności wobec zła, przemocy i brutalności itp. Przekleństwa, wyzwiska i złorzeczenia musiały towarzyszyć wygrazaniu pięściami w stronę niemieckich bombowców panoszących się bezkarnie we wrześniu 1939 r. na bezbronnym polskim niebie. Cisnęły się na usta także na widok masowych grobów w Buczy, obróconych w ruinę ukraińskich miast. Język sięga wówczas po środki ekspresywnie nacechowane w najwyższym stopniu, które są zdolne udźwignąć ciężar zbiorowych negatywnych emocji, a nawet zastąpić pociski. Gdy trzeba się mierzyć z powszechnym krzykiem rozpacz, nic zapewne się równać nie może ze słowem poety, który płacz mężczyzn i groźne milczenie¹³ stawiał wyżej aniżeli przekleństwa; tekst potoczny apeluje jednak do osadzonego płycej, bo w językowej pragmatyce, doświadczenia i sposobów komunikowania w ramie modalnej: „Czuję, że...”¹⁴.

Dla próby obrony tezy o specyficznej, integrującej społecznie funkcji używania w opisanej wyżej sytuacji („społecznego krzyku”¹⁵) języka tabu wykorzystać chciałbym dwa teksty wykazujące rys istotnego podobieństwa jako komunikaty mające zbiorowego nadawcę i jasno określonego adresata. Oba są szeroko znane; dzieli je kilka wieków, a łączy wspólnota ludzkiego losu i doświadczenia. Tekst współczesny stanowi słynny, powstały w stanie wojennym *Bluzg na Jaruzelskiego*, utrwalony w polskiej kulturze w brawurowym wykonaniu Emiliana Kamińskiego (autorstwo

¹² Por. *Elity ponoszą odpowiedzialność za język*, rozmowa J. Bojańczyk z K. Sikorą, rp.pl, 4 XII 2020, [on-line:] <https://www.rp.pl/plus-minus/art388511-kazimierz-sikora-elity-ponosza-odpowiedzialnosc-za-jezyk> – 30 V 2024.

¹³ Chodzi mi o bliski temu doświadczeniu wiersz Juliana Przybosia *Póki my żyjemy*.

¹⁴ A. Wierzbicka, *Miejsce problematyki ekspresji w teorii semantycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, t. 59, z. 4, s. 101-107.

¹⁵ Trafnie, jak mi się zdaje, tę „terapeutyczną” wartość słowa uchwycił Wiesław Myśliwski: „Słowa wszystko na wierzch wywleką. Słowa i z najgłębszej głębi wydrą, co gdzieś boli i skowycze. Słowa krwi upuszczą i od razu lżej się robi. [...] Bo słowa to wielka łaska. Cóż ma tak naprawdę człowiek więcej prócz słów dane? I tak nas wszystkich czeka kiedyś wielkie milczenie, to się jeszcze namilczymy”. W. Myśliwski, *Kamień na kamieniu*, Kraków 2008, s. 117, *Proza – Znak*.

przypisuje się bardowi antykomunistycznej opozycji Jackowi Kaczmarskiemu, który tego jednak nigdy nie potwierdził). Drugi to *List Kozaków zaporoskich do osmańskiego władcy sułtana Mehmeda IV* (zdobywcy Kamieńca Podolskiego i sprawcy upokarzającego Rzeczpospolitą pokoju w Buczaczu w 1672 r.), powstały prawdopodobnie (jeśli nie jest tylko udaną mistyfikacją) ok. 1675-1680 r. Według legendy miał go napisać, w odpowiedzi na ultimatum sułtana, któremu zuchwałe napady kozackie były solą w oku, ataman koszowy Iwan Sirko z siczowymi towarzyszami. Odkryty w latach 70. XIX w. (w kopii) przez etnografa amatora, zyskał rozgłos (głównie ze względu na obsceniczny i wulgarno-żartobliwy przekaz słowny), do czego też niewątpliwie przyczyniło się monumentalne płótno Ilii Riepina pt. *Zaporożcy piszący list do sułtana*, stworzone w latach 1880-1891 i prezentowane w europejskich stolicach i w USA jako przykład malarstwa historycznego. Przekład na język polski tego wyjątkowo obelżywego i nasyconego hiperbolami tekstu przypisuje się nawet... hr. Aleksandrowi Fredrze, co dowodzi jedynie szczególnej kariery „listu”, bliskiej tekstom folkloru. Takiego zadania-wyzwania imać się zapewne kilku polskich autorów, czyniących dość swobodny czasem użytek z oryginału. List tłumaczyli na polski m.in. Bogdan i Jana Malinowscy (z pomocą ojca). Bywa także przerabiany przez lubujących się w tworzeniu równie „soczystych wiązańek” internautów (o czym niżej). Istotnymi walorami poetycko-muzycznymi wzbogacił go Jarosław Gugała z Zespołem Reprezentacyjnym, obracając jego zjadliwe ostrze w stronę dzisiejszego właściciela Kremla, prowadzącego barbarzyńską wojnę z Ukrainą. Tekst był także przełożony na język francuski za sprawą Guillaume’a Apollinaire’a, a poetyckie walory utworu przybliżył polskiemu odbiorcy Artur Międzyrzecki. Miarą atrakcyjności listownej *Odpowiedzi Zaporozców* w polskiej kulturze może być obecność tego wątku w bardzo popularnej i aktualizowanej na wiele sposobów, anonimowej piosence legionowej, znanej pod tytułem: *List do cara*:

Ułani Beliny już nad Wieprzem stoją

I piszą do cara, że się go nie boją,

Że się go nie boją, hopaj – siup!

Ref.: Hopaj – siupaj, hopaj – siupaj, hopaj – siupaj dana,

hopaj – siupaj dana, dziewczyno kochana.

Wczoraj spałem na podłodze, Dziś na stogu siana,

Do samego rana, hopaj – siup!

[...]

I piszą szabelką z hartowanej stali,

Z hartowanej stali, z hartowanej stali,

Że całą czeredę hen za Bug wygnali,
Hen za Bug wygnali, hopaj – siup!
Ref.: Hopaj – siupaj...
[...]
Nasza artyleria w Oboziarskiej stoi,
I pisze do Lenina, że się go nie boi.
[...]
I pisze doń uprzejmie, jak do przyjaciela,
Że mu krasną gwardyję do nogi wystrzela.
[...]
Pisze do Trockiego, pisze do Lenina,
Że wnet po ich trupach wjedzie do Berlina.

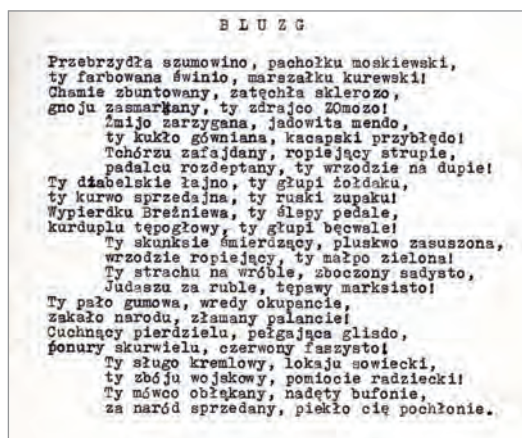
Przystępując do zasadniczej części wywodu, zastrzec się wypada, że podstawa materiałowa badań ma pewne niedoskonałości. W związku ze specyfiką tekstów i ich obecnością w kulturze popularnej ustalenie ich wzorcowej (kanonicznej) wersji jest bardzo trudne czy wręcz niemożliwe. Dotyczy to nawet wierszowanego (udatnie) *Bluzgu*, który zgodnie z zasadą formułczości twórczości oralnej, przepisywany na ulotkach, przybierał różne postaci¹⁶. Próbę stworzenia nowego przekładu listu Kozaków z odpisu oryginału, zachowanego w Bibliotece Miejskiej w Petersburgu, uważam za zadanie jałowe (poprzednicy uczynili to na pewno lepiej) i – co równie istotne – na długie lata niewykonalne. Dla oddania pierwszeństwa racjom opisu naukowego zdecydowałem się na zestawienie (fragmentaryczne) wariantywnych postaci możliwie wiernie przełożonego tekstu. Istotne dla tekstu artykułu odmianki tekstu podaję w nawiasach. Dla analizy tekstu zasadniczo składającego się z samych obelg i wyzwisk uznaję to za zabieg wystarczający. Poniżej przedstawiam, bez skrótów, oba teksty, z wykorzystaniem zdjęcia archiwalnej ulotki z czasu stanu wojennego, zachowanej w archiwum IPN.

Bluzg na Jaruzelskiego

Przebrzydła szumowino, pachółku moskiewski,
ty farbowana świnió, marszałku kurewski!

¹⁶ Zaufałem tu wersji upowszechnionej na stronie Instytutu Pamięci Narodowej, zakładając, że tak uważna instytucja także z tym zadaniem uporała się najlepiej: *Wiersz „Bluzg”*, IPN, [on-line:] <https://polskiemiesiace.ipn.gov.pl/mie/wszystkie-wydarzenia/grudzien-1981/archiwalia/warszawa/dokumenty/119968,Wiersz-Bluzg.html> – 8 XI 2024.

Chamie zbuntowany, zatęchła skleroza
gnoju zasmarkany, ty zdrajco ZOmozo!
Gnido zarzygana, jadowita mendo,
ty kukło gówniana, kacapski przybłądo!
Tchórz zafajdany, ropiejący strupie,
padalcu rozdeptany, ty wrzodzie na dupie!
Ty diabelskie łajno, ty głupi żołdaku,
ty kurwo sprzedajna, ty ruski zupaku!
Wypierdku Breżniewa, ty ślepy pedale,
kurduplu tępogłowy, ty głupi bęcwałe!
Ty skunksie śmierdzący, pluskwo zasuszona, (*sukinsynie śmierdzący*)
wrzodzie ropiejący, ty małpo zielona!
Ty strachu na wróble, zboczony sadysto,
Judaszu za ruble, tępawy marksisto! (*ty ruski marksisto*)
Ty pało gumowa, wredny okupancie, (*nędzny okupancie*)
zakało narodu, złamany palancie!
Cuchnący pierdzielu, pełzająca glisto, (*pełgająca glisto*)
ponury skurwielu, czerwony faszysto!
Ty słuگو kremłowy, lokaju sowiecki,
ty zbóju wojskowy, pomioć radziecki!
Ty mówco obłąkany, nadęty bufonie,
za naród sprzedany, piekło cię pochłonie.



Il. 1. Wiersz *Bluzg*, autor nieznany, archiwum IPN, sygn. IPN Gd 1170/50

List (odpowiedź) Kozaków zaporoskich do sułtana Mehmeda IV

Zaporoscy Kozacy do sułtana tureckiego!

Ty, sułtanie, diable turecki (*diable turecki z czarciego rodu*), przekłętęgo diabła bracie i towarzyszu, samego Lucyfera sekretarzu (*towarzyszu samego Lucyfera, bądź pozdrowiony!*). Jaki z Ciebie do diabła rycerz, jeśli nie umiesz gołą dupą jeża zabić (*Jakiż z ciebie rycerz piekielnik, że gołym tyłkiem jeża ubić nie zdołasz?*). Twoje wojsko zjada czarcie gówno. (*Diabeł sra, a twoja armia to żre*). Nie będziesz ty, suki ty synu (*sukin ty synu*), synów chrześcijańskiej ziemi pod sobą mieć (*Nie będziesz, suczy synu, niewolił dzieci chrześcijańskich*), walczyć będziemy z tobą ziemią i wodą, kurwa Twoja mać. (*niestraszne nam Twe wojska i bić się z Tobą będziemy na lądzie i morzu, pieprzona twoja mać*). Kucharzu ty babiloński (*ty parobku babiloński*), kołodziejcu macedoński, piwowarze jerozolimski, garbarzu aleksandryjski (*kozojebco aleksandryjski*), świński pastuchu Wielkiego i Małego Egiptu (*świniopasie górno i dolnoegipski*), świni armeńska (*wieprzu armeński*), podolski złodziejasku (*złodziejcu podolski*), kołczanie tatarski (*katamito Tatarów*), kacie kamieniecki¹⁷ (*kacie Kamieńca*) i błaźnie dla wszystkiego, co na ziemi i pod ziemią (*błaźnie całego świata i podziemia, głupcze przed Bogiem*), szatańskiego węża potomku i chuju złamany (*zagięty*) (*wnuku węża i czyraku na naszych kutasach*). Świński ty ryju, kobyli zadzie, psie rzeźnika (*kundlu z jatki*), niechrzczony łbie, kurwa Twoja mać (*pieprzona Twoja mać*!).

O tak ci Kozacy zaporoscy odpowiadają, plugawcze. (*Oto co Zaporozcy Ci oświadczają, szumowino*). Nie będziesz ty nawet naszych świń wypasać. (*Chrześcijanom świń nawet pasać nie będziesz*). Teraz kończymy, daty nie znamy, bo kalendarza nie mamy (*Na tym kończymy, albowiem na datach się nie znamy i kalendarza u nas nie masz*), miesiąc na niebie, a rok w księgach zapisany (*księżyc na niebie nam za niego starczy i rok Pański*), a dzień u nas taki, jak i u was, za co możecie nas w dupę pocałować! (*a dzień tu taki sam jak i u Ciebie – całujże nas przeto w rzyć!*).

Podpisali: Ataman Koszowy Iwan Sirko ze wszystkimi zaporozcami (z całym zaporoskim towarzystwem).

¹⁷ Za panowania Mehmeda IV Polska poniosła w wojnach z Imperium Osmańskim bolesne porażki i poważne straty terytorialne. Upadek Kamieńca Podolskiego (1672) przypieczętował utratę ukraińskiego Podola i Nadnistrza, czego nie zdołała już odwrócić sławna wiktoria chocimska hetmana wielkiego koronnego Jana Sobieskiego w 1673 r. List dumnych Zaporozców, świadomych ceny nieuchronnej konfrontacji z potęgą sułtana, budzi respekt. Aluzja do kata przywołuje okrucieństwa, których dopuszczały się osmańskie i tatarskie wojska na podbitych terenach. Sam Kamieniec Podolski, jak wiadomo, dzięki warunkom kapitulacji uniknął tego losu (zwyczajowo – trzydniowych gwałtów, mordów i grabieży w zdobytym mieście).

Z naukowego obowiązku odnotujemy, że współczesne trawestacje tego tekstu obierają sobie za cel prezydenta Rosji, urągając mu np. mianem „cara Kacapii, diabła kacapskiego, pierwszego sekretarza Lucyfera” itp.¹⁸ Są i bardziej „ambitne” próby zmierzenia się z tym wyzwaniem. Zależność wobec pierwowzoru jest równie oczywista i nie kończy się na osobie adresata¹⁹.

Ty, Putinie, diable rosyjski, przeklętego diabła bracie i towarzyszu, samego Lucyfera sekretarzu. Jaki z ciebie do diabła prezydent, jeśli nie umiesz gołą dupą jeża zabić. Two-
je wojsko zjada czarcie gówna. Nie będziesz ty, suki ty synu, synów ukraińskiej ziemi
pod sobą mieć, walczyć będziemy z tobą ziemią i wodą, kurwa twoja mać. Kucharzu
ty moskiewski, kołodziej kremłowski, piwowarze syberyjski, garbarzu uralski, świński
pastuchu, świnię kałmucka, karelski złodziejasku, kołczanie krymski, kacie czeczeński
i błaznie dla wszystkiego, co na ziemi i pod ziemią, szatańskiego węża potomku i chuju zła-
many. Świński ty ryju, kobyli zadzie, psie rzeźnika, niechrzczony łbie, kurwa twoja mać.

O tak ci Ukraińcy odpowiadają, plugawcze [...].
Podpisali: Prezydent Zełenski ze wszystkimi Ukraińcami

Znakomitego literacko i muzycznie, lecz zbyt swobodnego (noszącego znamiona trawestacji) przekładu autorstwa Jarosława Gugały (i Zespołu Reprezentacyjnego) nie będę tu brać pod uwagę, choć nie omieszkam polecić tego wykonania²⁰ PT Czytelnikom. Tak samo czynię z przekładem Międzyrzeckiego wiersza Apollinaire’a *Réponse des Cosaques Zaporogues au Sultan de Constantinople*.

Z pragmatyczno-językowego punktu widzenia oba przywołane wyżej teksty należy traktować jako rozbudowaną i ustrukturyzowaną retorycznie obelgę i zniewagę. Towarzyszą jej przekleństwa i wyzwiska, jednak nie ma to wpływu na ogólny wydźwięk całości. Systematycznej analizy tego typu aktów językowej agresji dokonała Renata Przybylska²¹.

¹⁸ Por. *List od Kozaków*, [on-line:] <https://betacool.szkołanawigatorow.pl/list-od-kozakow> – 3 XI 2024.

¹⁹ Por. *Zaporoscy kozacy do Putina*, [on-line:] <https://www.instagram.com/warchol.krzysztof/p/CdHCzATL07i/?hl=es> – 3 XI 2024.

²⁰ Por. bodaj najtrafniej przybliżony niejasny fragment *Listu*: „Jeża możesz zabić kantem swojej dupy, lecz nie Zaporozanina”; *List Sultana Mehmeda IV do Siczy Zaporoskiej i odpowiedź Kozaków*, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=NdaGuxWit1s> – 3 XI 2024.

²¹ R. Przybylska, *Formuły performatywne prowokujące do agresji*, [w:] *Silva Rerum Philologicarum. Studia ofiarowane Profesor Marii Strycharskiej-Brzezynie z okazji Jej jubileuszu*, red. J.S. Gruchała, H. Kurek, Kraków 2010, s. 295-311, *Biblioteka „LingVariów”*, t. 10. *Z Prac Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*.

Uwagi na ten temat znaleźć można także w książce Marii Peisert *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*²².

Performatywne formuły wyrażania agresji werbalnej, jak stwierdza Przybylska, pełnić mogą w akcie mowy kilka funkcji: funkcję informacyjną, realizowaną w ramie stwierdzenia ‘chcę, żebyś wiedział, że...’; funkcję emotywną (zawsze jest to ekspresja negatywnych emocji), dającą się eksplikować w ramie: ‘czuję, że...’ (czuję gniew, złość, odrazę itp.); oraz funkcję wyrażania postawy emocjonalno-oceniającej, która ma postać ukierunkowanej aksjologicznie ekspresji sądu; zyskuje ona eksplikację w ramie pragmatyczno-językowej: ‘oceniam coś/kogoś negatywnie i dlatego czuję wobec niego...’ (a więc idzie o wyrażenie np. krytyki, lekceważenia, niechęci, zgorszenia, potępienia, życzenia czegoś złego itp.)²³. Ostatecznie wszystkie funkcje łączy ogólnie negatywna orientacja we wszystkich wymienionych komponentach, najwyraźniej widoczna w planie wyrażania emocji i postaw wobec odbiorcy komunikatu.

Rozpatrując wedle tego klucza akty znieważania – szczególnie wyzwiska, inwektywy (stanowiące zasadniczy budulec interesujących nas tekstów) – i pokrewne akty mowy (np. złorzeczenia i akty ostentacyjnego lekceważenia odbiorcy), autorka traktuje je jako wyrażanie negatywnych emocji z stosunku do odbiorcy (zwłaszcza złość, nienawiść, wściekłość), co wynika z silnie negatywnej postawy względem niego (pogarda, lekceważenie, potępienie itp.). Przekaz informacyjny (‘jesteś tym/takim, jak cię właśnie nazywam’) jednoznacznie kieruje uwagę w stronę działania magicznego²⁴, nazwanie stwarza bowiem niekorzystny wizerunkowo (‘zobaczcie, ja go tak nazwałem, i wiercie – taki też jest’, por. *ty draniu, ty zakało narodu, suki ty synu*), szkodliwy i przykry dla odbiorcy stan rzeczy. Atak na twarz rozmówcy (zwłaszcza publiczny), uderzający w dobra osobiste (poczucie własnej wartości i godności), ma spowodować, że odbiorca zostanie poniżony, obrażony, dotknięty (także w oczach innych) itp. – i jest to zamierzone działanie nadawcy. Nietrudno dostrzec, że moc illokucyjna inwektywy rośnie wraz z poziomem drastyczności (wulgarności²⁵) użytych środków językowych (por. *ty wypierdku Breżniewa – ty ch... złamany; ty gnido zarzygana – ty k...o sprzedajna*). Wysoki potencjał obrażania wynika z ich przynależności do sfery tabu (w języku i kulturze). Użycie języka tabu w obelgach i innych aktach służących

²² M. Peisert, *op. cit.*

²³ R. Przybylska, *op. cit.*, s. 298.

²⁴ Por. *ibidem*, s. 301.

²⁵ Por. M. Grochowski, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995, *Słowniki Języka Polskiego*.

poniżeniu i zdyskredytowaniu osoby lub grupy, czyichś poglądów, idei służy *de facto* wzmocnieniu brutalności słownego ataku.

Za Marią Peisert dodajmy, że człowiek będący obiektem napaści słownej odczuwa zniewagę o wiele silniej, „jeśli zostanie ona wypowiedziana na forum publicznym, w obecności obserwatorów, ponieważ, co podkreślają również psycholodzy, człowiek ma silną potrzebę dobrej korzystnej oceny własnego «ja», w związku z tym zniewaga wywołuje u niego nie tyle frustrację, ile agresję”²⁶.

Dla lepszego uzmysłowienia społecznych konsekwencji użycia tego rodzaju form agresji werbalnej warto poszukać wskazówek w lingwistyce kulturowej. Wyrazy takie jak: *lżyć, obelga, znieważać, powaga, poważać, poważanie, ważny, ujma, poniżyć* itp. podsuwają trop dobrze znany semantyce kognitywnej i metaforom przenoszącym sens społecznego znaczenia, szacunku i wartości moralnych człowieka w domenę zmysłowego doświadczenia ciężaru i wagi czegoś. A więc utrata „wagi” (psł. rdzeń *lbg- prócz wymienionych występuje także w wyrazach *lekki, ulga, lgota* ‘czasowe zwolnienie z opłat’, gw. *zelga* ‘odwilż’ itp.) to uszczerbek na godności, szacunku i honorze²⁷. *Poniżyć* (i *wywyższać*) ukazują z kolei działanie językowej metafory GÓRA(+) – DÓŁ(-), jednej z podstawowych w języku.

Systematyczna analiza użytych w obu tekstach inwektyw i obelg zajęłaby zbyt wiele miejsca. W sposób niezamierzony prowadziłaby też do *sui generis* promocji wulgarności. Skoncentrujemy się wobec tego na przedstawieniu ogólnych wyników analizy i wybranych, reprezentatywnych przykładach.

Odpowiedź Zaporozców w części pierwszej to w istocie riposta na poszczególne sformułowania z ultimatum sułtańskiego, kumulujące ich oburzenie i wściekłość. Szczególne miejsce wśród poniżających sułtana Mehmeda IV określę zajmują przewrotne trawestacje jego pompatycznej i buńczucznej tytulatury, w formule *pluralis maiestatis* wyliczającej ziemie i ludy, które z woli Boga dostały się pod panowanie „brata Słońca i Księżycy, wybrańca Boga, jego wnuka i namiestnika, cesarza cesarzy, suwerena suwerenów, rycerza niezwyciężonego, nadziei i radości muzułmanów a nadto wielkiego poskromiciela i opiekuna chrześcijan, niezachwianego strażnika grobu Jezusa Chrystusa” itd. Tak więc władca Macedonii, Babilonu, Jerozolimy, Górnego i Dolnego Egiptu zmienia się pod kozackim gęsim piórem w: babilońskiego... kucharza/parobka, macedońskiego kołodzieja, jerozolimskiego piwowara, aleksandryjskiego „garbarza”/kozojebcę i egipskiego świniopasa / świńskiego pastucha. Nazwy zawodów nie

²⁶ M. Peisert, *op. cit.*, s. 25.

²⁷ Por. też *ibidem*, s. 32-33.

licują z godnością królewską władcy; są jej zaprzeczeniem. Deprecjacji i szyderstwom (o wydźwięku blasfemicznym) poddano także inne wyrażenia, podkreślające boskie pochodzenie sułtana i jego władzy nad chrześcijanami. Niejako „z rozpędu” autorzy listu dyskredytują też późniejsze zdobycze polityczne Imperium Osmanów: „świnio armeńska” / „wieprzu armeński (Armenia Zachodnia)”, „podolski złodzieju”, „kamieniecki kacie, „kołczanie tatarski”. „Kat”, „złodziej” i „męska prostytutka” czy (prawdopodobnie) „sodomita” to – przynajmniej – niezbyt wyszukane obelgi; „świnia” jest w judaizmie i kulturze ludów Wschodu zwierzęciem nieczystym, obłożonym religijnym tabu, przywołującym najgorsze asocjacje (np. seksualne wyuzdanie). Na uwagę zasługują konotacyjne środki ekspresji sądu, z czego chyba jedynie „kołczan tatarski”, wobec współpracy politycznej Imperium Osmanów z Chanatem Krymskim i Tata-rami (którzy nękali Rzeczpospolitą łupieżczymi wyprawami, a w potrzebie stanowili dla Turków cennego sojusznika), zachował pewną przejrzystość seksualnych asocjacji.

Na jawną uzurpację władzy religijnej (i boskich prerogatyw) nad chrześcijanami Kozacy zareagowali świętym oburzeniem. Padły inwektywy, naruszające tabu religijne, uznające sułtana za szatański pomiot (potomka biblijnego węża), brata i towarzysza diabła, nawet bezpośredniego podwładnego Lucyfera, błazna, którego cała władza i znaczenie są niczym u Boga („głupstwem” – aluzja do słów z Pierwszego Listu św. Pawła do Koryntian 3,18-23). W ten dość wyrafinowany sposób odrzucono jakiegokolwiek „namiestnictwo” osmańskie nad chrześcijańskim ludem Ukrainy. Inne przechwałki („rycerz znamienity i niepokonany”) piszący skwitowali już tylko bezlitosnym śmiechem i prostackim, ordynarnym porównaniem (w rodzaju dzisiejszego żartu językowego: „Czego się nie da zrobić? – Parasola w d... otworzyć!”). Owo „nie strasz, nie strasz...” (ostentacja niezależności: ‘to my jesteśmy górą’ i braku strachu) pobrzmiwa także we frywolnym wierszyku hr. Aleksandra Fredry²⁸; być może wątek ten ma więc w tekstach kultury popularnej („Czy można usiąść gołym tyłkiem na jeżu?”) rodowód odleglejszy, niż mogłoby się wydawać, na co wskazuje źródło metafory (obserwacja świata przyrody).

W intencji ubliżenia i poniżenia odbiorcy piszący sięgają po silnie tabuizowane, inherentnie agresywne wulgaryzmy, dyskredytujące mężczyznę, całkowicie pozbawiające go czci i honoru: *sk...syn* i *sukinsyn* oraz *ch.. złamany*. Ze względu na obyczajność nie będę tu rozwijał tego oczywistego wątku, podkreślę jedynie, że są to od wieków środki językowej agresji „z najwyższej półki”, najsilniej znieważające,

²⁸ Por. Fredrowe: „To nie sztuka zabić kruka / ani sowę trafić w głowę / ale sztuka całkiem świeża / gołą dupą sięść na jeża”.

usprawiedliwiają gwałtowną reakcję człowieka „okrutnie złajanego grubemi słowy” (słowami tabuizowanymi kulturowo, obyczajowo²⁹). Zarzucanie komuś, że jest synem źle prowadzącej się kobiety (tzw. łajanie od matki), było bardzo groźną bronią, magiczna sprawczość (!) tej słownej zniewagi mogła rzeczywiście pozbawić kogoś czci i szacunku, szlachectwa i opieki państwa, być przyczyną społecznego wykluczenia i ostracyzmu, nie dziwi więc, że tak gwałtownie występowano w obronie swojego honoru. Roty piętnastowiecznych przysiąg sądowych ukazują dowodnie, że sięgano z powodu owego „kurwie macierze syny” nawet po miecz, tym śmielej, że dowiedzenie przed sądem kłamliwości zniewagi chroniło znieważonego od kary (nawet kary głównej), a oskarżającego mogła za to spotkać surowa kara³⁰. Nie zmienia to oglądu ówczesnej językowo-kulturowej rzeczywistości i skłonności naszych przodków do popędliwych słów i czynów, jak również wyczulenia na punkcie dóbr osobistych. U polskiej szlachty zmieniło się to w bardzo uciążliwą społecznie przywarę. Wyjątkowo niski status psa i poganina w kulturze sprawiał, że wyzwiska prokreacyjne tego typu były niesłychanie obraźliwe³¹. O kompromitujących męską seksualność ułomnościach ciała (członka) nie będę już pisał. Warto jednakże zwrócić uwagę na funkcję *intensivum* („złamany”) cechy podstawowej odnoszonej do nadrzędnego rzeczownika. Osobliwa „kariera” tego obelżywego, sfrazeologizowanego (jak np. *do ch...a pana!*) wyzwiska w języku polskim wydaje się niezagrożona (por. eufemistyczne *złamas*). Silna tabuizacja sfery seksu i wydalania w polskiej kulturze sprawia, że np. *k...a* bywało używane także w odniesieniu do mężczyzn (jak *kiep*, który nazywał pierwotnie żeńskie przyrodzenie, a został źle zinterpretowany przez Henryka Sienkiewicza i dość niefrasobliwie wprowadzony na karty *Trylogii*).

*

Poetyka wierszowanego steku wyzwisk i obelg pod adresem gen. Wojciecha Jaruzelskiego, odpowiedzialnego za wprowadzenie stanu wojennego w Polsce i stłumienie wolnościowych dążeń Polaków, jest odmienna, lecz w wielu elementach (użyte środki językowe) przypomina omawiany wyżej „List” kozaków do sułtana. Już sam tytuł, odpowiadający raczej znaczeniem odczasownikowemu *supinum* od grubiańskiego

²⁹ Por. np. A. Dąbrowska, *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*, Wrocław 1993, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 1564; eadem, *Zmiany obszarów podlegających tabu...*; M. Grochowski, *op. cit.*

³⁰ Por. M. Peisert, *op. cit.*, s. 76-77.

³¹ *Ibidem*, s. 80.

i mocno potocznego *bluzgać* ‘przeklinać, złorzeczyć, kłać, wymyślać komuś, używać wulgarnych wyrazów’ (*bluzg* według *Słownika polszczyzny potocznej* Janusza Anusiewicza i Jacka Skawińskiego³² to ‘przekleństwo, wyraz, zwrot, wyrażenie wulgarne, obelżywe’), wyraża wprost intencję tego przyjmującego poetycki sztafaż wulgarne i obelżywego krzyku rozpacz. Chęć poniżenia adresata, powetowania sobie w słowach doznanych za jego sprawą upokorzeń i cierpień oraz pozbawienia go wszelkiej godności dominuje nad innymi funkcjami tekstu i użytymi w nim wyrażeniami.

Oczywiście także w tym wypadku repertuar środków służących wyrażaniu takiej komunikacyjnej intencji (funkcji pragmatycznej) zróżnicowanej mocy illokucyjnej „obrażania” jest bogaty i zdeterminowany kulturowo. Na pierwszy plan wysuwają się pewne kompromitujące odbiorcę w oczach społeczeństwa okoliczności.

Tekst *Bluzgu* nie pozostawia wątpliwości, że adresat, gen. Jaruzelski, przywódca Wojskowej Rady Ocalenia Narodowego i komunistycznego obozu (od 1981 r. I sekretarz KC PZPR), obejmującego siłą (stan wojenny wprowadzony 13 XII 1981 r.) rządy w Polsce, przedstawiany jest jako wróg w służbie obcych interesów (KPZR i sowieckiej Rosji) i zdrajca wolnościowych aspiracji Polaków: „sługo kremłowy”, „lokaju sowiecki”, „pomocie radziecki”, „wypierdku Breżniewa”, „czerwony faszysto”, „Judaszu za ruble”, „zdrajco ZOMOzo” i in. Zdrada, budząca w polskiej kulturze i języku najwyższą odrazę, ewokująca konotację upadku moralnego (stanowiącą po dziś dzień groźną broń w dyskursie politycznym i propagandowych przekazach), musi doczekać się kary: kończąca tekst kłótwa (przekleństwo) jest jej zapowiedzią („za naród sprzedany piekło cię pochłonie”).

Uwadze czytelnika (a raczej słuchacza, jest to bowiem tekst do recytacji) narzucają się konteksty skatologiczne, określenia najsilniej obciążone wyrażaniem wstrętu, pogardy, intencją upodlenia i całkowitego lekceważenia odbiorcy. W naszej (i zapewne całej europejskiej) kulturze załatwianie potrzeb fizjologicznych na kogoś, obrzucanie ekskrementami, fekaliami, oblewanie moczem, opluwanie³³, wreszcie same wydzieliny ciała, odchody, czynności związane z załatwianiem się, wymiotowaniem, gniciem, smrodem itp. – odrażające, silnie tabuizowane i w związku z tym inherentnie wulgarne – przywołują obrazy krańcowego lekceważenia, lżenia i upodlenia czegoś lub kogoś (por. *olewać* – *olać* kogoś, coś; *lać*, *srać na* coś, kogoś). Co istotne, oblegi takie, należące do repertuaru najbardziej obraźliwych wyzwisk polszczyzny potocznej, podlegają w tekście dalszemu wzmocnieniu, przez dodawanie intensyfikujących

³² *Bluzg*, [w:] J. Anusiewicz, J. Skawiński, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa–Wrocław 1996, s. 171.

³³ Zob. M. Peisert, *op. cit.*, s. 72-75.

wulgarnych określeń skatologicznych (gnój + rzygać → *gnoju zarzYGany*; wrzód + dupa → *wrzodzie na dupie*; kukła + gówno → *kukło gówniana*, pierdziel + cuchnąć → *cuchnący pierdzielu*; tchórz + zafajdać się → *tchórz zafajdany*; strup + ropieć → *ropiejący strupie*). Zabiegowi temu, potęgującemu efekt odrazy, poddane zostały także użyte w funkcji znieważającej odczuwiczające określenia odzwierzęce, ewokujące wysoce negatywne konotacje kulturowe (gnida: *gnido zarzYGana*) i brak jakichkolwiek kwalifikacji etycznych, cechujący adresata. W niektórych frazach zachowują one względną samodzielność, jednak bliższy ogląd ich (regularnie) dwuczłonowych struktur z upodrzednionym składniowo i semantycznie składnikiem intensyfikującym ujawnia tę samą w istocie intencję twórcy: intensyfikację silnie deprecjonującego elementu treści, por.: „farbowana świnio”³⁴ (udawanie Polaka), „jadowita mendo”, „pluskwo zasuszona”, „padalcu rozdeptany”, „pełzająca glisto” (deprecjonujący dla człowieka sposób poruszania się), „wypierdku Breżniewa” (wypierdek – przez równie odrażające, nienawistne źródło), „*łajno diabelskie*” (konotacje kulturowe sił ciemności, szatana), „skunksie śmierdzący”.

Przedstawiony wyżej schemat obrazowania, korzystający skwapliwie z metafory kognitywnej i transferu semiotycznego (por. pierogi + *babuni* ≥ bardzo dobre, jak te, które przywołują kulinarne doświadczenia dzieciństwa; szynka + *od szwagra*; pierogi + *baronowej Kickiej* ≥ bardzo dobre, ponieważ na arystokratycznych salonach byle czego nie spożywano), sięga do zwizualizowanych doświadczeń polskiego społeczeństwa i zasadniczo nie opuszcza *residuum* potoczności. W naszej zbiorowej pamięci są obecne (podówczas żywe, dziś nieco wyblakłe) obrazy I sekretarza KPZR Leonida Breżniewa przyjmującego Order Virtuti Militari, całujących się na wzór sowieckich partyjnych dygnitarzy, płaszcących się przed „wielkim bratem” ze wschodu, funkcjonariuszy UB bijących studentów itd. Należą do tej galerii „klatki pamięci” z gen. Jaruzelskim, obwieszającym w swoim generalskim mundurze, w nieodłącznych czarnych okularach na nosie, wprowadzenie stanu wojennego w Polsce. Przedmiotem powszechnej wiedzy była także wojskowa przeszłość generała, jego związki w komunistyczną, narzuconą nam siłą, sowiecką władzą i jej funkcjonariuszami w Moskwie. Dzięki tym obrazom uzyskujemy możliwość interpretacji innych obelżywych określeń: „kacapski przybłędo”, „ruski zupaku” (kariera wojskowa w 1 Armii WP gen. Berlinga), „głupi

³⁴ Negatywne konotacje wynikają w tym wypadku z bardzo niskiego statusu świnia w kulturze; od wieków towarzyszą temu zwierzęciu konotacje nieczystości, rozwiązłości, podłości – wszystkiego, co najgorsze w relacjach międzyludzkich i co budzi powszechną odrazę (por. M. Rak, *Językowo-kulturowy obraz zwierząt utrwalony w animalistycznej frazeologii gwar Gór Świętokrzyskich i Podtatrz* (na tle porównawczym), Kraków 2007, s. 83 i n.).

żołdaku”, „małpo zielona” (mundur), „ruski marksisto”, „pało gumowa” (ponieważ wyprowadzono ZOMO na ulice i pałkami bito demonstrantów), „zboczony sadysto” (współodpowiedzialność za krwawe stłumienie protestów robotniczych na Wybrzeżu w 1970 r. – minister obrony narodowej), „nędzny okupancie”, „pluskwo zasuszona” (aluzja do wyglądu zewnętrznego, nikłej postury), „strachu na wróble” (tak samo), „ślepy pedale” (ciemne okulary). Gwoli ścisłości Jaruzelskiemu próbowano w latach 70. nadać stopień marszałka Polski, ale przytomnie się od tej nominacji wykręcił („marszałku kurewski” mija się tylko częściowo z prawdą: po stanie wojennym przyjął stanowisko Naczelnego Dowódcy Sił Zbrojnych PRL na czas wojny). Wypada na koniec zwrócić uwagę na pospolite wyrazy obraźliwe, komunikujące najwyższą dezaprobatę, pogardę, pozbawione przy tym głębszej denotacji poza odniesieniem do podłości nazwanego w ten sposób człowieka, które jako inwektywy są inherentnie agresywne, niesłychanie wulgarne i silnie prowokujące do agresji: „chamie”, „k...o”, „złamany palancie”, „skurwielu”, „sukinsynie”, „pedale”. Autor sięgał tu po eufemizmy nie ze względu na obyczajność mowy, lecz dla utrzymania dalece zrytmizowanej, wierszowanej całości z wersami dwunastosylabowymi (6 + 6). Wykazał na tym polu zresztą dużą sprawność; jedynie dwa pierwsze wersy zawierają celowo jedną sylabę więcej (dobitność zapowiedzi wyliczenia, miejsce na nabranie tempa). Z retorycznego punktu widzenia można uznać tekst za nagromadzenie (lecz nie klimaks) quasisynonimicznych, potęgujących wymowę całości, wyzwisk i obelg, swoisty apodioksis, do czego dobrze się stosuje potoczny leksem „wiązanka”.

Jak starałem się dowieść, oba teksty wiele łączy, szczególnie gdy idzie o repertuar użytych środków językowych i ich wartość funkcjonalną. Łączy je to, co nazwałem roboczo zbiorowym krzykiem sprzeciwu i gniewu wobec upokarzającej bezradności, krzywdy, brutalnej przemocy. Głębsze podobieństwa dotyczą także drastycznych form werbalnej ekspresji, niewątpliwie problematycznych i dwuznacznych moralnie (sięgnięcie po język naznaczony skrajną wulgarnością, agresją i nienawiścią; zamiar werbalnego poniżenia, zelżenia i wyszydzenia adresata – odbiorcy), co podniosłem na wstępie, starając się uniknąć zarzutów promocji wulgarności. Jest wszakże jeszcze jeden element, który winien się pojawić na zakończenie niniejszego artykułu – obecny zarówno na obrazie Ilii Riepina, jak i w reakcjach publiczności, biorącej udział w przedstawieniach Teatru Domowego czasu stanu wojennego i słuchającej występu Emiliana Kamińskiego³⁵. Jest nim wspólnota śmiechu, śmiechu katarktycznego, „le-

³⁵ Por. zachowane nagrania: *Bluzg* [A], [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=0jQl7f2dRDw> – 3 XI 2024.

czącego” z lęku (jak kiedyś happeningi Pomarańczowej Alternatywy), umacniającego wspólnotę, a przy tym śmiechu z fałszywej wielkości, która na nic innego nie zasługuje.

Bibliografia

- Bluzg, [w:] Janusz Anusiewicz, Jacek Skawiński, *Słownik polszczyzny potocznej*, Warszawa–Wrocław 1996, s. 171.
- Cegieła Anna, *Czym jest mowa nienawiści*, „Poradnik Językowy” 2014, z. 1, s. 7-17.
- Cegieła Anna, *O retoryce pogardy w polskim dyskursie publicznym*, „Poradnik Językowy” 2012, z. 9, s. 14-25.
- Cegieła Anna, *Słowa niebezpieczne i niepożądane w przestrzeni społecznej. Etyka a poprawność polityczna*, „Poradnik Językowy” 2013, z. 10, s. 57-70.
- Dąbrowska Anna, *Eufemizmy współczesnego języka polskiego*, Wrocław 1993, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 1564.
- Dąbrowska Anna, *Zmiany obszarów podlegających tabu we współczesnej kulturze*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 174-196.
- Grochowski Maciej, *Słownik polskich przekleństw i wulgaryzmów*, Warszawa 1995, *Słowniki Języka Polskiego*.
- Grybosiova Antonia, *Destrukcja tradycyjnego, polskiego modelu grzeczności. Nowe formuły globalne*, [w:] *Przemiany języka na tle przemian współczesnej kultury*, red. Kazimierz Ożóg, Ewa Oronowicz-Kida, Rzeszów 2006, s. 31-37.
- Grybosiova Antonina, *Liberalizacja społecznej oceny wulgaryzmów*, [w:] Antonina Grybosiova, *Język wtopiony w rzeczywistość*, Katowice 2003, s. 32-41, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2119.
- Grybosiova Antonina, *Mówić na luzie*, [w:] Antonina Grybosiova, *Język wtopiony w rzeczywistość*, Katowice 2003, s. 70-74, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2119.
- Kowalikowa Jadwiga, *O wulgaryzacji i dewulgaryzacji we współczesnej polszczyźnie*, „Język a Kultura” 2008, t. 20, s. 81-88.
- Myśliwski Wiesław, *Kamień na kamieniu*, Kraków 2008, *Proza – Znak*.
- Ożóg Kazimierz, *Słowa dobre i słowa złe w komunikacji między Tobą a mną*, [w:] *Głos – Język – Komunikacja*, t. 5: *W obliczu emocji*, red. Agnieszka Mysza, Katarzyna Ita Bieńkowska, Rzeszów 2018, s. 15-30, https://doi.org/10.15584/978-83-7996-582-3_2.

- Ożóg Kazimierz, *Współczesna polska grzeczność językowa a postmodernizm*, „Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis. Studia Linguistica” 2014, t. 9, nr 167, s. 49-60.
- Peisert Maria, *Formy i funkcje agresji werbalnej. Próba typologii*, Wrocław 2004, *Acta Universitatis Wratislaviensis*, nr 2580.
- Przybylska Renata, *Formuły performatywne prowokujące do agresji*, [w:] *Silva Rerum Philologicarum. Studia ofiarowane Profesor Marii Strycharskiej-Brzezynie z okazji Jej jubileuszu*, red. Janusz S. Gruchała, Halina Kurek, Kraków 2010, s. 295-311, *Biblioteka „LingVariów”*, t. 10. *Z Prac Wydziału Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*.
- Rak Maciej, *Językowo-kulturowy obraz zwierząt utrwalony w animalistycznej frazeologii gwar Gór Świętokrzyskich i Podtatrza (na tle porównawczym)*, Kraków 2007.
- Sikora Kazimierz, *Kilka uwag na temat wulgaryzacji i brutalizacji polszczyzny*, „Poznańskie Spotkania Językoznawcze” 2016, nr 32, s. 105-115, <https://doi.org/10.14746/psj.2016.32.8>.
- Sikora Kazimierz, Klimasara Patrycja, *O języku młodych Polek – bez taryfy ulgowej*, „Rozprawy Komisji Językowej” 2024, t. 72, s. 247-261, <https://doi.org/10.26485/RKJ/2024/72/13>.
- Taras Bożena, *Agresja. Studium semantyczno-pragmatyczne*, Rzeszów 2013.
- Taras Bożena, *Ekspansja wulgarności w języku i kulturze*, „Język Polski” 2011, R. 41, z. 5, s. 372-380, <https://doi.org/10.31286/JP.91.5.6>.
- Wierzbicka Anna, *Miejsce problematyki ekspresji w teorii semantycznej*, „Pamiętnik Literacki” 1968, t. 59, nr 4, s. 97-119.

Źródła internetowe

- Bluzg [A]*, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=0jQl7f2dRDw>.
- Elity ponoszą odpowiedzialność za język*, rozmowa Joanny Bojańczyk z Kazimierzem Sikorą, rp.pl, 4 XII 2020, [on-line:] <https://www.rp.pl/plus-minus/art388511-kazimierz-sikora-elity-ponosza-odpowiedzialnosc-za-jezyk>.
- List od Kozaków*, [on-line:] <https://betacool.szkołanawigatorow.pl/list-od-kozakov>.
- List Sultana Mehmeda IV do Siczy Zaporoskiej i odpowiedź Kozaków*, [on-line:] <https://www.youtube.com/watch?v=NdaGuxWit1s>.
- Pastwa Rafał, *Współczesna wieża Babel?*, wywiad z Jerzym Bartmińskim, „Gość Niedzielny Lubelski” 2019, nr 8, [on-line:] <https://lublin.gosc.pl/doc/5350345.Wspolczesna-wieza-Babel>.
- Stapleton Karyn et al., *The Power of Swearing: What We Know and What We Don't*, „Lingua” 2022, vol. 277, 103406, [on-line:] <https://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S002438412200170X>, <https://doi.org/10.1016/j.lingua.2022.103406>.

Wiersz „Bluzg”, IPN, [on-line:] <https://polskiemiesiace.ipn.gov.pl/mie/wszystkie-wydarzenia/grudzien-1981/archiwalia/warszawa/dokumenty/119968,Wiersz-Bluzg.html>.
Wulgaryzmy dobrze się sprzedają, rozmowa Matyldy Młockiej z Katarzyną Kłosińską, 15 VII 2010, rp.pl, [on-line:] <https://www.rp.pl/publicystyka/art15101891-wulgaryzmy-dobrze-sie-sprzedaja>.
Zaporoscy kozacy do Putina, [on-line:] <https://www.instagram.com/warchol.krzysztof/p/CdHCzATL07i/?hl=es>.

ABSTRACT

On a Particular Function of Swear Words in Language

The article analyzes the specific function of profanity in two texts: "The Letter from the Zaporozhian Cossacks to Sultan Mehmed IV" and the poem "A Rant Against Jaruzelski." Drawing on the perspectives of cultural linguistics and pragmatics, the author argues that vulgarity in these works is not merely an expression of aggression or an outburst of negative emotions, but also serves a social and integrative function. In these texts, vulgarisms serve as a tool of collective resistance against violence, humiliation, and oppression, as well as a rhetorical device intended to diminish the addressee's status and authority. The analysis shows that linguistic devices associated with taboos - sexual, scatological, and religious - intensify the act of insult and play a key role in creating highly emotionally charged messages. The author also emphasizes the cathartic role of linguistic expression and communal laughter, which allows recipients to gain a sense of relief, community, and symbolic regaining of agency in situations of extreme tension and violence.

Keywords: linguistic aggression, communication strategies, profanity

LECH STANGRET

Od Brukseli po Kijów

J ubileusze organizowane są zwykle z okazji okrągłych rocznic, dla uczczenia ważnych wydarzeń, urodzin, działalności zawodowej itd. Choć uroczystości jubileuszowe mogą odnosić się do różnych przedziałów czasowych, to z reguły najwyższą rangę nadaje się tym, które zamykają się w pełnej dekadzie. Czuję się więc szczególnie zaszczycony zaproszeniem ze strony Instytutu Kultury działającego na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego do napisania kilku zdań do wydawnictwa *Sceny kultury* dla uczczenia 70. urodzin Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza.

Siedemdziesiąt lat to na tyle długi czas w życiu człowieka, że można już dokonywać na jego bazie pewnych ocen i podsumowań. W przypadku Szanownego Jubilata obejmuje on również jego niezwykle bogatą działalność zarówno na polu kultury instytucjonalnej, jak i pracy dydaktyczno-badawczej. Nie czuję się kompetentny, by przeprowadzać analizy, wysuwać wnioski i snuć refleksje na temat tekstów teoretycznych Profesora ani jego aktywności akademickiej, dlatego moja wypowiedź ma bardziej osobisty, wspomnieniowy charakter. Pochodzimy bowiem z podobnych, ale i różnych światów. Domena Profesora to przede wszystkim teatr i ogromna wiedza o jego historii i awangardzie, moja natomiast to historia sztuki, głównie współczesnej, i krytyka sztuki. Z perspektywy czasu wydaje mi się naturalne, że nasze drogi musiały się zejść, ze względu na wspólne zainteresowanie twórczością Tadeusza Kantora. Sam artysta zresztą dostrzegał ten dychotomiczny charakter swej sztuki, pisząc w jednym ze swoich ostatnich tekstów:

Przeżyłem z malarstwem wiele. Złączyło się z moim Życiem. Żyliśmy w wolnym związku. Więcej. Żyliśmy w trójkącie. Ja, malarstwo i teatr. Ani Święty Kościół Malarstwa, ani Święty Kościół Teatru nie mógł nam dać prawowitego ślubu. Żyłem „na wiarę”. Ale byłem wierny i jednemu i drugiemu. Nie mogłbym żyć bez obu. Wzięliśmy ślub nielegalny. Ale mocny. Na dobre i na złe¹.

Krzysztofa Pleśniarowicza poznałem w 1979 r. w krakowskim mieszkaniu Kantorów przy ul. Elbląskiej (obecnie Spokojna). Był wtedy absolwentem teatrologii, podczas gdy ja – młodym maturzystą, który dość przypadkowo znalazł się w zespole Teatru Cricot 2 przygotowującego spektakl *Wielopole, Wielopole*. Jednocześnie pełniłem funkcję takiego „osobistego” asystenta Kantora, pomagającego mu w zmaganiach z praktyką codziennego życia. Dzięki temu asystowałem artyście podczas wielu spotkań, i to zarówno tych oficjalnych, jak i bardziej osobistych – prywatnych. Oczywiście nie zabierałem wówczas głosu w sprawach merytorycznych, ale często po tych spotkaniach Tadeusz, w formie takiego trochę intymnego monologu, dzielił się ze mną swoimi przemyśleniami i opiniami dotyczącymi rezultatów, jak również osób uczestniczących w tych zdarzeniach. Tych mityngów, o różnym stopniu dramaturgii, nierzadko ocierających się o prawdziwą katastrofę, było mnóstwo. O wydarzeniach, które miały miejsce w drugim półroczu 1979 r., można by napisać osobny, obszerny artykuł.

Poza sprawami związanymi z tzw. Programem Florenckim artysta musiał jeszcze rozstrzygnąć kwestie krakowskiej placówki Teatru Cricot 2. Stronę organizacyjno-administracyjną powierzył dyrektorowi Desy – Konstantemu Węgrzynowi, a merytoryczną – Krzysztofowi Pleśniarowiczowi. Kantor już wtedy bardzo cenił dokonania młodego teatrologa i uważał, że jest on najbardziej kompetentną i zaufaną osobą, aby przygotować wystawę inicjującą działalność krakowskiego Ośrodka Teatru Cricot 2. Otwarcie inauguracyjnej ekspozycji pod tytułem *Idee Teatru Cricot 2* odbyło się 19 stycznia 1980 r. Kantor nie brał udziału w przygotowaniu pokazu, gdyż przebywał we Florencji i przyjechał dopiero na wernisaż zaplanowany podczas krótkiego pobytu zespołu w Polsce (pomiędzy próbami *Wielopola, Wielopola* we Włoszech).

Moje rozmowy z Krzysztofem Pleśniarowiczem na przestrzeni ponad 10 lat, licząc od 1979 r., były dość zdawkowe i ograniczały się do wymiany paru zdań podczas spotkań przy okazji odbywających się wernisaży czy konferencji prasowych

¹ T. Kantor, *O malarstwie, 1987*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 219.

artysty. On rozwijał w tym czasie swoją karierę akademicką, stając się uznanym badaczem teatralnej awangardy i jednym z najwybitniejszych znawców teatru Kantora. Ja natomiast ukończyłem studia z historii sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim i przez te lata miałem przywilej śledzenia działalności Kantora, tak w bezpośrednim kontakcie z twórcą, jak i w recepcji jego sztuki w różnych krajach. Podczas teatralnych wojaży Cricotu zajmowałem się zbieraniem recenzji i artykułów prasowych, które potem w postaci kserokopii Kantor przekazywał do Cricoteki. Z racji tych obowiązków byłem obecny na większości jego spotkań z dziennikarzami oraz na różnych sympozjach i konferencjach organizowanych podczas pokazów spektakli Teatru Cricot 2. Niekiedy nadawano prezentacjom przedstawień rozbudowaną, festiwalową formę. Myślę, że do najważniejszych sesji poświęconych sztuce Kantora należy zaliczyć międzynarodowe sympozjum w 1986 r. w Teatro Petruzzelli w Bari pt. *L'attesa molto importante* (Oczekiwanie bardzo ważne) zorganizowane we współpracy z miejscowym uniwersytetem. Referatom i odczytom towarzyszyły pokazy *Umarłej klasy*, *Wielopola*, *Wielopola* i *Niech szczerą artyści*, a w Teatro Petruzzelli i w Galerii Bonomo – wystawy prac Kantora. Jeszcze bogatszy program miał festiwal Teatru Cricot 2 pt. *Le Retour* (Powrót) zrealizowany w 1989 r. w Paryżu. W Théâtre National de Chaillot odbył się wtedy przegląd czterech spektakli Tadeusza Kantora (*Umarła klasa*, *Wielopole*, *Wielopole*, *Niech szczerą artyści*, *Nigdy tu już nie powrócę*) pod wspólnym tytułem *Teatr Miłości i Śmierci*, w Galerie de France otwarto wzbogaconą obiektami teatralnymi wystawę malarstwa Kantora pt. *Dalej już nic*, a w Centre Georges Pompidou – ekspozycję *Tadeusz Kantor. Le voyage*. Festiwal zamykała dwudniowa międzynarodowa konferencja zorganizowana w Centre Pompidou pt. *Tadeusz Kantor peintre, homme de théâtre, ses résonance à la fin du XXe siècle*. Obok włoskiego i francuskiego sympozjum najwyższą rangę przyznałbym też międzynarodowej konferencji pt. *Sztuka i wolność* zrealizowanej w 1990 r. w Krakowie na Uniwersytecie Jagiellońskim, której głównym organizatorem był prof. Krzysztof Pleśniarowicz (mający wówczas stopień naukowy doktora). Ponoć inicjatorami krakowskiego sympozjum, swego rodzaju jubileuszowego, gdyż artysta kończył 75 lat, byli przedstawiciele organizowanej wówczas we Francji Académie Expérimentale des Théâtres z Michelle Kokosowski na czele, którzy chcieli dokonać symbolicznej inauguracji projektu w mieście Kantora. Niemniej to dzięki staraniom prof. Pleśniarowicza udało się pomysł wcielić w życie.

Wszystkie te trzy wymienione wyżej konferencje łączyło to, że w obradach uczestniczył Tadeusz Kantor. Zatem obiekt będący tematem referatów i esejów nie tylko był obecny, lecz także zabierał głos, komentował i spierał się z badaczami. Artysta we właściwym sobie emocjonalnym stylu przedstawiał swój punkt widzenia, krytykując niektóre tezy akademickich analiz. Pamiętam zaskoczenie prelegentów,

kiedy już na początku krakowskiego sympozjum stwierdził, że nie może partycypować w działaniach francuskiej Akademii Eksperymentalnej, ponieważ jego sztuka nie ma nic wspólnego z eksperymentem. Uzasadniał, że w swoich widowiskach przedstawia własne życie i wspomnienia, które nie mogą być eksperymentalne. Kantor przypisywał eksperymentowi ważne miejsce w dziedzinie nauki, ale jak podkreślał, sztuka nie jest nauką i rządzi się innymi prawami. Wielką zasługą prof. Krzysztofa Pleśniarowicza, będącego moderatorem tej sesji, było skierowanie owego sporu między artystycznym pojmowaniem sztuki a jej naukowymi badaniami na tory intelektualnego dialogu, a nie jałowej obrony swych racji (il. 1). Podziwiałem, jak z wielkim taktem i szacunkiem dla obu stron sporu doprowadzał do znajdowania wspólnych pól, akceptowanych przez dyskutantów. Jeszcze jednak ważniejsze było, że tę konferencję – ostatnią w takim wymiarze przed śmiercią twórcy – udało się Pleśniarowiczowi zorganizować. Nic dziwnego, że badacze historii teatru i sztuki często zamieszczają w swych pracach cytaty z tej sesji, traktując je jako ostatnie wypowiedzi artysty – swoiste credo i testament. Dla mnie, świeżo upieczonego absolwenta historii sztuki, istotne znaczenie miał udział w konferencji historyków sztuki (w której partycypowali m.in. prof. Mieczysław Porębski, prof. Piotr Krakowski, dr Marek Rostworowski). Dyskusje koncentrowały się wokół teatru, ale wskazywano w wielu wystąpieniach na związki kantorowskich widowisk z malarstwem i sztukami plastycznymi.

Po nagłej śmierci Tadeusza Kantora w 1990 r. bardzo wiele spraw i planów wymagało przeformułowania. Dotyczyło to m.in. dalszej działalności Teatru Cricot 2, krakowskiej Cricoteki i całej spuścizny w postaci prywatnego archiwum artysty i jego domu w Hucisku. Kantor nie sporządził szczegółowego testamentu, ale pozostawił szereg wytycznych, czasem dość precyzyjnych odnośnie do domu w Hucisku oraz funkcjonowania Cricoteki w przyszłości. Narodził się wtedy pomysł założenia Fundacji im. Tadeusza Kantora. Zbiegł się on w czasie z ogłoszeniem konkursu na nowego dyrektora Cricoteki.

Muszę przyznać, że nie należałem do zwolenników powierzenia stanowiska dyrektora Krzysztofowi Pleśniarowiczowi. Uważałem, iż naukowcowi trudno będzie praktycznie zarządzać Cricoteką, a przy tym rozwiązać narosłe w międzyczasie konflikty oraz pogodzić różne wizje dotyczące dziedzictwa wielkiego twórcy, jak również dochodzić do ustaleń z nie zawsze kompetentnymi urzędnikami i poruszać się sprawnie w gąszczu nieustannie zmieniających się przepisów wynikających z kontrowersyjnych często uchwał ministerialnych i samorządowych. Wkrótce jednak przekonałem się, że nowemu dyrektorowi, którym został prof. Krzysztof Pleśniarowicz, udało się nie tylko opanować kryzysową sytuację, lecz także pogodzić obowiązki dyrektorskie z karierą naukową. Porozumiał się ze spadkobierczyniami – Marią Kantor i Dorotą



Il. 1. Tadeusz Kantor i Krzysztof Pleśniarowicz na konferencji *Sztuka i wolność*, Uniwersytet Jagielloński, 1990 r.

Krakowską – i przekształcił Ośrodek Teatru Cricot 2 w Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora.

Byłem zaskoczony, kiedy zaproponował mi kierowanie Galerią – Pracownią Tadeusza Kantora przy ul. Siennej, która została oddziałem Cricoteki. W tym czasie prowadziłem inwentaryzację archiwum artysty przy ul. Spokojnej na zlecenie Muzeum Sztuki w Łodzi. Pisałem również recenzje z wystaw do „Dekady Literackiej” oraz przygotowywałem dokumenty rejestracyjne dla Fundacji im. Tadeusza Kantora. Moje zaskoczenie wynikało tak ze sceptycyzmu wobec nowego szefa Cricoteki (o którym ten z pewnością wiedział), jak też z faktu, że mieszkalem w Warszawie i moja etatowa praca w Krakowie musiała zyskać akceptację odpowiednich urzędników. Krzysztof Pleśniarowicz potrafił nie tylko pokonać te wszystkie trudności, lecz także przekonać mnie do swojej wizji działalności Cricoteki we współpracy z Fundacją na zasadzie wzajemnie się uzupełniających i wspierających podmiotów w dążeniu do wspólnego celu, jakim była ochrona dziedzictwa Tadeusza Kantora.

Pracę w Cricotece rozpocząłem jesienią 1994 r., niedługo po tym, gdy dyrektorem został prof. Pleśniarowicz. Już w listopadzie tego roku zrealizowaliśmy wspólnie pierwszą wystawę pt. *Fantomy realności*. Byliśmy komisarzami (jak wtedy nazywano kuratorów) tej ekspozycji, a jej premiera odbyła się w Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, w ramach festiwalu Ars Cameralis. Uważam, że była to przełomowa wystawa. Nie chodzi tu o wielkość pokazu, ale o skoncentrowanie uwagi na pozostałych po teatrze Kantora elementach scenografii, kostiumach, obiektach jako na autonomicznych dziełach plastycznych i na nowych możliwościach ich wyeksponowania. We wrześniu 1994 r. została otwarta w Sezon Museum of Art w Tokio monograficzna wystawa Tadeusza Kantora pt. *My Creation, My Journey* zorganizowana przez tokijskie muzeum wspólnie z Muzeum Narodowym w Krakowie. Znalazła się na niej również część obiektów teatralnych wykonanych przez Kantora. Jednakże główny akcent położony został na pokazanie malarskich dokonań artysty. Nasza wystawa, znacznie skromniejsza, miała w zasadzie dotyczyć tylko kostiumów teatralnych. Przygotowując pokaz, postanowiliśmy z Krzysztofem Pleśniarowiczem potraktować wyjściową ideę bardzo szeroko i zaprezentować kostiumy teatralne Kantora jako samoistne dzieła tworzące symbiotyczne relacje z obiektami. W tle pojawiło się też kilka obrazów dla zilustrowania wpływów malarskiej awangardy na manifestacje teatralne twórcy. Całość prezentacji wzbogacały muzyka i dźwięki ze spektakli Cricot 2. Eugeniusz Bakalarz, który pracował z Kantorem przy powstawaniu obiektów teatralnych, wykonał metalowe stelaże dla kostiumów, które stawały się przez to niemal duchami odtwarzającymi sceny z przedstawień. Ten sposób eksponowania kostiumów zachwycił Marka Rostworowskiego, który jeszcze go rozbudował podczas wystawy poświęconej Kantorowi pt. *Tańczyli na moście wiek cały...* w krakowskim Arsenale w 1995 r. Kostiumy na metalowych stelażach pojawiały się odtąd aż do czasów obecnych na pokazach sztuki Kantora. Ekspozycji w Katowicach towarzyszył katalog z tekstami ukazującymi spojrzenie na kostiumy i obiekty teatralne artysty z perspektywy historii sztuki i teatrologii. Refleksje historyków sztuki prezentowały artykuły moje i prof. Piotra Krakowskiego, a badaczy i krytyków teatru – tekst Jana Kłossowicza i znakomity esej prof. Krzysztofa Pleśniarowicza zatytułowany *Kantor, ambalaż, forma bio-obiektu*. Wystawa *Fantomy realności* podróżowała potem po Polsce i została pokazana w grudniu 1994 r. w Krakowie, w dwóch częściach: w Cricotece i Galerii Krzysztofor; w marcu 1995 r., także w dwuczęściowych odsłonach, w BWA w Słupsku i Ustce; w kwietniu tego samego roku w Muzeum Okręgowym w Koszalinie i w marcu 1996 r. w BWA we Wrocławiu.

W okresie, gdy Krzysztof Pleśniarowicz zawiadywał Cricoteką (od 1995 do 2000 r.), zrealizowaliśmy wspólnie wiele różnych projektów, a także zagranicznych

Les arts premiers

●●● Récemment installée près de la place Gutenberg, la galerie Edo est la première galerie consacrée uniquement à l'art africain à Strasbourg.



Des critères plastiques et émotionnels.

Il y a bien eu l'une ou l'autre exposition consacrée à l'art africain, mais l'on sait que cet art se découvre et s'apprécie au fil du siècle par des artistes comme Picasso, animé aujourd'hui son grand musée promulgué au Trocadéro à Paris pour 2002.

Originaire de Strasbourg, Anne Seyller, en passant pour le grand lac, y ouvre cette petite galerie avec l'expérience de collectionneuse depuis dix ans, et celle de galeriste à Dakar durant quatre ans.

Expressives et séduisantes

Ses critères de choix sont avant tout plastiques et émotionnels. Les œuvres proviennent des ethnies vivantes essentiellement dans l'ouest de l'Afrique et au Congo. Là-bas, l'art pour l'art n'existe pas, il a un rôle social, politique, religieux, économique, thérapeutique, et chaque tribu selon sa tradition, son ensemble d'exigences qui offrent, à l'artiste-artisan, ses règles et ses repères.

On trouvera donc des objets utilitaires comme calabasses, cuillères, échelle de lobi pour grimper au grenier ou à la terrasse, tabourets pour aller du champ et, toujours en bois, la réplique d'un tabouret royal que la légende affirme avoir été en or à l'origine. Pour les fêtes, les femmes peules portent de lourds bracelets en bronze et le baat tambour y est l'élément de communication par le son, mais aussi l'image sculptée dans le bois.

Ces objets totalement intègres à la vie servent de médium souvent symboliques. Deux masques aux yeux clos représentent des jeunes filles mortes réellement, ou mortes à leur enfance. Qui qu'il soit, le rite de passage est matérialisé. Sans être grandes, toutes ces pièces sont expressives et séduisantes. Même si les classifications occidentales ne leur conviennent pas, et si le gens n'est pas facile à saisir si loin de leur origine, la qualité esthétique de ces créations est évidente.

Julie Carpentier
Galerie Edo - 1, rue de l'épave à Strasbourg - tous les jeudis et vendredis de 10h à 17h et de 14h à 19h, tous les samedis de 10h à 19h, et sur rendez-vous 03 88 23 41 00, jusqu'au 30 juin.

L'humanité selon Tadeusz Kantor

●●● Dessins, peintures et objets théâtraux, une double exposition, à Strasbourg et Sélestat, crée une belle occasion d'aller à la rencontre de Tadeusz Kantor.

La région Alsace a donc choisi d'exposer quelques-uns de ses outils professionnels - Centre européen d'actions artistiques contemporaines (CEAAC) à Strasbourg, Fonds régional d'art contemporain (FRAC) à Sélestat - pour relayer dans le domaine des arts plastiques les échanges culturels quinquante l'année de « Wrocław en Alsace ».

Ces deux expositions, liées entre les structures alsaciennes et leurs partenaires polonais, ont en réalité trois dimensions complémentaires, et composent un hommage significatif à l'un des figures marquantes de la scène artistique polonaise et européenne d'après-guerre; il s'agit là de la première présentation posthume, en France, des peintures, dessins et objets théâtraux de Kantor.

De guerre et de mort

Mort à Cracovie en décembre 1990, Tadeusz Kantor avait cette année-là encore travaillé au festival d'Avignon, avec de jeunes comédiens français, et répété entre Cracovie et Toulouse un spectacle. Aujourd'hui c'est mon anniversaire que le Cricor 2, sa troupe, donna finalement jusqu'au Mailloin à Strasbourg, sans lui l'affaire fit question, tant s'était imposée à chacun, au fil des ans, l'idée qu'un spectacle de Kantor ne prenait sa mesure qu'à travers le mystère si singulier de sa présence-mémoire, physiologique et bordure de scène, tel le peintre devant son chevalet, le plateau de ses pièces de guerre et de mort.

Feu d'œuvres et de pratiques théâtrales - c'est la position sélestatienne du Musée de Wrocław le dit en d'autres termes, plus épurés - était à la source-mémoire d'un univers très activement solitaire de toutes les



La Classe morte. La Cricoteka de Cracovie au CEAAC à Strasbourg. (Photo DNA - Christian Lutz-Sorg)

le-même exposée, et des les années 30, au vent mauvais qui dans ce siècle déshumanisa l'Europe. De la puissance proprement bouleversante de ces engagements terrifiants, donc l'étonnement d'après-guerre, Rembrandt, la Classe morte, ou sont les neiges d'antan? Wierpoko-Wierpoko, ou les rêves des artistes. Je ne reviendrai jamais... un théâtre dont l'exposition de la Cricoteka au CEAAC offre une trace sensible.

Mais ces peintures, dessins et objets théâtraux manifestent d'abord à quel point le scénographe et metteur en scène avait à l'voir avec le plasticien. À quel point le plasticien - et l'exposition sélestatienne du Musée de Wrocław le dit en d'autres termes, plus épurés - était à la source-mémoire d'un univers très activement solitaire de toutes les

avant-gardes de la première moitié de ce siècle. C'est l'exact écho, à maints égards remarquable, de la réflexion que le FRAC et le CEAAC ont voulu - habilement d'un point de vue plus actuel, avec des artistes vivants - sur la question de l'objet, du corps, de la figure, de l'installation, de la théâtralité. A qui peut-être le négligeait, ces peintures et dessins, signés, qu'en art et en humanité le théâtre si essentiellement polonais et si puissamment universel de Kantor était formidablement éclairant.

Antoine Wicker

Du 23 juin au 26 juillet au FRAC Alsace - 1, espace Gilbert-Esteve à Sélestat, du mercredi au dimanche de 14h à 18h. Du 24 juin au 13 septembre au CEAAC - 7, rue de l'Abreuvoir à Strasbourg, du mercredi au samedi de 14h à 18h.

Double inauguration, à Strasbourg et Sélestat

Un excellent concert de l'ensemble Linda a ponctué, dans la soirée de mardi au FRAC à Sélestat, l'officialisation de la double inauguration des deux expositions consacrées à Kantor.

Ce n'est pas si souvent - il y avait beaucoup de sensible émotion dans les récits et dialogues esquissés mardi soir au CEAAC à Strasbourg puis au FRAC à Sélestat, par Maria - Sargesi Kantor, épouse de l'artiste décédé en 1990, et surtout d'elle par les responsables culturels polonais qui se sont joints à Kantor à Sélestat, directeur de la Fondation Kantor et Krzysztof Pleśniarowicz, directeur de la Cricoteka de Cracovie, tous deux associés à l'exposition strasbourgeoise, ou Marzanna Hermansdorfer, directrice du Musée national de Wrocław, qui signe l'exposition sélestatienne.

La qualité, et certaine force bouleversante du souvenir qui à chacun laisse - il y a quelques années - seulement - la disparition de l'artiste, y affluait à tout instant, en même temps que la singularité ici transcendante, de Cracovie à Wrocław et sous l'œil très sincèrement ému de Maria Kantor, du lien que chacun entre-tient avec l'œuvre et la mémoire du disparu.

Cracovie, on le sait bien, n'est pas Wrocław. Que ces villes et ces institutions soient ainsi associées dans cet hommage rendu à Kantor dans le cadre de la semaine de « Wrocław en Alsace » ne laisse pas moi Polonais indifférents. Chacun de se féliciter, avec Robert Gersmann, Francis Gelin ou Jean-Yves Balmier, représentants de la région Alsace et du CEAAC, de l'Agence



Emballage XI. Le Musée national de Wrocław au FRAC de Sélestat.

culturelle et du FRAC, et de l'Etat, du sérieux avec lequel les équipes alsaciennes et polonaises ont ici collaboré.

Et chacun s'engage à offrir demain un avenir significatif, pour l'une et l'autre partie, à cet échange naissant - fort justement qualifié d'exemplaire. A. W.

Salon musical à Mittelbergheim

●●● Pour la quatrième année, Mittelbergheim s'offre deux journées musicales passionnantes. De jeunes interprètes viennent s'y présenter à des professionnels du spectacle.

C'est à Jacques Niquet que l'on doit cette initiative, après tout ambitieuse. Si peut « professionnels » ces journées jusqu'à prises en charge par l'association Les Amis de Mittelbergheim, il a créé cette année, Noë-en-Stock, l'idée est dans son principe, préserver des professionnels reconnus préférentiellement, sur Casseint, un certain nombre d'artistes en devenir qui viendront jouer à Mittelbergheim, devant un public de professionnels encore.

Les engagements généralement suivent, et l'association propose à chacun une assistance administrative et juridique - toutes - que l'on apprend assez rapidement au cours de sa formation artistique. Jacques Niquet n'est pas vraiment novice dans l'organisation des concerts, dit-il, ont accompagné mon enfance et mon adolescence. Mes parents organisaient eux-mêmes de multiples concerts, et comme je lisais la musique, je me retrouvais à côté des pianistes pour tourner les pages. Bien tard je me suis lancé moi-même, à Mittelbergheim.

Tres vite les spectacles se

multiplient. Ce sont surtout de jeunes artistes qui viennent là, accueillis par ces hommes passionnés, et ce n'est pas tout. La musique ne peut être réservée aux seuls stars invités par les grands réseaux de diffusion. J'ai vite compris les difficultés que les uns et les autres avaient à se produire. L'idée de ce salon de l'art est venue presque naturellement.

Jouer les découvreurs

Aujourd'hui, ces journées se sont ouvertes à la musique contemporaine, avec cette fois-ci les solistes de l'ensemble Linda - et l'on pourra de la même façon y entendre des chanteurs yiddish d'Europe centrale, avec le groupe Azay.

De côté des musiques classiques, l'orchestre du Conservatoire de Strasbourg accompagnera, les années prochaines, Nathalie Gaudelroy et René Desgard, et l'on retrouvera, ici, entre autres musiciens, l'exceptionnel pianiste Sergueï Milshtein en compagnie de l'altiste Natalia Tolosa. Ces journées sont naturellement ouvertes au public. Une bonne occasion de faire le plein de musique et de jouer les découvreurs.

Mathias Heilmann
Les 27 et 28 juin de 14h à 19h à Mittelbergheim, 100F pour la journée, 60F tarif réduit. Restauration assurée. Réservation au 03 88 08 47 12 et 03 88 45 19 63.



Jacques Niquet. Interprètes et diffuseurs réunis. (Photo DNA - Michel Frison)

EXPRESS

■ France 3 Alsace: Jean-Marie Boehm. Le directeur général de France 3, Philippe Levrier, a nommé hier Jean-Marie Boehm responsable de l'antenne de France 3 Alsace. Il succède à Hubert Schilling qui occupait cette fonction depuis 1990 et qui rejoint l'antenne de la chaîne Régions de France 3. Jean-Marie Boehm, 44 ans, de formation au départ juridique, est producteur et animateur du magazine d'actualité mensuel Reide m' de voir, qui a reçu au fil des ans de très nombreuses personnalités alsaciennes. Il a aussi réalisé des documentaires pour la chaîne et des séries radio pour l'atelier de création de Radio France. Il a été journaliste au quotidien au jour du départ Le Nouvel Alsacien, puis à Radio France Alsace jusqu'en 1992, et a collaboré à plusieurs revues, agences et journaux.

■ Partage franco-asiatique. L'association Archipel Indigo, « espace de partage culturel franco-asiatique », veut faire mieux connaître en France et en Europe la culture des pays

de l'Asie, et plus particulièrement d'Asie du Sud-Est. En privilégiant les traditions orales, inscrites dans un acte « courant d'échanges humains ». Dans le cadre d'un cycle de lectures de nouvelles et contes vietnamiens - « Les Heures Indigo » Dominique Hardy, Emmanuelle Zanfanton et Pierre Zedler laissent Quelle chance! de Mai Nguyen, extrait du recueil de nouvelles En traversant le fleuve, traduit du vietnamien par Phan Huy Duong. Le samedi 27 juin à 17h à la librairie des Bateliers - 5, rue Modeste-Schickel - à Strasbourg 03 88 37 90 60.

■ Cric-Rock. Quartiers en musique. Dans le cadre du festival des arts de la rue organisé à Strasbourg, le terrain de foot du quartier devient Cric-Rock, ce samedi 27 juin à partir de 17h. S'y produisent Battle Speedy, Moving Style Attack, Bando Atteregge, R.U.2, Color, Abney, Les Salams, Rockmaniacs. Ateliers (écriture, graffiti, dans 18h, sur le thème de la prévention du sida).

Dernières Nouvelles d'Alsace

Région 6

F

REF TE 06

●

N° 188 - Jeudi 26 juin 1998

Il. 2. Recenzja z wystawy Tadeusza Kantora w Centre Européen d'Actions Artistique Contemporaines w Strasbourg - „Dernières Nouvelles d'Alsace” z 25 czerwca 1998 r.

wystaw, jak: *Kantor, homme de théâtre* w Maison du Spectacle – La Bellone w Brukseli (grudzień 1995–styczeń 1996) oraz w Théâtre Garonne w Tuluzie (grudzień 1996); *Hommage à Tadeusz Kantor, le théâtre de la mort* w l’Institut International de la Marionnette w Charleville-Mézières (wrzesień/październik 1996); *Tadeusz Kantor. L’escena de la memoria* w Fundación Arte y Tecnología w Madrycie (styczeń/luty 1997) oraz w Casa Mila (La Pedrera) w Barcelonie (marzec/maj 1997); *Kantor – Livsverk* w Marionettmuseet w Sztokholmie (styczeń/luty 1998); *Tadeusz Kantor* w Centre Européen d’Actions Artistique Contemporaines w Strasbourgu (czerwiec/wrzesień 1998) (il. 2); *Tadeusz Kantor, klisze pamięci* w Rundetaarn w Kopenhadze (marzec/kwiecień 1999). Podczas naszej współpracy nad przygotowaniem tych wystaw miałem okazję bliżej poznać także praktyczne zdolności prof. Pleśniarowicza w zakresie zarządzania projektami i przewidywania komplikacji.

Pamiętam, kiedy jako kuratorzy ekspozycji planowanej w 1995 r. pojechaliśmy do Brukseli, by uzgodnić warunki pokazu i ustalić wszystkie szczegóły. Spotkaliśmy się tam z organizatorką – Anną Molitor – i słynnym dziennikarzem – Leopoldem Ungerem, znanym w Polsce pod przydomkiem „Brukselczyk”. Wystawa miała mieć szczególną rangę, ponieważ z jej otwarciem połączono inaugurację działalności zmodernizowanego Maison du Spectacle – muzeum zlokalizowanego w pałacu ze wspólną barokową fasadą zwaną przez Brukselczyków „La Bellone” (Pięknisia) (il. 3). Serge Creuz – słynny belgijski reżyser teatralny, który był inicjatorem powstania tej placówki – pragnął, by jej otwarciu patronowała wystawa Tadeusza Kantora. Wszystkie pomieszczenia, włącznie z przykrytym szklanym dachem dziedzińcem, miały zostać wypełnione dziełami polskiego twórcy (il. 4). Tak wielka prezentacja naturalnie generowała duże koszty. Leopold Unger, wielki admirator sztuki Kantora, opowiadał, że przedsięwzięcie wzbudziło zainteresowanie wielu podmiotów w Belgii i nadano mu nawet charakter oficjalnego, międzynarodowego wydarzenia, wpisując do protokołu wymiany kulturalnej między Polską a Wspólnotą Francuską w Belgii (Walonami). Polska nie należała w owym czasie do Unii Europejskiej, a Ministerstwo Kultury też nie dofinansowywało projektów na zasadzie organizowanych konkursów. Kiedy Anna Molitor, z którą przygotowywaliśmy kosztorys, pokazała nam dokumenty wpisujące naszą wystawę do owego protokołu wymiany, Krzysztof Pleśniarowicz zapytał, czy moglibyśmy otrzymać kserokopie dotyczące nie tylko naszego pokazu, lecz także oficjalnej umowy między Polską a Walonami. Trochę mnie to zdziwiło, ponieważ byłem niemal pewien, że polskie ministerstwo już wie o tej sprawie i taka dokumentacja jest nam zbędna. Przekonałem się bardzo szybko, jak przewidujący był dyrektor Cricoteki. Chodziło o to, że w ramach oficjalnej wymiany kulturalnej strona polska zobowiązywała się do pokrycia kosztów transportu ekspozycji (Belgowie zaś finansowali



Il. 3. Maison du Spectacle (fasada), druk ulotny, 1995 r.



Il. 4. Maison du Spectacle (dziejziniec po modernizacji w 1995 r.)

całą resztę). Była to dość duża kwota, której Cricoteka nie mogła wyłożyć ze swojego skromnego budżetu. Anna Molitor twierdziła, że otrzymanie dotacji z polskiego ministerstwa to czysta formalność. Należało tylko wystąpić z naszą umową do polskich władz i wskazać, że projekt został wpisany do rządowej umowy o wymianie kulturalnej. Jednakże gdy po powrocie do Krakowa Krzysztof Pleśniarowicz zadzwonił do Ministerstwa Kultury z pytaniem, jakie mamy przygotować dokumenty, aby uzyskać pieniądze na transport do Brukseli, pani z departamentu współpracy z zagranicą stwierdziła, że nie ma żadnej umowy o wymianie kulturalnej między Polską a Wspólnotą Francuską w Belgii i nie otrzymamy żadnego dofinansowania. Byłem obecny przy tej rozmowie i w najwyższym stopniu zaskoczony. Jednakże prof. Pleśniarowicz spokojnie jeszcze raz połączył się z odpowiednim departamentem i poprosił o rozmowę z dyrektorem tegoż, anonsując, że sprawa jest bardzo poważna. Pani dyrektor początkowo potwierdziła, iż nie ma żadnej umowy między Polską a Walonami. Wtedy prof. Pleśniarowicz, udając wzburzenie, powiedział, że skoro nie ma takiej umowy, to zostaliśmy wprowadzeni w błąd i padliśmy ofiarą oszustów. „Proszę sobie wyobrazić – perorował – że mam przed sobą kserokopię oficjalnej umowy i tam widnieje również pani podpis. To wielki skandal. Muszę zaraz – mówił – zadzwonić do pana Leopolda Ungera oraz poinformować również polskich dziennikarzy, że w Belgii działa organizacja fałszująca umowy i podpisy”. Pani dyrektor chyba poczuła się nieswojo, ponieważ poprosiła, by wstrzymał się z telefonami, gdyż musi to jeszcze sprawdzić. Później zadzwoniła do Cricoteki już inna pracownica z ministerstwa i poinformowała nas, że projekt otrzyma z ministerstwa dofinansowanie, ponieważ jest wpisany do umowy o wymianie kulturalnej i mamy tylko przedstawić odpowiednie preliminarze kosztów (il. 5).

Pozwoliłem sobie przytoczyć tę trochę anegdotyczną sytuację, by ukazać, jakie niespodziewane komplikacje zdarzały się podczas organizacji zagranicznych wystaw i jak skutecznie i taktownie rozwiązywał je prof. Pleśniarowicz. Nie we wszystkich katalogach nazwisko Pleśniarowicza pojawiało się jako kuratora czy współkuratora ekspozycji. Z właściwą sobie skromnością prosił, by nie umieszczać go w takiej roli, ponieważ jego wkład był bardziej organizacyjno-techniczny niż merytoryczny. Uważam, że było wprost przeciwnie. Z perspektywy czasu cała działalność prof. Krzysztofa Pleśniarowicza w Cricotece oraz moja współpraca z nim wydają się bardzo spójne, niemal komplementarne w dążeniu do realizacji celu, jakim było przewartościowanie postrzegania twórczości Kantora. Nie chciałbym przypisywać jedynie nam zasługi w recepcji sztuki Kantora jako dzieła totalnego, bez podziałów na teatr i sztuki plastyczne. Oczywiście obiekty teatralne pojawiały się już wcześniej na wystawach malarzkich Kantora i był to długi proces, na który złożyło się wiele różnych czynników,

włącznie z redefinicją pojęcia dzieła sztuki w kontekście jej aktualnych przemian. Niemniej właśnie za czasów dyrekcji prof. Krzysztofa Pleśniarowicza obiekty, kostiumy, rekwizyty ze świata teatru Kantora w tak ogromnej masie wkraczały, na równych prawach z obrazami i rysunkami, na salony wystawowe muzeów teatralnych i centrów sztuki. Dzisiaj wydaje się to czymś tak oczywistym, że zapomina się, że 30 lat wcześniej tak nie było.

Warto zwrócić uwagę, iż przy okazji zorganizowanego z inicjatywy prof. Pleśniarowicza na Uniwersytecie Jagiellońskim w piątą rocznicę śmierci Kantora, w grudniu 1995 r., sympozjum pt. *Pamięć o Artystcie Pamięci* do napisania artykułów zostali zaproszeni artyści oraz badacze i krytycy wywodzący się kręgów sztuki w równej liczbie z teatrologami. Reprezentantami pierwszej z dziedzin byli: historycy sztuki prof. Andrzej Turowski, prof. Piotr Krakowski i dr Marek Rostworowski, krytycy Anka Ptaszkowska i Wiesław Borowski oraz artystka prof. Janina Kraupe-Świderska; a drugiej: prof. Jan Kott, prof. Michał Kobiółka, prof. Krzysztof Pleśniarowicz, Henri Galy-Carles, Georges Banu i Jan Kłossowicz.

Odczyty, a czasami minikonferencje akompaniowały także wystawom, jak choćby w 1996 r. we Wrocławiu. W miejscowym BWA odbywał się pokaz *Fantomów realności*, a w Ośrodku Badań Twórczości Jerzego Grotowskiego i Poszukiwań Teatralno-Kulturowych (dziś Instytut im. Jerzego Grotowskiego) – sesja poświęcona sztuce Kantora. Myślę, że odczyty, w których przedstawialiśmy różne aspekty działalności artystycznej krakowskiego twórcy, były dość istotne dla gości wizytujących wystawy, szczególnie w miejscach, gdzie nie były prezentowane spektakle Teatru Cricot 2 ani malarstwo Kantora, jak np. w Kijowie (1998) czy Kopenhadze (1999). Daleki jestem od gloryfikowania tej popularyzatorskiej aktywności, ale należy ją przypomnieć



Il. 5. Zaproszenie na inaugurację i otwarcie wystawy Tadeusza Kantora w Maison du Spectacle 1 grudnia 1995 r.

dla ukazania spójności i konsekwencji działań prof. Pleśniarowicza, a także jej wielowymiarowości wymagającej niezwykłego, a przy tym czasochłonnego zaangażowania.

Osobnym rozdziałem, który obowiązkowo trzeba tu wspomnieć, była współpraca Cricoteki z powstałą w październiku 1994 r. Fundacją im. Tadeusza Kantora, której pierwszym prezesem został dr Marek Rostworowski. Profesor Pleśniarowicz był wielkim orędownikiem jej powołania. Słusznie przewidywał, że bliska współpraca Fundacji z Cricoteką może przynieść obu podmiotom wymierne korzyści na wielu polach. Pomoże stworzyć wspólny front działań w realizacji projektów, zapobiegając tym samym ich rozpraszaniu i negatywnej konkurencyjności. Ponadto w ówczesnej rzeczywistości prawnej fundacje mogły aplikować o wsparcie finansowe do organizacji i funduszy niedostępnych instytucjom publicznym. Nowo powstała Fundacja funkcjonowała na zasadach wolontariatu. Żadnych wynagrodzeń nie otrzymywali też członkowie jej Rady i Zarządu. Rada Fundacji powierzyła mi stanowisko dyrektora Zarządu, który miał obowiązek organizacji jej działalności. Bez pomocy prof. Pleśniarowicza nie byłbym w stanie podołać temu zadaniu. Mógłbym przytoczyć wiele efektów tej współpracy, ale z uwagi na ograniczony liczbą stron limit mojej wypowiedzi poprzestanę na kilku przykładach.

Niewątpliwie najbardziej spektakularny był (a właściwie jest) Pomnik Krzesła Tadeusza Kantora w Hucisku. Cricoteka, chyba jeszcze przed objęciem stanowiska dyrektora przez prof. Krzysztofa Pleśniarowicza, otrzymała z Ministerstwa Kultury dotację celową na realizację pomnika Tadeusza Kantora w Krakowie. Miał on powstać według autorskiego projektu artysty na ul. Kanoniczej. Projekt zawarty w formie rysunku przedstawiał postać twórcy zmierzającego do Cricoteki. Niestety konserwator zabytków nie zgodził się na tę lokalizację, a inne miejsce w Krakowie nie odpowiadałoby zamysłowi autora. Wobec niemożności realizacji pomnika dotację należało więc zwrócić. W gronie admiratorów sztuki Kantora oraz pracowników Cricoteki i Fundacji debatowano nad alternatywnym przedsięwzięciem. Artysta planował bowiem również postawienie pomnika Wiecznego Wędrowca nieopodal domu w Hucisku. Zamierzał wykupić pole sąsiadujące z posesją i tam postawić figurę wędrowca, będącego alegorią idei twórczości jako nieustającej podróży. Monument miał stanąć na środku pola, a prowadzić do niego miał chodnik w formie spirali. Profesor Pleśniarowicz po konsultacji z Ministerstwem Kultury przedstawił propozycję rozwiązania problemu zwrotu dotacji. Cricoteka miała przekazać Fundacji środki finansowe otrzymane na pomnik, a ta – zrealizować projekt w Hucisku. Choć pomysł artysty nie wydawał się możliwy do wykonania z wielu względów, prezes Fundacji dr Marek Rostworowski optował za jego urzeczywistnieniem. Proponował, by na podstawie zachowanych szkiców Kantora rzeźbę zrobił Jerzy Bereś. Natomiast Maria Kantor uważała, że

należy w Hucisku postawić pomnik Krzesła. Obie strony zyskały grono zwolenników i przedstawiały w czasie rozmów i dyskusji argumenty, które miały zdecydować o wyborze formy pomnika. Ostatecznie przyjęto do realizacji wersję Krzesła. Przeważały kwestie techniczne i finansowe. Z uwagi na wysokie koszty nie wchodziło w grę wierne wykonanie zamysłu Kantora związane z zakupem pola. Ponadto rzeźba wolnostojąca, która według rysunków miała być częściowo drewniana, nie przetrwałaby długo w naszych warunkach klimatycznych. W przypadku Wędrowca niejasna też wydawała się atrybucja dzieła. Jeżeli rzeczywiście jego wykonania podjąłby się tak znakomity artysta rzeźbiarz jak Jerzy Bereś (choć nie było to pewne, ponieważ nikt na ten temat z nim nie rozmawiał), to naturalnie jemu należałoby przypisać autorstwo dzieła. Natomiast odnośnie do Krzesła Fundacja dysponowała bardzo precyzyjnymi rysunkami Kantora, które otrzymała z Wrocławia. Tuż przed śmiercią twórca sporządził na zamówienie dyrektora Teatru Współczesnego we Wrocławiu Krzysztofa Rościszewskiego bardzo szczegółowe techniczne plany Krzesła, które miało stanąć w pobliżu teatru. Pomysł upadł, ponieważ nie udało się zebrać odpowiednich funduszy, i plany zwrócono spadkobiercom. Byłem od początku sporu zwolennikiem realizacji pomnika Krzesła, gdyż bezdyskusyjnie było ono dziełem Kantora. Profesor Pleśniarowicz także należał do jej stronników, ale z właściwą sobie delikatnością nie chciał ingerować w podjęcie ostatecznej decyzji. Dotacja otrzymana od Cricoteki przez Fundację nie pokrywała oczywiście wydatków na budowę. Fundacji im. Tadeusza Kantora udało się otrzymać wsparcie od Fundacji Współpracy Polsko-Niemieckiej i 8 grudnia 1995 r., w piętą rocznicę śmierci autora, dokonano odsłonięcia pomnika. Prezes dr Rostworowski śledził proces konstruowania pomnika w Hucisku i był obecny przy jego wznoszeniu (my w tym czasie byliśmy w Brukseli, gdzie przygotowywaliśmy wystawę w Maison du Spectacle). Zafascynowany betonowym kolosem przyznał rację jego zwolennikom i napisał piękny tekst, odczytany podczas uroczystości odsłonięcia rzeźby (il. 6).

W następnym roku (1996) Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego wspólnie z Fundacją im. Tadeusza Kantora zorganizował w Hucisku i w krakowskiej siedzibie Instytutu przy ul. Grodzkiej pierwszą konferencję historyków sztuki poświęconą malarstwu i sztuce przedmiotu Tadeusza Kantora pt. *W cieniu Krzesła*. Wzięli w niej udział historycy sztuki reprezentujący polskie środowiska naukowe (Kraków, Warszawy, Łodzi, Poznań), a także badacze z Francji. Cricoteka pomagała w jej realizacji, a w debatach zabierał głos prof. Krzysztof Pleśniarowicz. Hucisko gościło także uczestników brytyjskiego sympozjum teatralnego *Concepts Symposium*, które prof. Noel Witts z Uniwersytetu w Leeds zorganizował w kooperacji z prof. Krzysztofem Pleśniarowiczem w 1998 r.



Il. 6. Rzeźba Krzesła oraz Dom Twórczości Tadeusza Kantora i Marii Stangret-Kantor, 1996 r.

Chciałbym jeszcze raz wyraźnie podkreślić, że współpraca Cricoteki z Fundacją nie nosiła nawet śladów rywalizacji czy tzw. konfliktu interesów. Byłem pracownikiem Cricoteki i zarazem działałem w Fundacji, ale prof. Pleśniarowicz nigdy nie wyznaczał sztywnej granicy między tymi moimi aktywnościami. Liczył się dla niego cel i efekt, koncentrowanie i konsolidowanie wszystkich sił dla realizacji zadań. Członkami Rady Fundacji były spadkobierczynie praw autorskich po Tadeuszu Kantorze, co znacznie ułatwiało pracę. Nie miało dla nas zasadniczego znaczenia, który podmiot będzie figurował jako główny organizator, choć z oczywistych powodów Cricoteka była tu zdecydowanym liderem. Dzięki takiej afiliacji Krzysztofowi Pleśniarowiczowi udało się zrealizować wiele ważnych projektów (il. 7). Ja w Galerii-Pracowni zorganizowałem szereg wystaw ukazujących malarską drogę Tadeusza Kantora i metamorfozy jego plastycznej twórczości (od czasów studiów na krakowskiej ASP po *Multipart* i *Wszystko wisi na włosku*).

Podczas tych wielu wydarzeń, które organizowaliśmy, miałem okazję bliżej poznać Krzysztofa Pleśniarowicza, a także się z nim zaprzyjaźnić. Przeprowadziliśmy masę rozmów, w których dzieliliśmy się swoimi refleksjami i odkryciami na temat sztuki Tadeusza Kantora. Zawsze traktował moje wypowiedzi z szacunkiem i uwagą.



Il. 7. Wizyta Roberta Wilsona w Hucisku, 1997 r., stoją od lewej: Zuzanna Janin, Mirosław Bałka, Jaromir Jedliński, Krystyna Meissner, Zbigniew Machaj, Robert Wilson, Maria Stangret-Kantor, Grzegorz Musiał, Krzysztof Pleśniarowicz, Lech Stangret



Il. 8. Uroczystość nadania imienia Tadeusza Kantora Liceum Sztuk Plastycznych w Dąbrowie Górniczej, 1998 r., pierwszy z prawej Krzysztof Pleśniarowicz, w środku Lech Stangret i Maria Kantor, pierwszy z lewej dyrektor liceum Jarosław Wartak

Przypuszczam, że je cenił, ponieważ awansował mnie na swojego zastępcę w Cricotece. Podziwiałem jego ogromną wiedzę, a także niespożytą energię i zaangażowanie na tak wielu polach związanych z nauką i szeroko pojętą kulturą. Krzysztof stał się także ulubieńcem Marii Kantor, która doceniała nie tylko jego kwalifikacje merytoryczne, lecz także bezinteresowną chęć pomocy, takt, delikatność postępowania, „kindersztubę” (il. 8).

Dzięki Profesorowi Pleśniarowiczowi wydawnictwa Cricoteki wzbogaciły się m.in. o krytyczne opracowania spektakli Kantora, np. *Powrotu Odysa* według Stanisława Wyspiańskiego, zrealizowanego w 1945 r., podczas okupacji, w konspiracyjnym teatrze podziemnym, czy o książkę *Hommage à Tadeusz Kantor*, w której znalazły się zredagowane przez dyrektora Cricoteki materiały i artykuły z krakowskich konferencji z 1990 i 1995 r. Badacze zajmujący się twórczością Kantora zawdzięczają mu jedyną pełną biografię autora *Umarłej klasy* pt. *Kantor – artysta końca wieku*, wydaną przez wrocławskie Wydawnictwo Dolnośląskie w 1997 r., a przede wszystkim opracowanie i zredagowanie trzech tomów pism twórcy wydanych przez Cricotekę i Ossolineum w latach 2004–2005. Nad tą bezcenną dla „kantorologów” publikacją Krzysztof Pleśniarowicz pracował kilka lat. Do tego należy dodać jeszcze napisanie przez niego pracy habilitacyjnej w 1996 r. Wszystko to, jak łatwo zauważyć, działo się w czasie pełnienia przez niego pochłaniającej masę czasu funkcji dyrektora Cricoteki. Osobiście mogę powiedzieć, że przyczynił się również pośrednio do uzyskania przeze mnie stopnia doktora, namawiając do podjęcia studiów doktoranckich z historii sztuki.

Profesor Krzysztof Pleśniarowicz zdecydował się opuścić Cricotekę w 2000 r. Ostatnim naszym wspólnym projektem, nad którym pracowaliśmy, był Festiwal Tadeusza Kantora w 2000 r. zamykający cykl wydarzeń w ramach programu „Kraków 2000 – Europejska Stolica Kultury”. Ja zrezygnowałem z pracy w Cricotece cztery lata później. Zachowałem stanowisko dyrektora Zarządu Fundacji im. Tadeusza Kantora, której aktualna siedziba znajduje się w Warszawie. Fundacja współpracowała i współpracuje z Cricoteką, ale już na innych zasadach. Nigdy jednak ta kooperacja nie osiągnęła takiego stopnia intensywności jak za czasów dyrekcji Profesora Pleśniarowicza. Po odejściu Profesora z Cricoteki spotykaliśmy się już tylko przy okazji jakichś uroczystości lub wernisaży.

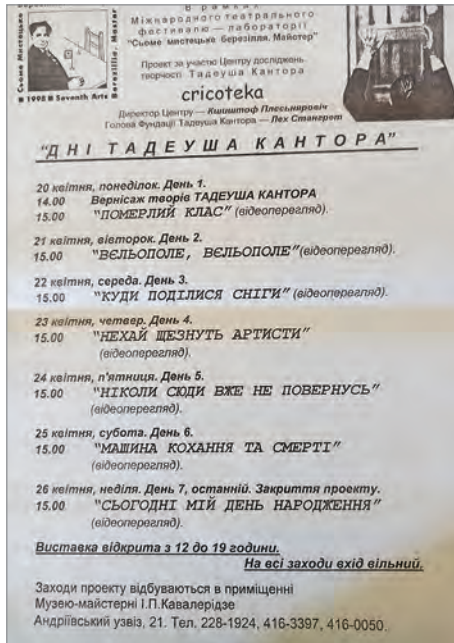
Wydaje się, że pięć lat i kilka miesięcy naszej współpracy to tylko krótki epizod w długiej karierze Profesora. Połączyła nas – i myślę, że jednak łączy do dziś – fascynacja sztuką Tadeusza Kantora. Jego twórczość karmiła się wspomnieniami i pamięcią. Szczególnie ważna była dla artysty pamięć indywidualna, odbiegająca często od stwarzanego dla politycznych celów historycznego uniwersalizmu. Kantor uważał, że jeżeli ta osobista prawda, którą ukazywał w swoich przedstawieniach, znajdowała

odbicie w pamięci innych ludzi, stawała się wspólną wartością, którą trzeba zachować i pielęgnować. Kiedy w roku 2004 w Muzeum Narodowym Sztuki Ukrainy w Kijowie otwierano wystawę malarstwa Marii Stangret-Kantor, pojawiły się na wernisazu osoby, które pamiętały nasze wykłady w 1998 r. w Kijowie podczas zorganizowanych w Muzeum Ivana Kawaleridze przez Serhija Proskurnię Dni Tadeusza Kantora (il. 9). Okazało się, że w otwarciu uczestniczą też ludzie pamiętający dokonania ojca Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza – Jerzego Pleśniarowicza, który był m.in. tłumaczem literatury ukraińskiej. W Związku Radzieckim zabraniano używania ukraińskiego i pisania w tym języku. Zachował się jednak, przetrwał i odrodził dzięki pamięci nielicznych Ukraińców. Warto więc pamiętać!

Warszawa, 25 czerwca 2024 r.

Bibliografia

Kantor Tadeusz, *O malarstwie*, 1987, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic...* *Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.



Il. 9. Druk z programem Dni Tadeusza Kantora w Kijowie, 1998 r.

ABSTRACT

From Brussels to Kyiv

Seventy years is a long enough span of a person's life to allow for certain assessments and reflections. In the case of the Honored Jubilee, this also encompasses his extraordinarily rich activity in both the field of institutional culture and teaching and research. The Professor's domain is primarily theater and his vast knowledge of its history and avant-garde, while mine is art history – mainly contemporary – and art criticism. In hindsight, it seems natural to me that our paths were bound to cross, given our shared interest in the work of Tadeusz Kantor.

After the Professor left Cricoteka in 2000, we only saw each other on the occasion of ceremonies or exhibition openings. It seems that the five years and a few months of our collaboration were just a brief episode in the Professor's long career. What brought us together – and I believe still unites us today – is our fascination with the art of Tadeusz Kantor.

Keywords: Cricoteka, Tadeusz Kantor Foundation, Tadeusz Kantor, exhibitions, Prof. Krzysztof Pleśniarowicz

MAŁGORZATA SUGIERA 

Katedra Performatyki Uniwersytetu Jagiellońskiego

Lem spotyka Latoura, czyli Detektywi w sieci technologii

Otwierając przedmowę do pierwszego wydania *Filozofii przypadku*, Lem powrócił na chwilę do wydanej wcześniej *Summy technologicznej*, jeden i drugi utwór nazywał przy tym „nierozsądnym przedsięwzięciem”¹. Jak bowiem tłumaczył:

To zatem, co stanowi niezbędną przesłankę każdego porządnego badania, jako izolacja poznawanego obiektu, zostało wprawdzie założone, lecz w obu wypadkach (bez względu na ich różnice) nie udało się tej izolacji utrzymać. [...] nie wynalazłem bowiem cięć generalnych, odpowiadających odseparowaniu anatomii od fizjologii; anatom, opisując płuca, nie dokonuje wtargnięć na tereny fizjologa, a fizjolog znów tamtemu nie wchodzi w paradę².

Co istotne, określeniem „nierozsądne przedsięwzięcie” w takim właśnie rozumieniu objąć można całą twórczość literacką autora *Filozofii przypadku*. Przecież nic

¹ S. Lem, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Kraków 1968, s. 5.

² *Ibidem*.

nie zachwyca go bardziej podczas pisania niż wymyślanie intryg, w których efekcie nie tylko wspomniany w powyższym cytacie fizjolog wchodzi w paradę anatomowi, lecz najczęściej także inne profesje i dyscypliny zachowują się podobnie. Dzięki temu Lem mógł w *Summie technologicznej* nie tylko wnikliwie dostrzec obosieczność technologii jako ekstensji człowieka, lecz także wydobyć na jaw ich niedostatecznie dotąd dostrzeganą i docenianą sprawczość, piętrząc fatalne zbiegi okoliczności i niespodzianki. Trudno się więc dziwić, że czytane dziś powieści i opowiadania Lema różnią się od wielu pisanych wtedy utworów z nurtu fantastyki naukowej, tak rodzimych, jak zagranicznych. Choć roilo się w nich od nowych maszyn i wysoce zaawansowanych technologii, najczęściej służyły one jako rodzaj atrakcyjnych dekoracji, pozwalając mianować hipotetyczne światy przyszłości i nadawać im wiarygodność w oczach osób czytających. Tymczasem powieściom Lema o wiele bliżej do takich współczesnych nam powieści, jak choćby *Marsjanin* Andy'ego Weira³ czy *7EW* Neila Stephensona⁴. Technologie stają się tu bowiem równorzędnymi partnerami człowieka w ramach łączących ich na podobnych zasadach emergentnych sieci socjotechnologicznych. Aby się o tym przekonać, wystarczy nawet pobieżny rzut oka na te dwa wybrane przykłady sprzed kilku lat.

Przedstawiona w *Marsjaninie* Weira historia amerykańskiego astronauty Marka Watneya, znakomitego botanika i specjalisty od inżynierii maszyn, stanowi taki splot zbiegów okoliczności i piętrzących się, fatalnych w skutkach przypadków, że z pewnością przypadłaby do gustu Lemowi. Kiedy wskutek burzy piaskowej tytułowy bohater pozostaje jako samotny rozbitek na Marsie, nieustannie dwoi się i troi, żeby przetrwać do czasu przybycia misji ratunkowej. Choć nie brak mu koniecznych naukowych ani technicznych umiejętności, jego eksperymenty często kończą się trudnymi do przewidzenia wpadkami i zagrażającymi życiu katastrofami, jak relacjonują kolejne zapisy w jego dzienniku. Że niewiele w tym jego winy czy złej karmy, wiadać najlepiej w towarzyszących tym relacjom sprawozdaniach z tego, co dzieje się podczas przygotowań misji ratunkowej w Houston. Za każdym razem autor bardzo wyraźnie w centrum uwagi osoby czytającej stawia sprawczość rzeczy, udowadniając tym samym ich moc performatywną, niepodlegającą pełnej ludzkiej kontroli. W dodatku nie chodzi wcale o jakieś skomplikowane mechanizmy czy wysoce wyrafinowane urządzenia i technologie. Weir pokazuje bowiem sprawczość zwykłego oddziaływania jednostronnego naprężenia czy stopniowego zużywania się materiału,

³ A. Weir, *Marsjanin*, tłum. M. Ring, Warszawa 2014 [2011].

⁴ N. Stephenson, *7EW*, tłum. W. Szypuła, Warszawa 2016 [2015].

a zatem prozaicznych i codziennych zjawisk, które jednak potrafią doprowadzić do niespodziewanej katastrofy.

Podczas gdy *Marsjanin* Weira wysuwa na pierwszy plan sprawczość rzeczy, powieść *7EW* Neala Stephensona skupia uwagę na powstawaniu i aplikowaniu nowych technologii w krytycznym momencie, kiedy rozpadający się Księżyc deszczem meteorytów niszczy życie na Ziemi. Ratuje się tylko kilka setek ludzi na orbicie okołozemskiej, lecz ta liczba szybko topnieje do tytułowych siedmiu Ew, które dzięki technologii genetycznej staną się matkami nowych gatunków ludzi. Lokując życie w kosmosie, Stephenson pozbawił prace nad nowymi i niezbędnymi do przeżycia technologiami całego znanego nam dobrze zaplecza ekonomicznego, społeczno-politycznego i instytucjonalnego. Dzięki temu odwrócił na nice upowszechnione przez nurt badań nad nauką i technologiami przekonanie, że najważniejszą część procesu aplikacji nowych technologii stanowią społeczne zapotrzebowanie i akceptacja. Takie przekonanie pozwala bowiem usunąć na dalszy plan wszystko, czego nie uwieńczył końcowy sukces, czyli wyrzucone do kosza plany, nieudane testy laboratoryjne, daremne próby w warunkach naturalnych itd. Tymczasem Stephenson śledzi właśnie nieudane próby i zmarnowany wysiłek, pokazuje głównie drogi, które prowadziły do nikąd, kieruje uwagę na błędne kalkulacje i chybione realizacje. Inaczej mówiąc, jego powieść pokazuje przede wszystkim to, jak – pomimo oporu materii, niedoskonałości naukowych teorii i obliczeń – nowe technologie powstają dzięki grze w ciemno na mocy improwizacji i szczęśliwego przypadku w nieustannych i skomplikowanych negocjacjach między ludźmi i więcej-niż-ludźmi. Oglądany oczami Stephensona postęp to zatem bardziej pasmo porażek niż sukcesów gwarantowanych przez poprzednie osiągnięcia. Obie opublikowane kilka lat temu powieści przede wszystkim dlatego wydały mi się warte przywołania, że także Lem chętnie przygląda się z bliska technologiom w chwili, kiedy z trudnych do ustalenia przyczyn zaczynają zawodzić, co otwiera pole dla działania przypadku. Sam mówił o tym wprost, przedstawiając powieść *Katar* (1975) jako powrót do pomysłu, który niemal dwie dekady wcześniej już wykorzystał w *Śledztwie* (1959). Powrót w pełni zamierzony, ponieważ – jak wyjaśniał – „zawsze miałem maniakałny stosunek do tego, co potrafi zdziałać przypadek, koincydencja, ślepy traf czy Los”⁵. Ponowiona lektura obu wersji tego pomysłu pozwoli lepiej zobaczyć, gdzie zapewne biło samo źródło tej fascynacji.

⁵ Ten komentarz Lema przypomniał niedawno Tomasz Fiałkowski, zob. T. Fiałkowski, *Gra losu*, „Tygodnik Powszechny” 2018, nr 21, [on-line:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/gra-losu-153114> – 12 VI 2024.

Akcję *Śledztwa* umieścił Lem w południowej Anglii, gdzie od kilku miesięcy mnożą się zagadkowe wypadki, jakby żywcem wyjęte z opowiadań Edgara Allana Poe-go. Najpierw pojawiły się doniesienia, że od czasu do czasu w okolicznych kostnicach znajdowano zwłoki w innej pozycji, niż zostały ułożone dnia poprzedniego. Potem zwłoki zaczęły znikać z kostnic i przycmentarnych kaplic, a wraz z nimi pozostawione na chwilę cudze ubrania, raz nawet zniknęła zawieszona na kółkach zasłona, odgryziona mocnymi zębami. Wreszcie Główny Inspektor miejscowej policji powierzył śledztwo jednemu z podwładnych, dość przeciętnie uzdolnionemu Gregory'emu. Co istotne, tak zarysowana seria wypadków, w sposób oczywisty trudna do wyjaśnienia rutynowymi metodami policyjnymi, służy Lemowi do podjęcia o wiele bardziej filozoficznej problematyki. W *Śledztwie* widać bowiem jak na dłoni, że kierunek poszukiwań w decydującej mierze zależy od tego, które fakty i ślady zostaną uznane za powiązane z przestępstwem. Bez takiej korelacji trudno przecież w ogóle mówić o przyczynach i skutkach. Precyzyjnie ujmuje to zaproszony do współpracy doktor Sciss, specjalista od metod statystycznych: „Badać można tylko to, co przejawia w strukturze zdarzeń prawidłowość”⁶. Kłopot oczywiście w tym, że istnieje mnóstwo zjawisk, faktów i śladów, które przez odpowiednie nałożenie na siebie mogą dać tę poszukiwaną prawidłowość. Lem dowodzi tego czarno na białym, każąc zaangażowanemu w śledztwo przedstawić dwie takie prawidłowości. Z jednej strony doktor Sciss ustala korelację między statystycznymi danymi o stosunkowo niskiej w tym rejonie Anglii zachorowalności na raka i miejscami, w których odnotowano zniknięcia zwłok. Na tej podstawie formułuje hipotezę o tym, że śledczy Gregory ma najprawdopodobniej do czynienia z efektami działania takiego osobliwego wirusa, który miast zabijać – przywraca do życia. Z drugiej strony Główny Inspektor łączy typowe dla tej pory roku w tych okolicach nocne zamglenia i warunkowaną pogodą mniejszą szybkość pojazdów dostawczych jeżdżących wedle niezmiennego grafiku z pogłębiającą się chorobą psychiczną jednego z kierowców. Tym samym dochodzi do wniosku, że właśnie ten kierowca jest poszukiwanym sprawcą. Każda z prawidłowości, jak się okazuje, ma jednak swoje istotne wady i nie pozwala wykryć przestępcy. Obie znakomicie się jednak sprawdzają jako ilustracja przemyśleń, którymi na kanwie tajemniczej serii zajmuje się śledczy Gregory.

Nie bez przyczyny już na początku powieści narrator *Śledztwa* zdradza, że Gregory interesował się w młodości filozoficzną kwestią przypadku. Nie dziwi zatem, kiedy zaczyna się zastanawiać nad tym, czy aby jakiś przebiegły przestępca nie

⁶ S. Lem, *Śledztwo*, Kraków 2016 [1959], e-book, s. 73.

wykorzystuje matematycznej doskonałości możliwych do przełożenia na liczby korelacji, by stworzyć coś w rodzaju sztucznego prawa natury na wzór tych, które odkrywały dziewiętnastowieczne nauki. Jak powstaje taka korelacja, pokazał już wcześniej doktor Sciss. Jak wtedy dowodził, „iloczyn czasu, jaki upłynął między dwoma wypadkami, i odległości dzielącej dwa kolejne miejsca zniknięcia ciał od centrum, staje się wielkością stałą – gdy pomnożyć go przez różnicę panującej w obu razach temperatury”⁷. Choć wrażenie absurdalności obliczeń Scissa znacząco słabnie, kiedy osadzić je w kontekście śledztwa prowadzonego w powieści Lema, to jednak zapewne jej autor wprowadził je w pełni świadomie. Równie świadomie, jak podejrzewam, posłużył się niczym Mrozek w powstającej w tym samym czasie *Policji* zasadą, że to istnienie sprawcy implikuje istnienie detektywa. Kiedy więc sprawcy nie da się ustalić, rację bytu traci też ścigający go detektyw. Dlatego właśnie perypetia w *Śledztwie* łączy się ściśle z tym, jak Gregory definiuje funkcję statystyki, królowej nauk XIX w.: „Nasze twarze, nasze losy urabia statystyka, jesteśmy wypadkową ruchów brownowskich [...]. Olbrzymiość świata, nieprzeliczalna jego mnogość jest automatycznym regulatorem codziennej zwyczajności, dzięki niej uzupełniają się pozornie luki i wyrwy, myśl dla własnego zbawienia odnajduje i scala odległe fragmenty”⁸. Choć zatem policyjne śledztwo doprowadziło donikąd, Gregory zapowiada w finale, że następnego dnia jednak przyjdzie do pracy i powróci do zbawiennego automatyzmu codziennych obowiązków. Skutecznie chroni on przecież przed przerażającym bezmiarem chaosu, który pod pozorami statystycznego ładu ujawniło śledztwo filozoficzne. Istotne powiązania między tymi dwoma śledztwami opisał niedawno w *Énigmes et complots* (2012) znany francuski socjolog Luc Boltanski⁹. Warto przypomnieć tutaj jego ustalenia, gdyż pomogą nam dostrzec sedno pomysłu Lema w *Śledztwie*, nim przejdę do jego wersji poprawionej w *Katarze*.

Jak podkreśla Boltanski, kiedy pod koniec XIX w. powstała klasyczna powieść detektywistyczna, w zasadzie istniało już to wszystko, co nazywamy dziś naszą wspólną rzeczywistością, a mianowicie podstawowe relacje przyczynowo-skutkowe, „prawa” naturalne i prawidłowości społeczne, ustanowione i potwierdzone przez tzw. nauki naturalne, głównie statystykę, ekonomię polityczną i psychologię społeczną, czyli późniejszą socjologię. Istnienie tak rozumianej rzeczywistości, podkreśla Boltanski, podtrzymują wszelkiego typu instytucje oraz sformalizowane prawem lub obyczajem praktyki społeczne. To właśnie one gwarantują przewidywalność zachowań ludzkich

⁷ *Ibidem*, s. 14.

⁸ *Ibidem*, s. 123.

⁹ L. Boltanski, *Énigmes et complots: Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris 2012, NRF Essais.

i podtrzymują wrażenie uniwersalności podstawowych praw, tak fizycznych, jak społecznych. Kiedy jednak działania przestępcy rozrywają misternie splecioną tkanę kognitywną rzeczywistości, na scenę wkroczyć musi detektyw w modelowym wcieleniu Sherlocka Holmesa. Jego zadanie polega zaś na skutecznym zażegnaniu kryzysu wiary w rzeczywistość rzeczywistości, na zasypaniu przepaści między rzeczywistością przeżywaną a rzeczywistością zinstytucjonalizowaną. Taka przepaść zawsze istnieje, lecz skutecznie ukrywają ją dyskursy naukowe, prawne, obyczajowe i fikcjonalne, za których sprawą mamy wrażenie, że stąpamy po twardym gruncie empirycznie ustanowionego świata. W imię performatywnej skuteczności tego typu dyskursów, kiedy w powieści detektywistycznej pojawia się tajemnica, musi jej towarzyszyć podstawowe założenie o tym, że w finale zostanie ona rozwikłana, a przestępcę spotka sprawiedliwa kara. Jedynie to pozwoli bowiem przezwyciężyć epistemiczny kryzys znajdujący się w samym sercu tego literackiego gatunku. Z tego względu podstawową figurą w takiej powieści jest *analepsis*, czyli powrót do znanych już czytelnikowi wydarzeń, by przedstawić ich prawdziwy przebieg i naturę, demaskując ich poprzednie i „fałszywe” znaczenia i nadając nowe, co tym samym przywraca zawieszony na chwilę ontoepistemiczny porządek rzeczywistości. Jak zatem widać, niewiele różni pod tym względem działania naukowca, detektywa i pisarza. Wszyscy trzej biorą udział w podobnym eksperymencie, testującym wrażliwą tkanę rzeczywistości, żeby ją w efekcie umocnić, załatać dziury i naprawić rozdarcia, a także zdążyć to uczynić, zanim fakt ich istnienia dotrze do powszechnej świadomości. Jak w naukach przyrodniczych i społecznych, tak w powieści detektywistycznej tajemnica to jedynie anomalia możliwa – i konieczna – do racjonalnego wyjaśnienia. Wtedy będzie można powrócić w obręb logicznego, przyczynowo-skutkowego i moralnego porządku w imię zbawczej banalności, która czyni rzeczywistość przewidywalną, a tym samym podatną na odgórne zarządzanie.

Kiedy ze studium powieści detektywistycznej w tle przeczytać *Śledztwo* Lema, widać wyraźnie, że autor zamierzenie sięgnął nieco dalej niż narodziny powieści detektywistycznej, która z definicji wykluczała zjawiska ponadnaturalne. Nie brakowało ich natomiast we wcześniejszych opowiadaniach Edgara Allana Poego, który przecież stworzył postać pierwszego detektywa, kawalera Auguste’a Dupina, bystrego i logicznie łączącego niewidoczne dla innych ślady. Z całą pewnością Gregory’emu Lema daleko do bystrości kawalera Dupina, choć musi działać w podobnych okolicznościach. Kiedy zatem nie znajduje rozwiązania tajemniczej serii przestępstw, nie potrafi zlikwidować naruszającej racjonalny porządek anomalii. A nawet więcej. Na mocy swoich filozoficznych przemyśleń wpisuje wreszcie tę anomalię w istotę otaczającego nas świata, co dodatkowo podkreśla strategiczny zaledwie powrót do zbawczej ponoć banalności w finale. Jeśli taki rzeczywiście był zamiar Lema w *Śledztwie*, to nic lepiej

niż porównanie z *Katarem* nie pokazuje, dlaczego mógł być nie do końca zadowolony z tej pierwszej powieści.

Choć seria zdarzeń, które stają się przedmiotem śledztwa w powieści *Katar*, nadal ma dalece niecodzienną postać, to przecież niewiele w niej pozostało z możliwej metafizyki wcześniejszej realizacji tego samego pomysłu¹⁰. Tym razem chodzi o zagadkowe samobójstwa samotnych Amerykanów, którzy po przekroczeniu smugi cienia nadal dbali o swój wygląd, a ponieważ wszyscy skarżyli się na reumatyzm, z polecenia tego samego lekarza odbywali wodną kurację w Neapolu. Jak się ponadto okazuje, większość z nich cierpiała także na manię prześladowczą i skończyła ze sobą w sposób, który osobliwie rymował się z ich wcześniejszym zawodem czy od lat uprawianym sportem. Niczym w *Śledztwie* mamy zatem w *Katarze* do czynienia z potencjalnym przestępcą, który pracowicie stwarza wrażenie, jakoby w ogóle nie istniał. Co istotne, tym razem rozwikłaniem zagadki nie zajmuje się ani policjant, ani prywatny detektyw, choć właśnie w takiej roli występuje były astronauta, którego katar sienny wyeliminował z czołówki kandydatów do pierwszego lotu na Marsa. O tym zaś, że powierzono mu prywatne śledztwo, zdecydowało głównie jego fizyczne podobieństwo do jednej z ofiar, niejakiego Adamsa. To właśnie w jego ubraniu był astronauta przemierza drogę z Neapolu do Rzymu w szczegółowo zaplanowanej akcji symulacyjnej, naśladując każdy krok i gest swojego poprzednika w daremnej nadziei na coś, co podpowie mu jakiś sensowny trop. Choć niedoszły badacz Marsa został zatrudniony jako detektyw ze względu na fizyczne podobieństwo do Adamsa, nie zaś ważne w prowadzonym śledztwie przymioty umysłowe, to przecież jego konfrontacja z terrorystą na lotnisku w Rzymie przekonuje, że trening astronauty nie poszedł na marne. Bez wątpienia domorosły detektyw sprawdził się zwłaszcza w sferze obserwacji otoczenia, wyciągania trafnych, choć nieoczywistych wniosków i błyskawicznego reagowania na nieoczekiwane zagrożenie. Rozwiązanie zagadki wymaga w *Katarze* jednak czegoś więcej niż posiadania takich zalet, a mianowicie zdolności do wnikliwej samoobserwacji. Inaczej bowiem, niż działo się wcześniej w *Śledztwie*, w tej powieści otrzymujemy klasyczne rozwiązanie nieoczywistej zagadki. Nawet jeśli nie chodzi o typowy dla tego gatunku *happy end*, w którym detektyw wskaże winnego palcem i doprowadzi do jego aresztowania, lecz inny rodzaj poradzenia sobie z problemem.

Jak w pewnym momencie zapewnia główny bohater Lema: „Wdrażano mnie do protokolowania zająć w warunkach maksymalnego stresu, żądając realizacji niezależnej od mych domniemań, czy jakiś fakt jest istotny”¹¹. Co ważne, w *Katarze* jest

¹⁰ S. Lem, *Katar*, Kraków 2016 [1976], e-book.

¹¹ *Ibidem*, s. 129.

on nie tylko głównym bohaterem, lecz także prowadzi narrację w pierwszej osobie. Choć niewiele dowiedział się, symulując ostatnią marszrutę Adamsa w Rzymie, to następnie na własny już rachunek przeżywa jego doświadczenie w Paryżu, stając się – podobnie jak wszystkie ofiary w prowadzonym śledztwie – ofiarą osobliwego zbiegu okoliczności. Za każdym bowiem razem zmiana usposobienia przyszłego samobójcy, prowadząca do urojeń i manii prześladowczej, a w konsekwencji do ponawianych aż do skutku prób pozbawienia się życia, wymagała tego, by wcześniej doszło do dość nieoczywistego spotkania alergii na pyłki traw i zażywania specjalnego lekarstwa dla osób kierujących pojazdami mechanicznymi, kąpeli siarkowych i medykamentu na wczesne łysienie, jedzenia prażonych migdałów, samotności w obcym kraju i dodatkowo alienującej nieznajomości miejscowego języka. Jak więc dowiadujemy się w finale: „Zagadkę Neapolu zrodził mechanizm losowy i taki sam mechanizm ją rozwiązał”¹². Rozwiązanie stało się jednak możliwe wyłącznie dlatego, że miejsce klasycznego detektywa, posługującego się metodą dedukcji, zajął detektyw amator, który odznaczał się znakomitą zdolnością do samoobserwacji i omal nie został kolejną ofiarą. Jeśli bowiem źródłem zagadki był rzeczywiście mechanizm losowy, to – podobnie jak w *Śledztwie* – w żadnej istotnej prawidłowości nie przejawiała ona składających się na nią zdarzeń, czyli musiała z definicji stawiać opór standardowym analizom. Bohater *Kataru* ujmuje to po swojemu: „Zdarzenia unikalne, jako niepodległe statystyce, bo jednorazowe, zachodzą, nie można jednak mówić o ich prawdopodobieństwie”¹³. Wszakże w tej powieści zdarzenia jednorazowe, podobnie jak zbieg okoliczności, na który się one składają, można już z powodzeniem badać, by w ostatecznym rachunku ujawnić ich tajemnice. Wymaga to jednak daleko idącej zmiany metod analizy.

Jeszcze przecież w finale *Śledztwa* Gregory oznajmiał, że „matematyczny ład świata to nasza modlitwa do piramidy chaosu”¹⁴. Wcześniej zaś pojawiła się tu na marginesie wizja elektronowych maszyn strategicznych jako technologii, która przyniesie ze sobą wyczekiwany ratunek w przypadku wieloczynnikowych spraw do rozwiązania. W powieści *Katar* narrator po to właśnie przede wszystkim udaje się do Paryża, żeby spotkać się z francuskim cyfronikiem, który stoi na czele zespołu, układającego program dla komputera śledczego. I choć, jak już wiemy, pobyt w Paryżu doprowadzi ostatecznie do rozwikłania skomplikowanej sprawy serii samobójstw, stanie się to przecież bez jakiegokolwiek pomocy ze strony komputera. Albowiem, jak po zapoznaniu się z istotą sprawy wyjaśnia cyfronik, komputer niewiele zrobi bez odpowiedniej

¹² *Ibidem*, s. 134.

¹³ *Ibidem*, s. 68.

¹⁴ S. Lem, *Śledztwo*, s. 123.

kwantyfikacji, tej zaś nie sposób w tym śledztwie przeprowadzić. Trudno zatem uciec przed wrażeniem, że w połowie lat 70. poprzedniego wieku Lem zgłosił *avant la lettre* istotne wątpliwości wobec matematycznego modelowania jako metody analizy wszystkich zdarzeń i zjawisk. W *Katarze* widzimy bowiem detektywa amatora, uwikłanego w skomplikowaną sieć relacji między ludzkimi zachowaniami i takimi różnymi technologiami, jak produkcja leku na alergię, maści na porost włosów czy prażonych migdałów, które w odpowiednio zaplanowanej intrydze zyskały sprawczość, uwolnione od typowego instrumentalnego czy utylitarnego traktowania. A zatem, zmieniając przedmiot śledztwa w stosunku do wcześniejszej wersji tego tematu, Lem powołał do istnienia modelowy niemal przypadek splątanych sieci, którymi w tym samym mniej więcej czasie zaczął zajmować się francuski socjolog i antropolog Bruno Latour, propagujący wyraźnie skierowaną przeciwko statystycznym metodom i dominacji prawdopodobieństwa teorię aktora-sieci (ANT). W tej sieci równie trudno jak w *Katarze* oddzielić to, co ludzkie (dotychczasowy przedmiot socjologii), od tego, co nie-ludzkie czy więcej niż ludzkie (np. technologie). Wiele już napisano po polsku na temat Latoura i jego teorii aktora-sieci jako propozycji nowej, relacyjnej socjologii, która ze względu na przyjęte założenie wzajemnego i dynamicznego współdefiniowania się aktorów podważa sens istnienia stałych ram referencyjnych i – w konsekwencji – metajęzyka. Nieprzetłumaczona i relatywnie mało znana pozostaje jednak nadal jego praca *Aramis ou L'amour des techniques*¹⁵, wydana po angielsku jako *Aramis or The Love of Technology* (1996)¹⁶. To ją właśnie chciałam teraz przywołać, ponieważ podejmuje ona temat splątanych sieci technologii i aktorów, którzy wyłaniają się z niej dopiero pod okiem uważnego obserwatora. Praca *Aramis* Latoura czyni to również w formie, którą Lem mógłby z powodzeniem nazwać kolejnym „nierozsądnym przedsięwzięciem”, jak swoje dwa utwory – *Summę technologiczną* i *Filozofię przypadku*.

Jak w przypadku *Kataru* mamy w *Aramisie* do czynienia z prowadzonym przez detektywa amatora śledztwem w zagadkowej sprawie morderstwa, choć jedynie morderstwa metaforycznego, którego ofiarą padł tytułowy Aramis. Nie chodzi wszakże o jednego ze sławnych trzech muszkietierów, bohaterów cyklu awanturniczych powieści Aleksandra Dumasa, lecz o innowacyjną francuską technologię dalece zautomatyzowanego miejskiego transportu kolejowego, który pierwotnie został przeznaczony do obsługiwanego przedmieść Paryża. Miał on połączyć filozofię publicznego transportu z wygodą przemieszczania się prywatnym autem, zarówno biorąc pod uwagę

¹⁵ B. Latour, *Aramis ou L'amour des techniques*, Paris 1992, *Textes à l'Appui. Anthropologie des Sciences et des Techniques*.

¹⁶ Idem, *Aramis or The Love of Technology*, transl. C. Porter, Cambridge, MA 1996.

potrzeby (zwłaszcza starszych) pasażerów i wymogi ekologiczne, jak i przynosząc finansowe zyski. Prace nad tym projektem trwały niemal dwie dekady. Przeżyły kolejne zmiany rządów i weryfikacje częściowych rozwiązań, nim w połowie lat 80. XX w. zdecydowano wreszcie o ich definitywnym zakończeniu. Znany już wtedy ze swoich prac Bruno Latour został oficjalnie poproszony o przeprowadzenie czegoś w rodzaju autopsji nieudanego przedsięwzięcia, noszącego nazwę *Aramis*, a jego trwające przez ponad rok badania terenowe objęły zarówno uważną lekturę projektów technicznych i oglądanie prototypów, jak i kwerendy w archiwach prasowych i przeprowadzanie wywiadów z tzw. interesariuszami, czyli inżynierami, decydentami różnych szczebli, inwestorami oraz potencjalnymi użytkownikami. Co istotne, zebrane w trakcie badań terenowych materiały posłużyły nie tylko do sporządzenia oczekiwanego raportu. Latour zrealizował ponadto dalece hybrydyczne przedsięwzięcie na pograniczu nauki, formatów dokumentalnych i czystej fikcji w postaci niejednorodnej gatunkowo pracy *Aramis*. Jak należy podkreślić, autor *Aramisa* odżegnuje się od wszelkich związków z naukową fantastyką. Jak sam wyjaśnia, zwykła ona częściej przeznaczać technologiom funkcję scenografii niż głównego bohatera, a w przypadku jego przedsięwzięcia jest akurat odwrotnie. Dlatego hybrydyczną formę *Aramisa* definiuje Latour jako nowy gatunek fikcji naukowej (*scientifiction* zamiast *science fiction*). Lem, jak już wspomniałam, zapewne by się nie zawahał, by mówić tu o przedsięwzięciu dalece nierozsądnym z punktu widzenia tego, co „stanowi niezbędną przesłankę każdego porządnego badania, jako izolacja poznawanego obiektu”¹⁷. Tymczasem Latour tę niezbędną dla tradycyjnie rozumianych badań naukowych przesłankę określa na nowo jako konieczne zanurzenie i relacyjne poznawanie obiektu w codziennych okolicznościach jego istnienia. Inaczej mówiąc, autor *Aramisa* zaleca w gruncie rzeczy przeprowadzenie takiej symulacyjnej akcji, jaka otwiera powieść *Katar* Lema.

Tytułowy *Aramis* jest w pracy Latoura głównym bohaterem kognitywnych działań osób prowadzących naukowe śledztwo jako przedmiot zamierzonej autopsji, którą realizują krok po kroku typową dla ANT metodą „pójścia w ślad za aktorami”¹⁸, od pierwszego pomysłu eksperymentalnej formy miejskiego transportu aż do definitywnego końca tego projektu. Śledztwo prowadzą dwie osoby, które przy okazji realizują także założone cele propedeutyczne autora. Narracja w pierwszej osobie należy przy tym do domeny anonimowego Młodego Inżyniera, który asystuje profesorowi Norbertowi H., *porte-parole* Latoura. Ponieważ Młody Inżynier właśnie odbywa staż

¹⁷ S. Lem, *Filozofia przypadku*, s. 5.

¹⁸ B. Latour, *Aramis ou L'amour des techniques*, s. 10.

socjologiczny, bez przeszkód formułuje rozmaite wątpliwości i zarzuty pod adresem teorii aktora-sieci. Z kolei profesor odpiera zarzuty i wyjaśnia wątpliwości na konkretnym przykładzie losów Aramisa, a zarazem na każdym kroku dowodzi konieczności dostosowania metod analizy do jedyne go w swoim rodzaju splotu okoliczności. Wszystko zaś zostało ujęte w format bądź klasycznych dialogów powieściowych, bądź fachowych komentarzy w języku naukowego dyskursu. Czasem też profesor i jego asystent biorą udział w symulowanych dyskusjach, kiedy sami wcho dą w rozdane wcześniej role, a zarazem udzielają głosu innym: aktorom tak ludzkim, jak więcej-niż-ludzkim. Pieczołowicie lokalizowane fragmenty wywiadów, cytowane dokumenty i artykuły prasowe, jak i jawnie fikcjonalne elementy *Aramisa* przybierają odmien ną i swoistą dla siebie postać typograficzną. Nie tyle jednak służy ona temu, żeby czytelnik łatwiej oddzielił ziarno dokumentalnych faktów od plew literackiej fikcji, co dodatkowo podkreśla hybrydyczność, wielogłosowość tego swoistego archiwum, którego funkcja m.in. na tym polega, by nadać wiarygodność końcowym wnioskom z całego śledztwa.

Co istotne, w końcowych wynikach śledztwa prowadzonego w hybrydycznej pracy *Aramis* bez trudu zobaczyć można zapowiedź bardziej bodaj znanego tekstu Latoura, a mianowicie *Love Your Monsters: Why We Must Care for Our Technologies as We Do Our Children* (2011)¹⁹. Latour proponuje tu nową lekturę powieści Mary Shelley *Frankenstein*, którą nadal najczęściej czyta się jako modelowe ostrzeżenie prze ciwko nowym technologiom. Tymczasem Latour bez żadnych wątpliwości stwierdza: „Zbrodnia Frankensteina nie polegała wcale na tym, że stworzył potwora w osobli wym połączeniu własnej hybris z zaawansowaną technologią. Zbrodnią było to, że tego potwora porzucił, zostawiając jego własnemu losowi”²⁰. Nie inaczej dzieje się już we wcześniejszej pracy. Także tutaj powieść Shelley powraca raz po raz jako główne literackie odniesienie. Autor pozwala też kilkakrotnie przemówić Aramisowi, który zabiera głos niczym potwór Frankensteina na alpejskim lodowcu. Także tutaj Latour całą winą obarcza w finale ludzi, którzy nie zadali sobie trudu, by dostateczną opieką otoczyć swoje eksperymentalne dzieło, odrzucili je w pierwszym odruchu rozczarowa nia niczym monstrum przeczące istocie ich racjonalnego świata.

Nic zapewne dziwnego w tym, że ostatni etap prowadzonego w pracy *Ara mis* śledztwa jednocześnie wyraźnie odsyła do typowego rozwiązania w powieści

¹⁹ Idem, *Love Your Monsters: Why We Must Care for Our Technologies as We Do Our Children*, [w:] T. Nordhaus, M. Shellenberger, *Love Your Monsters. Postenvironmentalism and the Anthropocene*, Oakland 2011, s. 17-25.

²⁰ *Ibidem*, s. 19.

detektywistycznej i zarazem zamierzenie mu zaprzecza. Zamiast niczym Herkules Poirot po zebraniu wszystkich podejrzanych w jednym pomieszczeniu wskazać palcem winnego, Profesor H. oznajmia, że Aramis jest martwy, lecz bynajmniej nie padł ofiarą morderstwa. Aramis jest martwy z powodu złej wiary w autonomię technologii, podczas gdy powinien stanowić przedmiot nieustannych negocjacji między wszystkimi zainteresowanymi, którzy uparcie milczeli, zamiast próbować się dogadać. Co istotne, Profesor H. winą obarcza także siebie jako tego, kto z kolei mówił zbyt wiele, zmieniając Aramisa w „żałosnego bohatera powieści eksperymentalnej”²¹. Widać zatem wyraźnie, że analogia między postacią detektywa, naukowca i pisarza, na którą zwróciłam wcześniej uwagę, idąc śladem analiz klasycznej powieści detektywistycznej prowadzonych przez Luca Boltansky’ego, w *Aramisie* Latoura znajduje swoje znakomite potwierdzenie. Nawet jeśli naukowiec Latour niczym rasowy pisarz powołał do istnienia własne młodsze i starsze *alter ego*, temu pierwszemu powierzając funkcję pierwszoosobowego narratora, to przecież prowadzone przez nich śledztwo ma jedynie charakter rozumowego eksperymentu. To prawda, śledczy Latoura podążają śladem aktorów, ale czynią to, jedynie snując teoretyczne rozważania. Tymczasem w powieści Lema dzieje się zupełnie inaczej. Pierwszoosobowy narrator *Kataru* nie tylko niczym performer bierze udział w symulacyjnej akcji tu i teraz, a następnie przechodzi przez wszystkie stadia tego doświadczenia, które spotkało jego poprzedników, choć czyni to we właściwym tylko dla siebie wydaniu. Wychodzi z tego obronną ręką i rozwiązuje zagadkę jedynie dzięki temu, że posiada wyćwiczoną w wysokim stopniu zdolność samoobserwacji. Dlatego też czytana dziś powieść Lema *Katar* okazuje się, i to zgoła niepodziewanie, dobrym polem ćwiczebnym do demonstracji podstaw teorii aktora-sieci Latoura. Widać to jednak jak na dłoni dopiero w chwili, kiedy zajrzy się do pomijanych często tekstów: *Śledztwa* Lema i pracy *Aramis* Latoura.

Bibliografia

- Boltanski Luc, *Énigmes et complots: Une enquête à propos d'enquêtes*, Paris 2012, NRF *Essais*.
- Fiałkowski Tomasz, *Gra losu*, „Tygodnik Powszechny” 2018, nr 21, [on-line:] <https://www.tygodnikpowszechny.pl/gralosu-153114>.

²¹ B. Latour, *Aramis ou L'amour des techniques*, s. 298.

Latour Bruno, *Aramis or The Love of Technology*, transl. Catherine Porter, Cambridge, MA 1996.

Latour Bruno, *Aramis ou L'amour des techniques*, Paris 1992, *Textes à l'Appui. Anthropologie des Sciences et des Techniques*.

Latour Bruno, *Love Your Monsters: Why We Must Care for Our Technologies as We Do Our Children*, [w:] *Love Your Monsters. Postenvironmentalism and the Anthropocene*, eds Michael Shellenberger, Ted Nordhaus, Oakland 2011, s. 17-25.

Lem Stanisław, *Filozofia przypadku. Literatura w świecie empirii*, Kraków 1968.

Lem Stanisław, *Katar*, Kraków 2016 [1976]. E-book.

Lem Stanisław, *Śledztwo*, Kraków 2016 [1959]. E-book.

Stephenson Neal, *7EW*, tłum. Wojciech Szypuła, Warszawa 2016 [2015].

Weir Andy, *Marsjanin*, tłum. Marcin Ring, Warszawa 2014 [2011].

ABSTRACT

Lem Meets Latour: Detectives in the Web of Technology

Lem's frequently emphasized fascination with chance, coincidence, or blind luck takes on new meaning in the context of science fiction novels such as Weir's "The Martian" or Stephenson's "7Ew", which attribute the creation, functioning, and failures of highly advanced technologies precisely to the workings of chance. When we return to Lem's less frequently analyzed novels, "Investigation" and "Katar" (Qatar), they prove to be a good testing ground for demonstrating the foundations of Latour's relational actor-network theory, especially as presented in his still-unassimilated Polish translation of the science fiction work "Aramis ou L'amour des techniques". It utilizes the genre conventions of the detective novel to analyze a failed project involving innovative technology for a highly automated urban rail transport system in Paris, thereby allowing for a simulated encounter between the Polish writer and the French philosopher.

Keywords: network actor theory, Bruno Latour's "Aramis," Stanisław Lem's "The Investigation" and "Katar," the classic detective novel as conceptualized by Luc Boltansky

WŁODZIMIERZ SZTURC 

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Kantorfaust jako poeta

Dalej już nic! Kilka razy w życiu wypowiedziałem to „nihilistyczne” i niezbyt zachęcające zdanie. Ale zawsze czułem się z nim dobrze, więcej, budziło we mnie energię, aby iść dalej. Prawdopodobnie zadowalało moje tkwiące w głębi skłonności katastroficzne, tęsknotę za nieznanym, niepewnym... były to zawsze chwile, w których winę ponosiło albo samo malarstwo, albo życie. Dłuższe praktyki malarskie zmuszały mnie do tej niebezpiecznej granicy, poza którą, czułem, jest tylko kontynuowanie, dreptanie w miejscu, z godnością, w oczekiwaniu na jubileusz i ostatnie namaszczenie [...]¹.

Na przełomie lutego i marca 1990 r. na prośbę Światowego Związku Żołnierzy AK Tadeusz Kantor malował obraz *Kłęska wrześnieiowa*. Na pytanie o niezwykłość takiego gestu twórczego, jakim jest tworzenie na zamówienie, będące też przecież prośbą skierowaną do nonkonformisty, Kantor odpowiedział, że zgodził się natychmiast. Dodał jednak dłuższą wypowiedź, która wykraczała poza samą intencję pytania, co zresztą wydało mi się dość ważnym tropem: „Co oni wiedzieli o moim pochodzeniu, o moim życiu – nie wiem. Przecież ja nie jestem wierzący, niektórzy uważają mnie za Żyda,

¹ T. Kantor, *Dalej już nic*, wystawa najnowszych obrazów, Ośrodek Teatru Cricot 2, 5-12 III 1988; cyt. za: *Tadeusz Kantor, Ostatnie dziesięciolecie, 1980-1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 146. Przywołanie tej książki oznaczam za pomocą liter O.d., dalej podaję stronę.

co mi jest zupełnie obojętne. Krzyż na obrazie zrobiłem, bo ja krzyż robię wszędzie, razem z rabinami i szmulami. W «Wielopolu» w pochodzie idą i ksiądz, i rabin»². W komentarzu do tego okresu pracy Kantora Anna Halczak napisała: „Znowu maluje siebie. Tym razem jego spadająca postać umieszczona jest na krzyżu, na tle konturów Polski, tych z czasów Wielopola. Drewniane końce krzyża, dłonie postaci nie mieszczą się w ramach obrazu»³.

Wybrałem te dwie postaci Kantora, ponieważ są one dojmującymi figurami człowieka przekraczającego autoportret, który ustanawiany ciągle na nowo przez inne ustawienie ram własnego *cogito* jest w zasadzie zapisem ruchu świadomości śmierci i dążenia. Lepiej wyraża to gra odpowiednich niemieckich czasowników *sterbern* i *sterben*, które niosą za sobą te dwa składniki antropologii tragiczności, a więc pęd ku wieczności przez przeżywanie chwili i pęd ku wieczności przez wytwarzanie form ją dokumentujących. Dla Kantora – podobnie jak dla autora tej antropologii, a więc Fryderyka Schillera – pozostawianie po sobie kształtów w postaci figur losu tłumaczyłoby może tak niezwykle mocne pragnienie zbudowania Archiwum, rozpalane tym mocniej, im Artysta był starszy. „Niebezpieczna granica”, „ostatnie namaszczenie”, „spadająca postać na krzyżu”, „dłonie nie mieszczą się w ramach obrazu” komponują szereg nowych, choć przecież wynikających z całej twórczości Kantora, roziskrzonych objawień wieczności. Są to impulsy odnowienia hermeneutycznego koła znaczeń, które Kantor zbudował i opatrzył własnym słownikiem, notami, dokumentami pisanymi, nagrany i sfotografowanymi oraz filmami. To jest świat termitery, która zostaje rozjaśniona w ciemności. Jest w niej coś z filozofii niemieckiej, z gramatyki języka filozofii niemieckiej: ona wyjaśnia w ciemności. Jak wywoływany film w czasach, kiedy w pracowni fotografa paliła się tylko czerwona żarówka, w rozłożonych naczyniach spoczywały roztwory wywoływacza, utrwalacza i jeszcze kilka innych, w zależności od techniki. I oto w ciemności – a raczej jakiejś piekielnej albo burdelowej przestrzeni, z powodu koloru światła lampki – wyłaniały się na białym papierze fotograficznym zarysy postaci, architektury, kwiatów. A wszystko czarne i białe najpierw. Potem dopiero niuanse i w końcu czysta fotograficzna mimesis.

Termitiera – jakby z Brunona Schulza, śpiący dom z opowiadania *Edzio*, świat piwnic Cricot 2, pracowni utrwalonych w filmie Andrzeja Sapji *Manekiny* – jest zarazem pracownią alchemiczną, miejscem przemiany twórcy w stwórcę, wywołaniem

² *Sztuka jest przestępstwem*, z T. Kantorem rozmawia I. Maślińska, „Polityka” 1990, nr 35, s. 11. Oczywiście, formuła tytułowa jest tłumaczeniem cytatu z Georges'a Bataille'a, o czym powiadomił sam Kantor.

³ *Teatr Tadeusza Kantora. Ostatnie spektakle Cricot 2*, Poznań 2001. Zob. też O.d., s. 189.

postaci z nicości, ożywieniem umarłego. Dotknięcie pędzlem lateksowej twarzy manekina nadaje mu życie. Maluje się uśmiech, rozszerza oko, pojawia się kierunek spojrzenia i lok włosów przesuwają się za uszko. A ten stwórczy gest odbywa się w całkowitej ciszy, skupieniu, w takim portrecie twarzy Kantora, który mógłby być wyjęty z ołtarza Wita Stwosza.

Zwrócenie się to tak ogólnie nazwanej „filozofii niemieckiej” jest o tyle zasadne, że w czasach rozkwitania sztuki awangardowej i konstruktywizmu odnoszono się do metafizyki Arthura Schopenhauera, przenosząc ją na własne myślenie i odczuwanie katastroficzne. Świat jest pędem do śmierci, ale pęd ten wywołuje wolę istnienia. Jesteśmy świadomi śmierci własnej jako sytuacji granicznej, ale właśnie dlatego ustanawiamy ciągle od nowa swoje istnienie. Najszerzą figurą takiej interpretacji był oczywiście Faust, który od lat 20. XX w. stał się także pojęciem socjologii i antropologii (w tamtych latach nauki niebezpiecznej), tzw. człowiekiem faustycznym. Nadawano mu błędnie rozumiane cechy nietzscheańskiego „nadczłowieka”, choć – zgodnie z kierunkiem prac bohatera dramatu – wyznaczano rolę przewodnika w pracach organicznych zmieniających formy zastanego świata, przekształcającego ten świat w terytorium nowych społeczności lub – co równie straszne – narodów.

Pamiętajmy jednak, że los drugi raz zadrwił z Fausta, co stało się istotnym składnikiem mitu zbudowanego przez Johanna Wolfganga Goethego: pierwszy raz to Duch Ziemi wywołany w ciemności gotyckiej pracowni znieważył moce magiczne Fausta, mówiąc do niego, że równy jest duchowi, którego może zrozumieć, ale nie pojawiającemu się Duchowi Ziemi. Drugi raz wtedy, kiedy ślepy stary Faust pogania Lemury do pracy przy wznoszeniu nowej wieży do nieba (nowa Babel); słysząc uderzenia łopat, myśli, że to osadzanie fundamentu tej konstrukcji, tymczasem to odgłosy kopania grobu, do którego złożą zwłoki Fausta. Nad ostatnimi chwilami czuwa Troska, ale jest to przecież również trwoga, niepokój. *Sorge*. Właściwe, a myślę, że takie istnieje i że Goethe je wpisał w swój dramat, jest takie, że do ostatniej chwili tworzenia trzeba mieć świadomość ram, ograniczeń, że konieczna jest zawsze droga powrotu do form wytworzonych, że właśnie „obramowanie” pragnień i łącząca się z tym autoironia są istotą faustyzmu jako kompozycji autoportretu. Człowiek faustyczny to taki, który dąży do śmierci jako wyrazu pełnej świadomości, a więc jest uzbrojony w takie siły natury, głównie w jej energię, które pozwolą mu domknąć istnienie.

W ostatnim okresie twórczości Kantora dominuje „przekroczenie ram”, zarówno tych ustanowionych na sposób teatralny lub malarski, jako linie na scenie lub obrazie, jak i tych, które można nazwać za Casparem Davidem Friedrichem, malarzem i teoretykiem sztuki, „etapami życia”. W *Nigdy tu już nie powrócę* to przybycie do dawnej Itaki, która jest knajpą na scenie odwiedzoną przez postaci z dawnych

przedstawić – *Umarłej klasy, Wielopola, Wielopola, Kurki Wodnej, Gdzie są niegdyś siejsze śniegi, Nadobniś i koczokodanów, Niech szczerną artyści*. To tu zostają wzbudzeni z martwych, wprowadzeni w taniec i pochowani pod czarnym kirem. Na tym cmentarzu przykrytych płachtą powtórnie umarłych figur pamięci pozostaje Kantor, wcześniej kierujący widowiskiem i obserwujący je zarazem widz, siedzący przy stole. Dopiero na tym cmentarzysku pamięci żydowska dziewczyna, pomywaczka, odsłoni dalsze manekiny, widma i ludzkie postaci, nowy świat. Podobne zdarzenie miało miejsce w biografii Zygmunta Krasińskiego: uboga dziewczyna, pomywaczka z knajpy, opowiedziała pisarzowi o rewolucji francuskiej i w zasadzie to ona wywołała tego ducha filozofii śmierci form, także kiczowatych i zrewoltowanych, który stał się przewodnikiem po *Nie-Boskiej komedii*. Wywołała ducha filozofii niemieckiej, która wedle polskiego pisarza powstała na gruzach rozbitej filozofii francuskiego oświecenia.

Przedstawione koncepcje związane są w zasadzie z dwoma jednoczesnymi kierunkami myśli Kantora: dążeniem do świadomości kresu i dążeniem do utrwalania tej świadomości. „Chwilo, trwaj” – albo inaczej – „pozostań”, gdyż nie tylko o sprawę przedłużenia obecności chodzi, lecz także o coś więcej: jej utrwalenie dla przyszłych artystów, dla tych, którzy rozumieją Kantora, czytają jego słownik i pojmują sens jego projektu archiwum pamięci⁴. Odwołanie do słów Fausta „Bleib noch eine Weile, wie schön du bist” nie jest jednak u Kantora wywołane postawą altruistyczną, jaką umierający Faust przyjął w imieniu ludzi, których pragnienie szczęścia poczuł nagle w sobie samym, lecz postawą indywidualistyczną, wyobcowującą artystę z pokoleń ludzi niewrażliwych, pozbawionych empatii i dających się manipulować przez różnych politycznych i religijnych przywódców. Faust Goethego, aby być zbawiony i w ogóle wejść do nieba – co jest elementem jego dramatycznej podróży – musi chcieć dobrze „dla innych”, nie „dla siebie”. W ten sposób uzupełni brak moralny, który jest ciągle stygmatem grzesznika. Dobry uczynek najwyższego wymiaru – taki altruizm w takiej chwili – pozwolił chyba ostatecznie zamknąć przedśmiertną szamotaninę Goethego z samym sobą, kiedy to rozrywał pieczęcie na zamkniętym rękopisie *Fausta*, czytał, poprawiał, znowu kazał pieczętować, a w końcu pisał jeszcze ręką w powietrzu, by zastygnać w ruchu pisania wielkiej litery „W”. Czy miała to być pierwsza litera imienia Wolfgang? Wilkołaz jako drugie imię bardzo do Goethego pasowało.

Przystawieniom w Starym Teatrze w Krakowie (23-28 stycznia 1990 r.) towarzyszyła ekspozycja dokumentująca etapy twórczości Kantora od *Powrotu Odysa*

⁴ K. Fazan, *Kantor. Niel/Obecność*, Kraków 2019, *Teatr/Konstelacje*.

z 1944 r. po bio-obiekty, szkice, rysunki⁵. W zasadzie był to również przewodnik albo może nawet słownik, który powodował, że oglądane przedstawienie było po prostu właściwiej rozumiane. Ale w przedstawieniu były widoczne przekroczenia ram samego teatru Kantora: tańczący baletowo Pancerni Wioliniści, „Wielki Ambalaż” oparty na ekspresji gestów i ruchu, owa Apokalipsa i pejzaż całkowicie czarny, płócienny, ciemność płótna i prześwietlenie papieru fotograficznego. Obraz ucieka, zostaje unieważniony, wyrzucony za kulisy, za ściany teatru. Pozostaje Kantor, widziany z profilu, słynnego profilu. Jeszcze i zawsze żywy, ale na scenie „jak żywy”.

Przywołane wyżej obrazy należą do przestrzeni pustej transcendencji albo inaczej, po heideggerowsku: „transcendencji negatywnej”, wynikającej z nihilizmu. Nihilizm jednak jest związany z twórczością – może, ale nie musi być stanem pogłębionego, utajonego rozwoju, przyczajeniem się do kolejnego skoku. Zaburzenie traktowania tego stanu przez Młodą Polskę spowodowało jego utożsamienie z dekadentyzmem, z konstatacją rozkładu w stanie rozkwitu, a to bardzo mylące. Wszak mówimy o duchu, energii i działaniu, a nie o *vanitas* ani „cesarstwie w stanie rozkładu”, którym poczuł się Paul Verlaine.

Co do faustyzmu Kantora – wiodą do niego różne bardziej i mniej widoczne tropy. Zacząłem od niespodziewanego chyba materiału także po to, żeby przywołać ostatnią Małgorzatę Fausta – Annę Halczak. Ośmieliłem się, ponieważ jej imię i nazwisko jest wpisane na trwałe w życiorys Kantora, mimo że już w tekstach bywa ukryte, wymazane (jak w dedykacji rysunku z rowerkiem), zasłonięte, wydrapane. Jest nieobecne. Nie wnika. Nie mam – jak nikt zresztą – pozwolenia naruszenia intymności dziewczyny, bez której projekt archiwum i zapis powstającego muzeum życia Kantora nie byłby tym, czym jest obecnie. Ale też sam Kantor nie stałby się młody ani energiczny jako człowiek powtarzający wdzięk mężczyzny przedwojennego, wędrowca (samolotowego) przebywającego w różnych hotelach różnych miast świata, rysującego panoramy i widoki miast, sytuacje, portrety ulotne. Narracją filmu Andrzeja Sapiji o rysunkach Kantora jest nie tyle *Odyseja*, która wraca często jako topos podróży, ale Don Kichot, u którego boku jest niewidoczna dla innych Dulcinea. Albo Infantka Małgorzata Diega Velázqueza, albo Beatrycze. W każdym razie motorem kantorowych przemian jest obecność obrazu kobiety. Nie chodzi więc o to, by z nią się portretować, przenosić z miasta do miasta, tylko o to, by ona istniała. To są małżeństwa mistyczne, zaślubiny z obrazem, które przechodzą w kicz ceremonii ślubnych, jakie często oglądamy w spektaklach Artysty. Poślubić manekin. Stać się

⁵ O.d., s. 184-186.

manekinem. Pokazać się dwoma manekinami – oto ceremonie nowoczesne. Co innego kochać obraz, zakochać się w obrazie – jest to freudowski kompleks Edypa, ale nie kończący się zabójstwem, lecz twórczością, czyli jakąś formą zbrodni. W tym sensie kobiety Kantora są jego ofiarami dla sztuki. Ania Halczak taką ofiarę złożyła już po odejściu Fausta.

Co więcej: syndrom uwiedzenia Małgorzaty wywołał też przebudzenie kandydatek na Małgorzatę, przeżywających sztukę Kantora niemal erotycznie, cielesnie, podobnie jak przedstawienia Krystiana Lupy z okresy jeleniogórskiego i wczesnej twórczości w Krakowie. Lidia Wilk pisze we własnoręcznie sporządzonym programie do *Wystawy rysunków i pastelów* w teatrze w Jeleniej Górze we wrześniu 1983 r. o bólu fizycznym i rozkoszy prawdziwej i chce tego coraz więcej i więcej, i boi się, aby to nie uciekło. Aby się nie urwało. W wielu recenzjach z okresu Teatru Śmierci pojawiały się informacje o poczuciu uczestnictwa w rytuale, w rodzaju mszy, w żałobie lub – jak w Meksyku – w radości pogrzebowej właśnie. Potrzeba takiej akceptacji, ale tylko przez te kobiety, które Kantor niejako wybrał, wskazał, namaścił, była jakimś kapłańskim gestem, ale przecież był to zarazem gest z wysoka, hieratyczny, patrystyczny, rzekłbym – cesarski. Znaczenie ma to, czemu Artysta nadaje znaczenie. Wybiera tę, która jest przezeń wskazana jako wybrana. Jest to jednak monolog, monogest kulturowy charakteryzujący osobowość ludzi wychowujących się w samotności. A taki – mimo kościoła, domu, pól i rowerka – był pejzaż dzieciństwa Kantora.

Goethe zaczął pisać dramat o Fauście w 1773 r., a kiedy miał już 40 lat do tekstu z roku 1808, wydanego jako część pierwsza *Fausta*, wprowadził napisany wcześniej *Prolog w teatrze*, tzw. *Przypisanie*. Kantor zapewne znał tłumaczenie Feliksa Konopki na język polski. Słynne *Zueignung*, napisane zresztą w dzień św. Jana, 24 czerwca 1797 r., zostało zespolone z powstałym żałobnym dramatem Małgorzaty, ponieważ to jej historia ma w tym tekście tragiczny wymiar, jest przywołaniem już powstałych w wyobraźni lub zarysowanych we wcześniejszych fragmentach postaci jakby na nowo ożywionych, wyprowadzonych z letargu, ze snu lub po prostu z woli pisarza. Przywołani są ci, którzy określili jakąś drogę pisarza, którzy ją – dzięki przyjaźniom – współkształtowali. O ile dobrze liczę – jest tu siedmiu mężczyzn formatu Johanna Gottfrieda Herdera i Friedricha Gottlieba Klopstocka oraz co najmniej cztery kobiety, które stały u boku Goethego i pojawiły się w myśli czterdziestoletniego już poety jako olśnienia pisarskiej młodości: Gretchen, Fryderyka Brion, Lotta Buff, Lili Schöнемann. To cztery prefigury Małgorzaty, a zarazem cztery strony miłości Fausta. Miłości, która wyrażana jest pieśnią, ale oznacza też cierpienie. Wydania dramatu dbają o to, by w tej jego części zamiast słowa *Lied* (pieśń) używać, jak postanowił Goethe, słowa *Leid* (cierpienie). Gra słów – ale nie tylko. Jakiś problem antropologiczny,

ale też głęboko osobisty. „Przypisanie” to właściwie dedykacja, ale też nota, wytłumaczenie się, prośba o zrozumienie.

Gdyby tym tropem przemierzyć ostatnie przedstawienia Kantora, przywoływanie dawnych i współczesnych postaci (jak w *Dziś są moje urodziny*), doszlibyśmy może do dość prostych wniosków z dziedziny nauk porównujących biografie twórcze i życiorysy fikcyjne. Może i tu skrywa się KANTORFAUST?

Ale Faust jest przede wszystkim poetą. Już myśliciele renesansowi mieli Fausta za poetę, poetą jest też bohater Goethego, poezją zaklina, błaga, płacze, grozi i odchodzi ze świata. Myślę, że poetą był też Tadeusz Kantor. I choć pisałem o tym dawno temu, myślę, że ten tekst nie jest ani znany, ani nie widziałem też komentarzy do niego. Dlatego zostanie tu przywołany.

Wielu czytelników zapewne zaskakuje tytuł tego artykułu, może nawet dziwi. Jeden z największych polskich artystów w dziejach sztuki plastycznej i teatru miałby być poetą? A dlaczego nie? W świecie sztuki awangardowej, której polskie źródła biją w przedwojennym konstruktywizmie i prymitywizmie, właśnie teksty Kantora, będące wielokrotnie zapisem czynności twórczych, dyspozycjami wykonania obiektu scenicznego i instrukcjami działania postaci w jego teatrze, należą do grupy tekstów poetyckich, których istotą jest „słowo-obraz”, fragment, notatka, podpis pod rysunkiem, przekształcony cytat wyrażony na sposób poetycki. Poezja już dawno wykroczyła poza ramy literackich norm gatunkowych i stylistycznych; stała się raczej postawą wobec świata, wyrazem języka docierającego do rzeczywistości także w jej nieokreślonych i niewyrażalnych sytuacjach, zadziwiających zdarzeniach, pozostawiających trwałe ślady w pamięci o zjawiskach i najrozmaitszych przedmiotach doświadczenia. Poezja jest przede wszystkim poznawaniem sensu doświadczenia podmiotu jako istnienia transcendentalnego. Jest tekstowym zapisem tego epistemologicznego procesu. Być poetą – to znaczy dotykać poprzez dający do myślenia tekst spraw podstawowych dla każdego człowieka.

Nie jest moim celem dowodzenie, że Kantor był poetą – każdy odpowiednio dojdzie do tego wniosku, czytając jego teksty, a także scenariusze widowisk i wykłady, np. te, które wygłaszał w Mediolanie, traktujące historię sztuki jako przedmiot indywidualnej, poetyckiej często wypowiedzi. Chciałbym jednak odślonić pewną zależność, jaka istnieje zawsze pomiędzy teatrem i dziełem plastycznym tego Artysty a tekstem literackim należącym do świata kreowanego lub z niego wyrastającym. Obszarem odniesienia tekstów Kantora jest bowiem świat przez niego tworzony; to w nim znajduje się słownik umożliwiający zrozumienie poetyckich tekstów tego Artysty. Współzależność świata sztuki i poetyckiego tekstu ustanawia odrębne koło hermeneutyczne. Teatr Kantora i jego malarstwo, ale także informel, ambalaż i collage, nawet happening,

zwracają zawsze uwagę ku zagadnieniu bycia. Wniknięcie w refleksję na temat tworzenia i podejmowania prób przetwarzania światów już raz skonstruowanych staje się tematem całej pracy Kantora. Refleksja ta obejmuje najpierw dzieciństwo i dom oraz kościół w Wielopolu Skrzyńskim, najbliższe osoby z rodziny, twarze i sylwetki ludzi utrwalone na fotografiach, sprzęty domowe i sakralne, przedmioty cenne i obiekty znalezione jako obiekty porzucone, a dzięki sztuce przeniesione w sferę *sacrum*. Myśl Artysty powracać będzie ku zasłyszonym intonacjom i melodiom, nawoływaniom i brzmieniom, słowem – ku pejzażowi akustycznemu⁶. Powracać będą obrazy przedmiotów służących do zabawy dziecka, które ulegną przetworzeniu w rekwizyty śmierci oraz narzędzia cierpienia. Metamorfozy przedmiotów pamięci stanowią istotę poezji Kantora. Refleksja o przemijaniu i powtarzalności staje się zarazem obszarem aksjologii w tak rozumianej poezji.

1. Ślady dziecka

W pozostawionych śladach dzieciństwa, będących w dojrzałej i późnej twórczości Kantora przedmiotem częstej inspiracji i odwołania do przeszłości, zawarta jest wiedza o istocie przemijania, kruchości tego, co czasowe. Przywołany po wielu latach wehikuł dzieciństwa – rowerek – zostaje potraktowany jako metaforyczny ambalaż pamięci, stanowi odwołanie do zapisanego we wspomnieniu *sacrum*⁷. Zapamiętanie i odtworzenie przedmiotu – reliktu przeszłości – w nowych formach wyrazu służy utrwalaniu śladów przebytej drogi. Ślad, mimo że przyjmuje różne postaci w dziejach artystycznych dokonań Kantora, pozostaje zawsze taki sam – jako reprezentacja raz dokonanego aktu: nie można go zmienić, nie można zniszczyć. Nawet zatarcie śladu jest jego przeniesieniem do pamięci podmiotu, która odtąd będzie obciążona pamięcią o samej czynności negowania (zacierania) śladu.

⁶ Termin wprowadzony przez Mładena Dolara w pracy *Polityka głosu*, tłum. P. Borek, G. Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5(155), „Audiofilia”, s. 255-259.

⁷ To właśnie, moim zdaniem, odsłania marne perspektywy dopatrywania się w twórczości Kantora sporu pomiędzy *sacrum* a *profanum*, a także samego pytania o świętość i profanację w jego dziełach, nie tylko teatralnych; ambalaże pamięci są tym obszarem – powtórzmy – „jaskini *mimesis*”, w którym egzystencja utrzymywana jest przez to, że jest domykana, określana, nazywana i segregowana, że jej elementy są składane w określone nowe schematy (w żywe Archiwum Pamięci).

Ze śladem należy konfrontować obecny stan rzeczy tak, jak przypasowuje się stopę do dawnego wgłębienia na piasku, na którym *ja*, niegdyś dziecko, ślad pozostawiło. Nie istnieje już zgodność miary i kształtu. Inna jest stopa i inny piasek. O sensie tego spostrzeżenia można powiedzieć, że odsłania ono prawdę o tym, że „prawdziwe” w podmiocie objawia się w relacji do tego, kim ten podmiot już nie jest. Dojrzałość tekstów Kantora (zwłaszcza późnych) na tym polega, że bez żalu i bez sentymentalizmu, ale w sposób lakoniczny i filozoficzny odsłania to, kim stał się sam Artysta wyobcowany z samego siebie.

Dystans do przeszłości, rozumienie śladu jako znaku zanikania czasu danego na życie, nie staje się sposobem pożegnania świata czy rozstaniem z pracą, lecz jest rzeczowym określeniem obecnej kondycji podmiotu w „archiwum” jego pamięci. Ujawnia się to zwłaszcza w sztuce plastycznej Kantora, w której przywołane zostają nie tylko dzieła dawne, przez samego Kantora stworzone, lecz także prace tych, których utrwaloną obecność, jako ślady inspiracji, odkrył w sobie: obrazy Malczewskiego, Picassa, Wojtkiewicza i Wyspiańskiego. Spośród pisarzy wymienilibym zaś utrwaloną, choć fragmentową, obecność Schulza, Wyspiańskiego, Gombrowicza, Witkacego, Rimbauda i Błoka. Ich trwałość zaznacza się jako przywołanie określonych intonacji i rytmów zdań, kompozycji i linii melodycznej składni, a nie tylko jako intertekstowe *dominium* współtworzące wypowiedzi postaci w spektaklach Kantora. Jednak wszyscy twórcy – zgodnie z wszechobecną u Artysty dygresyjną i ironiczną dyspozycją – są właściwie „intruzami” w jego wyobraźni. To owe „Podejrzane Typy”, które naruszają spokój podmiotu. Myśl Kantora zostaje naruszona przez odbicia i refleksy innych dzieł malarskich i literackich, przez owe, tak niechętnie przyjmowane przez niego, a wzięte z teorii Władysława Strzemińskiego – „powidoki”⁸. Obrazy i słowa przywołane, owe ślady innej obecności, były dla Kantora w zasadzie znakami śmierci.

Andrzej Turowski pisze: „Stereoskop Strzemińskiego w twórczości Kantora został zastąpiony aparatem fotograficznym, lecz powidok u obu twórców pozostawał mroczną kliszą śmierci. Oślepienie przychodziło z tej samej strony”⁹. Wedle Turowskiego ich widowiska powstawały na granicach widzialności, gdzie miały odnaleźć sens fizjologii i metafizyki wzroku, lecz „[oni – W.S.] produkowali powidoki, martwe

⁸ Oczywiście nie zawsze tak było, jak w otwartej deklaracji zawartej w wypowiedzi Kantora *O Władysławie Strzemińskim*. Głęboką analizę stosunku Artysty do „powidoków” znajdujemy w pracy Andrzeja Turowskiego *Oślepiające powidoki*, [w:] „Dziś” *Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014, s. 329-338, *Teatr/Konstelacje*.

⁹ *Ibidem*, s. 338.

obrazy” – a „dla modernisty śmierć obrazu była jedynym możliwym obrazem”¹⁰. Metafizyka Kantora wynika z tego, co widzialne, a nie wypływa z tego, co jest niewidzialne. Widzialne, „fizycznie dostępne” są właśnie dzieła sztuki i napisane teksty. W napisanych scenariuszach, rejestrujących obszary sfotografowanej rzeczywistości i codzienności, w zapamiętanych i na nowo budowanych i opisywanych sprzętach z czasów dzieciństwa mieści się źródłowa figura powrotu do jedności istnienia. Na przykład w pochodzącym z późnego okresu twórczości Kantora poetyckim scenariuszu do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* postaci i przedmioty „wyprowadzone” na scenę wracają do wcześniej wykreowanego świata i jego obiektów, takich jak kołyska, maszyna do rodzenia, zlew. Powrót do dawnych tekstów ma tu również swe znaczenie: na scenę wchodzi Kantor w roli aktora, niosąc własny reżyserski egzemplarz *Powrotu Odysa* według dramatu Wyspiańskiego z przedstawienia z 1944 r. Na kole, w pobliżu ławek, znajduje się postać nagiego chłopca, Kantora dziecka. Zesłaniec, niegdysiejszy Wuj Stasio, gra „wigilijne” scherzo Fryderyka Chopina. Właściciel knajpy jest teraz Odysem, umarła panna młoda (Ona) staje się Penelopą. Łódź Charona z zakończenia dramatu Wyspiańskiego to teraz blaszana wanna, prowadzona dookoła sceny przez chłopca, który wcześniej był „na kole”. W zasadzie nie zmienia się jedynie podstawowa rola chłopca, pojawiającego się zawsze w chwilach zagrożenia świata lub przemiany postaci we wcześniejsze role, czyli w momentach zmiany historii. Na projekcie okładki do wydania informatora o spektaklu (Cricoteka, 1987-1988) znowu pojawia się chłopiec obok Kantora sportretowanego jako Odys (siedzi na armacie). Chłopiec „gestem ręki nakazuje mu tak trwać”¹¹.

Wydawać by się mogło, że właśnie chłopiec będzie tym, kto potowarzyszy Kantorowi do końca jego dni, że zajmie to samo miejsce, które przy Wergiliuszu zajmował Dante. Ale chłopiec jest odpowiednikiem Hermesa (*Psychopompos*) i jest nie tylko figurą poetyckiego Hermesa śmierci z *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego, lecz także dzieckiem-poezją, która prowadzi Kantora w jego własną śmierć. Chłopiec pojawia się zarówno w rzeczywistości wewnętrznej, jak i zewnętrznej. Jak w *Eneidzie* wędruje z Wergiliuszem od chwili wylądowania na piaskach Lacjum i idzie z nim aż do śmierci. Przypomnijmy, że Lizaniasz jest przywołaniem prostego chłopca o wiejskim pochodzeniu, a więc statusie społecznym podobnym do pochodzenia poety. Lizaniasz wraca do niego jako obraz młodości. „Poeta identyfikuje się z Lizaniaszem tak dalece,

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ *Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Kantora*, broszura informacyjna, s. 4, [nlb., bd.].

że dzięki niemu znowu staje się dzieckiem”¹² – powiada Carl Gustaw Jung. Starość odnajduje sens w młodości, której wspomnienie pozwala odnaleźć w śmierci bramę prowadzącą do wieczystej tożsamości bytu.

2. Biedna dziewczyna

W pierwszym okresie 1990 r. powstał układ trzech obrazów niezwykle istotnych dla przemiany myśli Kantora: malował siebie i Infantkę, siebie i żołnierza napoleońskiego oraz obraz pt. *Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była fikcją*. Namalował tam siebie samego w ramie obrazu, w pozycji siedzącej. „Poza ramą, przed autoportretem, leży postać chłopca”¹³. Figura Hermesa w postaci zapamiętanej i metaforycznie ujętej jako figura chłopca z ostatniego aktu *Powrotu Odysa* Wyspiańskiego została odrzucona, a chłopczyk pojawił się – jak w tekście *Wigilia* z 1979 r. – jako jasełkowa postać ze Świętej Rodziny w stajence, ale pogrążona w zadumie, znana z tekstu *Ślady wycisnięte*. Jakby rozstanie z chłopcem w postaci, w jakiej go dotąd Kantor przywoływał, było koniecznym aktem dojrzałości, a także przecucia śmierci. Podobne – dojrzałe i chłopięce zarazem – odczuwanie śmierci jest wyrażone w ostatnich scenach dramatycznych *Zygmunta Augusta* Stanisława Wyspiańskiego. Horyzontem tekstów Kantora i Wyspiańskiego jest zmaganie się artysty z tym, co realne i fikcyjne, co prawdziwe, a co iluzoryczne w związku ze śmiercią. Pojawiająca się młoda osoba przejmując funkcję chłopca i w bliskości śmierci jest kontrapunktem dla wyrażenia w pełni świadomego doświadczenia rozstania ze światem żywych. Takie procesy poznawcze wyrażone są przez Kantora z nieokazywaną wcześniej czułością. Postacią rozpoznającą bliskość śmierci jest wyprowadzona z „klisz pamięci” do tekstów BIEDNA DZIEWCZYNA. Wywołuje ją i wprowadza Głos Kantora:

I znowu jestem na „scenie”. Chyba nigdy tego „zwyczajaju” nie wytłumaczę ani Państwu, ani sobie. Ale właściwie to nie „na scenie”, a na granicy. Przede mną – widownia – Wy Państwo, czyli (wedle mojego słownika) – Realność, za mną – tak zwana scena,

¹² D. Meinert, *Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści Brocha „Śmierć Wergilego”*, tłum. J. Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1978, nr 3, s. 184.

¹³ *Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle...*, s. 6, [nlb].

w moim słowniku zastąpiona słówkami Iluzja, Fikcja. Nie przechylałam się ani w jedną, ani w drugą stronę. [...]

Było to w sobotę, jakiś tam, schodziłem schodami do piwnicy, gdzie było moje muzeum; w piwnicy [...] a na progu siedziała dziewczyna, biedna, szara od biedy, skulona i płakała. [...] stoję tutaj przed wami i nie mam wam nic do pokazania, tylko tę dziewczynę..., której nie ma i która wam nie powie już nic o swoim płaczu, ja sam nic o nim nie wiem¹⁴.

Słowa opisujące DZIEWCZYNE (biedna, szara od biedy, skulona i płacząca) należą do konstelacji „Biednego Pokoju Wyobraźni”, pokoju Kantora, ale i jego przestrzeni, jego indywidualnego życia¹⁵. Dzięki przywołaniu „biedy” postać ta została przeciwstawiona „człekopodobnym” stworom, urągającym temu, co głęboko ludzkie, co cechowało zgraję szydzącą z męczonogo Chrystusa. Odniesienia pasyjne są tu widoczne (misteria, być może oglądane przez Kantora w Kalwarii Pałacowskiej, już co najmniej od czasu powstawania *Wielopola*, *Wielopola* odciskają swe piętno na binarnych opozycjach Ukrzyżowanego i „zgrai oprawców”)¹⁶. Kantor wprowadza soteriologię „biedy”, co wyraża bardzo emocjonalny, a zarazem logicznie skonstruowany tekst *Ocalić przed zapomnieniem*, w którym biografia (jako indywidualna egzystencja i jako poetycki zapis losu) jest przeciwstawiona nieokreśloności tłumy. Naprzeciwko tłumy –

„tych potęg”
stoi
Mała,
Biedna,

¹⁴ *Ibidem*, s. 7, [nlb.].

¹⁵ Biedny to także bezbronny, bezdomny, ubogi, a nawet „atrapy śmierci zamknięte w tekturowych pudełkach” – tak mówił Kantor 31 I 1990 r. do Mieczysława Porębskiego, [w:] M. Porębski, *Tadeusz Kantor. Świadectwa – Rozmowy – Komentarze*, Warszawa 1997, s. 133. Głęboką analizę i komentarz do zagadnienia dekoracyjności i jej dekonstrukcji odnajdziemy w pracy: M. Paluch-Cybulska, *Tadeusz Kantor, „...Infantki Velázquezza jak relikwie lub madonny”*, [w] *„Dziś” Tadeusz Kantor!...*, s. 126-146.

¹⁶ Ponieważ nie wiadomo, czy Kantor był obecny na Misteriach Pałacowskich, można przypuszczać, choć nie ma na to dowodów, że to ksiądz Józef Radoniewicz, brat babki Kantora, zwany przez niego Wujem, mógł opowiadać mu o tych misteriach. Intuicja Artysty mogła odtworzyć nastrój misterium, wyprowadzając jego obrazy np. z obserwacji średniowiecznych i barokowych przedstawień malarskich i rzeźbiarskich Pasji Chrystusa.

Bezbronna,
ale wspaniała Historia
indywidualnego
ludzkiego
życia.
Naprzeciw
homoidalnych kreatur
stoi
człowiek,
to, co przed wiekami,
u początku naszej kultury
zostało określone dwoma słowami:
„Ecce homo”,
obszar życia duchowego
materii najcenniejszej
i najbardziej delikatnej.
Jedynie
w tym „indywidualnym życiu ludzkim”
zachowała się dzisiaj
PRAWDA
ŚWIĘTOŚĆ i
WIELKOŚĆ¹⁷.

Możemy powiązać postać BIEDNEJ DZIEWCZYNY z obrazem życia i artysty odczuwającego bliskość biednego świata. Jest to zarazem świat czującego „artysty nowoczesnego”. Taką refleksją podzielił się Kantor w podziękowaniu za przyznana mu przez Fundację Goethego w Bazylei w 1978 r. Nagrodę im. Rembrandta. Jego „mowa bazylejska”, opisująca zarazem dwutorowość Kantorowego dzieła¹⁸, zawiera fragmenty rekapitulujące myśli dotyczące związku „biedy”, „lęku” i „śmierci”,

¹⁷ T. Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty K. Pleśniarowicz, Kraków-Wrocław 2005, s. 126-127. Tekst jest pisany jak wiersz współczesny – kolumnowo, co jest bardzo istotne dla innego zagadnienia, mianowicie: „Tadeusz Kantor – poeta egzystencji”.

¹⁸ Np. K. Dermutz, *„Gроза wojny i terroru/pomieszana z cyrkiem”...*, tłum. A. Turczyn, [w:] *„Dziś” Tadeusz Kantor!...*, s. 384.

a zarazem wyjaśnia źródła poetyckiego stosunku do rzeczywistości, jaki ma wybitny artysta; mowa ta była poezją:

To nieprawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł, który zwyciężył lęk.

Nie wierzcie! Lęk istnieje.

Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią,

lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką.

To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nieustraszoną,

jak nas poucza konwencjonalna legenda.

Wierzcie mi, to człowiek biedny i bezbronność jego udziałem,

wybrał bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku¹⁹.

Ten lęk w postaci źródłowej przedstawia BIEDNA DZIEWCZYNA. Co więcej: ona nim jest. Obraz spotkanej na schodach DZIEWCZYNY wraca jeszcze kilkakrotnie, aż następuje ostatnie pożegnanie z nią na uroczystości 75. urodzin Kantora: to Ona, „Biedna Dziewczyna, której nie ma”. Pojawia się wraz z innymi postaciami, najbliższymi jego sztuce (Meyerhold), życiu (Maria Jarema) i kresowi życia fizycznego (kardiolog, Dr Klein-Jehova), kontynuująca w tekście temat wprowadzony przez Jonasza Sterna (którego śmierć wielokrotnie dotykała w czasie okupacji, a który umarł kilka lat przed premierą *Dziś są moje urodziny*, w 1988 r.). To właśnie BIEDNA DZIEWCZYNA wprowadza postaci z klisz pamięci w obrazach *Dnia Stworzenia Rodzaju Ludzkiego*, *Biednego Pokoju Wyobraźni* i *Celi Śmierci*. Na resztkach i ruinach tego, co pozostało po nich wszystkich, uczestnicy zasiadają do kolacji. Stół zostanie rychło zastąpiony drewnianą deską, deską biednego aktu końcowego, właściwie ironicznie zetkniętego z patetyczną symfonią Ludwiga van Beethovena zwaną *Eroica*. Po uroczystości wszyscy schodzą ze sceny w wolnych rytmach, stopniowo. Kantor wyobrażał to sobie tak, jak zapisał w przewodniku do przedstawienia: na scenie zostają tylko pomniki i „Biedna Dziewczyna, która nie znalazła innych słów tylko te: «Jakie to wszystko smutne». Ale i ona odchodzi”²⁰. Dopiero w tym porządku Dziewczyna może potwierdzić to, co niesie w nazwie: nieobecność. Spośród przedmiotów użytecznych i bliskich Kantorowi – pozostaje jedynie deska. Deska ostatniego ratunku, ale zarazem grobowa deska, która może być zastąpiona przez każdy inny prostokątny przedmiot: blat, stół, blejtram, podest, tekturę, kartkę papieru. Zwłaszcza przez kartkę papieru, na której w literach tekstu umierają myśli.

¹⁹ T. Kantor, *Lęk i sława*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 405.

²⁰ *Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle...*, s. 9, [nlb.].

3. Drzwi śmierci

Graniczne pasmo przestrzeni Kantora w jego teatrze to oczywiście próg przedstawiany przez rozciągniętą linię, zakreślony kredą odcinek na podłodze, linię światła, ramę obrazu, framugę okna. Wszystko to jest odpowiednikiem drzwi, choć one same często znajdują się na scenie, nie zawsze pełniąc architektoniczną funkcję. Jednym z ważniejszych tematów myśli Kantora jest metafizyka drzwi półotwartych, tajemniczego przesmyku między dwiema rzeczywistościami, które można nazwać życiem i śmiercią. Obie są realne i nie podlegają metaforyzacji ani – tym bardziej – nie są symbolami. Poetyka codzienności wyklucza sugestywność przedstawionych obrazów – nie są one ekwiwalencją stanów i afektów podmiotu, lecz obiektami konkretnymi, obecnymi namacalnie na scenie. Można je interpretować jako fizyczne reprezentacje pojęć, ponieważ kierunek poznania jest u Kantora konstruowany ku rzeczom, faktom, sytuacjom, a nie odwrotnie. Przy drzwiach – drzwiach pracowni, teatru, pokoju, archiwum – dokonują się w myśli Kantora istotne rozstrzygnięcia. Są one doświadczeniem inicjacji, przestrzenią przekraczania świata nieuporządkowanych znaczeń życia społecznego do sakralizowanego przez twórczość świata Artysty. Twórca nie zajmuje w nim miejsca centralnego – w centrum są wytwarzane obiekty i partytury teatralne, teksty poetyckie, manekiny, obrazy i rysunki. Miejsce przy drzwiach, ciągle na progu inicjacji, *in statu nascendi* zapewnia Artyście podwójne istnienie: we wnętrzu świata przedstawionego i u wyjścia z niego. Pojawia się tu fenomenologiczna „parzystość” reprezentacji podmiotu: cechuje ją dwupostaciowość podmiotu jako podmiotowego i przedmiotowego zarazem. Dopiero po śmierci człowiek staje się obiektem spoczywającym w centrum świata, ale jest to wówczas centrum martwe. Ale nawet w takiej sytuacji siłę poznania dwoistości własnej waloryzuje doświadczenie *kenosis*: już nie podmiot mówi i odczuwa, ale odczuwa to, co w nim zostało ukonstytuowane. W teście skierowanym do swoich aktorów Kantor ujął to zjawisko poprzez monolog umarłego, który – jeszcze żyjąc – wypowiada się jako umarły. Jednakże wyraźne słowa pożegnania i pozostawienia ostatnich nauk dla przyjaciół sytuują tę wypowiedź jako mowę rozstania, prośbę o wybaczenie winy, jednym słowem – jako spowiedź.

Skąd się tu wziąłem?
Zawsze stałem przy drzwiach
i... czekałem.
A teraz siedzę w środku!
Ważna osoba.

A wszyscy czekają... żebym sobie poszedł.
Stałem przy drzwiach...
Drzwi
I to czekanie
„Molto importante”.
Trzeba iść...
Trzeba mi przebyć drogę do końca.
Będziecie się
[...]
Na to patrzeć...
A potem możecie o mnie zapomnieć!
Zaśniemy tej nocy...
I obudzimy się w środku...
I będziemy patrzyli w sufit ślepyimi oczyma...
[...]
Wybaczenie mi moje zło
I bądźcie szczęśliwi²¹.

Winy przeszłości, o których przebaczenie prosi Odchodzący, wywierają na nim jakąś imperatywną presję. Jest to rodzaj zobowiązania podjętego w imię nie tylko pokoju po śmierci, lecz także oczyszczenia przed aktem jasnego wypowiedzenia przesłania skierowanego do pozostających na ziemi przyjaciół. Jakże etyczne jest to, że uświadomienie sobie rangi tego, co mówi się do innych, wymaga najpierw zamknięcia drzwi za sobą w akcie wybaczenia! By tak mogło się stać, konieczne jest jednak współuczestniczenie w świecie żegnającego się z nim człowieka. Aktualny zwrot do obecnych przy śmierci decyduje więc o tym, czy pewien zamykany okres przeszłości jest w związku ciągłości z teraźniejszością i przyszłością, czy był tylko zdarzeniem, fragmentem, częścią, która zaistniała i poddała się anihilacji. Trzeba bowiem uzyskać w chwili śmierci przeświadczenie, że życie ma wtedy sens ostateczny, jeżeli śmierć nie jest zamknięciem drzwi, ale ich otwarciem. Co to oznacza w dziedzinie poezji? Chyba to, że śmierć nie jest nadaniem znaczenia życiu, lecz jest ujawnieniem tego, że jest ono w istocie znakiem bez znaczenia. Przypomnijmy myśl z *Mnemosyne* Friedricha Hölderlina dotyczącą paradoksu życia: długi jest Czas – powiada – w którym

²¹ T. Kantor, *Mój monolog – testament*. Wypowiedź ze spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę*, 1988, [w:] *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam*, katalog wystawy, 23 października 2015-27 marca 2016, red. M. Paluch-Cybulska, Kraków 2015, s. 9-10.

jesteśmy znakiem pozbawionym znaczenia. Gdybyśmy odrzucili możliwość poznania tego „stanu bezznaczeniowości” – to właśnie wówczas akceptowalibyśmy pozostawienie żyjących po śmierci ich bliskiego w stanie bólu i rozpacz²². Jedynym sposobem na odsunięcie żałości i zastąpienie pustego po niej miejsca głębokim odczuwaniem śmierci, czyli rozumieniem śmierci jako aktu najwyższej świadomości istnienia, jest wspólne doświadczenie wspólnoty w świecie, przez który przeszedł i do którego uszanowania prowadzi testament odchodzącego człowieka. Doświadczenie dna jest głębinowym przeżyciem życia, pod którym nie ma już nic głębszego, nie ma piekła.

Trzeba to wszystko jakoś przetrzymać.

Bądźcie przez chwilę ze mną na dnie.

Na dnie.

Artysta musi być zawsze na dnie,

Bo tylko z dna można krzyczeć,

Żeby być słyszalnym.

Tam na tym dnie

może wspólnie się zrozumiemy.

A po tym, a po tym już nie schodźcie do piekieł...²³

Ze śmiercią – i to najbliższej obok matki osoby, czyli wuja Artysty, księdza Józefa Radoniewicza – wiąże się ważne rozpoznanie wizerunku śmierci jako przeniesienia pamięci o zmarłym na dzieła sztuki. Obcowanie, jeszcze w dzieciństwie, z zastygłą i zimną twarzą zmarłego wyraziło się w stałej dyspozycji Kantora do budowania postaci progowych.

Kantor w swoich pismach teoretycznych czynił porównanie postaci umarłych cyrkowców, *clownów*, których twarze pomalowane są na białą, są nieporuszone żadnym grymasem ani emocją. Z jednej strony twarze Kantora podobne są do namalowanych przez Picassa wizerunków Arlekina, ale także bardzo silnie kojarzą się z wizerunkami czy odlewami twarzy manekinów, które w teatrze Kantora przenoszą kondycję umarłego na żywych aktorów²⁴.

²² Zob. M. Heidegger, *Was heisst Denken*, [w:] idem, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954, s. 37.

²³ *Ibidem*.

²⁴ M. Paluch-Cybulska, *Tadeusz Kantor. Autoportrety. Sztuka sytuacji granicznych*, [w:] *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam*, s. 61.

Było to jednak nie tylko doświadczenie teatralne i plastyczne, lecz także poetyckie: dojrzały Artysta wnika w świat śmierci osoby bliskiej, schodząc niejako do poziomu dziecięcej naiwności i zarazem empirycznego doświadczenia osoby zmarłej i zimnej jako innego bliźniego. W tym sensie doświadczenie „śmierci innej osoby” przenika do intelektualnego doświadczenia „śmierci mojej własnej”. Innymi słowy mówiąc: przejmowanie doświadczenia śmierci jest przejmowaniem samej istoty doświadczenia bliskości spotkania człowieka:

Miałem wtedy sześć lat.
Dotykałem twarzy Starego Księdza.
Zawsze rozmawiał ze mną.
Teraz nie odezwał się do mnie ani słowem.
Twarz była zimna jak lód²⁵.

Poezja jest właściwie opisem sceny życia i śmierci – przynajmniej taka jest u Kantora. Dotyczy nie tylko rzeczywistości, w której żyjemy, lecz przede wszystkim tej, którą tworzymy. Oto wiersz z partytury Kantora (*Maszyna miłości i śmierci*):

Wwożą bicykl-konika.
Szkielet konia.
Nakrywają siodełko
czerwoną kapą,
aby marzenia bosego
wiejskiego chłopca
stały się piękne.
Sadzą go na wysokim
Siodełku²⁶.

W sensie ogólnym, a więc we właściwym poezji przeniesieniu tego, co indywidualne i jednostkowe, w sferę uniwersalną i powszechną, jest to przypowieść

²⁵ T. Kantor, *Moje spotkania ze śmiercią*, [w:] idem, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, oprac., noty K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2004, s. 19. O współlistnieniu tego, co żywe, i tego, co martwe (prawdziwe i sztuczne), jako o impulsie zadziwienia w spotkaniu „zastygłej formy bytu” z epistemologiczną wątpliwością co do tej formy właśnie, pisze K. Fazan, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009, s. 346.

²⁶ T. Kantor, *Maszyna miłości i śmierci*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3, s. 103.

o śmierci dorosłego już teraz Artysty – Don Kichota, a kiedyś wiejskiego chłopca; z dawnego konia – rowerku – przeniesie się na szkielet, na kościotrupa konia, który będzie dla chłopca tronem uwznioślenia i dopełnienia (nie: spełnienia) marzeń. Jest to niezwykła, lub lepiej jak chce Freud – „niesamowita” pętla czasu i powrót do pierwszego wehikułu dziecka zmienionego na wehikuł ostatni.

W odniesieniu do sceny ze spektaklu – wiersz ten pełni funkcję didaskaliów do sceny tak opisanej przez Michała Kobiałkę: „Ciało chłopca, niesione przez aktorów, otwiera drugą część. To jest ciało Tintagilesa i jednocześnie ciało małego chłopca z modernistycznych obrazów Witolda Wojtkiewicza. Grabarze zbliżają się do ciała i umieszczają chłopca w siodle szkieletu konia. [...] W tym samym czasie trzy wiedźmy wwożą trumnę z dziewczynką w białej, potarganej ślubnej sukience”²⁷.

W jednym miejscu zetknęły się trzy ważne tematy poezji Kantora (jest ich o wiele więcej, ale na tych trzech pragnąłem przedstawić rodzaj fenomenologicznej więzi spajającej reprezentacje śmierci wyrażone wierszem): chłopiec, biedna dziewczyna – teraz panna młoda – i drzwi, będące również podestem pod kładzione na nich trumny. Rowerek dziecka stał się grobową deską, innym wehikułem czasu.

Oczywiście poezja Kantora odnosi się głównie do jego wizji teatralnych, im towarzyszy, wydobywa je ku ogólności, ku filozofii istnienia. Nie znaczy to jednak, że tylko w świecie teatru ma sens: jej głównym walorem jest to, że przenosi teatr Kantora w wieczny świat poetyckich idei. Podobnie jak Fausta: czyni go, jako poetę, uniwersalną przestrzenią doświadczenia człowieka.

Bibliografia

- Dermutz Klaus, *„Groza wojny i terroru/pomieszana z cyrkiem”...*, tłum. Anna Turczyn, [w:] *„Dziś” Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan, Kraków 2014, s. 379-386, *Teatr/Konstelacje*.
Dolar Mladen, *Polityka głosu*, tłum. Paulina Borek, Grzegorz Nowak, „Teksty Drugie” 2015, nr 5(155), „Audiofilia”, s. 238-259.
Fazan Katarzyna, *Kantor. Niel/Obecność*, Kraków 2019, *Teatr/Konstelacje*.

²⁷ M. Kobiałka, *Memento mori et amori: zagadka „Maszyny miłości i śmierci” Tadeusza Kantora jako obraz dialektyczny*, [w:] *Tadeusz Kantor, Cholernie spadam*, s. 41.

- Fazan Katarzyna, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009.
- Heidegger Martin, *Was heisst Denken*, [w:] Martin Heidegger, *Vorträge und Aufsätze*, Pfullingen 1954.
- Kantor Tadeusz, *Dalej już nic*, wystawa najnowszych obrazów, Ośrodek Teatru Cricot 2, 5-12 III 1988.
- Kantor Tadeusz, *Lęk i sława*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Maszyna miłości i śmierci*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Moje spotkania ze śmiercią*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2004.
- Kantor Tadeusz, *Mój monolog – testament. Wypowiedź ze spektaklu Nigdy tu już nie porucę*, 1988, [w:] Tadeusz Kantor, *Cholernie spadam*, katalog wystawy, 23 października 2015-27 marca 2016, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Kraków 2015.
- Kantor Tadeusz, *Ocalić przed zapomnieniem*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *O Władysławie Strzemińskim*.
- Kobiąłka Michał, *Memento mori et amori: zagadka „Maszyny miłości i śmierci” Tadeusza Kantora jako obraz dialektyczny*, [w:] Tadeusz Kantor, *Cholernie spadam*, katalog wystawy, 23 października 2015-27 marca 2016, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Kraków 2015.
- Meinert D., *Prezentacja wymiarów ludzkiej egzystencji w powieści Brocha „Śmierć Wergilego”*, tłum. Jerzy Prokopiuk, „Literatura na Świecie” 1978, nr 3, s. 174-201.
- Paluch-Cybulska Małgorzata, *Tadeusz Kantor. Autoportrety. Sztuka sytuacji granicznych*, [w:] Tadeusz Kantor, *Cholernie spadam*, katalog wystawy, 23 października 2015-27 marca 2016, red. Małgorzata Paluch-Cybulska, Kraków 2015.
- Paluch-Cybulska Małgorzata, *Tadeusz Kantor, „...Infantki Velázquez’a jak relikwie lub madonny”*, [w] „Dziś” Tadeusz Kantor! *Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan, Kraków 2014, s. 126-146, *Teatr/Konstelacje*.
- Porębski Mieczysław, *Tadeusz Kantor. Świadectwa – Rozmowy – Komentarze*, Warszawa 1997.
- Sztuka jest przestępstwem*, z Tadeuszem Kantorem rozmawia Irena Maślińska, „Polityka” 1990, nr 35.

Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie, 1980-1990, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Kraków 2013.

Tadeusz Kantor. Ostatnie spektakle Kantora, broszura informacyjna [nlb., bd.].

Teatr Tadeusza Kantora. Ostatnie spektakle Cricot 2, Poznań 2001.

Turowski Andrzej, *Oślepiające powidoki*, [w:] „Dzis” *Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna R. Burzyńska, Katarzyna Fazan, Kraków 2014, s. 329-338, *Teatr/Konstelacje*.

ABSTRACT

Kantorfaust as a Poet

The author's intention was to point to a new way of interpreting Kantor's work – understood as the totality of his artistic achievements – an interpretation that invites the reader and viewer to engage with Goethe's "Faust": the drama, created over a span of sixty years, has become both a witness to and a record of the changes in styles, techniques, and the creative philosophy of the German poet – his confidant and betrayer at the same time. A similar perspective on Kantor's theatrical work transforms it into a consistent creative biography, systematically reshaped into a new kind of "museum of memory." Goethe performed entirely similar gestures toward his own drama, shaping and refining the structure of his masterpiece until his last breath. He opened and closed it, wishing to conclude his life by bringing the text to a close. I read Kantor's texts – lectures, speeches, scripts, and manifestos – as poetic texts. This allows me to view them through the same lens as both parts of "Faust." Its central point is the play on metaphysical concepts: *Streben-Sterben*, which, beyond the meaning of "to strive – to die," is poetically rendered by the pun: "to strive – to live out," based on a mistaken etymology as the foundation of wordplay.

Keywords: J.W. Goethe, "Faust," "memory museum," Poor Girl, recycling

AGNIESZKA SZYMAŃSKA 

Instytut Dziennikarstwa, Mediów i Komunikacji Społecznej
Uniwersytetu Jagiellońskiego

Niemiecki spisek, czyli SCENICZNE CZYTANIE jako medium komunikacji politycznej

Wstęp

Teatr i komunikację polityczną wiele łączy. Już sam aparat pojęciowy, którego komunikolodzy używają do opisu procesów politycznych, obfituje w terminy jakże teatrologom bliskie. W komunikacji politycznej¹, która jest subdyscypliną nauki o komunikowaniu i mediach, badacze analizują bowiem aktorów politycznych, występujących na scenie politycznej i odgrywających różne role (choć przyznać trzeba, że chyba chętniej mówimy o funkcjach). Poza tym dramaturgia także w komunikacji politycznej zajmuje ważne miejsce, jako jeden z istotnych czynników

¹ Istotą komunikacji politycznej jako dyscypliny naukowej jest odpowiedź na pytanie o to, jak komunikacja społeczna oddziałuje na sposób sprawowania polityki (stymulująco, hamująco, neutralnie?) i aktywność polityczną obywateli, a także odwrotnie: jak polityka wpływa na komunikację społeczną. Więcej na ten temat zob. w: W. Schulz, *Komunikacja polityczna. Koncepcje teoretyczne i wyniki badań empirycznych na temat mediów masowych w polityce*, tłum. A. Kożuch, Kraków 2006, *Media* – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.

tw. atrakcyjności medialnej², która stanowi kluczowe kryterium doboru tematów zasługujących na uwagę mediów i ich – kolejna zbieżność – publiczności. W systemie demokratycznym o mediach zwykło mówić się także, że są suflerem polityków, ponieważ podejmując określone tematy, nadają im politycznego znaczenia, a podpowiadając sposoby rozwiązania bieżących problemów, w swoisty sposób preformułują polityczne decyzje. Te podobieństwa terminologiczne, które można by wymieniać pewnie jeszcze długo, bynajmniej nie wyczerpują jeszcze pełnego spektrum powiązań łączących teatr i komunikację polityczną.

Nade wszystko pamiętać bowiem należy, że sam teatr jest przecież medium, i to jednym z najstarszych, jakie znamy. I jako rodzaj komunikowania publicznego nieraz rządzącym rządenie utrudniał, a innym razem rządzących wspierał. Nie trzeba sięgać do czasów antycznych, żeby wskazać przekonujące tego przykłady. Aby uzmysłowić sobie, jak silna może być moc sprawcza teatru, wystarczy przywołać niezapomniany i brzemienisty w polityczne skutki spektakl mickiewiczowskich *Dziadów* w reżyserii Kazimierza Dejmka, którego premiera odbyła się 25 listopada 1967 r. w Teatrze Narodowym w Warszawie, a którego politycznie motywowane usunięcie z repertuaru stało się jedną z pośrednich przyczyn polskich wydarzeń marcowych 1968 r.³ Co więcej, jak pokazuje przykład spektaklu Dejmka, to polityczne oddziaływanie teatru wcale nie musi być ani zaplanowane, ani korzystne dla teatru jako instytucji w pierwszym rzędzie przeciw artystycznej⁴. Zarówno w historii teatru, jak i w czasach nam współczesnych nie brak jednocześnie przykładów sytuacji odwrotnej, czyli takiej, kiedy scena teatralna nie jest przestrzenią manifestacji poglądów opozycji, lecz staje się medium propagandowym, wykorzystywanym do wzmacniania istniejącego ustroju

² Już w 1934 r. w podręczniku dla nowoczesnych reporterów (*Modern News Reporting*) Carl Warren przedstawił zestaw 10 „składników” dobrej informacji, wśród których wskazywał m.in. dramaturgię (ang. *drama*). Począwszy od lat 50. XX w., podejmowano natomiast systematyczne badania empiryczne na temat stosowanych w środowisku dziennikarzy zasad selekcji. Por. A. Szymańska, *Akomodacja i atrakcyjność medialna polityki na przykładzie wyborów samorządowych w świetle publikacji krakowskich dzienników*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2009, R. 52, nr 3-4, s. 42-57.

³ Więcej na ten temat patrz m.in.: G. Pielużek, *Sceniczne dzieje Dziadów (Próba podsumowania)*, „Warsztaty Polonistyczne” 1998, nr 1, s. 61-68.

⁴ Por. N. Popłonikowska, „*Dziady*” w reżyserii Kazimierza Dejmka – próba demitologizacji, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Literaria Polonica” 2015, nr 1, s. 111-124. Ciekawe rozważania na temat roli osób związanych z teatrem w polskim życiu politycznym u schyłku PRL-u podjął np. Przemysław Brzuszcak, zob. P. Brzuszcak, *Zaangażowanie środowiska teatralnego w sprawy publiczne w okresie od czerwca 1989 do grudnia 1990 roku. Rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2024, nr 2, s. 121-142.

politycznego, co jest nadużyciem tym większym, im bardziej niedemokratyczny jest reżim, który teatr jako instytucja silnie oddziałująca perswazyjnie ma stabilizować, wzmacniać i wspierać⁵. Wszystkie te okoliczności powodują, iż powiedzielibyśmy – gdyby chcieć użyć aparatury pojęciowej komunikacji politycznej – że teatr jest medium dla polityki nieobojętym, gdyż oddziałującym na odbiorców prawdziwie i na wskroś.

I rzeczywiście tego, jak bardzo teatr może być współczesnej polityce przydatny, znakomicie dowodzi choćby przykład projektu MultiCulture Britain, realizowanego przez British Council we współpracy z siecią europejskich kin studyjnych (w Polsce partnerem strategicznym jest Multikino). W jego ramach międzynarodową promocję Wielkiej Brytanii wydatnie wspiera właśnie znakomity skądinąd i posiadający wspa- niałą tradycję teatr brytyjski⁶, którego spektakle są w europejskich kinach retransmi- towane dla szerokiej publiczności i które cieszą się jej ogromnym zainteresowaniem. Projekt ten z powodzeniem dowodzi, jak wciąż nośnym, skutecznym i uniwersalnym medium jest teatr także w wymiarze komunikacji międzynarodowej i międzykulturo- wej, a nawet międzyludzkiej. Poza realizacją celów związanych z brytyjską dyplomacją publiczną⁷ przedsięwzięciu temu przyświeca bowiem także głęboko humanistyczne przesłanie, którym jest „idea promowania tolerancji, różnorodności oraz równych praw, jak również przeświadczenie, że fuzja różnych kultur w obrębie społeczeństwa, gdzie jedna kultura inspirowana jest innymi, prowadzi do jej wzbogacenia o nowe krea- tywne elementy i wartości”⁸. Zgodnie z tym założeniem publiczność spektakli jest świadkiem wydarzeń kulturalnych o znakomitych walorach artystycznych, których twórcy pokazują jednocześnie, że dla prawdziwej sztuki narodowość, rasa, wyznanie czy stopień niepełnosprawności nie tylko widzów, lecz także wykonawców nie mają żadnego znaczenia. Teatr realizujący podobne przesłanie staje się ważnym medium

⁵ Zob. A. Albrecht, *Falsche Propheten: Propaganda im politischen Theater der Moderne*, „Ruperto Carola” 2024, Nr. 23, s. 58-65.

⁶ Na stronie internetowej projektu National Theatre Live odnaleźć można informacje na temat bieżącego repertuaru oraz lokalizacji kin, w których można obejrzeć retransmisję spektakli teatralnych: <https://www.ntlive.com/> – 27 VI 2024.

⁷ Więcej na temat tego i innych projektów brytyjskich zob. w: A. Cygan, M. Gargas, *Edukacja społeczna versus kultura wysoka. Analiza działań komunikacyjnych British Council w Polsce i Instytutu Polskiego w Wielkiej Brytanii*, [w:] *Wspólny mianownik. O dobrych praktykach i wspólnocie wartości w dyplomacji publicznej i brandingu kraju*, red. A. Szymańska, Kraków–Nowy Targ 2022, s. 27-54.

⁸ Por. *Więcej o projekcie*, British Council Polska, [on-line:] <https://www.britishcouncil.pl/projekty/sztuka/multiculture-britain/o-nas> – 27 VI 2024.

politycznym w dobie rosnącej nietolerancji i głębokich podziałów społecznych, które cechuje wiele społeczeństw współczesnego świata. Społeczeństwo polskie, dziś tak głęboko spolaryzowane politycznie, nie jest bowiem, jak wiemy, w swojej kondycji osamotnione.

To rozdarcie tożsamościowe polskiego społeczeństwa, przebiegające w przeważającej mierze na osi tradycja–nowoczesność, faktycznie nie jest typowe tylko dla nas. W dobie na nowo budzących się do życia egoizmów narodowych, rosnącej niemal powszechnie – i to nie tylko na kontynencie europejskim – popularności politycznych ugrupowań populistycznych, daje się zauważyć, że ich liderzy bardzo chętnie używają retoryki o OBCYM, INNYM, aktywizując i instrumentalizując istniejące lęki, obawy, stereotypy narodowe i uprzedzenia. Tymczasem historia, zwłaszcza historia najnowsza, o której tak chętnie i swego czasu tak często dyskutowaliśmy z prof. Krzysztofem Pleśniarowiczem przy okazji naszych spotkań roboczych w okresie Jego pierwszej kadencji dziekańskiej, pokazuje, że wszelkie próby prowadzenia polityki nieinkluzywnej, polaryzującej społeczeństwo, deprecjonującej dorobek innych kultur, a w skrajnych sytuacjach wręcz odmawiającej jej przedstawicielom prawa do życia po prostu, zawsze ostatecznie kończy się porażką tych, którzy tę politykę proponowali. Niestety wysoką cenę za ten ich brak politycznej wyobraźni płać zwykle nie tylko oni. Historia obu wojen światowych powinna nas być czegoś nauczyć. Patrząc na to, co dzieje się za naszą wschodnią granicą, słuchając niektórych rodzimych polityków i obserwując wnikliwie sytuację również u innych naszych sąsiadów (żeby poprzestać wyłącznie na naszym najbliższym geopolitycznym otoczeniu), nie możemy nie odnieść wrażenia, że pamięć ludzka jest krótka, wybiórcza, a niektórzy naprawdę nie chcą albo nie potrafią wyciągać z historii wniosków. Niniejsza publikacja jest zatem o tym, jak SCENICZNE CZYTANIE (niem. *szenische Lesung*⁹), czyli specyficzna forma teatru, miało stać się antidotum na tę historyczną amnezję.

Poniższe rozważania traktować będą o nietypowej kampanii informacyjnej niemieckiego niezależnego medium „Correctiv”, którego doniesienia przez wiele zimowych tygodni na początku 2024 r. wyprowadzały na ulice niemieckich miast setki tysięcy osób, które demonstrowały przeciwko rasizmowi i niemieckiej skrajnej prawicy, spiskującej cichcem na marginesie wydarzeń polityki głównego nurtu i snującej w XXI w. absolutnie utopijne plany uczynienia ze współczesnych Niemiec państwa czystego narodo-wo i zupełnie nierozumiejących, że obecna multikulturowa struktura społeczeństwa niemieckiego jest w znacznej mierze bezpośrednią konsekwencją

⁹ Wszystkie tłumaczenia z j. niemieckiego pochodzą od autorki niniejszego rozdziału.



Il. 1. Demonstracja przeciwników rasizmu i skrajnej prawicy (Niemcy, Stuttgart, 20 I 2024). Źródło: strona internetowa domu mediowego „Correctiv”, <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/03/05/wie-sich-der-wert-von-lokaljournalismus-fuer-die-demokratie-gerade-besonders-zeigt/> – 26 VI 2024

II wojny światowej. Wojny, którą naziści rozpętali właśnie w imię absurdalnej idei czystości rasy, a której następstwem było nie tylko doszczętne zniszczenie Niemiec (o innych krajach nie wspominając) i trwający kilkadziesiąt lat rozpad tego państwa, lecz *de facto* wyniszczenie także własnego narodu, który do odbudowy kraju nie miał wystarczającej liczby rąk¹⁰. Rosnące z wyborów na wybory poparcie dla ugrupowań

¹⁰ Dla zobrazowania powojennej sytuacji demograficznej Niemiec warto przytoczyć kilka liczb. I tak oto Mirosław Maciorowski na łamach „Gazety Wyborczej” przedstawił przystępne zestawienie, wedle którego na froncie II wojny światowej „w sumie poległo 4,5 miliona niemieckich żołnierzy (drugie tyle zostało rannych), natomiast wśród ludności cywilnej ofiar było 2,7 mln. Niemcy liczące w 1939 r. 69 mln ludzi straciły więc około 7,2 mln obywateli (10,4% populacji). Do tego należy jednak dodać 1-1,2 mln jeńców (spośród około 4,5 mln wziętych do niewoli) zmarłych w łagrach”. M. Maciorowski, *Ile milionów zginęło? Ofiary II wojny światowej*, [on-line:] <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,17844725,ile-milionow-zginelo-ofiary-ii-wojny-swiatowej.html> – 28 VI 2024. Analizując te wartości, warto uzmysłowić sobie, że straty te obejmowały przede wszystkim mężczyzn w tzw. wieku poborowym (zbieżnym z wiekiem produkcyjnym), ranni żołnierze wymagali niejednokrotnie długiej rekonwalescencji, a jeńcy wojenni wracali do Niemiec nierzadko dopiero kilka lat po zakończeniu wojny, i to również w bardzo kiepskiej kondycji. Ten dotkliwy ubytek mężczyzn

prawicowych w Niemczech pokazuje, że ten niebezpieczny sposób myślenia ponownie nie jest w niemieckim społeczeństwie rzadki. Tym bardziej cenne jest odnajdowanie i popularyzowanie przykładów działań, które pokazują – jak miało to miejsce w przypadku inicjatywy i dziennikarskiego śledztwa „Correctiv” – że zabierać głos publicznie i walczyć o swoje przekonania gotowi są również ci, którzy z tym sposobem myślenia nie chcą się zgodzić. I co najważniejsze: że oni również są w stanie mobilizować masy, bez których poparcia w dłuższej perspektywie czasu nie można stworzyć żadnego trwałego projektu politycznego i których pasywność w perspektywie krótszej może doprowadzić do wielkiego nieszczęścia. Wszyscy pamiętamy bowiem słowa Mariana Turskiego o tym, że Auschwitz nigdy nie spada z nieba. Przypadek działań „Correctiv” jest przy tym szczególny również dlatego, że do mobilizacji społeczeństwa poza klasycznymi kanałami medialnymi używano także innych oryginalnych narzędzi, w tym specyficznej formy teatru.

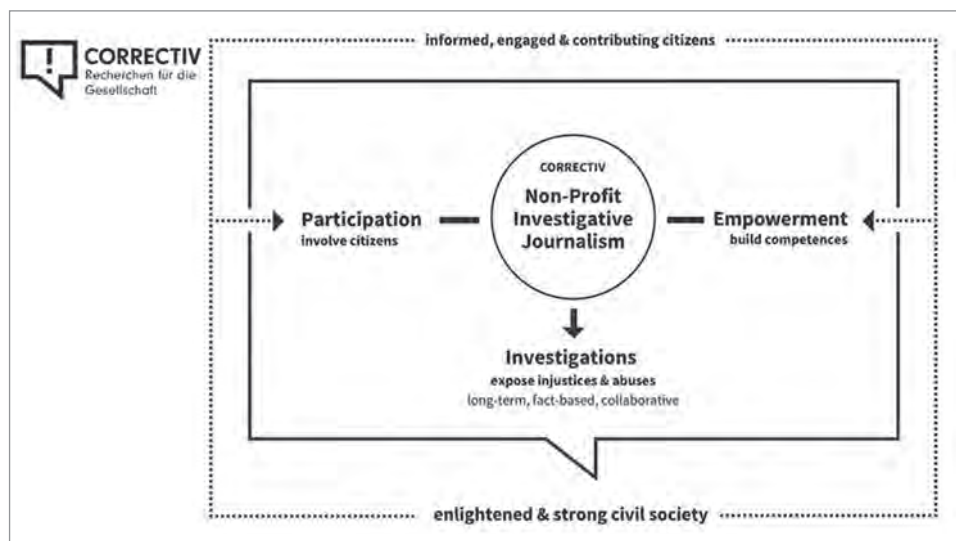
„Correctiv” i jego śledztwo w sprawie spisku

Zgodnie z deklaracją opublikowaną na własnej stronie internetowej „Correctiv” jest niezależną instytucją medialną (jest pierwszym w Niemczech medium w pełni finansowanym z oddolnych datków¹¹), działającą jako organizacja non-profit w interesie publicznym, która ma ambicje wspierać demokrację. Ten cel „Correctiv” realizuje poprzez dziennikarstwo śledcze i *fact-checking*¹², współpracę z innymi mediami, w tym

Niemcy bardzo boleśnie odczuwały w okresie powojennej odbudowy kraju. Brakującą siłę roboczą wkrótce mieli zastąpić cudzoziemcy.

¹¹ *Wofür wir stehen*, [on-line:] <https://correctiv.org/ueber-uns/> – 29 VI 2024.

¹² *Fact-checking* jest nowym typem dziennikarstwa. Zgodnie z najprostszą, a zarazem najbardziej dokładną jego definicją *fact-checking* polega na weryfikowaniu upublicznionych przez inne podmioty informacji pod kątem ich prawdziwości oraz na ustalaniu faktów. To oznacza, że podstawową funkcją realizowaną przez portale fact-checkingowe w systemie medialnym czy – w ujęciu szerszym – w sferze publicznej jest funkcja kontrolna, która ma pierwszeństwo nawet przed funkcją informacyjną. Więcej na ten temat zob.: M. Szafrąńska, *Rola portali factcheckingowych w systemie medialnym w świetle dziennikarskiej teorii demokracji*, [w:] *Nauka o informacji w okresie zmian. Nauka wobec współczesności: wojny informacyjne*, red. B. Sosińska-Kalata, P. Tańkowski, Warszawa 2023, s. 76-92, *Miscellanea Informatologica Varsoviensia*, vol. 11. *Nauka, Dydaktyka, Praktyka*, t. 208.



Il. 2. Logotyp i schemat działania niezależnego domu mediowego „Correctiv”. Źródło: <https://correctiv.org/ueber-uns/> – 29 VI 2024

z mediami zagranicznymi i lokalnymi, jak również z obywatelami¹³. Osobny dział „Correctiv” zajmuje się szeroko zakrojoną edukacją medialną, prowadzoną w ramach tzw. *Reporterfabrik* (w dosłownym tłumaczeniu z niem.: *fabryki reporterów*) i *Bürgerakademie* (pol. *akademii obywatelskiej*). Schemat działania i cele zespołu „Correctiv” ilustruje il. 2.

Nie sposób wyliczyć wszystkich dokonań tego medium, które z ogromną determinacją od 2013 r. tropi wszelkie przejawy braku transparentności w wielu obszarach życia publicznego i politycznego nie tylko w Niemczech. Wśród najważniejszych osiągnięć „Correctiv” należy jednak wymienić zdemaskowanie we współpracy z innymi partnerami medialnymi międzynarodowego skandalu finansowego tzw. CumEx-Files, kiedy to ujawniono, że szereg państw – nie tylko europejskich – zostało pozbawionych wpływów podatkowych w wysokości wielu dziesiątek miliardów euro. „Correctiv” ma swój udział również w wyjaśnianiu afery związanej z podejrzanymi źródłami finansowania niemieckiej AfD, a ostatnio także np. patologiami funkcjonowania niemieckiego rynku nieruchomości, sytuacją dotyczącą przemocy domowej

¹³ Więcej na temat celów i wartości, którymi kieruje się zespół redakcyjny „Correctiv”: <https://correctiv.org/ueber-uns/> – 29 VI 2024.

w Niemczech, dostępem do świadczeń socjalnych (w tym kondycją przedszkoli i żłobków), zmianami klimatycznymi (w tym dostępnymi zasobami wody pitnej), skandalami obyczajowymi w Kościele katolickim czy też podejrzanym charakterem kontaktów kadry naukowej niektórych technicznych szkół wyższych w Niemczech z Chinami. Dziennikarskich śledztw i projektów prowadzonych przez ten podmiot medialny jest bardzo wiele¹⁴. Powodem, dla którego „Correctiv” jest omawiany w niniejszym rozdziale, była natomiast publikacja dotycząca tajemniczego planu dla Niemiec...

Dnia 10 stycznia 2024 r. „Correctiv” opublikował na swojej stronie obszerny artykuł zatytułowany *Geheimplan gegen Deutschland*¹⁵ (pol. *Spisek przeciwko Niemcom*), w którym raportował ustalenia własnego śledztwa dziennikarskiego związane z zaplanowanym w tajemnicy i przeprowadzonym z zachowaniem daleko idącej dyskrecji spotkaniem grupy dwudziestu kilku osób, do którego doszło 25 listopada 2023 r. w kameralnym hotelu w dworku Adlon pod Poczdamem. Celem spotkania miało być zbieranie datków dla niemieckiej skrajnej prawicy oraz przedstawienie tzw. generalnego planu (ang./niem. *Masterplan*) dotyczącego reemigracji (niem. *Re-emigration*), czyli mówiąc w mniej zawołowany sposób: koncepcji masowego wydalenia z Niemiec ludzi z tzw. tłem migracyjnym¹⁶ (niem. *Migrationshintergrund*), w tym w szczególności osób ubiegających się o azyl, osób posiadających w Niemczech status rezydenta oraz „niezasymilowanych” Niemców, czyli osób posiadających co prawda niemieckie obywatelstwo, ale niedostatecznie (!?) zintegrowanych. Podczas spotkania dyskutowano także, w jaki sposób należy wpływać na nastroje w kraju, aby uzyskać społeczne poparcie dla podobnych projektów. Spotkanie to było tym bardziej alarmujące, że brali w nim udział wysocy rangą politycy (w tym także członkowie Bundestagu) z ramienia AfD i dwóch z CDU (członkowie Werteunion), prawicowi ekstremiści (również z Austrii, np. Martin Sellner), przedstawiciele bractw, czyli typowych dla Niemiec i Austrii tradycyjnych korporacji studenckich (niem. *Burschenschaft*) oraz prywatni zwolennicy niemieckiej sceny prawicowej, chętni wspierać inicjatywę pieniędzy oraz organizować jej zaplecze finansowe. Wśród tych ostatnich znaleźli się przedstawiciele niemieckiej klasy średniej: lekarze, prawnicy, zamożni przedsiębiorcy itp. Zaproszenia na spotkanie otrzymywano w pełnej dyskrecji, a organizatorzy

¹⁴ Więcej na temat realizowanych przez „Correctiv” projektów: <https://correctiv.org/projekte/> – 29 VI 2024.

¹⁵ *Geheimplan gegen Deutschland*, „Correctiv”, [on-line:] <https://correctiv.org/aktuelles/neuer-rechte/2024/01/10/geheimplan-remigration-vertreibung-afd-rechtsextreme-november-treffen/> – 29 VI 2024.

¹⁶ Chodzi o osoby o pochodzeniu imigranckim, korzeniach imigranckich.

spotkania – tu „Correctiv” wskazuje na dwie konkretne osoby związane z organizacją o nazwie „Düsseldorfer Forum” – oczekiwali od gości przekazania swoistego wpisu, czyli pewnej ustalonej kwoty datku na poczet przedsięwzięcia (minimalna kwota wynosiła 5 tys. euro), która miała dowodzić szczerości intencji i zbieżności poglądów zaproszonych. Gości zapraszano listownie, zaproszenia były imienne. Jedno z takich zaproszeń trafiło do kręgu osób związanych z redakcją „Correctiv”, co spowodowało pewne podejrzenia co do natury spotkania organizowanego w tak tajemniczych okolicznościach. W rezultacie, znając termin i miejsce planowanego wydarzenia, dziennikarze „Correctiv” rozpoczęli swoje dochodzenie, by zebrać możliwie dużo informacji na temat inicjatorów, agendy i przebiegu planowanego spotkania, listy zaproszonych gości itp. W dniu spotkania zespół „Correctiv” obserwował i fotografował przybywających do Adlonu gości. Redakcji udało się również przemycić do grona uczestników spotkania osobę, która, kiedy tylko było to możliwe, nagrywała jego przebieg zegarkiem (w czasie spotkania organizatorzy prosili uczestników, aby nie korzystać z komórek) i była bezpośrednim świadkiem wystąpień i rozmów tam prowadzonych. Wszelkie zebrane materiały były następnie wnikliwie analizowane, a wszyscy uczestnicy tego nietuzinkowego spotkania zostali przed opublikowaniem pierwszego materiału skonfrontowani z posiadanymi przez „Correctiv” ustaleniami, tak aby mogli zająć stanowisko i odnieść się do ich treści. Jak łatwo się domyślić, publikacja ujawniająca wyniki śledztwa dotyczącego tego spotkania głęboko poruszyła niemiecką opinię publiczną i przez wiele tygodni miała ogromny wpływ na przebieg toczącej się w Niemczech debaty publicznej¹⁷. Wywołała również żywiołowe reakcje społeczeństwa, a w efekcie całą serię demonstracji, które w wielu niemieckich miastach były na przestrzeni kolejnych tygodni spontanicznie organizowane przez przeciwników rasizmu i niemieckiej skrajnej prawicy¹⁸.

Zespół „Correctiv” zadbał również o możliwie duży, adekwatny dla rangi relacjonowanych zdarzeń zasięg społeczny swoich ustaleń. Z tego powodu publikacja została udostępniona i opublikowana tego samego dnia również w mediach partnerskich, w tym francuskojęzycznym portalu „Mediapart”¹⁹, włoskojęzycznych

¹⁷ Dość powiedzieć, że ten „reemigracyjny” plan miał dotyczyć w porywach 25 mln mieszkańców Niemiec, którzy stanowią ponad 13% uprawnionych do głosowania obywateli RFN.

¹⁸ Kalendarium wydarzeń, które miały miejsce w reakcji na publikację „Correctiv”, odnaleźć można na stronie redakcji: *Was Menschen gegen Rechtsextremismus tun*, „Correctiv”, [on-line:] <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/02/15/geheimtreffen-rechtsextremismus-demokratie-folgen-deutschland/> – 29 VI 2024.

¹⁹ Zob. <https://www.mediapart.fr/journal/international/150124/en-allemagne-l-extreme-droite-planifie-secretement-la-remigration-de-millions-de-citoyens> – 29 VI 2024.

„Underground Periodismo”²⁰ i „Internationale”²¹ oraz rosyjskojęzycznym „The Insider”²². Z punktu widzenia dotkliwości skutków dyskutowanej na spotkaniu pod Poczdamem polityki ważne dla członków redakcji było najwyraźniej również, aby maksymalnie zwiększyć dostęp do treści publikacji także tym osobom, którym projekt reemigracji w wydaniu niemieckiej prawicy mógł zagrozić bezpośrednio. Zapewne również dla tej przyczyny treść publikacji dotycząca opisywanego spisku była i nadal jest dostępna na stronie internetowej „Correctiv” także w wielu wersjach językowych, w tym po turecku, arabsku, persku, angielsku, francusku, hiszpańsku, włosku, rosyjsku, a poza tym również po niemiecku w wersji posługującej się możliwie prostym językiem, a także w języku migowym²³.

Zgodnie ze statutem „Correctiv” jako organizacji użyteczności publicznej debata inicjowana przez to medium winna się toczyć nie tylko w przestrzeni polityki, mediów głównego nurtu i internecie. Celem organizacji jest dotarcie do możliwie szerokiej publiczności także w innych sferach życia publicznego. Stąd bardzo szybko pojawił się pomysł wykorzystania również sceny teatralnej.

Sceniczne czytanie jako instrument mobilizacji mas

Zainspirowany długą tradycją politycznego teatru w Niemczech „Correctiv” nawiązał współpracę z zespołami dwóch scen: wiedeńskiego Teatru Ludowego (Volkstheater Wien) oraz zespołem berlińskiego Berliner Ensemble. Pierwsze sceniczne czytanie tekstu, który powstał w koprodukcji zespołów obu scen i „Correctiv”²⁴, odbyło się już 17 stycznia 2024 r. w Berlinie. Prezentowany publiczności teatralnej utwór, a w istocie

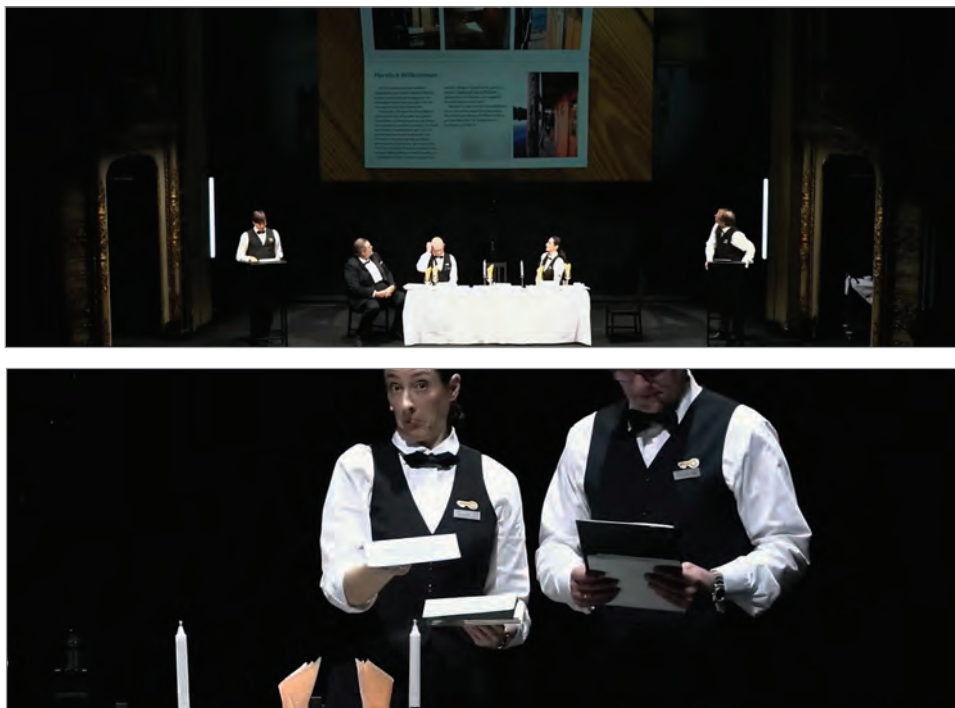
²⁰ Zob. <https://undergroundperiodismo.com/plan-secreto-contralemania/> – 29 VI 2024.

²¹ Zob. <https://www.internazionale.it/reportage/2024/01/31/remigrazione-estrema-destra-germania> – 29 VI 2024.

²² Zob. <https://theins.ru/news/268207> – 29 VI 2024.

²³ Zob. pierwszy akapit publikacji: <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/01/10/geheimplan-remigration-vertreibung-afd-rechtsextreme-november-treffen/> – 29 VI 2024.

²⁴ Jako autorów sztuki na okładce wskazano następujące osoby: Lolita Lax, Jean Peters, Kay Voges. Na scenie wystąpili natomiast: Andreas Beck, Constanze Becker, Max Gindorff, Oliver Krausherr, Veit Schubert, Laura Talenti. W zespole reżyserskim znaleźli się: Lolita Lax, Jean Peters, Kay Voges, Max Hammel, Mona Ulrich. Zob. <https://correctiv.org/events/2024/01/12/correctiv-recherche-geheimplan-gegen-deutschland-im-berliner-ensemble/> – 14 VI 2024.



Il. 3. Sceniczne czytanie *Geheimplan gegen Deutschland*, Berliner Ensemble (17 I 2024). Źródło: <https://correctiv.org/events/2024/01/12/correctiv-recherche-geheimplan-gegen-deutschland-im-berliner-ensemble/> – 14 VI 2024

multimedialna inscenizacja, jest swoistą rekonstrukcją poczdamskiego spotkania, zawierającą odpowiednie wprowadzenie wyjaśniające, kto i w jaki sposób doprowadził do ujawnienia tego spisku. Przygotowana sztuka składa się z 10 scen²⁵, które prezentują ustalenia dziennikarskiego śledztwa, po części czyniąc wyraźne odniesienia także do trudnej historycznej przeszłości Niemiec okresu nazizmu: wskazywane są podobieństwa omawianego w Adlonie planu reemigracji i projektu „ostatecznego

²⁵ Są nimi kolejno: 1. Gospodarze (niem. *Gastgeber*), 2. Correctiv, 3. Lista obecności (niem. *Anwesensheftsliste*), 4. Mowa Powitalna (niem. *Eröffnungsrede*), 5. Sellner, 6. Madakaskar/Wannsee, 7. Wystąpienie Mario Müllera (niem. *Der Vortrag von Mario Müller*), 8. Ulrich Vosgerau, 9. Datki (niem. *Spenden*), 10. Zakończenie (niem. *Schluss*). Tekst został opublikowany w otwartym dostępie i można go pobierać na stronie „Correctiv”: <https://correctiv.org/wp-content/uploads/2024/01/Geheimplan-gegen-Deutschland-Das-Stu%CC%88ck.pdf> – 29 VI 2024.



Il. 4. Publikacja „Westdeutsche Zeitung” na temat scenicznego czytania w Krefeld (5 III 2024).
Źródło: https://www.wz.de/nrw/krefeld/kultur/hemmungslosigkeit-der-rechtsextremen-offenbart-sich_aid-108307729 – dostęp: 6 VII 2024

rozwiązania kwestii żydowskiej”, jaki przyjęto w styczniu 1942 r. w skądinąd położonej jakże blisko Adlonu willi Wannsee w Berlinie.

W treści spektaklu nie brak również elementów zabawy konwencją, gdy aktorzy będący na scenie upominają się nawzajem, kiedy wolno im coś powiedzieć i nazwać wprost (bo przecież jesteśmy na scenie, jesteśmy aktorami, gramy sztukę, więc wolność słowa na scenie jest absolutna), a kiedy muszą używać sformułowań

ostrożniejszych (nie wiemy tego na pewno, nie umiemy tego udowodnić, musimy zachować najwyższe standardy dziennikarskie), bezpiecznych (nie chcemy, żeby nas pozwali, tak? więc podkreśl, że jesteś tylko postacią sceniczną wcielającą się w rolę...). Spektakl był bogato ilustrowany materiałami multimedialnymi, zawierającymi ustalenia faktograficzne zebrane w czasie śledztwa (zob. il. 3).

Berliński spektakl był transmitowany na żywo w internecie: link jest wciąż dostępny na stronie „Correctiv”, a także w mediatece rozgłośni publicznej ARD oraz na kanale YouTube²⁶. Na swojej stronie „Correctiv” udostępnia również wszystkim zainteresowanym pliki z tekstem spektaklu i materiałami, które nieodpłatnie mogą być wykorzystane do przygotowania przedstawienia na innych scenach. W efekcie w całych Niemczech podjętych zostało wiele lokalnych inicjatyw inscenizacji sztuki, połączonej zwykle z dyskusją z publicznością po jej zakończeniu. Te lokalne wydarzenia sceniczne, realizowane najczęściej w kooperacji z miejscowymi teatrami, cieszyły się sporym zainteresowaniem publiczności i bez wątpienia miały istotny wpływ na poszerzenie zasięgu odbiorców raportu śledczego „Correctiv”, a co za tym idzie: zasięgu społecznych reakcji na doniesienia dotyczące remigracyjnych planów skrajnej prawicy. Z punktu widzenia strategicznego myślenia o klasycznych *media relations* ten „sceniczny” zabieg pomógł na pewno również znacznie poszerzyć zakres oddziaływania medialnego inicjatywy „Correctiv”, ponieważ także w lokalnych mediach relacjonowano sceniczne czytanie, które zorganizowano w danej miejscowości (zob. il. 4).

Dyskusja

Zamiast zwyczajowego podsumowania, które powinno nastąpić w tym miejscu w każdej publikacji, warto tym razem poddać refleksji kilka spraw. Po pierwsze dlatego, że na zwykłe podsumowanie jest jeszcze za wcześnie. Sprawa dziennikarskiego śledztwa wciąż się nie zakończyła, ponieważ jak łatwo zgadnąć, nie wszystkim w Niemczech inicjatywa „Correctiv” i jego sposób działania przypadły do gustu w równym stopniu.

Najmniej zadowoleni z obrotu spraw są oczywiście sami uczestnicy poczdamskiego spotkania, którzy *nolens volens* i ku swojemu wielkiemu zaskoczeniu z dnia na

²⁶ Zob. <https://correctiv.org/events/2024/01/12/correctiv-recherche-geheimplan-gegen-deutschland-im-berliner-ensemble/> – 14 VI 2024.

dzień stali się bohaterami licznych medialnych doniesień, a chwilę później i spektakli teatralnych, granych na scenach całego kraju. W dyskursie medialnym Niemiec już wkrótce dały się zresztą odnaleźć doniesienia na temat kroków prawnych, które „poszkodowani” przedsięwzięli przeciwko redakcji „Correctiv”²⁷, choć jak dotąd raczej nie odnieśli większych sukcesów²⁸.

Po drugie dlatego, że na marginesie głównego tematu reemigracji i rosnącej popularności skrajnej prawicy w Niemczech śledztwo „Correctiv” sprowokowało jednak również nie mniej gorącą debatę na temat granic wolności mediów i dopuszczalnych z punktu widzenia etyki zawodowej granic dziennikarskiego śledztwa. W publicznej debacie Niemiec pojawiło się wiele głosów krytycznych wobec w taki sposób praktykowanego dziennikarstwa, i to zarówno z prawej (co nie zaskakuje) strony niemieckiego krajobrazu medialnego²⁹, jak i ze strony lewej³⁰, a także poza granicami samych Niemiec³¹. Autorzy medialnych doniesień i uczestnicy publicystycznych dyskusji zastanawiają się, co w epoce takich inicjatyw, jak Wikileaks, FragDenStaat i „Correctiv” właściwie jest jeszcze dziennikarstwem, mającym z założenia być przecież służbą bezstronną, apolityczną, niezaangażowaną po żadnej ze stron politycznej barykady, a co jest już działaniem niemal polityce tożsamym, w którym medium i jego dziennikarze przyjmują na siebie rolę aktywnego politycznie aktora³².

²⁷ Zob. m.in. H. Staun, *Correctiv kontert vor Gericht*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 20 II 2024, [on-line:] <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/correctiv-kontert-vor-gericht-bei-streit-um-potsdamer-treffen-19532991.html> – 3 VII 2024.

²⁸ Zob. C. Schaller, *Correctiv gewinnt. Das Oberlandesgericht Hamburg weist Beschwerden zweier Teilnehmer des „Remigrations“- Treffens endgültig ab. Corretiv darf weiter berichten*, „taz”, 28 III 2024, [on-line:] <https://taz.de/Rechercheplattform-vor-Gericht/!6001119/> – 3 VII 2024.

²⁹ B. Krischke, *Das bisschen Meinung*, „Cicero”, 28 II 2024, [on-line:] <https://www.cicero.de/kultur/correctiv-als-afd-wahlhelfer-antifaschistischer-hexenschuss> – 3 VII 2024. O reakcjach konserwatywnych mediów pisano także w „taz”: R. Rusch, *Wenn Alarmisten beschwichtigen. Für die rechtskonservative Presse sind die Proteste aus der Mitte der Gesellschaft einfach nur naiv. Ihr Framing hat aber einen ironischen Twist*, „taz”, 4 III 2024, [on-line:] <https://taz.de/Konservative-Medien-zu-Massenprotesten/!5993412/> – 3 VII 2024.

³⁰ F. Huesmann, *Kritik kommt nicht nur von rechts*, „Frankfurter Rundschau”, 8 III 2024, [on-line:] <https://www.fr.de/politik/kritik-kommt-nicht-nur-von-rechts-92879370.html> – 3 VII 2024.

³¹ E. Gujer, *Manchmal können die Deutschen einem wirklich die Angst einjagen*, „Neue Zürcher Zeitung”, 2 II 2024, [on-line:] <https://www.nzz.ch/der-andere-blick/wenn-es-um-migration-geht-kennen-die-deutschen-nur-extreme-ld.1776935> – 3 VII 2024.

³² Por. C. Schaller, *Für oder gegen die Macht? Wikileaks, FragDenStaat, Correctiv: Der Staat rückt der Freiheit auf die Pelle. Doch die, die sie verteidigen sollen, fördern oft den autoritären Turn*, „taz”, 24 II 2024, [on-line:] <https://taz.de/Pressefreiheit-bedroht/!5991777/> – 3 VII 2024.

Ta debata nie jest obca i w naszym kraju, w którym tzw. dziennikarstwo tożsamościowe ma się świetnie³³. Dziennikarstwo jakościowe jest jednakowoż często w efekcie dziennikarstwem opiniotwórczym, a wszędzie tam, gdzie oddziałuje się na postawy i przekonania odbiorców, trudno jednoznacznie wyznaczyć granicę pomiędzy dziennikarstwem a sprawczym działaniem politycznym. To wniosek dotyczący samej ontologii komunikowania politycznego. Jest jednak i druga strona medalu, spór, którego wielcy filozofowie nie zdołali rozstrzygnąć: gdzie przebiega granica obrony koniecznej? Czy wolno łamać zasady, by bronić się przed tymi, którzy tych zasad nie szanują? A już zupełnie osobną jest kwestia: czy wolno w tej walce wykorzystywać teatr? Na to i wiele innych pytań wciąż nie potrafię znaleźć odpowiedzi. Tym chętniej wysłucham opinii i jak tylko będę mogła, to i posprzeczam się znowu na ten temat w jakże pięknie mądrej i życzliwej zwykle atmosferze z Panem Profesorem Pleśniarowiczem. Bo nie chodzi o to, żeby zawsze się zgadzać. Chodzi o to, żeby dyskutować tak, aby nasz ogląd spraw stawał się z każdą dyskusją pełniejszy. I żeby się w dyskusji zawsze szanować. Dlatego pięknie dziękuję, Panie Profesorze, za wszystkie nasze rozmowy, za polecane lektury (choć wciąż wzdragam się na wspomnienie przynajmniej jednej z nich), za uśmiech, wsparcie i pyszną kawę. I za to, że cała ta biurokracja nie była w stanie zdominować naszych spotkań. Będę je wspominać z dumą i radością!

Bibliografia

Albrecht Andrea, *Falsche Propheten: Propaganda im politischen Theater der Moderne*, „Ruperto Carola” 2024, Nr. 23, s. 58-65, <https://doi.org/10.17885/heiu.ruca.2024.23.24942>.

³³ Dość odwołać się do przykładu red. Pawła Lisickiego, który w 2013 r. opublikował *Dekalog redaktora*, którego pkt 6 brzmiał: „Tożsamość to chyba słowo klucz dla zrozumienia tego, czym są, a raczej kim powinni się stać dziś publicyści. Większość zachodnich społeczeństw tylko pozornie zachowuje spokój; faktycznie w poprzek nich przebiegają fronty wojny kulturowej, wojny obrońców dawnej tradycji i zwolenników dalszej emancypacji. Ci drudzy dysponują ogromną przewagą finansową i polityczną. Tym niemniej tej przewadze nie należy ulegać. Na rynku wygryają te pisma i ci publicyści, którzy z wojny kulturowej wyciągną wnioski i będą potrafili być najważniejszym głosem formowania się środowisk”. Zob. <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/pawel-lisicki-dekalog/> – 3 VII 2024.

- Brzuszczak Przemysław, *Zaangażowanie środowiska teatralnego w sprawy publiczne w okresie od czerwca 1989 do grudnia 1990 roku. Rekonesans*, „Roczniki Humanistyczne” 2024, nr 2, s. 121-142, <https://doi.org/10.18290/rh24722.7>.
- Cygan Anna, Gargas Marzena, *Edukacja społeczna versus kultura wysoka. Analiza działań komunikacyjnych British Council w Polsce i Instytutu Polskiego w Wielkiej Brytanii*, [w:] *Wspólny mianownik. O dobrych praktykach i wspólnocie wartości w dyplomacji publicznej i brandingu kraju*, red. Agnieszka Szymańska, Kraków–Nowy Targ 2022, s. 27-54.
- Pielużek Grzegorz, *Sceniczne dzieje Dziadów (Próba podsumowania)*, „Warsztaty Polonistyczne” 1998, nr 1, s. 61-68.
- Popłonikowska Natalia, „*Dziady*” w reżyserii Kazimierza Dejmka – próba demitologizacji, „Acta Universitatis Lodzensis. Folia Literaria Polonica” 2015, nr 1, s. 111-124, <https://doi.org/10.18778/1505-9057.27.08>.
- Schulz Winfried, *Komunikacja polityczna. Koncepcje teoretyczne i wyniki badań empirycznych na temat mediów masowych w polityce*, tłum. Artur Kozuch, Kraków 2006, *Media* – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego.
- Szafańska Monika, *Rola portali factcheckingowych w systemie medialnym w świetle dziennikarskiej teorii demokracji*, [w:] *Nauka o informacji w okresie zmian. Nauka wobec współczesności: wojny informacyjne*, red. Barbara Sosińska-Kalata, Piotr Tańkowski, Warszawa 2023, s. 76-92, *Miscellanea Informatologica Varsoviensia*, vol. 11. *Nauka, Dydaktyka, Praktyka*, t. 208.
- Szymańska Agnieszka, *Akomodacja i atrakcyjność medialna polityki na przykładzie wyborów samorządowych w świetle publikacji krakowskich dzienników*, „Zeszyty Prasoznawcze” 2009, R. 52, nr 3-4, s. 42-57.

Źródła internetowe

- Geheimplan gegen Deutschland*, „Correctiv”, [on-line:] <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/01/10/geheimplan-remigration-vertreibung-afd-rechtsextreme-november-treffen/>.
- Gujer Eric, *Manchmal können die Deutschen einem wirklich die Angst einjagen*, „Neue Zürcher Zeitung”, 2 II 2024, [on-line:] <https://www.nzz.ch/der-andere-blick/wenn-es-um-migration-geht-kennen-die-deutschen-nur-extreme-ld.1776935>.
- Huesmann Felix, *Kritik kommt nicht nur von rechts*, „Frankfurter Rundschau”, 8 III 2024, [on-line:] <https://www.fr.de/politik/kritik-kommt-nicht-nur-von-rechts-92879370.html>.
- Krischke Ben, *Das bisschen Meinung*, „Cicero”, 28 II 2024, [on-line:] <https://www.cicero.de/kultur/correctiv-als-afd-wahlhelfer-antifaschistischer-hexenschuss>.

- Lax Lolita, Peters Jean, Voges Kay, *Geheimplan gegen Deutschland*, [on-line:] <https://correctiv.org/wp-content/uploads/2024/01/Geheimplan-gegen-Deutschland-Das-Stu%CC%88ck.pdf>.
- Lisicki Paweł, *Dekalog redaktora*, [on-line:] <https://wszystkoconajwazniejsze.pl/pawel-lisicki-dekalog/>.
- Maciorowski Mirosław, *Ile milionów zginęło? Ofiary II wojny światowej*, [on-line:] <https://wyborcza.pl/alehistoria/7,121681,17844725,ile-milionow-zginelo-ofiary-ii-wojny-swiatowej.html>.
- Rusch René, *Wenn Alarmisten beschwichtigen. Für die rechtskonservative Presse sind die Proteste aus der Mitte der Gesellschaft einfach nur naiv. Ihr Framing hat aber einen ironischen Twist*, „taz”, 4 III 2024, [on-line:] <https://taz.de/Konservative-Medien-zu-Massenprotesten!/5993412/>.
- Schaller Caspar, *Correctiv gewinnt. Das Oberlandesgericht Hamburg weist Beschwerden zweier Teilnehmer des „Remigrations“- Treffens endgültig ab. Correctiv darf weiter berichten*, „taz”, 28 III 2024, [on-line:] <https://taz.de/Rechercheplattform-vor-Gericht!/6001119/>.
- Schaller Caspar, *Für oder gegen die Macht? Wikileaks, FragDenStaat, Correctiv: Der Staat rückt der Freiheit auf die Pelle. Doch die, die sie verteidigen sollen, fördern oft den autoritären Turn*, „taz”, 24 II 2024, [on-line:] <https://taz.de/Pressefreiheit-bedroht!/5991777/>.
- Schmidt Klaus Matthias, *Hemmungslosigkeit der Rechtsextremen offenbart sich*, „Westdeutsche Zeitung”, 5 III 2024, [on-line:] https://www.wz.de/nrw/krefeld/kultur/hemmungslosigkeit-der-rechtsextremen-offenbart-sich_aid-108307729.
- Staun Harald, *Correctiv kontert vor Gericht*, „Frankfurter Allgemeine Zeitung”, 20.02.2024, [on-line:] <https://www.faz.net/aktuell/feuilleton/medien/correctiv-kontert-vor-gericht-bei-streit-um-potsdamer-treffen-19532991.html>.
- Strona internetowa domu mediowego „Correctiv”, <https://correctiv.org/>.
- Was Menschen gegen Rechtsextremismus tun*, „Correctiv”, [on-line:] <https://correctiv.org/aktuelles/neue-rechte/2024/02/15/geheimtreffen-rechtsextremismus-demokratie-folgen-deutschland/>.
- Więcej o projekcie*, British Council Polska, [on-line:] <https://www.britishcouncil.pl/projekty/sztuka/multiculture-britain/o-nas>.
- Wofür wir stehen*, „Correctiv”, [on-line:] <https://correctiv.org/ueber-uns/>.

ABSTRACT

The German Conspiracy: Stage Readings as a Medium of Political Communication

The aim of this article is to present an unusual information campaign implemented by Correctiv, a German independent fact-checking media outlet whose reports on a secret meeting of the German far right and its so-called master plan for Germany brought thousands of protesters to the streets for many weeks of 2024. In addition to a classic online information campaign, these activities also included a number of non-standard activities, including the so-called staged reading (German: *szenische Lesung*).

Keywords: theater as a medium of political communication, far right in Germany, Correctiv information campaign

JACEK WACHOWSKI 

Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu

Ciało zmediatyzowane – czyli kilka uwag o medialnych przygodach ciała

1.

Mediatyzacja – wywodząca się z łacińskiego *mediatus*¹ (oznaczającego „pośredniość”) – stała się jednym z najpopularniejszych pojęć opisujących wsparcie, jakiego technologia udzieliła komunikacji społecznej. Sam termin ma szerokie znaczenie. Odnosi się zarówno do współczesnych mediów elektronicznych, jak i do przełomowych wynalazków, które stały się narzędziami cywilizacyjnego rozwoju i kształtowały standardy zbiorowych zachowań – opisywały ich przebieg i oferowały analizę ich skutków.

¹ Mediatyzacja odnosiła się pierwotnie do sposobu sprawowania władzy i informowała o tym, że monarchę mogli zastępować jego lenni przedstawiciele. Taki system sprawowania władzy służył procesowi zjednoczenia Włoch po roku 1861, jak też prawodawstwu niemieckiemu – od pokoju westfalskiego w 1648 r. do końca XIX w. Por. S. Michalczyk, *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu*, [w:] *Mediatyzacja kampanii politycznych*, red. M. Kolczyński, M. Mazur, S. Michalczyk, Katowice 2009, s. 17-33, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2735. Zob. także: L. Grossberg et al., *Media Making. Mass Media in a Popular Culture*, London 2006, s. 16-17; *Mediated Politics. Communication in the Future of Democracy*, eds W. Bennett, R.M. Entman, Cambridge 2005.

Nick Couldry i Andreas Hepp wyznaczyli cztery fazy tak rozumianej mediatyzacji. Należały do nich: (1) mechanizacja, która łączyła się z wynalezieniem druku – czyli zmechanizowaniem procesu dystrybucji informacji – co stało się fundamentem rozwoju prasy, poczty, bibliotek, ale również edukacji; (2) elektryfikacja, która umożliwiała stworzenie infrastruktury informacyjnej i powstanie telegrafu, telefonu, a następnie filmu, radia i telewizji; (3) cyfryzacja, która dzięki zmianie sposobu przetwarzania danych doprowadziła do rozwoju komputerów, szerokopasmowego internetu, sieci komórkowych i mediów społecznościowych; oraz (4) danetyzacja, polegająca na gromadzeniu i przetwarzaniu danych za pomocą wyspecjalizowanych algorytmów, a następnie wykorzystywaniu ich w różnych dziedzinach życia: w handlu, marketingu, polityce, sztuce czy nauce².

Mediatyzacja – w ujęciu Couldry’ego i Heppa – była nie tylko symbolem cywilizacyjnych zwrotów, lecz także narzędziem perswazji. Umożliwiała gromadzenie i analizę danych w stopniu wcześniej niedostępnym i pozwalała na kształtowanie indywidualnych i zbiorowych zachowań. Stała się też kryterium periodyzacji, za pomocą którego można było opisać etapy technologiczno-społecznego rozwoju, a także konsekwencje poznawcze, które z nich wynikają. Zwracała uwagę na zagrożenia płynące z uzależnienia od mediów – zarówno maszyn i elektryczności, jak też od nielimitowanego dostępu do wirtualnych domen sieciowych i ekspansji mediów społecznościowych³. Opisywała skutki emocjonalno-poznawczego „uzależnienia od ekranu”, które mogą prowadzić do poważnych dysfunkcji systemowych, obejmujących nie tylko poszczególne jednostki, lecz także cały gatunek⁴.

Proroczo w tym kontekście brzmią uwagi Giovanniego Sartoriego, który mówił, że obrazy przedstawiane na ekranie zwalniają od dociekliwości, której wymaga komunikacja oparta na języku naturalnym⁵. Ekran – w szczególności telewizyjny – stał

² N. Couldry, A. Hepp, *The Mediated Construction of Reality*, Cambridge 2017, s. 38-70.

³ Zob. m. in. E. Aboujaoude, *Wirtualna osobowość naszych czasów. Mroczna strona e-osobowości*, tłum. R. Andruszko, Kraków 2012, *Psychologia – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego*; T. Cantelmi, *Technophynność. Człowiek w epoce Internetu. Technophynny umysł*, tłum. A. Laciuga, Kraków 2015; M. Czerniawska, J. Szydło, *Do Values Relate to Personality Traits and if so, in What Way? – Analysis of Relationships*, „Psychology Research and Behavior Management” 2021, vol. 14, s. 511-527.

⁴ Zob. m.in. raport przygotowany przez Instytut Promyka w Warszawie: B. Michalski, K. Biały, J.M. Krawiec, *Społeczne skutki mediów społecznościowych i internetu*, Warszawa 2021.

⁵ G. Sartori, *Homo videns. Telewizja i post-myślenie*, tłum. J. Uszyński, Warszawa 2007, *Comunicare*. Niezależnie od utrwalonego – na gruncie różnych doświadczeń językowych i kulturowych – przekonania, że widzenie oznacza rozumienie (i odwrotnie), można sobie wyobrazić,

się dla politologa z Florencji prototypem rozrywki, niewymagającej większego wysiłku intelektualnego ani specjalnej partycypacji⁶. Sartori dodawał, że dominacja ekranu nad innymi strategiami komunikacyjnymi doprowadziła do powstania „nowej wrażliwości”, wyrażającej się w systematycznym (a może nawet systemowym) deprecjonowaniu poznania intelektualnego i zastępowaniu go zmysłowym. Z tych powodów telewizja – jak twierdził – „wychowuje ludzi, którzy już nie czytają, gnuśnych umysłowo, «rozmiękczonych» przez bierne patrzenie, zdolnych do życia w grach komputerowych”⁷. W efekcie takich przemieszczeń *homo sapiens* ustąpił miejsca *homo videns*⁸. Przesunął się w stronę afektywności i wrażeniowości.

Idąc tropem Sartoriego, można powiedzieć, że dominacja *homo videns* wynika z trzech przyczyn. Po pierwsze, z powszechności dostępu do medialnego przekazu i z tego, że nie łączy się on z koniecznością spełnienia żadnych wstępnych warunków. Oglądanie wydaje się czynnością znacznie prostszą – i mniej angażującą – niż czytanie (i nawet jeśli wymaga innych kompetencji, to oglądający może odnieść wrażenie, że w naturalny sposób znajdują się one w jego zasięgu)⁹. Po drugie, dominacja *homo videns* wynika z tego, że media przejęły kontrolę nad najważniejszymi narracjami społecznymi (dotyczącymi polityki, kultury, zdrowia, edukacji, rozrywki itd.). Stały się nie tylko sposobem przedstawiania, lecz także kształtowania świata – wpływania na opinie odbiorców i redagowania ich wyobrażeń o świecie. Skutecznie zdominowały też inne systemy narracyjne (nie wyłączając literatury), których pozycja – wynikająca z wielowiekowej tradycji – wydawała się nienaruszalna. Po trzecie, *homo videns* stał się integralnym składnikiem przemysłu medialnego – zarówno produktem mediów, jak i warunkiem ich ekspansji, odbiorcą informacji oraz ich wytwórcą. To z myślą o jego emocjach medialni twórcy konstruowali napięcia i kryzysy (po to, żeby nimi następnie zarządzać).

że widzieć nie zawsze oznacza rozumieć, a także, że rozumienie nie musi opierać się na widzeniu. Oba akty wydają się w tym sensie rozłączne, że nie warunkują się, a więc nie muszą występować łącznie. Do tego, żeby coś zrozumieć, wcale nie trzeba na to patrzeć, podobnie jak samo patrzenie nie gwarantuje zrozumienia. Ostatecznie można też patrzeć, nie wszystko rozumiejąc albo rozumiejąc po swojemu.

⁶ H.M. McLuhan, *Wybór tekstów*, tłum. E. Różalska, J.M. Stokłosa, Poznań 2001.

⁷ G. Sartori, *op. cit.*, s. 22.

⁸ *Ibidem*, s. 27-28.

⁹ *Ibidem*.

2.

Uwagi Sartoriego, nawet jeśli mają charakter „historyczny” – nie odnoszą się do mediów społecznościowych, internetu czy danetyzacji – prowokują do pytania o *modus operandi* mediatyzacji, a ściślej mówiąc: o społeczne praktyki, które stanowią jej kulturowe zaplecze i sprawiają, że działania przedstawiane na ekranie wywołują zainteresowanie widzów. Niezależnie od przesłanek technologicznych – które same w sobie mogą być zajmujące – źródeł owego zainteresowania należałoby poszukiwać w tradycji widowisk¹⁰, w akcie przedstawiania, w podziale na działających i patrzących, w wewnętrznym ustrukturyzowaniu i udratyzowaniu przekazu oraz sposobie tworzenia napięcia między *dramatis personae*.

Matthew Causey w *Theatre and Performance in Digital Culture* mówi wprost, że naturalnym zapleczem procesów mediatyzacyjnych są praktyki teatralne. W cyberprzestrzeni opierającej się na rzeczywistości wirtualnej nie ma niczego, co wcześniej nie zostałoby wystawione na scenie. Teatr – mówi Causey – był zawsze wirtualny, a jego przestrzeń iluzoryczna¹¹. Z tych też powodów wypracowane na scenie sposoby przedstawiania świata z łatwością można przenieść na ekran. Nawet jeśli wymagają dodatkowej redakcji – polegającej na wykorzystaniu technik filmowych, związanych z kadrowaniem czy montażem – opierają się na dobrze znanych schematach konstrukcyjnych, od dawna wykorzystywanych w praktyce scenicznej¹².

Odmiany teatralnej iluzji przeanalizował również Krzysztof Pleśniarowicz¹³. Scharakteryzowane w *Przestrzeniach deziluzji* modele – kartezjańskie *cogito*, gesty Delsarte’a, freytagowska piramida akcji, teatry Appii, Artauda i Brechta, Wilsona, Kantora i Brooka – tworzą mapę rywalizujących ze sobą systemów, w których metafizyka i materialna miara świata poszukiwały spełnienia¹⁴ i umożliwiały zrozumienie

¹⁰ Por. Z. Raszewski, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991.

¹¹ M. Causey, *Theatre and Performance in Digital Culture*, New York 2006, s. 15, *Routledge Advances in Theatre and Performance Studies*, 5.

¹² Zob. także P. Auslaner, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York 1999. Książka amerykańskiego badacza – której trzecie wydanie ukazało się pod koniec 2022 r. – dobrze ilustruje potrzebę systematycznych badań nad performansami zmediatyzowanymi oraz zainteresowania nimi performatyków z „teatrologicznym rodowodem”.

¹³ K. Pleśniarowicz, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Kraków 1996.

¹⁴ *Ibidem*. Por. D. Ratajczakowa, *Przestrzeń w dramacie, dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, s. 37, *Filologia Polska – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, nr 30.

konfliktu między „matematyczną prawdą”, stanowiącą – jak mówi Rudolf Arnheim – naturę postrzegania (widzenia)¹⁵, oraz kreacją aktorską, która nie poddaje się takim podziałom.

Scharakteryzowane przez Pleśniarowicza strategie nie pozostawały bez związku z procesami społecznymi, o których pisał Victor Turner – umożliwiającymi rozładowywanie napięć i konfliktów oraz wyznaczającymi sposoby celebracji i świętowania¹⁶. Polegały na oddzieleniu Ja podejmującego grę, obsadzającego się w roli (zamaskowanego i sprawiającego wrażenie, że oddala się od swojej natury), od Ja niezamaskowanego (przedscenicznego i tworzącego wrażenie autentyczności). Praktyki te zmierzały do zaskakującej obserwacji, że znacznie bardziej niepokojący dla Ja (od Innego) może być on sam¹⁷. Doznając bowiem osobliwego „rozdwojenia”, zaczyna rozumieć i odczuwać (a może w odwrotnej kolejności?), że cała złożoność jego wewnętrznej natury jest boleśnie niewyrażalna, a próby skomunikowania się ze światem za pomocą społecznych ról powiększają szczelinę między tym, co wykreowane (choć niekoniecznie własne), i tym, co autentyczne (choć niekoniecznie czytelne).

Medialne „rozpodobnienie” Ja dokonuje się przede wszystkim w planie wizualnym – na poziomie somatycznym. Causey mówi, że udostępnienie obrazu własnego ciała i poddanie go medialnej obróbce prowadzi do jego podwójnej autonomizacji (albo „wirtualnej schizofrenii”)¹⁸. Po pierwsze dlatego, że zmediatyzowana somatyczność stanowi zafalszowany obraz ciała – zostaje ono utrwalone w czasie przeszłym. Medialna reprezentacja zaprzecza jego ontologii i nie rejestruje tego, że ciało się zmienia, podlega licznym procesom biologicznym, nie wyłączając dekonstrukcji wynikającej ze starzenia. Po drugie, somatyczność zmediatyzowana – stając się przedmiotem kreacji zbiorowych i indywidualnych – gubi swoją osobność. Sprawia, że Ja oddala się od siebie samego nie tylko w planie mentalnym, lecz także wizerunkowym – zostaje uwięzione w serii odbić i powtórzeń, które tracą kontakt z tym, co przetworzyły. Po trzecie, ciało zmediatyzowane nie boli. Wirtualna rzeczywistość, w której podmiot może przeżywać przygody pełne emocji – poczynając od wyścigów samochodowych, w których dochodzi do zderzeń i zniszczeń, aż po walki wręcz, wykorzystujące nowoczesne uzbrojenie, których celem jest nie tyle „pokonanie”, co „zgładzenie” (nierzadko

¹⁵ R. Arnheim, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tłum. J. Mach, Warszawa 1978, s. 288-301.

¹⁶ V. Turner, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. W. Usakiewicz, Kraków 2005, *Cultura – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego*.

¹⁷ A. Ronell, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln 1989, s. 17.

¹⁸ M. Causey, *op. cit.*, s. 20.

okrutne) przeciwnika – nie mają realnych skutków. Cyberprzestrzeń, zamazując granice między rzeczywistością i fikcją, chroni ciało analogowe. Nie czyni tego jednak konsekwentnie. Nawet jeśli uczestnicy medialnych zabaw nie doznają fizycznego uszczerbku, to nie można tego samego powiedzieć o ich emocjach, a więc o psychicznych skutkach uczestnictwa w medialnych grach¹⁹.

3.

Procesy związane z mediatyzacją ciała skłaniają do uważnego przyjrzenia się konsekwencjom przeniesienia schematu ciała do przestrzeni medialnej²⁰. Ciało zmediatyzowane – które zdaje się należeć do wszystkich użytkowników mediów posiadających dostęp do narzędzi umożliwiających jego transformację za pomocą danych zapewniających odpowiednią ilość informacji (oraz potrafiących z nich korzystać) – jest funkcją napięć między schematem ciała (*body schema*), społecznie ukształtowanym modelem, a wyobrażeniem na temat ciała (*body image*), które powstaje w oczach użytkownika (dysponenta ciała) – podmiotu²¹. W istocie jest ciałem zredagowanym kolektywnie

¹⁹ Por. B. Michalski, K. Białas, J.M. Krawiec, *op. cit.*; a także: H. Krauze-Sikorska, M. Klichowski, *Świat digital natives. Młodzież w poszukiwaniu siebie i innych*, Poznań 2013, *Psychologia i Pedagogika – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, nr 177.

²⁰ J. Roach, *Culture and Performance in the Circum-Athlantic World*, [w:] idem, *Performativity and Performance*, New York 1976, s.124-136. Z. Bauman, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, s. 70, *Wykłady Kopernikańskie w Humanistyce*.

²¹ S. Gallagher, *Body Schema and Intentionality*, [w:] *The Body and the Self*, eds J.L. Bermúdez, A. Marcel, N. Eilan, Cambridge 1998, s. 225-244. Niezależnie od – jak mówi Shaun Gallagher – skłonności do ich utożsamiania (co dobrze widać w pracach Jeana Piageta, Ulrica Neissera, a nawet Maurice’a Merleau-Ponty’ego) schemat i wyobrażenie ciała różnią się od siebie. Podczas gdy wyobrażenie ma charakter wewnętrzny – powstaje w efekcie sprzężenia doznań percepcyjnych, konceptualnych oraz emocjonalnych – i ma unikalną postać, wpływającą z cech i predyspozycji podmiotu, schemat zachowań (*body schema*) ma charakter zewnętrzny i jest zbiorem arbitralnie narzuconych ciału zobowiązań. Trzeba też dodać, że wyobrażenia na temat ciała mają najczęściej charakter statyczny, natomiast schemat przenosi ciało w sferę czynu. Wyobrażenie ciała (*body image*) łączy się też zazwyczaj z fragmentem ciała lub wybraną jego funkcją albo czynnością. Schemat przeciwnie: nie rozkłada ciała na fragmenty ani nie mówi o konieczności napinania określonych partii mięśni w celu uzyskania właściwego (pożądanego) efektu – odnosi się do całości.

i stanowi emanację potrzeb grupy, która identyfikuje je jako rodzaj totemu należącego do „wspólnoty genealogicznej”²². Jej uprawnienia nie wynikają jednak z kryteriów etnicznych, kulturowych czy religijnych²³, lecz technologicznych.

Przekazanie uprawnień do „redagowania ciała” medialnej społeczności wywołuje dalej idące konsekwencje. Grupa społeczna, opierając się na przesłankach technologicznych – i charakteryzująca się skłonnościami anarchistycznymi – kwestionuje zarówno pytania dotyczące tego, w jaki sposób umysł połączony jest z ciałem, jak i dociekania metafizyczne, które prowokowały do refleksji nad bytem²⁴. W ten sposób schemat ciała (*body schema*) przeniesiony do medialnej rzeczywistości wyznaczył osobną ścieżkę poznawczą różniącą się od serii pytań, które ukształtowały refleksję humanistyczną oraz filozoficzną²⁵ interesującą: Platona, Arystotelesa, Plotyna, Augustyna, Tomasza i Kartezjusza, a także Arnolda Geulincxa i Nicolasa Malebranche’a, Barucha Spinozy, Gottfrieda Wilhelma Leibniza, Gilberta Ryle’a i Ludwiga Wittgensteina.

Ciało zmediatyzowane prowokuje raczej do zmierzenia się z konsekwencjami zwrotu cyfrowego²⁶, który umożliwił skonstruowanie nowoczesnej infrastruktury technologicznej²⁷, jak też powstanie koncepcji cyberprzestrzeni²⁸, której literacką interpretację zaprezentował William Gibson w *Neuromancer*²⁹. Wizja sieci, wypełnionej komputerami podłączonymi do telekomunikacyjnych zasobów – umożliwiających transfer między rzeczywistością fizykalną i wirtualną – nie tylko tworzyła wrażenie przemieszczania się ciała, lecz także przybierała postać symulakry³⁰, którą Gibson określił mianem *consensual hallucination* – intensywnego złudzenia wprowadzającego do serii psychosomatycznych doznań, które w dalszej kolejności – przyjmując postać cyfrowych interfejsów – mogły stać się metajęzykiem służącym do zapisu danych oraz

²² *Ibidem*.

²³ Z. Bauman, *op. cit.*, s. 70.

²⁴ F. Chirpaz, *Ciało*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998, s. 94-97.

²⁵ *Ibidem*.

²⁶ K. Krzysztofek, *Zwrot cyfrowy: ku pracy rozproszonej*, [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet. Nowe media. Kultura 2.0*, red. A. Radomski, R. Bomba, Lublin 2013, s. 37-56; R. Kluszczyński, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialna*, Kraków 2001, s. 7.

²⁷ E. Bustamante, *Cultural Industries in the Digital Age. Some Provisional Conclusions*, „Media, Culture & Society” 2004, vol. 26(6), s. 802-820.

²⁸ M. Slouka, *War of the World. Cyberspace and the High-tech Assault of Reality*, New York 1995; D.R. Koepsell, *The Ontology of Cyberspace*, Chicago 2000; O. Grau, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge 2003, *Leonardo*.

²⁹ W. Gibson, *Neuromancer*, New York 1984.

³⁰ Zob. J. Baudrillard, *Symulakry i symulacja*, tłum. S. Królak, Warszawa 2005.

ich optymalizacji, a także stanowić odzwierciedlenie rozwoju języka matematycznego, pojmowanego jako specyficzny sposób rozumienia świata³¹.

Ciało zmediatyzowane – jak powiedzieliby Couldry i Hepp – stało się w ten sposób przedmiotem podwójnej interwencji. Z jednej strony polegała ona na implementacji infrastruktury technologicznej – na stworzeniu sieci somatyczno-informacyjnych; z drugiej na cyfryzacji i danetyzacji, a więc potraktowaniu go jako bazy informacji działającej na podstawie wyselekcjonowanych algorytmów³². Zmediatyzowana somatyczność³³ mogła dzięki temu odgrywać nowe role – stała się zarówno sposobem komercjalizacji danych, jak i strategią wystawienniczą, przekraczającą ograniczenia czasoprzestrzenne³⁴.

Ciało zmediatyzowane okazało się również przyczółkiem dyskursów związanych ze społeczeństwem opartym na informacji („społeczeństwem informacyjnym”). Skłaniało do ponownego przemyślenia statusu informacji oraz ich roli w kształtowaniu zbiorowych więzi³⁵, nie wyłączając kwestii dotyczących tożsamości i identyfikacji³⁶. Wyznaczało przestrzeń dla rywalizujących ze sobą algorytmów, wytwarzanych przez korporacje medialne. Nigdy nie było ciałem niczym, porzuconym albo zapomnianym. Znajdowało się w dyspozycji Innych, którzy wpisywali je w coraz to nowe odmiany rzeczywistości wirtualnej (VR – *Virtual Reality*) i poszerzonej (AR – *Augmented Reality*).

O ciele zmediatyzowanym można jednak powiedzieć, że jest zarówno składnikiem rzeczywistości wirtualnej, jak i jej zakładnikiem. Cyberprzestrzeń stanowi bowiem rodzaj pola kontroli i nadzoru nad jego licznymi aktywnościami. Zbiera

³¹ R. Maciąg, *Deus ex machina. Nowe media i ich projekt poznawczy*, Kraków 2012, s. 100.

³² N. Couldry, A. Hepp, *op. cit.*, s. 38-70.

³³ Por. *Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, ed. C.A. Jones, Cambridge 2006; A. Jelewska, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012, *Badania Interdyscyplinarne – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, nr 26.

³⁴ M. Causey, *op. cit.*, s. 16.

³⁵ M. Castells, *Społeczeństwo sieci*, tłum. J. Stawiński et al., Warszawa 2008, *Manuel Castells. Information Age*, t. 1; T. Roszak, *The Cult of Information*, [w:] *The Information Society Reader*, ed. F. Webster, New York 2004, s. 55-61, *Routledge Student Readers*.

³⁶ Por. m.in.: B. Skarga, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, *Akademia – Znak*; J. Woleński, *Epistemologia*, t. 1-3, Kraków 2000-2003; S. Amsterdamski, *Między doświadczeniem a metafizyką*, Warszawa 1973, s. 234; J. Watkins, *Nauka a sceptycyzm*, tłum. E. i A. Chmieleccy, Warszawa 1989; K. Ajdukiewicz, *Zagadnienia i kierunki filozofii*, Kęty-Warszawa 2004, s. 17-18, *Daimonion*; K.R. Popper, *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, tłum. H. Krahelska, Warszawa 1993, s. 233; A.J. Ayer, *Problem poznania*, tłum. E. König-Chwedeńczuk, Warszawa 1965, s. 44-45.

informacje na temat logujących się telefonów i transakcji dokonywanych za pośrednictwem kart płatniczych; gromadzi obrazy pochodzące z monitoringu ulicznego i dane biometryczne umieszczane w kodach kreskowych na dokumentach identyfikujących usługi bankowe (nie mówiąc o telefonicznych, medycznych czy bibliotecznych); śledzi preferencje konsumenckie dotyczące zakupów i usług oraz monitoruje system cyfrowych zabezpieczeń, składających się z pączkującej liczby haseł, kodów, a także numerów i liter. Internetowe wyszukiwarki codziennie odpowiadają na pytania kilkuset milionów użytkowników, proszących je o radę, pomoc, opinię³⁷. Google zapamiętuje 90% potrzeb swoich użytkowników i przechowuje zarówno dane na temat numerów ich obuwia, kołnierzyków, preferencji seksualnych oraz tras, którymi podróżują na wakacje, jak i poglądów politycznych, religijnych i społecznych. Badania Information Overload Research Group wykazały, że statystyczny pracownik Google'a, Microsoftu, IBM-u i Intelu sprawdza swoją pocztę ok. 50 razy dziennie i ok. 77 razy używa jednego z popularnych komunikatorów, a oprócz tego wielokrotnie korzysta z Facebooka i Twittera³⁸. W tym kontekście opinia, że elektroniczny system kontroli i nadzoru stanowi największą bazę danych wrażliwych w całej historii naszego gatunku, nie wydaje się przesadzona³⁹.

4.

Ukrycie ciała za transferem danych prowadzi też do pytań *stricte* technicznych, dotyczących rejestracji działań i zasad, na jakich są przetwarzane. Ich ilustrację mogą stanowić symulacje operujące w przestrzeniach dwu- i trójwymiarowych. Projekty dwuwymiarowe, których osie płaskie i pionowe umożliwiają rysowanie, przedstawianie ruchu, ustawianie czasu, a także import dźwięków, znane są m.in. dzięki Adobe Flash – produktowi firmy Adobe Systems (czy też Toon Boom Animation – kanadyjskiej

³⁷ L. Reppesgaard, *Imperium Google*, tłum. P. Sadurska, Warszawa 2009, s. 10.

³⁸ D. Jelonek, *Problem przeladowania informacyjnego w społeczeństwie informacyjnym*, „Ekonomiczne Problemy Usług” 2011, nr 67, s. 47, [on-line:] [https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ekonomiczne_Problemy_Uslug/Ekonomiczne_Problemy_Uslug-r2011-t-n67/Ekonomiczne_Problemy_Uslug-r2011-t-n67-s45-52.pdf](https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ekonomiczne_Problemy_Uslug/Ekonomiczne_Problemy_Uslug-r2011-t-n67/Ekonomiczne_Problemy_Uslug-r2011-t-n67-s45-52/Ekonomiczne_Problemy_Uslug-r2011-t-n67-s45-52.pdf) – 10 VI 2024.

³⁹ L. Reppesgaard, *op. cit.*, s. 25.

firmy software'owej specjalizującej się w produkcji oprogramowania do animacji, wykorzystywanego przez wytwórnie filmowe i telewizję, a także popularnych na rynku animacji webowych i gier).

Symulacje trójwymiarowe – oprócz osi płaskich i pionowych – wykorzystują osie kątowe, umożliwiające przedstawianie złożonych relacji między obiektami i środowiskiem. Ich obsługa wymaga wyższych kompetencji sprzętowych i operacyjnych. Do najbardziej popularnych oprogramowań tego typu należą Blender (oprogramowanie typu *open source*, przeznaczone do produkcji multimedialnych i projektowania symulacji wizualnych), 3D Studio Max (oprogramowanie stworzone przez Autodesk i przeznaczone do modelowania, renderowania i animacji 3D, umożliwiające tworzenie rozbudowanych światów, a także używane do tworzenia filmów i animacji) oraz Autodesk Maya (zaprojektowane przez Autodesk, umożliwiające konstruowanie realistycznych postaci i efektów specjalnych, a także animacji VFX i sterowanie środowiskiem).

Symulacje dwu- i trójwymiarowe prowadzą do znacznie poważniejszych rozterek związanych z mediatyzacją ciała. Pokazują bowiem, jak niewielka różnica dzieli rejestrację od manipulacji. Ciało zmediatyzowane naruszające ustanowiony porządek aksjologiczny staje się ciałem zafałszowanym – *fake body*. Szeroki repertuar możliwości związanych z obróbką danych – materiałów tekstowych, wizualnych i dźwiękowych, zintegrowanych w formatach filmowych (fabularnych i dokumentalnych), spotach reklamowych i promocyjnych oraz prezentacjach multimedialnych – oferują nieskomplikowane aplikacje, opierające się na intuicyjnych zasadach (zarówno narzędzia „domowe”, takie jak: Snapseed, Snapchat czy Photoshop Express, jak i programy przygotowane do specjalistycznej obróbki danych, np.: mGIMP, Photopea, Polarr Photo Editor, Fotor, PhotoScape X, Pixar, Photoshop). Ilustracją ich możliwości może być algorytm *Few-Shot Adversarial Learning of Realistic Neural Talking Head Models*. Materiał wyjściowy stanowi tu rejestracja danych pochodzących z ośmiu niezależnych kamer, a program tworzy wstępną matrycę, wybierając najbardziej charakterystyczne cechy postaci – związane z uśmiechem, wyrazem oczu, powtórzeniami napięć mięśni twarzy, charakterystyczną gestykulacją i ekspresją ruchu – a następnie uczy się ich naśladowania. Na podstawie zapamiętanych danych powstają schematy cyfrowych gestów⁴⁰.

Aplikacja działająca na takich zasadach może wykorzystywać informacje pochodzące od różnych użytkowników. Przykładem jest *Living portraits*, animująca

⁴⁰ <https://www.youtube.com/watch?v=p1b5aiTrGzY> – 8 VI 2024.

działania Mona Lisy⁴¹. Gioconda, która mówi, uśmiecha się, mruga i gestykuje, pokazuje, jak proste w obsłudze aplikacje mogą prowadzić do powstawania nowych symulaków. Na podstawie podobnego pomysłu kustoszy Muzeum Salvadora Dalego w Saint Petersburgu na Florydzie powstał awatar artysty, rozmawiający z widzami i zapraszający ich do „wyprodukowania” wspólnego *deep fake newsa*⁴². Do podobnych praktyk należy zarówno kręcenie niewinnych filmów z Marilyn Monroe i nagrywanie wirtualnych koncertów ABBY, jak i dużo groźniejsze fałszowanie wypowiedzi polityków i osób publicznych. Włożone w ich usta słowa, których nigdy nie wypowiedzieli, oraz przypisane im (rzekomo) działania, których nigdy nie podjęli, wywołują trudne do oszacowania konsekwencje społeczne, obyczajowe i prawne⁴³.

5.

Somatyczność zmediatyzowana nie pozostaje bez wpływu na liczne procesy społeczne i komunikacyjne dokonujące się zarówno w przestrzeni wirtualnej, jak i analogowej. Jej znaczenie można scharakteryzować w pięciu planach, które wynikają zarówno z przesłanek społecznych, jak i technologicznych. Stanowią one bowiem rodzaj kulturowo-technologicznego spłotu, który opisuje nie tylko medialne przygody ciała, lecz także właściwości posttechnologicznej rzeczywistości.

Po pierwsze, mediatyzacja zmienia konotację ciała. Staje się ono przedmiotem udoskonaleń wizerunkowo-funkcjonalnych, które nie tylko nadają mu nowy wygląd, lecz także zmieniają jego znaczenie. Ciało zmediatyzowane – pojawiające się w reklamach i na billboardach, w materiałach wideo i zapisach audialnych – wyznacza mody, trendy i społeczne aspiracje, tworzy narracje na temat stylu życia, zdrowia, urody, pracy, zakupów i podróży. Określa komunikacyjne normy i kodeksy postępowania.

Po drugie, ciało zmediatyzowane poszerza swoją denotację – zakres. Z łatwością można je przenosić do czasoprzestrzeni, w których nigdy się nie znajdowało, a także poszerzać zakres jego kompetencji, możliwości psychofizycznych, a nawet talentów.

⁴¹ <https://www.youtube.com/watch?v=P2uZF-5F1wI> – 8 VI 2024.

⁴² <https://naekranie.pl/aktualnosci/w-amerykanskim-muzeum-zrobisz-sobie-selfie-z-dalim-1557743898> – 8 VI 2024.

⁴³ J. Wachowski, *Deepfejk – medialne falsyfikacje ciała. Cechy, funkcje, strategie komunikacyjne*, „Czas Kultury” 2022, nr 4, s. 209-224.

Co więcej, może być ono przedmiotem przemieszczeń wewnątrzgatunkowych (polegających na wymianie elementów w obrębie tego samego genotypu), jak też międzygatunkowych (prowadzących do tworzenia hybryd, które nie występują w rzeczywistości analogowej)⁴⁴.

Po trzecie, medialne wizerunki ciała opierają się na repetycjach, które powiększają (amplifikują) jego znaczenie. Ciało przeniesione na ekran, a następnie dystrybuowane w obiegu społecznym, ulega powiększeniu jakościowemu i ilościowemu. Staje się reprezentacją zbiorowych aspiracji i tworzy wrażenie, że są one wartościowe. Z jednej strony reaguje na nowe potrzeby i wyzwania społeczne, z drugiej konceptualizuje je w postaci prostych przekazów o silnych funkcjach perswazyjnych.

Po czwarte, ciało w przestrzeni medialnej jest narzędziem społecznych metagier, w których dostęp do baz danych i archiwów – nieustannie poszerzających możliwości interpretacyjne – przekształca cyberprzestrzeń w teren rywalizacji. Polegają one zarówno na przenoszeniu ceremonii, rytuałów i zabaw do środowiska medialnego, jak i na tworzeniu ich nowych odmian i wariantów. Ciało zostaje tu obsadzone w roli awatara, służącego do realizacji celów perswazyjnych, usytuowanych na wyższym, metatekstualnym poziomie. Z jednej strony staje się przedmiotem nieustannie odnawianych kontraktów społecznych, w których chodzi o opisywanie zmieniających się potrzeb i wyznaczanie metod ich realizacji, z drugiej jest narzędziem metagry – mierza nie tyle do objaśnienia świata, co samej gry.

Po piąte, ciało medialne służy również do opowiedzenia historii samych mediów. Jego związek z nimi opiera się jednak na szczególnym zapętleniu. Z jednej strony zostaje ono bowiem wykorzystane jako obiekt – stanowi trwałe wyposażenie najważniejszych przełomów technicznych i jest przedmiotem zainteresowań nadawców i odbiorców medialnych treści. Z drugiej – łączy się ściśle z postępem technologicznym, a sposób, w jaki zostaje przedstawione w mediach, stanowi informację na temat ich rozwoju i pozwala scharakteryzować ich potencjał technologiczny.

⁴⁴ Idem, *Nie (tylko) ludzkie – w stronę nowego paradygmatu?*, „Czas Kultury” 2024, nr 3, s. 208-218.

Bibliografia

- Aboujaoude Elias, *Wirtualna osobowość naszych czasów. Mroczna strona e-osobowości*, tłum. Robert Andruszko, Kraków 2012, *Psychologia – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego*.
- Ajdukiewicz Kazimierz, *Zagadnienia i kierunki filozofii*, Kęty–Warszawa 2004, *Daimonion*.
- Amsterdamski Stefan, *Między doświadczeniem a metafizyką*, Warszawa 1973.
- Arnheim Rudolf, *Sztuka i percepcja wzrokowa*, tłum. Jolanta Mach, Warszawa 1978.
- Auslaner Philip, *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, New York 1999.
- Ayer Alfred J., *Problem poznania*, tłum. Ewa König-Chwedeńczuk, Warszawa 1965.
- Baudrillard Jean, *Symulakry i symulacja*, tłum. Sławomir Królak, Warszawa 2005.
- Bauman Zygmunt, *Ciało i przemoc w obliczu ponowoczesności*, Toruń 1995, *Wykłady Kopenikańskie w Humanistyce*.
- Bustamante Enrique, *Cultural Industries in the Digital Age. Some Provisional Conclusions*, „Media, Culture & Society” 2004, vol. 26(6), s. 802-820.
- Cantelmi Tonino, *Technopłynność. Człowiek w epoce Internetu. Technopłynny umysł*, tłum. Artur Laciuga, Kraków 2015.
- Castells Manuel, *Spółczesność sieci*, tłum. J. Stawiński et al., Warszawa 2008, *Manuel Castells. Information Age*, t. 1.
- Causey Matthew, *Theatre and Performance in Digital Culture*, New York 2006, *Routledge Advances in Theatre and Performance Studies*, 5, <https://doi.org/10.4324/9780203028223>.
- Chirpaz François, *Ciało*, tłum. Jacek Migasiński, Warszawa 1998.
- Couldry Nick, Hepp Andreas, *The Mediated Construction of Reality*, Cambridge 2017.
- Czerniawska Mirosława, Szydło Joanna, *Do Values Relate to Personality Traits and if so, in What Way? – Analysis of Relationships*, „Psychology Research and Behavior Management” 2021, vol. 14, s. 511-527, <https://doi.org/10.2147/prbm.s299720>.
- Gallagher Shaun, *Body Schema and Intentionality*, [w:] *The Body and the Self*, eds José Luis Bermúdez, Anthony Marcel, Naomi Eilan, Cambridge 1998, s. 225-244.
- Gibson William, *Neuromancer*, New York 1984.
- Grau Oliver, *Virtual Art. From Illusion to Immersion*, Cambridge 2003, *Leonardo*.
- Grossberg Lawrence et al., *Media Making. Mass Media in a Popular Culture*, London 2006.
- Jełewska Agnieszka, *Sensorium. Eseje o sztuce i technologii*, Poznań 2012, *Badania Interdyscyplinarne – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, nr 26.

- Jelonek Dorota, *Problem przeładowania informacyjnego w społeczeństwie informacyjnym*, „Ekonomiczne Problemy Usług” 2011, nr 67, s. 45-52, [on-line:] https://bazhum.muzhp.pl/media/files/Ekonomiczne_Problemy_Uslug/Ekonomiczne_Problemy_Uslug-r2011-t-n67/Ekonomiczne_Problemy_Uslug-r2011-t-n67-s45-52/Ekonomiczne_Problemy_Uslug-r2011-t-n67-s45-52.pdf.
- Kluszczyński Ryszard, *Spółczesność informacyjna. Cyberkultura. Sztuka multimedialności*, Kraków 2001.
- Koepsell David Richard, *The Ontology of Cyberspace*, Chicago 2000.
- Krauze-Sikorska Hanna, Klichowski Michał, *Świat digital natives. Młodzież w poszukiwaniu siebie i innych*, Poznań 2013, *Psychologia i Pedagogika – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, nr 177.
- Krzysztofek Kazimierz, *Zwrot cyfrowy: ku pracy rozproszonej*, [w:] *Zwrot cyfrowy w humanistyce. Internet. Nowe media. Kultura 2.0*, red. Andrzej Radomski, Radosław Bomba, Lublin 2013, s. 37-56.
- Maciąg Rafał, *Deus ex machina. Nowe media i ich projekt poznawczy*, Kraków 2012.
- McLuhan Marshall, *Wybór tekstów*, tłum. Ewa Różalska, Jacek M. Stokłosa, Poznań 2001.
- Mediated Politics. Communication in the Future of Democracy*, eds. W. Lance Bennett, Robert M. Entman, Cambridge 2005.
- Michalczyk Stanisław, *Pojęcie mediatyzacji w nauce o komunikowaniu*, [w:] *Mediatyzacja kampanii politycznych*, red. Mariusz Kolczyński, Marek Mazur, Stanisław Michalczyk, Katowice 2009, s. 17-33, *Prace Naukowe Uniwersytetu Śląskiego w Katowicach*, nr 2735.
- Michalski B., Białas K., Krawiec J.M., *Spółeczne skutki mediów społecznościowych i internetu*, Warszawa 2021.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Kraków 1996.
- Popper Karl R., *Spółczesność otwarta i jej wrogowie*, tłum. Halina Krahelska, Warszawa 1993.
- Raszeński Zbigniew, *Teatr w świecie widowisk. Dziewięćdziesiąt jeden listów o naturze teatru*, Warszawa 1991.
- Ratajczakowa Dobrochna, *Przestrzeń w dramacie, dramat w przestrzeni teatru*, Poznań 1985, *Filologia Polska – Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu*, nr 30.
- Reppesgaard Lars, *Imperium Google*, tłum. Paulina Sadurska, Warszawa 2009.
- Roach Joseph, *Culture and Performance in the Circum-Athlantic World*, [w:] Joseph Roach, *Performativity and Performance*, New York 1976, s. 124-136.
- Ronell Avital, *The Telephone Book: Technology, Schizophrenia, Electric Speech*, Lincoln 1989.

- Roszak Theodore, *The Cult of Information*, [w:] *The Information Society Reader*, ed. Frank Webster, New York 2004, s. 55-61, *Routledge Student Readers*.
- Sartori Giovanni, *Homo videns. Telewizja i post-myślenie*, tłum. Jerzy Uszyński, Warszawa 2007, *Communicare*.
- Sensorium. Embodied Experience, Technology and Contemporary Art*, ed. Caroline A. Jones, Cambridge 2006.
- Skarga Barbara, *Tożsamość i różnica. Eseje metafizyczne*, Kraków 1997, *Akademia – Znak*.
- Slouka Mark, *War of the World. Cyberspace and the High-tech Assault of Reality*, New York 1995.
- Turner Victor, *Gry społeczne, pola i metafory. Symboliczne działanie w społeczeństwie*, tłum. Wojciech Usakiewicz, Kraków 2005, *Cultura – Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego*.
- Wachowski Jacek, *Deepfejki – medialne falsyfikacje ciała. Cechy, funkcje, strategie komunikacyjne*, „Czas Kultury” 2022, nr 4, s. 209-224.
- Wachowski Jacek, *Nie (tylko) ludzkie – w stronę nowego paradygmatu?*, „Czas Kultury” 2024, nr 3, s. 208-218, <https://doi.org/10.61269/xnzm8646>.
- Watkins John, *Nauka a sceptycyzm*, tłum. Ewa i Andrzej Chmieleccy, Warszawa 1989.
- Woleński Jan, *Epistemologia*, t. 1-3, Kraków 2000-2003.

ABSTRACT

The Mediatized Body – or a Few Thoughts on the Body's Media Adventures

The mediatized body, subjected to media pressure and introduced into media circulation, raises several communicative and philosophical questions. These concern both the subject's place – its location in a new environment – and its subjectivity. They lead to reflection, in which questions from various discourses intersect and demand a new understanding. They provoke reflection on the mediatized body, its changing properties, as well as on ways to study its new roles and methodologies that would allow for a diagnosis of its use. This article aims to provide a space for reflection on the mediatized body, drawing on the diverse research approaches necessary to study its communicative functions.

Keywords: media, body, mediatization

JAN WOLSKI 

Instytut Polonistyki i Dziennikarstwa Uniwersytetu Rzeszowskiego

Scena Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego – autorski teatr formy plastycznej

Scena Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego (UR) to autorski teatr plastyczny Janusza Pokrywki. Instytucja ta, choć jako teatr uniwersytecki funkcjonuje od 2013 r., ma za sobą czterdziestoczteroletnią tradycję bogatych doświadczeń, swoją działalność rozpoczynała bowiem jeszcze w rzeszowskim Teatrze Lalki i Aktora „Kacperek”, działała również przy Estradzie Rzeszowskiej oraz w Młodzieżowym Domu Kultury w Rzeszowie i zrealizowała około 30 różnych gatunkowo spektakli.

Od początku stanowiła i stanowi po dziś dzień osobiwy obszar teatralnych poszukiwań i eksperymentów, a za jej znaki szczególne uznać trzeba łączenie gry aktorskiej i niekonwencjonalnych lalek i kukieł teatralnych, pełne inwencji i oryginalności scenografie, nieszablonowe adaptacje literatury, własny język scenicznego wyrazu.

W oczywisty sposób działalność Sceny Propozycji UR kojarzy się ze świetną tradycją teatrów studenckich, szczególnie tych z lat 70. minionego wieku, by wymienić choćby Scenę Plastyczną Leszka Mądzika z KUL czy Teatr Gong-2 Andrzeja Rozhina z UMCS w Lublinie albo kierowany przez Ryszarda Majora Teatr Pleonazums z Krakowa. Ponadto wspomnieć należałoby, choć to kontekst dość luźny, tradycję teatrów Józefa Szajny, a przede wszystkim Tadeusza Kantora. Myślę – i nie będzie to uzurpacja czy zbyt wysokie szacowanie z mojej strony – że niewątpliwie teatr rzeszowski mieści się we wskazanym kontekście i pokazuje swoje umiejętności na co

najmniej tak samo wysokim poziomie. I co ważniejsze, zachowuje przy tym własną i oryginalną specyfikę.

Scenę Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego, działającą w nowej formule organizacyjnej od grudnia 2013 r.¹, można nazwać teatrem akademickim. Pierwszym spektaklem była *Dwoistość*, widowisko, którego kanwę stanowią życie i twórczość Jerzego Nowosielskiego, jednego z najbardziej intrygujących artystów polskiej sztuki powojennej. Jego osiągnięcia malarskie i postawę życiową czy filozofię życia twórca spektaklu Janusz Pokrywka usytuował pomiędzy *sacrum* i *profanum* przenikającymi się na granicy katolicyzmu i prawosławia. Jedną z najważniejszych cech tej twórczości, co Pokrywce udało się pokazać w teatralnym, „znakowym” skrócie, jest nieustanne przenikanie się kultury wschodu z kulturą zachodu, sztuki ikony i sztuki nowoczesnej – jakby żyły i cały czas walczyły (a może dopełniały się?) między sobą dwa nurty: figuracja i abstrakcja geometryczna, powaga tradycji bizantyjskiej i odwaga awangardy. Wydaje się, że nie tyle życie i twórczość Nowosielskiego, ile właśnie te zjawiska i samo ich przenikanie w dorobku i życiu tego niezwykłego artysty najbardziej zainspirowały Janusza Pokrywkę. Duchowa „dwoistość” była i jest cechą wielu ludzi. Życie Nowosielskiego, podbudowane rozległą twórczością, miało dodatkowo tę cechę, że zawsze sfery te pozostawały we wzajemnym oddziaływaniu. To zda się być dla Pokrywki wartością szczególnie cenną, będącą zarazem spektakularnym przykładem duchowej „dwoistości”, i dlatego w swej scenicznej interpretacji podjął taką właśnie próbę pokazania dzieła i światopoglądu Nowosielskiego. W ten sposób uświadamia widzom fakt współistnienia obok siebie i wzajemnego uzupełniania się zewnętrznego doświadczania codzienności z tym podskórnym, duchowym, bardziej przeczuwanym. Reżyser stworzył więc fragmentaryczną opowieść o życiu swego mistrza, która tak naprawdę dotyka życia każdego człowieka, a szczególnie tego, kto był lub jest kulturowo zawieszony pomiędzy światami mentalnymi, ideowymi, wyznaniowymi, artystycznymi itp.

Po tym spektaklu następną realizacją Sceny Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego była jednoaktówka Sławomira Mrożka *Kynolog w rozterce*. Sztukę – co było i jest swoistym trwałym znakiem firmowym tego teatru, obok jego autorskiej formy – współtworzyła wyjątkowo mocna podbudowa plastyczna. Zdarzenia sceniczne rozgrywają się w konstelacji napięć i zmian ról między Przyjaciółką Ptaków, Kynologiem Przyjacielem Psów a Nieznajomym. Obrazu dopełniają dwie Delegatki

¹ Historię Sceny Propozycji afiliowanej przy TLiA „Kacperek”, Estradzie Rzeszowskiej i Młodzieżowym Domu Kultury zawiera albumowe wydawnictwo *Scena Propozycji. Teatr narracji plastycznej*, red. M. Pękala, Rzeszów 2012.

Związku Przyjaciół Koni (u Mrożka jest tylko jeden Delegat; w spektaklu rozbudowano obsadę) oraz scenograficzny zamysł Marka Pokrywki. Twórca spektaklu i jego reżyser Janusz Pokrywka za pomocą kolorów, kształtów, strojów oraz zaskakujących efektów plastycznych i pomysłowych rekwizytów pokazuje niejednoznaczność świata, umowność norm społecznych i ról, które pełniimy. Inscenizowana jednoaktówka autorstwa mistrza ciętego humoru w polskim dramacie – Sławomira Mrożka – świetnie się do tego nadaje, gdyż oparta jest na dobrych, dynamicznych i nieoczekiwanych dialogach, postacie są zróżnicowane, ale współgrają ze sobą, sytuacje są podbudowywane humorem, bywa, że lekko pikantnym, bez moralizatorstwa, choć o jasnym przesłaniu. Właściwie poszczególnymi bohaterami tej jednoaktówki moglibyśmy być my sami. Mroźek w takim wydaniu bywa śmieszny, ale przede wszystkim wywołuje grozę, zmuszając odbiorcę do moralnej samoobrony. W ocenie zdarzeń i decyzji odwołuje się do pospolitych uczuć i powszechnych doświadczeń. Pokazuje środki, którymi człowiek dysponuje i których używa przeciwko drugiemu człowiekowi. Tropi i demaskuje nonsensy społeczne, moralne, obyczajowe. Stawia chłodne diagnozy, a sytuacje pozbawia iluzji. Rozbija utarte formy i przyzwyczajenia społeczne, pokazuje wstydlive zakamarki ludzkiej psychiki. Demaskuje naiwność i pozory wolnego wyboru, ośmiesza tzw. wielkie sprawy. Przenosi nas w świat codziennych czynności i myśli zwykłego człowieka, tworząc subtelną i jadowitą na niego satyrę. Wszystkie te elementy znakomicie zdeszyfrował i uwypuklił inscenizator Janusz Pokrywka, a nawet je wzmocnił autorskim konstruowaniem scen i, jak zwykle u niego, specyficznym kształtem wizualnym.

Mroźek poddaje procesowi ośmieszania ludzkie zachowania, schematy działania, konwencje, które choć się przyjęły, to często utraciły sens lub tracą go po zmianie otoczenia. Wiele zachowań się sformalizowało, choć są uznawane za właściwe i słuszne, podczas gdy w rzeczywistości stanowią pustą formę. Często jedni poddają się manipulacji tych, którzy potrafią to wykorzystać. W życiu zarówno pospolitym, jak i odświętnym nie brakuje stereotypów. Nadmierna kontrola codzienności wywołuje często groteskowe efekty. Rzeczywistość bywa zniekształcana przez język, politykę, obyczajowość i modę. Mroźek wszystkie te rozpoznania potęguje, wyolbrzymia, zniekształca, przez co nadaje im komiczną postać, lecz zarazem tragiczną wymowę. Jednak intencje autora znacznie wykraczają poza rzeczywistość zredukowaną tylko do czysto obyczajowej warstwy, zmierzają bowiem w kierunku absurdów uniwersalnych odnoszących się do relacji międzyludzkich, dotyczących człowieka niezależnie od szerokości geograficznej, pod którą przyszło mu żyć. Satyrze podlega też sama literatura, która również bywa siedliskiem konwencjonalnych, czysto umownych zachowań. Stąd oczywiste w przypadku tej sztuki „mówienie Fredrą”.

Odwołuje się Mroźek – a Pokrywka to podchwytuje i wykorzystuje – do toposu rozumienia życia jako teatru. Świat jest w nim jednym wielkim teatrem, w którym wszyscy gramy umowne role, tworzone według schematu. Ale najważniejsza jest sprawa tożsamości, tej fundamentalnej, szukającej zasad podmiotowego bycia w świecie, prowokującej nieustanne pytania o to, kim jestem, dlaczego taki jestem, kto lub co decyduje o takim, a nie innym kształcie postaci i zdarzeń. *Kynolog w rozterce* to głos podający w wątpliwość jakąkolwiek bezinteresowność działań czy równość grup społecznych. Partnerstwo przyjaciół koni, ptaszków i psów to partnerstwo, w którym chodzi o pokonanie przeciwnika, które trafniej można by nazwać raczej straszną grą. I jak zwykle najgorzej wychodzą na tym zwierzęta, pod które łatwo podstawić dowolne ludzkie ideały.

Widowisko imponuje swą zawartością myślową, a niekiedy nawet wzrusza. To coś do pomyślenia i przemyślenia. Zarówno całość, jak i każda ze scen z osobna – najkrócej rzecz ujmując – ujawniają różnorakie kłopoty z istnieniem. Widz uczestniczy zatem w specyficznych wiwisekcjach i autodemaskacjach. Czy przynoszą one *katharsis*? Na to pytanie każdy musi odpowiedzieć sobie sam.

Inscenizacja Pokrywki ma rozbudowaną formę plastyczną, która stanowi dopełniające, a nie tylko ilustrujące tło i wspomaga kreacje aktorów w poszczególnych scenach. Sytuacje i gesty stanowią mocne impulsy pobudzające refleksję widza, niekiedy nawet są może mocniejsze niż sam tekst Mroźka.

Natomiast *Ikar i Dedal*, kolejna inscenizacja, którą Janusz Pokrywka wykreował z zespołem Sceny Propozycji, to jeszcze jedna sztuka o współczesnym człowieku, rodzaj filozoficznej przypowieści o jego losie, także koncepcja nowoczesnego tragizmu i nowoczesnej tragedii. Reżyser zbudował własną wizję sceniczną, rodzaj „sztuki na głosy”, czyli poezji w teatralnym działaniu, którego źródła biją w teatrze antycznym. Odwołał się także do tradycji literackiej i teatralnej, która wiąże poezję z dramatem, sceną i aktorem. Ten ostatni jest nie tylko wykonawcą roli, lecz także zaangażowanym podmiotem, który myśli i myśлом swym w bieżącym działaniu próbuje nadać kształt. Wyjątkową rolę Pokrywka przeznacza podniesionym do godności scenicznej rekwizytom. Ikar bowiem buduje swoje realno-symboliczne skrzydła z przedmiotów dziś często już zapomnianych. Kompozycja złożona jest z obrazów scenicznych i nie ma narracji fabularnej, podobnie jak było to już w spektaklu *Dwoistość*. Niebagatelną rolę grają także plastyczne elementy przedstawienia, jego formę zaś można by uznać za specyficzne narzędzie poznania i ekspresji. Zbigniew Herbert powiedział kiedyś, że ludzkiego dramatu nie da się dotknąć, zobaczyć, ale można usłyszeć. Ta intencja zdaje się przyświecać zamysłowi reżysera.

Przedstawienie *Ikar i Dedal* utkane zostało z wierszy Zbigniewa Herberta i połączone znakami plastycznymi. Każdy detal pełni swoją ściśle określoną i przypisaną

funkcję. Każda scena jest swoistym ruchomym obrazem. W ten sposób buduje się przekaz literacki, wizualny i emocjonalny. A emocji jest tu co niemiara. W przypadku spektaklu opartego na wierszach stworzone zostaje dodatkowe ich doprecyzowanie, ale bez przypadkowości, o co można się było obawiać. W końcu każdy wiersz stanowi autonomiczne dzieło. Zwornikiem stała się jednak kompozycja i dramaturgia zbudowana na relacji międzypokoleniowej. To właśnie stosunki między Ikarem i Dedalem, w takim odwróceniu chronologii, bo przecież wiersz Herberta zatytułowany jest *Dedal i Ikar*, odczytać można jako sugestię oceniającą współczesne „mody”, wedle których liczy się młodość, nowoczesność, innowacyjność, które często bywają odczytywane jako zaprzeczenie i odrzucenie doświadczenia, mądrości życiowej, tradycji, porządku natury.

Spektakl ten – jak wszystkie inne kreowane przez zespół Sceny Propozycji – łączy dwa rodzaje sztuk: język teatralny z językiem plastycznej wypowiedzi wizualnej. Tworzą się w ten sposób jakby dwa czasy płynące w odmiennych rytmach. Widowisko oparte na wierszach Herberta Janusz Pokrywka obudował swymi plastycznymi wizjami i skoncentrował na opowieści o czasie, jego upływie, przemianach, pytaniu o istotę rzeczy, o tożsamość, uczucia, o trudne zazwyczaj relacje międzypokoleniowe, o historyczny kontekst kultury w naszych działaniach.

Gesty, jak to u tego reżysera bywa, są istotne i ujawniają swoje znaczenia nie zawsze jednoznaczne, jednak dominuje suwerenna sztuka słowa podawana w formie dramatycznej. Można bez zbytniej przesady powiedzieć, że widowisko to ma swoją charakterystyczną dramaturgiczną fakturę. Polega ona na powtarzalnym niepokojeniu widza, który musi zauważyć, że nie ma tu tradycyjnych reguł kreowania rzeczywistości teatralnej, co objawia się w pierwszym rzędzie wymiarem elementu plastycznego i wizualnego, ale także dźwiękowego (choćby głosy w tle, elementy choreograficzne). W przebiegu czasowym budowany jest (lub buduje się sam w wyobraźni widza) system alegorycznych, a może nawet misteryjnych znaków scenicznych, które próbują przekazać precyzyjny komunikat. Nie brak też dość oczywistych, ale i sugestywnych rekwizytów, szczególnie tych odwołujących się do skojarzeń z upływającym czasem (pióro, lampa, dziecięcy obrazek). Podobnie rzecz ma się z maskami „smutnych rewolucjonistów”. Zapewne tego rodzaju koncepty są próbami wytworzenia czy osiągnięcia możliwie najsilniejszego efektu scenicznego, pobudzenia emocji. Widz zostaje niejako wpłątany w ciąg przyczyn i skutków. Maski – konwencjonalne, antyczne i maski nawiązujące do rzeczywistych zdarzeń polskiej historii – oraz twarze i gesty aktorów stanowią swoistą ilustrację konfliktu między prawdą a fałszem, między tym, co autentyczne, a tym, co opiera się na wyrachowanym lub nieświadomym zafałszowaniu. Herbert dał pretekst, który Pokrywka ze swoją trupą wykorzystał, by zbudować rzecz

o uniwersalnej wymowie, rodzaj przypowieści o losach człowieka, przedstawionych w pewnym ciągu scen budowanych za pomocą czytelnych aluzji, którymi autor scenariusza i reżyser umiejętnie się posługuje.

Budowany jest więc – co stanowi cechę właściwie wszystkich widowisk tworzonych przez Janusza Pokrywkę – pewien rodzaj parabolicznej gry (z konwencją, z czasem, z przestrzenią, z uczuciami), ale przez to właśnie forma ta ma zdolność opisaną rzeczywistości w wymiarze ponadczasowym, uobecnia się dzisiaj, a jej współczesność sięga do przeszłości i rzutuje w przyszłość. Można też konstrukcję tę określić mianem kolażu i odczytać jako sygnał niezborności współczesnego świata. Jednocześnie bowiem poszczególne składniki w spójną myśl, którą jest ponawiane na wiele sposobów pytanie o naturę świata i ludzi. Z magmy wielu głosów, różnych wykorzystanych w spektaklu wierszy Zbigniewa Herberta Janusz Pokrywka wyrzeźbił, a raczej wymalował – wszak jest artystą malarzem – rozdzielając na głosy i obrazy, swój własny monolog. Powstała więc sceniczna metafora, w której słowo jest żywe i wizyjne i uwalnia energię poetyckiego przekazu. Jest to coś o wymiarze monumentalnym i równocześnie kameralnym, ekspozycja intymnych doświadczeń bohaterów, scen jakby rozciąganych w czasie poprzez plastyczne obrazy, dźwięki i kolory.

Następny w chronologicznej kolejności realizacji spektakl pod tytułem *Józef Błogosławiony* oparty został na motywach książki ks. Jana Krawca i stanowi swoisty fresk biograficzny złożony z plastycznych obrazów, pokazujący życie i męczeńską śmierć ks. Józefa Kowalskiego, który pochodził z podreszowskich Siedlisk w gminie Lubenia, a zginął w Auschwitz. Rodzinne miejsce z całą pewnością miało wpływ na kształtowanie jego charakteru. Z czasem musiał je opuścić. Jak podają źródła, był osobą szczególnie uduchowioną i od najmłodszych lat zdradzał powołanie do stanu kapłańskiego. Dlatego też wstąpił do nowicjatu salezjańskiego w Czerwińsku nad Wisłą i został księdzem.

Ale nadeszła II wojna światowa, która przyniosła wyzwania, jakich nikt się spodziewać nie mógł. Symbolem degradacji człowieka stało się miejsce, nazwa i określenie „Auschwitz”. Ksiądz Kowalski aresztowany przez Niemców w 1941 r. trafił do tego obozu, a kiedy nie wykonał rozkazu esesmana, nakazującego mu podeptać różaniec, został zmasakrowany i bestialsko zamordowany 4 lipca 1942 r.

Zarazem też życie i męczeńska śmierć ks. Józefa Kowalskiego były jednym z tych przykładów, które złamały – tak jak gest o. Maksymiliana Kolbego – dehumanizujący system obozu koncentracyjnego. Obaj dali świadectwo człowieczeństwa najwyższej próby, świadectwo swej wiary i obaj poświęcili za nią życie.

W notesie, w którym ks. Kowalski prowadził zapiski od 1928 r., znajduje się m.in. takie zdumiewające zdanie, zanotowane pod datą 2 października 1930 r.:

„Cierpieć i być wzgardzonym”. Okazało się, że stało się ono jego mottem życiowym, które w dodatku całkowicie się wypełniło. Doświadczył bowiem koszmaru cierpień i zginął w uwłaczających ludzkiej godności warunkach, utopiony w beczce z fekaliami. Miał wówczas ledwie 31 lat.

Teodor Adorno po wojnie zadał to znamienne pytanie: „Czy możliwa jest poezja po Oświęcimiu?” i odpowiedział, że było to tak niewyobrażalne, potworne barbarzyństwo, że w pewnym sensie naznaczyło kres ludzkości. A jednak można to doznanie, którego nikt nie pragnął, rozumieć także jako wyjątkowego rodzaju próbę i nakaz powrotu do fundamentów naszego istnienia.

Dlatego też spektakl Sceny Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego nie jest kroniką zdarzeń, które ks. Kowalskiego doprowadziły do świętości, a rodzajem przypowieści o tragicznych doświadczeniach ludzkości. Stanować zda się znak pamięci i przestrozę, aby coś takiego nigdy więcej się nie powtórzyło.

Spektakl, co charakterystyczne dla formy wypowiedzi, którą jest teatr plastyczny, zbudowany został ze scen tyleż realnych i realistycznych (gdy dotyczą one postaci ks. Kowalskiego, od 1999 r. błogosławionego Kościoła katolickiego), co pełnych symbolicznych uogólnień i znaczeń. Obrazy te, sugestywne i przejmujące, są w swej konstrukcji nadzwyczaj proste, a przez to bardziej czytelne i oddziałujące na widza ze zdwojoną mocą.

Warto jeszcze odwołać się do jednego z wielu możliwych dla tej sztuki kontekstów, a mianowicie poezji Tadeusza Różewicza, wielkiego poety, dla którego czas wojny także był okresem próby, choć zupełnie innego rodzaju niż dla ks. Kowalskiego. Po latach rozważań tego tematu, analiz i po przypomnieniach swoich i ludzkich doświadczeń z tym nieludzkim czasem związanych odnotował w tomie *Plaskorzeźba* ten znamienity dwuwers (co charakterystyczne, wszystkie słowa pisane od małych liter i bez znaków przestankowych): życie bez boga jest możliwe / życie bez boga jest niemożliwe. Jaką decyzję podejmiemy, to już nasze indywidualne rozstrzygnięcie. Los ks. Kowalskiego może być swoistym drogowskazem, jasno pokazującym właściwy kierunek.

Józef Błogosławiony to biograficzna tyleż opowieść, co raczej przypowieść o tragicznych doświadczeniach ludzkości podczas II wojny światowej, ukazana przy użyciu prostych, oszczędnych środków plastycznych, które jak zawsze u Janusza Pokrywki przemawiają jednak z niezwykłą mocą. I nie słowa, ale gesty, ruch, pantomima, taniec pobudzają w tajemniczy sposób emocje widowni. *Józef Błogosławiony* to spektakl poruszający, w części scen także przerażająca opowieść wojenna, ale zarazem manifest przekonania, że człowiekiem można być wszędzie, w każdych okolicznościach, a głęboka wiara i miłość drugiego człowieka mają moc niezwykłą, są podstawą

człowieczeństwa i źródłem naszej siły. Powstał więc obraz uniwersalny w swej wymowie, refleksja historyczna i ponadczasowa, wizja artystyczna i egzystencjalna silnie oddziałująca na wyobraźnię widzów. Sztuka w ogóle, nie tylko widowisko, o którym mowa, jest bowiem tworzywem, w którym od jednostkowego doświadczenia dochodzi się do ogólnych refleksji, a człowiek i jego podmiotowość stanowią klucz do zrozumienia i przeżycia.

Kolejnym zrealizowanym projektem artystycznym Sceny Propozycji UR było widowisko *Muzyka kładzie się w ciszy*, będące sceniczną opowieścią na temat biografii i twórczości Zygmunta Mycielskiego. Przedstawienie o kompozytorze z Wiśniowej to jeszcze jedna propozycja tego teatru o charakterze biograficznym, po opowieściach o Jerzym Nowosielskim i ks. Józefie Kowalskim. W przyszłości będzie jeszcze spektakl o Stanisławie Leszczyńskiej, położonej z Auschwitz. Jak zawsze w teatrze Janusza Pokrywki mamy do czynienia z nadzwyczajną kondensacją przekazu budowanego na symbolach będących skrótowymi znakami wizualnymi, ewidentnie i głęboko metaforycznymi. Oczywiście jest w tym przypadku nie tyle rozpoznanie, co potwierdzenie faktu, który zawsze był rozpoznawalną marką tego twórcy w przestrzeni teatru, a mianowicie, że język, jakim się posługuje, to język malarza, którym przecież jest z wykształcenia.

Postać Mycielskiego nabiera wyrazistości poprzez gesty oraz – przede wszystkim – poprzez sposób wypowiedzi, który akcentuje znaczenia słów. To, co ze sceny się mówi, oraz to, jak treści są przekazywane, ma niezwykle istotne znaczenie. W ten sposób obraz, gest, słowo i muzyka tworzą harmonijną i kompletną formę, na równych prawach współtworzą, podkreślają, poszerzają i dopełniają całość. Słowo, choć raczej niedominujące, jest bardzo ważne, ponieważ tworzy nić przewodnią widowiska. Ta zaś została zbudowana na podstawie tekstów samego Mycielskiego oraz Andrzeja Szypuły.

Widowisko jest tyleż biograficzną relacją, co metaforyczną przypowieścią o dokonaniach Zygmunta Mycielskiego. Trzeba pamiętać, że ta dzisiaj może nieco wyblakła postać z najnowszych dziejów polskiej kultury narodowej to w pierwszym rzędzie kompozytor, krytyk muzyczny i redaktor, który przez wiele lat prowadził niezwykle zasłużone dla branży muzycznej pismo „Ruch Muzyczny”.

Urodził się w Przeworsku (1907), pochodził z Wiśniowej koło Strzyżowa, uczył się w Krakowie, gdzie studiował muzykę i filozofię. W Paryżu kontynuował studia muzyczne za radą Karola Szymanowskiego, z którym się przyjaźnił. W 1936 r. wrócił do Wiśniowej. Był żołnierzem kampanii wrześniowej, walczył w kampanii francuskiej w 1940 r. Po wojnie wrócił do Polski i choć zmiany polityczne odcięły go od rodzinnego gniazda, to właśnie w rodzinnej krypcie w Wiśniowej spoczął po śmierci (1987).

Okres międzywojenny zdecydowanie wpłynął na jego edukację, charakter, pewnie także poglądy. W ciągu pierwszych kilkudziesięciu lat XX w. Wiśniowa stała się szczególnego rodzaju kolonią artystyczną. Decydujące były nie tyle walory krajobrazowe i urok Pogórza Strzyżowskiego, co przede wszystkim nastawienie rodziny Mycielskich, przyjaźniącej się z elitą intelektualną i artystyczną Polski tamtego okresu, szczególnie od 1914 r., kiedy majątek Wiśniowieckich przejął Jan Mycielski i jego żona Maria, a potem Jan Zygmunt z żoną Heleną. W latach 30. do Wiśniowej przyjeżdżali zaprzyjaźnieni z Mycielskimi znani już, ale też i początkujący artyści malarze. Gościli w tym ziemiańskim dworze propagujący koloryzm w sztuce kapiści, m.in. Józef Czapski i Hanna Rudzka-Cybisowa oraz nieco starsi: formiści Leon Chwistek i Zbigniew Pronaszko, formista i ekspresjonista Tytus Czyżewski, jeszcze starszy, z ducha młodopolski Alfons Karpiński, profesorowie Felicjan Kowarski i Józef Mehoffer. Ten ostatni uwiecznił dąb Józef na zaprojektowanym przez siebie przedwojennym stuzłotowym banknocie. Tę oazę sztuki bywalcy dworu nazwali Barbizonem Wiśniowskim (od słynnego francuskiego Barbizonu – kolonii artystycznej pod Paryżem).

Mycielski był człowiekiem o ogromnym autorytecie moralnym i wysokim poczuciu sprawiedliwości, stąd zapewne sygnowanie przez niego wielu listów protestacyjnych (co nie przysparzało mu sympatii władz, a było powodem szykan), by wspomnieć o artykule krytykującym izolowanie polskiej kultury od kontaktów z zachodem, o „Liście otwartym do muzyków czeskich i słowackich” będącym protestem po wkroczeniu wojsk Układu Warszawskiego do Czechosłowacji, o „liście piętnastu”, w którym domagano się od władz PRL-u szkolnictwa i dostępu do kultury polskiej dla Polaków żyjących w Związku Radzieckim, czy o memoriale intelektualistów protestujących w związku z planowanymi zmianami w konstytucji. Mycielski był także niezrównanym memuarystą, a jego unikatowe *Dzienniki* oraz *Niby-dziennik* uchodzą za najznakomitsze w swoim gatunku.

Jarosław Iwaszkiewicz, zastanawiając się nad umysłowością Mycielskiego, napisał, że cechą jej jest „mądrość” oraz idąca z nią w parze „dobroć”. Ponadto wskazał na jej „szaloną polskość”, czyli widzenie wszystkich spraw świata poprzez temperament „mądrego Polaka”, co jest cechą nadzwyczaj rzadką². Mycielski był bezkompromisowy w stosunku do ustroju, ale także do naszych narodowych cech, a to chyba najbardziej zbliżało go do Cypriana Kamila Norwida i jego rozumienia patriotyzmu. Obaj niezwykle surowo oceniali rzeczywistość, ale ich sądy były pełne najgłębszej

² Pod. za: J. Iwaszkiewicz, *Dzienniki 1956-1963*, oprac. i przypisy A. i R. Papiescy, R. Romaniuk, wstęp A. Gronczewski, Warszawa 2010, s. 242, Jarosław Iwaszkiewicz, *Dzienniki*, t. 2.

troski o losy kraju, choć także krytycyzmu, a nawet goryczy i sceptycyzmu wobec możliwości tkwiących w Polaku-obywatelu.

Widowisko zrealizowane przez Scenę Propozycji rozgrywa się w ciągu ostatniej dekady życia Mycielskiego, który dokonuje swego rachunku sumienia, stąd retrospekcje, jego odwołania do własnych doznań na tle zdarzeń historycznych. W ten sposób stworzono jeszcze jedną uniwersalną przypowieść o doświadczeniach człowieka XX w., ale także swoisty traktat na temat istoty i sensu uprawiania sztuki. Realizatorom widowiska udało się oddać w zmetaforyzowanym i skondensowanym języku teatru wizualnego przemyslenia i refleksje Mycielskiego natury historycznej i politycznej, filozoficznej i religijnej, etycznej i odnoszącej się do sztuki, ponieważ Mycielski był takim artystą-myślicielem, który żyje i reaguje na zastaną i zmienną rzeczywistość.

Pokrywka natomiast wykorzystał oczywistą znakowość spektaklu i wzmocnił ją poprzez wędrujący przez czas i miejsca, w których kompozytor przebywał, wykorzystany i ożywiany w scenografii obraz Jana Cybisa. To czytelny sposób jego symbolicznej interpretacji, widowisko zaczyna się bowiem od wniesienia przez Muzę na scenę białego płótna, rozpiętego na blejtramie; potem, już jako obraz przedstawiający widok z Wiśniowej, płótno to wędruje przez miejsca bytności kompozytora. Obok wspomnianej warstwy tekstowej jest to czytelna rama widowiska i nawiązanie do jego tytułu. Zaczyna się od ukazania czystego, niezapisanego płótna-przestrzeni-biografii, a kończy diagnozą kompozytora, że cisza jest dla muzyki niczym białe płótno dla malarza. Jak on nadaje tej pustej białej przestrzeni określony i zamknięty kształt, tak muzyk nadaje kształt dźwiękowy ciszy. Coś zostaje wykreowane wolą artysty, siłą jego talentu, natchnienia, obserwacji i refleksji. Podobnie rzecz się ma z czytelną sceną finałową, gdy przed widzem odsłania się czarna przestrzeń symbolizująca nieskończoność, ale dla której swoistą ramę tworzą zapisane na białych okalających ją powierzchniach tytuły utworów skomponowanych przez Mycielskiego, fragment jego listu do kompozytorów czeskich i słowackich, jego nekrolog.

Pandemia COVID-19 zatrzymała aktywność Sceny Propozycji. Po ustąpieniu związanych z nią ograniczeń zrealizowano widowisko zatytułowane *Od wiosny do wiosny*, oparte na tekstach poetów ludowych Rzeszowszczyzny, często anonimowych. Była to próba zbudowania określonej wizji świata, chęć poznania tego, co ludzi zajmuje od zawsze – jaki jest sens otaczających zjawisk, co jest przyczyną istnienia, kto stworzył świat i kto nim rządzi, czy i gdzie znaleźć można jakąś przestrzeń bezpieczną, wartą, by do niej wracać? Odpowiedzi na te pytania porządkują rzeczywistość i nadają życiu moralny kształt, za czym idzie tworzony lub przyjmowany zbiór wartości. W ten sposób narodziła się opowieść o życiu, o doświadczeniach, o pragnieniach, dokonywana językiem wypowiedzi teatralnej i plastycznej.

Wszystko, co otacza człowieka, rzeczy i zjawiska, to, co realne, i to, co nadprzyrodzone, ma albo może mieć charakter sakralny. Każda próba poznania jest zarazem rozpoznaniem porządku świata, odtwarzanego potem w kształcie kompletnym i zadowalającym. Jest przypisywaniem wszystkim zjawiskom sensu, stwarzaniem formuł tłumaczących istnienie, przypisujących ludziom miejsca wynikające z potrzeby zrozumienia otaczającej człowieka rzeczywistości. Znalezienie takich znaczeń ma moc uspokajania wszystkich.

Poznanie swojego otoczenia, zrozumienie, jaki jest cel istnienia i czemu ma służyć, pozwala pytania te obłaskawić, poczuć uspokajający ład i porządek. Potrzeba poznania jest podstawową potrzebą człowieka i dlatego chce on koniecznie rozumieć zjawiska otaczającej go rzeczywistości, nieustannie dąży do nadawania im swoich znaczeń i nazw, doprowadza do zadowolenia (choćby chwilowego i nawet mglistego) i do uzyskiwania równowagi.

Wszystko przecież ma właściwe sobie znaczenie i swą tajemnicę, a każde zjawisko musi znaleźć swoje wytłumaczenie. Aby można było nawiązać kontakt z innymi, trzeba mówić językiem dla nich zrozumiałym i posługiwać się takimi wyobrażeniami, które są żywotne i odwołują się do wspólnych doświadczeń.

Żyjąc w zgodzie z dawnymi wzorami i zaleceniami, potwierdzamy właściwe postępowanie. To dzięki takiej wizji czy rozumieniu człowiek może się czuć częścią porządku wszechświata, odczuwać swą przynależność do rytmu kosmosu, a takie współuczestniczenie daje energię i poczucie sensu.

Widowisko podejmuje temat funkcjonowania tradycji i zwyczajów ludowych, których podstawą jest wiara w boski porządek świata i religijny aspekt codziennego życia. Władysław Stanisław Reymont w takim kontekście mówił o porządku kosmicznym i nieprzypadkowo w swej arcypowieści *Chłopi* przebieg zdarzeń skomponował na osi naturalnego i chronologicznego następstwa pór roku, które z kolei determinują określone prace, działania, zwyczaje i zachowania. Janusz Pokrywka wraz ze swoim zespołem stworzył widowisko pełne energii, drobiazgowo zaplanowane i zagrane z widoczną dbałością o szczegóły. Jego reżyserski styl jest tyleż chłodno analityczny, co intuicyjny, a połączenie tych cech owocuje bogactwem wrażeń działających na wszystkie zmysły. Seria obrazów buduje widowisko żywe teatralnie, które o przeszłości i tradycji mówi w sposób nowoczesny, w jakiejś mierze elastyczny. Umiejętne operowanie grą aktorów, animacjami, scenografią, dźwiękiem i światłem stwarza nowe perspektywy odczytania, co stanowi też wyzwanie interpretacyjne. Pobudza emocjonalnie, działa żywiołowo, skłania do szukania odpowiedzi na najważniejsze pytania – a pytanie o nasz stosunek do tradycji niewątpliwie do takich należy – jednocześnie dostarcza widzowi pewnego rodzaju przyjemności w obcowaniu ze sztuką teatru.

Dnia 5 lutego 2024 r. miała miejsce premiera najnowszej realizacji Sceny Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego zatytułowana *Nazywano ją mamą*.

Odkąd ludzie zapisywali swoje myśli, wciąż towarzyszyły im pytania: „po co zło?”, „jak wytłumaczyć jego istnienie?”. To kwestia złożona i skomplikowana, szczególnie w kontekście tragicznych wydarzeń XX w. i doświadczeń umownie zamkniętych w nazwie „Auschwitz – Oświęcim”.

Tadeusz Różewicz, jeden z pokolenia „ocalonych”, pyta w wierszu *recykling*: „Skąd się bierze zło?”. I odpowiada: „jak to skąd / z człowieka / zawsze z człowieka / i tylko z człowieka”. Dlaczego? Ano dlatego, że ma on zdolność dokonywania wyborów, ale niestety często wybiera źle. Poeta wyciąga pesymistyczne wnioski na temat kondycji człowieka, ponieważ nie wiadomo, czy w chwili wyboru będzie się opierał na dobru, czy na złu. A przecież ludzie posiadają zdolność czynienia dobra, potrafią współczuć, odczuwać empatię.

I właśnie w takim kontekście sytuuje się to widowisko, jego kanwą zaś są losy Stanisławy Leszczyńskiej, położnej z Auschwitz-Birkenau. Jej postawę w tym piekle na ziemi można uznać za symbol walki o życie, o każde życie, za wskazanie, jak w czasie nieludzkim pozostać człowiekiem. Swoje lakoniczne wspomnienia zawarła w *Raporcie położnej z Oświęcimia* opublikowanym w „Przeglądzie Lekarskim” w 1965 r.

W obozie koncentracyjnym, miejscu ludzkiej kaźni i wszechobecnej śmierci, na świat przychodziły też dzieci. Do wiosny 1943 r. bezwzględnie je uśmiercano, a ten proceder określano eufemistycznym terminem *Sonderbehandlung* (pol. traktowanie specjalne). Topiono je w beczułce, czym zajmowały się dwie więźniarki Niemki. Leszczyńska z racji swojego zawodu przyjęła ponad 3 tys. porodów i mimo straszliwych warunków nie umarło żadne dziecko ani żadna z matek. Działo się bowiem coś, czego racjonalnie wyjaśnić nie można. Jak to ujęła Leszczyńska: „Natura przeciwstawiała się nienawiści” i „walczyła uparcie o swoje prawa”³. Skoro bowiem dzieci się rodziły, to ich celem było żyć. Położna nie godziła się na topienie dzieci, nie wykonywała wszystkich rozkazów władz obozowych, sprzeciwiła się słynnemu „Aniołowi Śmierci”, czyli Josefowi Mengelemu, i przetrwała.

Oczywiście w tamtych warunkach przeżycie noworodków było prawie niemożliwe, ich los był straszny, zazwyczaj umierały śmiercią głodową, ale skoro dzieci mają umierać – jak pisała o tym Leszczyńska – to niech odbywa się to w ramionach matek. Szansę miały tylko dzieci uznane za „aryjskie”, które odbierano matkom i wysyłano do Rzeszy celem Niemczenia. Ale w takich przypadkach Leszczyńska starała się zrobić

³ S. Leszczyńska, *Raport położnej z Oświęcimia*, „Przegląd Lekarski” 1965, nr 1, s. 106.

im mało widoczne tatuaże (na nadgarstkach, pod kolanami), które wyglądały jak zwykłe znamiona, z wiarą, że po wojnie matki będą mogły je odnaleźć. I wiemy, że to się w kilkunastu przypadkach udało.

I jeszcze jeden ważny fakt, który warto dla lepszego zrozumienia widowiska przywołać: Leszczyńska uważała obozowych oprawców za ofiary systemu, ludzi słabego charakteru, kaleki. Twierdziła bowiem, że największym kalectwem jest odczłowieczenie. Że trzeba im współczuć, robić swoje i w każdym momencie pamiętać o drugim człowieku. Można przedstawienie to uznać za swoisty proces o pamięć, o człowieczeństwo, arcytrudny, gdyż toczący się w straszliwych warunkach obozu zagłady.

Celem reżyserskich zabiegów Janusza Pokrywki i artystów Sceny Propozycji zda się być pokazywanie ludzkiego wnętrza, piętnowanie rzeczywistości, próba wytłumaczenia określonych zachowań, poszukiwanie czy raczej manifestowanie, i to nierzadko w skrajnie nieludzkich warunkach, właśnie ludzkiej godności, próby jej ocalania, ponieważ człowiekiem zawsze trzeba „być teraz”.

Takie były realizacje Sceny Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego na przestrzeni dekady. Od początku jej istnienia, nie tylko od kiedy stała się teatrem uniwersyteckim, w każdym widowisku nadrzędną funkcję konstrukcyjną i określającą treści pełniła plastyka. Należy to wiązać nie tylko z inscenizacyjnymi pomysłami oraz interpretacjami twórcy tej Sceny, Janusza Pokrywki, lecz także z jego wykształceniem jako artysty malarza i scenografa. Pokrywka często wykorzystuje także kukły i lalki, różnego rodzaju artefakty, ożywia przedmioty codziennego użytku. Spektakle stają się sumą przekształcających się teatralnych obrazów w ruchu, pozostających ze sobą w dramaturgicznych relacjach, ich wyraz i sens są emocjonalnie i zmysłowo odczuwalne, ale różnią się od znaczeń i treści przekazywanych przez słowa. Bliska temu kształtowi jest tradycja teatru Tadeusza Kantora. Przy każdym ruchu, scenie, grze światła i cieni, podanym słowie podejmowane są próby wzbudzenia i wydobywania zaskakujących i możliwie bogatych emocji.

Scenografia, będąca swoistym znakiem firmowym teatru Janusza Pokrywki, jest zazwyczaj bardzo prosta, „znakowa”, ale dzięki temu doskonała. Umiejętne wykorzystanie kwalifikacji i możliwości aktorów, muzyki, śpiewu, tańca, zwłaszcza kostiumów i działań na scenie, stwarza coś „realnie odrealnionego”, niecodziennego, mocnego w swej wymowie, efektownego wizualnie, przejmującego emocjonalnie.

Nawet widowiska jednoznacznie biograficzne trudno nazwać dokumentalnymi, choć wykorzystane faktografie są bezdyskusyjne, a zdarzenia – rzeczywiste lub bardzo prawdopodobne. Pokrywka konstruuje poszczególne sceny i porządkuje z nich przebieg wydarzeń. Można to ująć tak, że nie zmienia treści, ale na nowo opracowuje formę, aby móc pokazać to, co uniwersalne i najważniejsze. Sięgając po części jakiejś

rzeczywistości i po materiał historyczny, reżyser dostosowuje je do możliwości sceny, co z natury rzeczy staje się działaniem subiektywnym.

Spektakle opowiadają pewne historie, które budowane są z fragmentów, z sytuacji, pojedynczych scen, jednak ściśle ze sobą związanych i razem współtworzących specyficzny kolaż. Scenarzysta, reżyser i scenograf w jednym konstruuje pewne przestrzenie, które aktorzy i sytuacje, ich wzajemne interakcje oraz wszelkie działania sceniczne wypełniają postaciami, formami, gestami pozwalającymi zasygnalizować wewnętrzne prawdy, do których w niewielkim wycinku czasowym starają się przekonać widzów. Próbuje stworzyć emocjonalne modele wewnętrznego duchowego doświadczenia, które każdy z odbiorców doznać i przeżyć musi sam. Tak więc w jakimś rozbłyску sceny muszą od razu wywołać kluczowe emocje, zasadnicze dla wymowy i interpretacji poszczególnych widowisk. Powstają w ten sposób obrazy-metafory ludzkich doznań i możliwości.

Podjmując tematy bolesne i tragiczne, radosne i wesołe, Janusz Pokrywka i jego Scena Propozycji inscenizują je zawsze w charakterystycznej poetyce, spotykanej raczej w teatrach lalki i aktora, przy jak zwykle mistrzowskim użyciu plastycznych symboli, dźwięków, ożywionych rekwizytów. W ten sposób realizowane są takie sytuacje sceniczne, jakie łatwo mogłyby wpadać w koleiny banału czy zbędnego patosu. Ale tak się nie dzieje. Powstają przedstawienia zwarte, o wyrazistym przekazie, zręcznie wzbogacane jasnymi rozstrzygnięciami, o mocnych podtekstach i kulturowych skojarzeniach. Jednolite i dzięki temu dla widzów czytelne.

Scena Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego jawi się jako teatr wyrazisty i wzbudzający emocje. Udowadnia, że tematy ważne wciąż nie tylko trzeba podejmować, lecz przede wszystkim należy szukać dla nich adekwatnej, możliwie głębokiej, opartej na emocjach, ale nie trywialnej formy wypowiedzi. Próbuje ośwoić z nimi widza, a przez to zachęcić do przemyśleń, podsunąć skojarzenia, może dać jakiś rodzaj trudnej nadziei.

Spektakle zazwyczaj promieniują tajemniczą energią, którą przenoszą na widzów. Są poważne, refleksyjne, nie stronią od subtelного humoru, tu i ówdzie zdarzają się elementy pikanterii, ale wolnej od dosłowności. Nie zapominajmy o równie ważnych elementach, czyli formie malarskiej, wyjątkowej scenografii, umiejętnym wykorzystaniu aktorów, ich emocji i zaangażowania. Wszystko to razem składa się na niewątpliwie godne uwagi osiągnięcia tej sceny, bogate doświadczeniami swego twórcy.

Stworzone przez wizję Janusza Pokrywki zjawisko teatralne każdym swoim wystawieniem na scenie buduje unikatowe zdarzenie artystyczne, o szczególnym kształcie plastycznym, co właściwie jest *signum* rozpoznawczym tego artysty. Reżyser ten umiejętnie i w sposób niepowtarzalny łączy talenty z różnych dziedzin sztuki,

potrafi przemówić czytelnymi i pełnymi emocji znakami wizualnymi i akustycznymi, prostymi i skrótowymi, zaskakującymi pomysłami inscenizacyjnymi oraz umiejętnościami formowania gry aktorów, by w rezultacie uzyskać całość o wyrazistym i ekspresywnym przesłaniu. Niewątpliwie ta wielospecjalizacja, służąca jego realizacjom teatralnym i każdorazowo ukazująca bogactwo możliwości, jest właśnie efektem scalania różnych języków i przekazów w harmonijną, kreującą rzeczywistość za pośrednictwem czystych i wyraźnych gestów jedność. A wszystko po to, aby pobudzić wyobraźnię i emocje, zastosować takie zabiegi artystyczne, żeby można było zmetaforizować wyobraźnię widza i jego wrażliwość.

Scena Propozycji Uniwersytetu Rzeszowskiego to teatr magiczny, bezpośredni, pełen uczuć i emocji, któremu najbliższej chyba do teatru misteryjnego, a jego twórcę i kreatora – Janusza Pokrywkę – uznać można za swoistą instytucję teatralną i kulturalną, odciskającą swój artystyczny ślad nie tylko na terenie Rzeszowa⁴.

Bibliografia

Iwaszkiewicz Jarosław, *Dzienniki 1956-1963*, oprac. i przypisy Agnieszka i Robert Papiescy, Radosław Romaniuk, wstęp Andrzej Gronczewski, Warszawa 2010, *Jarosław Iwaszkiewicz, Dzienniki*, t. 2.

⁴ Rzeszów ma swoje niewątpliwe, choć wciąż mało znane i jeszcze mniej doceniane historyczne i współczesne życie teatralne. Znakomitym jego współtwórcą i dokumentalistą, szczególnie w najstarszych etapach, a potem czasach powojennych, był nieoceniony Jerzy Pleśniarowicz. Wybitny ten erudyta, wieloletni kierownik literacki Teatru im. Wandy Siemaszkowej, badał, odnotowywał, porządkował i propagował dzieje teatralnych pasji Rzeszowszczyzny w rozlicznych artykułach prasowych i na antenie radiowej. Opublikował książkę *Z rzeszowskich tradycji teatralnych XIX w.* (1966), a już po jego śmierci ukazały się *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru* (1985).

Wszystkie teksty Jerzego Pleśniarowicza poświęcone temu tematowi gromadzi zbiorowy tom *Teatr w Rzeszowie* (2023), będący częścią monumentalnej edycji jego *Pism*, redagowanych przez Krzysztofa Pleśniarowicza i Jana Pleśniarowicza, a zawierający: cykle artykułów *O czym mówią stare afisze*; *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru* (w nowej uzupełnionej i poprawionej edycji); *Wanda Siemaszkowa*, następnie teksty poświęcone pierwszemu zawodowemu teatrowi Podkarpacia zebrane w cyklach: *Pierwsze dwudziestolecie*; *Świadectwa*; *Ludzie rzeszowskiego teatru*; *Od „Wesela” do „Wesela”*. *Repertuar Teatru w Rzeszowie 1944-1964*, ponadto *Kalendarium*. *Życie teatralne w Rzeszowie w latach 1830-1939* oraz *Słownik teatrów amatorskich Rzeszowa 1845-1918*. Jego pamięci ten tekst poświęcam – J.W.

Leszczyńska Stanisława, *Raport położnej z Oświęcimia*, „Przegląd Lekarski” 1965, nr 1.
Scena Propozycji. Teatr narracji plastycznej, red. Marek Pękala, Rzeszów 2012.

ABSTRACT

The University of Rzeszów’s “Scena Propozycji” – an Original Visual Theater Production

This article documents the history of “Scena Propozycji” at the University of Rzeszów, an academic theater whose design and repertoire are the work of visual artist and set designer Prof. Janusz Pokrywka. This theater boasts a history spanning over forty years, though this text focuses on its activities beginning in 2013, when it came under the auspices of the University. It draws on the tradition of student theaters, and its cast includes both professional actors – often with significant stage experience – and complete amateurs; various types of puppets and marionettes are also frequently used. It is distinguished by its own unique character, determined by its visual form, which combines various fields of art.

Keywords: “Scena Propozycji” of the University of Rzeszów, Janusz Pokrywka, visual arts theater, university theater

CEZARY WOŹNIAK 

Instytut Kultury Uniwersytetu Jagiellońskiego

Źródło i sens sztuki

Heidegger rozmawia z Hisamatsu, japońskim filozofem i mistrzem zen

W maju 1958 r. Martin Heidegger i Shinichi Hisamatsu, japoński filozof i mistrz zen, spotkali się we Fryburgu Bryzgowijskim. Osiemnastego maja na Uniwersytecie Fryburskim odbyło się pod przewodnictwem Heideggera dwugodzinne kolokwium *Sztuka i myślenie*, w którym obaj filozofowie wzięli udział i z którego protokół sporządził Alfredo Guzzoni¹. Protokół ten został przez nich później zaakceptowany, wyrazili oni także zgodę na jego publikację. Następnego dnia w domu Heideggera we Fryburgu miała miejsce jego krótka rozmowa z Hisamatsu. Była on krótka, z jakiegoś bowiem ważnego powodu została przerwana przez Heideggera, który musiał wyjść z domu. Nie była ona dalej kontynuowana, gdyż japoński gość miał wieczorem odczyt na Uniwersytecie Fryburskim. Przebieg tej rozmowy został jednak zapisany, a później opublikowany w pierwszym tomie dzieł zebranych Hisamatsu pt. *Wzajemne przeglądanie się*². Choć krótka, rozmowa ta miała kilka interesujących wątków. Obaj

¹ M. Heidegger, S. Hisamatsu, *Die Kunst und das Denken. Protokoll eines Colloquiums am 18. Mai 1958*, [w:] *Japan und Heidegger*, Hrsg. H. Buchner, Sigmaringen 1989, s. 211-215.

² M. Heidegger, S. Hisamatsu, *Wechselseitige Spiegelung*, [w:] *Japan und Heidegger*, s. 189-192.

rozmówcy zgodzili się w niej, że kulturowy dialog Wschodu z Zachodem jest być może ważniejszy niż relacje polityczne i ekonomiczne pomiędzy nimi, a może on też nawet wpływać na pewną zmianę polityczną³. Hisamatsu mówił też o wyłonieniu się jakiegoś myślenia, które byłoby wspólne Wschodowi i Zachodowi. Obydwaj z uznaniem wypowiadali się o sztuce Paula Klee. Co ciekawe, Heidegger stwierdził, że ceni ją wyżej od twórczości Pabla Picassa, ale nie wyjaśnił, z jakich powodów tak uważa⁴.

Związki Heideggera z japońską kulturą sięgają jeszcze lat 20. XX w. Po ukazaniu się *Bycia i czasu* (1927) jego nazwisko stało się znane w świecie filozoficznym, co spowodowało, że do Marburga i Fryburga zaczęli przyjeżdżać wszyscy ci, którzy chcieli u niego studiować bądź też słuchać jego wykładów. Byli wśród nich także i Japończycy, a jednym z nich był arystokrata Schuzo Kuki, który przysłuchiwał się wykładom Heideggera w Marburgu w zimowym semestrze 1927/1928 oraz w letnim semestrze 1928 r. Jeszcze w roku 1927 Kuki spotkał się z Heideggerem po raz pierwszy w marburskim mieszkaniu Edmunda Husserla. Japończyk w tym czasie pracował nad książką *Struktura iki* (1929), która była poświęcona japońskiej estetyce. Kwestia japońskiej estetyki pojawi się w pisanym przez Heideggera w latach 1953-1954 dialogu zatytułowanym *Z rozmowy o języku między Japończykiem a pytającym*, który został opublikowany w tomie *W drodze do języka* (1959)⁵. Tom ten gromadził późne teksty Heideggera, które były poświęcone problematyce języka. W samym dialogu rozważania o japońskiej sztuce i języku przeplatają się z wątkami autobiograficznymi jego autora. Inspiracją do powstania tego tekstu była wizyta, którą w marcu 1954 r. złożył Heideggerowi we Fryburgu prof. Temio Tezuka, japoński germanista z Cesarzowskiego Uniwersytetu w Tokio. On też jest zapewne pierwowzorem postaci Japończyka w *Rozmowie*⁶.

Na samym jej początku Japończyk zapytuje Pytającego, pod którego postacią skrywa się z kolei Heidegger, o to, czy pamięta on przedwcześnie zmarłego hrabiego Shuzo Kukiego, na co Pytający odpowiada, że zachowa go na zawsze w swej pamięci oraz że posiada zdjęcie grobu Kukiego. Dalej wspomina on spotkania z Kukim, w trakcie których często przewijała się kwestia niemożności oddania w filozoficznym

³ Zob. *ibidem*, s. 191-192.

⁴ Zob. *ibidem*, s. 190.

⁵ M. Heidegger, *Z rozmowy o języku między Japończykiem a pytającym*, [w:] idem, *W drodze do języka*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 75-140.

⁶ Zob. T. Tezuka, *Eine Stunde mit Heidegger*, [w:] *Japan und Heidegger*, s. 173-180; A. Take-da, *Zwiesgespräch oder Selbstgespräch? Probleme des interkulturellen Verstehens in Martin Heideggers Aus einem Gespräch von der Sprache* (1953/1954), „Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache” 2010, Bd. 36, s. 221-232.

języku Zachodu terminu *iki*, który miałby wyrażać istotę japońskiej sztuki. To skierowało rozmowę w stronę rozważań nad możliwością dialogu dwóch tradycji myślenia, zachodniej i wschodniej, a jest to przez rozmówców rozpatrywane przede wszystkim pod kątem języka.

Wspomniane spotkanie Heideggera z Hisamatsu w roku 1958 byłoby jednym z epizodów długiego dialogu Heideggera z kulturą Japonii, któremu towarzyszyła żywa recepcja jego myśli w Japonii. Heidegger interesował się jednak nie tylko kulturą japońską, lecz także chińską. Być może jest on najbardziej studiowanym współczesnym filozofem zachodnim w Azji, co zapewne ma swe źródło w powinowactwie jego filozofii z myślą azjatycką, zwłaszcza tą rozwijaną w krajach Dalekiego Wschodu⁷. Zdaniem Ottona Pöggelera to Heidegger bardziej niż jakikolwiek inny zachodni filozof zainicjował dialog Zachodu ze Wschodem⁸. Heideggera zainteresowanie myślą Dalekiego Wschodu koncentrowało się na buddyzmie zen i taoizmie. Latem roku 1946 tłumaczył on razem z Paulem Shih-yi Hsiao *Księgę drogi i cnoty* Lao Tsy⁹. Przełożonych zostało wówczas jednak tylko osiem fragmentów *Księgi* z osiemdziesięciu jeden. Wiadomo też, że Heidegger czytał Czuang-Tsy, a słowo *tao* pojawia się w tekstach niemieckiego filozofa kilkakrotnie, m.in. w rozprawie *Identyczność i różnica* (1958), gdzie wraz z greckim *logos* zostaje określone mianem nieprzekładalnego słowa myślenia¹⁰.

W odczycie *Nauka i namysł*, który Heidegger wygłosił w 1953 r., pojawia się stwierdzenie, że dialog Zachodu i Dalekiego Wschodu jest nieunikniony¹¹. Zakończenie *Z rozmowy o języku między Japończykiem a pytającym* sugeruje wręcz, że do takiego dialogu już nawet dochodzi. W *Rozmowie* to myślenie Heideggera ucieleśniałoby tradycję Zachodu, co oczywiście może budzić wątpliwości czy nawet konsternację, ale faktem jest, że jego wykładnia dziejów zachodniej filozofii oraz miejsce jego własnej filozofii rozwijanej w ścisłym związku z tą wykładnią w pewien sposób uzasadniają ten pogląd. Bardzo skrótowo rzecz ujmując: dzieje bycia zaczynają się dla Heideggera w starożytnej Grecji, tam też jednak wraz z wyłonieniem się metafizyki kwestia bycia popada już jednak „w zapomnienie”, do czego w głównej mierze przyczyniliby się Parmenides, Platon i Arystoteles. Owo „zapomnienie bycia” wiązałoby

⁷ Zob. Heidegger and Asian Thought, ed. G. Parkes, Honolulu 1987.

⁸ O. Pöggeler, West-East Dialogue, [w:] Heidegger and Asian Thought, s. 76.

⁹ Erinnerung an Martin Heidegger, Hrsg. G. Neske, Pfullingen 1977, s. 124.

¹⁰ Zob. M. Heidegger, Identyczność i różnica, tłum. J. Mizera, Warszawa 2011.

¹¹ Zob. idem, Nauka i namysł, [w:] idem, Rozprawy i odczyty, tłum. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 41.

się z dwuznacznością pojęcia „byt”, które jako imiesłów czasu teraźniejszego od czasownika *einai* można rozumieć rzeczownikowo („bytujące”, *das Seinde*) lub czasownikowo („bycie”, *das Sein*). Różnicę między tym, co jest (byt), a byciem tego, co jest (bycie), Heidegger nazwie różnicą ontologiczną. Metafizyka, która „zapomina” o różnicy ontologicznej, hipostazuje byt, nie rozpatrując procesu jego jawienia się. Jak ujmuje to Heidegger: „Metafizyka nie pyta o prawdę samego bycia”¹².

Inaczej jeszcze rzecz ujmując: według Heideggera nieskrytość bycia (*aletheia*) została już w Grecji przesłonięta przez metafizykę, która pod tą czy inną postacią (np. byt, idea, substancja) będzie toczyła swój żywot w dziejach zachodniego myślenia, a skutkiem tego byłoby wyłonienie się nowożytnej techniki, w której zapomnienie bycia osiąga swoje apogeum. W technice zarysowuje się nawet możliwość odcięcia człowieka od nieskrytości bycia, w czym Heidegger upatrywał największe zagrożenie dla jego istoty. Aspektem zapomnienia bycia we współczesnej technice byłaby całkowita europeizacja Ziemi i człowieka, co dotyczyłoby także i Japonii. Dlatego w *Rozmowie* Pytający wyraża wątpliwość, czy ludziom Dalekiego Wschodu „potrzebna jest gonitwa za europejskim systemem pojęć i czy jest ona zasadna”¹³. Sam dialog z kulturą Dalekiego Wschodu Heidegger uważał jednak za przyczynek do ratowania człowieka przed zagrożeniem płynącym z tego, że charakter jego bytowania zostaje w decydującej mierze określony przez panowanie współczesnej techniki.

Heidegger czyni więc przedmiotem swej refleksji całą tradycję zachodniej filozofii i rozumie ją jako metafizykę, którą chce jednak przezwyciężyć czy też przekroczyć w swoim myśleniu. W końcowym fragmencie *Rozmowy* Pytający mówi o wydarzaniu się odejścia „od wszelkiego «to jest»”, w czym nie widzi on jednak żadnej „straty”¹⁴. Możemy to zapewne rozumieć jako potwierdzenie usiłowania odejścia od zachodniej metafizyki, co zostaje tu wypowiedziane w dialogu z myślą Wschodu.

Jak już to zostało wspomniane powyżej, recepcja myśli Heideggera w Azji wynikałaby z jej powinowactwa z tamtejszymi systemami myślenia. Jeśli tak, to recepcja Heideggera w Japonii nie tylko może być rozumiana jako skutek okcydentalizacji tego kraju, lecz także ma ona swą głębszą przyczynę w tym właśnie powinowactwie. Jak możemy jednak rozumieć to powinowactwo, jakie byłoby jego źródło czy też podstawa?

Wydaje się, że to powinowactwo wiąże się najściślej z przeprowadzoną przez Heideggera destrukcją zachodniej tradycji metafizycznej, co zapoczątkowuje

¹² Idem, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. K. Michalski et al., Warszawa 1977, s. 85.

¹³ *Ibidem*, s. 77.

¹⁴ *Ibidem*, s. 139-140.

publikacja *Bycia i czasu*. Według Jacques'a Derridy rozprawa ta stanowi rozstrzygający krok w samej metafizyce lub wyjście poza nią, albowiem Heidegger poddaje w niej zachodnią ontologię nadzwyczajnemu wstrząsowi¹⁵. Wstrząs ten polegał na ponownym postawieniu pytania o bycie, co ostatecznie prowadziło do demontażu ujmowania rzeczywistości w kategoriach bytu, pewnej bytowości jak idea, podstawa, także bytowości w sensie subiektywności, reasumując: jakiejś stałej obecności, do której człowiek może dotrzeć i wyrazić ją w języku. Badania fenomenologiczne, które Heidegger przedstawił w *Byciu i czasie*, a które dotyczyły otwartości „tu oto” (*Da*), opisywały także moment, w którym jestestwo (*Dasein*) doświadcza nadchodzącej je trwogi. Trwoga byłaby otwierającym i wyróżnionym jego położeniem, w którym jestestwo nie może się już rozumieć na podstawie świata i utartej, publicznej wykładni. W trwodze wykładnia ta załamuje się, a jestestwo staje przed nicością, inaczej: świat „staje się” nicością, ukazuje się jestestwu w sposób pusty i bezlitosny, ale odsłania mu to zarazem możliwość jego autentycznej egzystencji¹⁶. W wykładzie *Czym jest metafizyka?* (1929) nicność nabiera już charakteru fundującego, i to nie tylko w stosunku do bytów, lecz także i w odniesieniu do samego jestestwa, co oznaczać będzie przesunięcie refleksji Heideggera ku temu, co pierwotniejsze od jakkolwiek myślanej subiektywności¹⁷. Zdaniem Heideggera bycie i nicność współtworzą się razem, ale nie dlatego, że zbiegają się w czymś nieokreślonym, jak twierdził to Georg W.F. Hegel (czysty byt i czyste nic są tym samym), ale dlatego, że nicność przynależy do bycia. Nicność byłaby więc charakterystyką bycia, co Heidegger zapisze w formule: „Bycie: Nicność: To Samo”¹⁸. Tak określane bycie jako nicność miałoby charakter gruntujący, choć samo nie miałoby już żadnego gruntu czy też podstawy, byłoby ono bowiem bez-gruntowe: „Bycie: Bez-grunt” („Sein: Ab-grund”)¹⁹. Inaczej jeszcze: bycie „byłoby” pustką (*Leere*) ani będącą, ani też niebędącą, która to pustka byłaby jednak warunkiem wszelkiego zaistnienia, wszelkiego jawienia się. Dlatego też Heidegger powie: „Bycie jest źródłem”²⁰. Nie powinien nas więc dziwić taki fragment *Rozmowy*:

¹⁵ Zob. J. Derrida, *Marginesy filozofii*, tłum. A. Dziadek, J. Margański, P. Pieniążek, Warszawa 2002, s. 95.

¹⁶ Zob. M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 483, *Biblioteka Współczesnych Filozofów*.

¹⁷ Zob. idem, *Czym jest metafizyka?*, tłum. K. Pomian, [w:] idem, *Znaki drogi*, tłum. S. Błan-dzi et al., Warszawa, s. 9-24, *Biblioteka Aletheia*.

¹⁸ Idem, *Seminare*, Frankfurt am Main 1977, s. 363.

¹⁹ *Ibidem*, s. 185.

²⁰ *Ibidem*, s. 62.

Pytający: Pustka jest przeto tym samym co nicość, takim mianowicie istoczącym, które próbujemy myśleć jako to, co inne wobec wszelkiej obecności i nieobecności.

Japończyk: Niewątpliwie. Dlatego w Japonii wykład *Czym jest metafizyka?* zrozumielśmy od razu, gdy w 1930 ukazał się w przekładzie, na który odważył się pewien japoński student, w tamtym czasie słuchacz pańskich wykładów. Jeszcze dzisiaj dziwimy się, jak Europejczycy mogli wpaść na nihilistyczną interpretację rozważanej w wykładzie nicości. Dla nas pustka jest najwyższym imieniem tego, co pan chciał powiedzieć słowem „bycie”...²¹

Heidegger jest autorem rozprawy *Źródło dzieła sztuki* (1936), która uchodzi za jedną z najważniejszych w zachodniej estetyce²². Istota sztuki według niego nie sprowadza się do tego, że byłaby ona zjawiskiem kulturowym albo przejawem ducha, tak jak twierdził to Hegel w swojej estetyce. W *Źródle dzieła sztuki* jest ona ujmowana w kontekście bycia, w kontekście rozważania nieskrytości bycia (*aletheia*). Sztuka byłaby osadzaniem się w dziele nieskrytości bycia, co Heidegger rozumie też jako czysty wypływ ze źródła, co byłoby też najwyższą możliwością sztuki.

Sztuka byłaby też wyróżnionym sposobem wydarzania się bycia w epoce zdominowanej przez naukę i technikę, które zakrywają czy też zastawiają dostęp do bycia. W tym sensie sztuka jako odkrywanie i przechowywanie możliwości doświadczenia otwartości bycia byłaby ratunkiem dla człowieka epoki panowania nauki i techniki. Nie powinno więc nas dziwić, że kolokwium *Sztuka i myślenie* rozpoczęło się od stwierdzenia Heideggera, że jego celem byłaby próba uchwycenia istotowych cech sztuki, a to powinno także rozjaśnić kwestię znaczenia sztuki w czasach współczesnych. W tym to kontekście Heidegger zaproponował namysł nad istotą sztuki Dalekiego Wschodu, zadając pytanie o japońskie rozumienie sztuki, a w zasadzie o słowo, w którym jest ono wyrażane. Hisamatsu powiedział, że współczesne – czyli zachodnie – pojęcie sztuki zadomowiło się w japońskiej kulturze ok. 70 lat temu. Heidegger zapytał następnie, jak sztuka była wcześniej rozumiana i doświadczana w Japonii, na co Hisamatsu odpowiedział:

Istnieje inne, stare japońskie słowo na „sztukę”, jest to słowo kryjące w sobie głęboki sens, na ukształtowanie którego Europa nie miała wpływu. Tym słowem jest „Gei-do”, Droga sztuki. „Do” jest japońskim przekładem chińskiego *tao*, które oznacza nie tylko

²¹ M. Heidegger, *Z rozmowy...*, s. 97.

²² Idem, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. J. Mizera, [w:] idem, *Drogi lasu*, tłum. J. Gierasimiuk et al., Warszawa 1997, s. 7-62, *Biblioteka Aletheia*.

drogę jako metodę; oznacza ono także wewnętrzny związek z życiem, z naszą istotą. Sztuka ma bowiem istotowe znaczenie dla życia²³.

Następnie jeden z uczestników kolokwium zapytał o istotę sztuki zen w tym właśnie kontekście – kontekście możliwości rozumienia sztuki jako Drogi. Hisamatsu wskazał na dwa aspekty tego rozumienia:

Po pierwsze, dzięki niej człowiek jest przenoszony z rzeczywistości do źródła rzeczywistości; sztuka jest Drogą, dzięki której człowiek dociera do źródła.

Po drugie, sztuka ma też i ten sens, że człowiek, który dotrze do źródła, powraca później do rzeczywistości. Właściwy sens sztuki zen tkwi w tym powrocie. Ten powrót nie jest niczym innym jak działaniem, w którym w dziele sztuki osadza się sama prawda zen. To, co nazywamy źródłem rzeczywistości, jest pierwotnym, prawdziwym życiem lub jaźnią, boskim oddzieleniem od wszelkiej zależności, byciem wolnym od wszelkich form powiązań. Takie bycie wolnym nazywane jest także *nicością*. To wszystko, o czym jest tu mowa, jest tym samym²⁴.

Dalej Hisamatsu objaśniał, że w sztuce zen nie chodzi o żadne zawładnięcie źródłem, o żadne władztwo nad nim, ale o to, by się ono samo przejawiało i w tym właśnie tkwiłaby istota sztuki zen. Heidegger w tym momencie kolokwium zaproponował zrobienie kroku dalej w stosunku do jego wcześniejszej rozmowy z Hisamatsu, która odbyła się w Wiedniu. Mianowicie według Heideggera istota europejskiej sztuki polegałaby na tym, że ma ona charakter przedstawiający (*Darstellung*), że czyni ona coś widzialnym. Dzieło sztuki czy obraz wprowadzą w widok, czynią widzialnym. Jego zdaniem w sztuce Dalekiego Wschodu obraz jako taki jest traktowany jak pewna przeszkoda. Hisamatsu, odnosząc się do tego, powiedział:

Tak długo jak człowiek znajduje się na drodze do źródła, sztuka przedstawiająca jest przeszkodą. Jeśli jednak dotrze on do źródła, wtedy czynienie widzialnym tego, co istotowe, przestaje być przeszkodą: jest to bowiem raczej przejawianie się samej źródłowej prawdy²⁵.

²³ M. Heidegger, S. Hisamatsu, *Die Kunst...*, s. 212 (tłumaczenia cytatów pochodzą od autora, o ile nie zaznaczono inaczej).

²⁴ *Ibidem*.

²⁵ *Ibidem*, s. 213.

Heidegger na to:

To, co zapisane, czy to, co narysowane, jest nie tylko przeszkodą, lecz także tym, co odsuwa przeszkodę (*Ent-hinderung*). Tym, co wywołuje ruch jaźni w kierunku źródła²⁶.

Wydaje się, że w tym momencie rozmowy docieramy wraz z Heideggerem i Hisamatsu do niezwyklej, otchłannej koncepcji sztuki. Hisamatsu mówił bowiem dalej, że dzieło sztuki zen jest piękne wówczas, gdy przemawia w nim – i to na sposób żywy – pra-podstawa, pra-grunt (*Ur-grund*), a ten, kto obcuje z takim dziełem sztuki, zyskuje możliwość, by w nim samym odsłonił się ów pra-grunt. Heidegger tak to skomentował:

W sztuce Dalekiego Wschodu nie chodzi o wydobywanie tego, co przedmiotowe, i jego oddziaływanie na widza. Obraz nie jest też żadnym symbolem, żadnym znakiem; w malarstwie czy w literaturze bardziej chodzi o ruch ku jaźni²⁷.

Hisamatsu uzupełnił tę wypowiedź Heideggera, dopowiadając, że dzieło sztuki nie jest żadnym przedmiotem, który skrywałby w sobie jakieś pewne znaczenie czy sens, ale raczej jest bezpośrednim działaniem, ruchem. Jednakże – jak podkreślał – tak długo, jak jedynie tylko mówimy o tym docieraniu do źródła, człowiek jeszcze w nim nie jest. Jeżeli jednak dotrze on do źródła i znajduje się w nim, to wówczas ten ruch sam się wzbudza, sam wprawia się w ruch. Według Hisamatsu źródło na Zachodzie jest rozumiane jako jakiś byt, coś mającego charakter istoty. W zen źródło jest czymś bezforemnym, *nie-bytem* (*Nicht-Seiende*)²⁸. To „nie” nie jest jednak żadną prostą negacją. Ta nicość jest bowiem wolna od wszystkich postaci, a jako całkowicie bezforemna może się swobodnie poruszać, zawsze i wszędzie. To właśnie dzięki temu ruchowi powstaje dzieło sztuki zen²⁹. Heidegger, odnosząc się do tego, powiedział:

²⁶ *Ibidem*. W zapisie kolokwium pojawia się kilkakrotnie termin „Selbst”, który przeważnie tłumaczymy jako „jaźń”. W kontekście poruszanej w trakcie kolokwium problematyki wiążącej się z buddyzmem zen należy go jednak rozumieć jako „umysł”, a w zasadzie „przebudzony umysł”.

²⁷ *Ibidem*.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Zob. *ibidem*.

Ta pustka nie jest negatywną nicością. Jeżeli będziemy rozumieć pustkę na sposób przestrzenny, to wówczas musimy powiedzieć, że ta pustka jest właśnie tym, co pomieszczające, tym, co gromadzi wszystkie rzeczy³⁰.

Hisamatsu zgodził się z Heideggerem co do pomieszczającego charakteru pustki. Jak tłumaczył dalej, piękno dzieła sztuki zen tkwi w tym, że to, co bezforemne, uobecnia się w pewien sposób w tym, co ma jakąś postać. Bez obecności bezforemnego w pewnej formie nie można mówić o dziele sztuki zen. Jego piękno jest też jednocześnie zawsze powiązane z wolnością jaźni.

Uczestniczący w kolokwium amerykański lekarz i artysta L. Alcopley (właściwie Alfred Lewin Copley) zapytał wówczas o to, jakie są kryteria osądu, czy jakieś dzieło sztuki ma charakter źródłowy, czy też nie. Hisamatsu odpowiedział, że to może zostać zobaczone tylko z samego źródła. Sztuka zen – dodał jeszcze po chwili – nie jest ograniczona do żadnego poszczególnego obszaru, nie można się też jej w zasadzie nauczyć, jej tworzenie wymaga jednak doświadczenia źródła – jaźni.

Heidegger, podsumowując kolokwium, stwierdził, że Zachód nie może dotrzeć na drodze swego przedstawieniowego myślenia tam, dokąd dotarła już sztuka japońska, po czym zakończył je, podnosząc dłoń i wypowiadając ulubiony *koan* mistrza Hakuina: Jaki jest dźwięk jednej klaszczącej dłoni?

Bibliografia

Derrida Jacques, *Marginesy filozofii*, tłum. Adam Dzidek, Janusz Margański, Paweł Pieniążek, Warszawa 2002.

Erinnerung an Martin Heidegger, Hrsg. Günther Neske, Pfullingen 1977.

Heidegger and Asian Thought, ed. Graham Parkes, Honolulu 1987.

Heidegger Martin, *Budować, mieszkać, myśleć. Eseje wybrane*, tłum. Krzysztof Michalski et al., Warszawa 1977.

Heidegger Martin, *Bycie i czas*, tłum. Bogdan Baran, Warszawa 1994, *Biblioteka Współczesnych Filozofów*.

³⁰ *Ibidem*.

- Heidegger Martin, *Czym jest metafizyka?*, tłum. Krzysztof Pomian, [w:] Martin Heidegger, *Znaki drogi*, tłum. Seweryn Blandzi et al., Warszawa 1995, s. 9-24, *Biblioteka Aletheia*.
- Heidegger Martin, *Identyczność i różnica*, tłum. Janusz Mizera, Warszawa 2011.
- Heidegger Martin, *Nauka i namysł*, [w:] Martin Heidegger, *Rozprawy i odczyty*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2007, s. 39-63.
- Heidegger Martin, *Seminare*, Frankfurt am Main 1977.
- Heidegger Martin, *Z rozmowy o języku między Japończykiem a pytającym*, [w:] Martin Heidegger, *W drodze do języka*, tłum. Janusz Mizera, Warszawa 2007, s. 75-140.
- Heidegger Martin, *Źródło dzieła sztuki*, tłum. Janusz Mizera, [w:] Martin Heidegger, *Drogi lasu*, tłum. Jerzy Gierasimiuk et al., Warszawa 1997, s. 7-62, *Biblioteka Aletheia*.
- Heidegger Martin, Hisamatsu Shinichi, *Die Kunst und das Denken. Protokoll eines Colloquiums am 18. Mai 1958*, [w:] *Japan und Heidegger*, Hrsg. Hartmut Buchner, Sigmaringen 1989, s. 211-215.
- Heidegger Martin, Hisamatsu Shinichi, *Wechselseitige Spiegelung*, [w:] *Japan und Heidegger*, Hrsg. Hartmut Buchner, Sigmaringen 1989, s. 189-192.
- Pöggeler Otto, *West-East Dialogue*, [w:] *Heidegger and Asian Thought*, ed. Graham Parkes, Honolulu 1987, s. 47-78.
- Takeda Arata, *Zwiesgespräch oder Selbstgespräch? Probleme des interkulturellen Verstehens in Martin Heideggers Aus einem Gespräch von der Sprache (1953/1954)*, „Jahrbuch Deutsch als Fremdsprache” 2010, Bd. 36, s. 221-232.
- Tezuka Tomio, *Eine Stunde mit Heidegger*, [w:] *Japan und Heidegger*, Hrsg. Hartmut Buchner, Sigmaringen 1989, s. 173-180.

ABSTRACT

The Source and Meaning of Art. Heidegger in Conversation with Hisamatsu, Japanese Philosopher and Zen Master

Article “The Source and Meaning of Art. Heidegger in Conversation with Hisamatsu, Japanese Philosopher and Zen Master” discusses Martin Heidegger’s dialogue with Shinichi Hisamatsu, Japanese philosopher and Zen master. Its most important moment was the two-hour colloquium Art and Thinking, chaired by Heidegger and attended by Hisamatsu, which took place at the University of Freiburg on May 18, 1958.

Generally speaking, Heidegger’s dialogue with Hisamatsu concerned the possibility of emerging thinking that would be common to Western and Far Eastern cultures. In this context, they consider the question of art, trying to define its essence in the horizon of two cultures, in order to find what would be common to these two approaches to art.

The author of the article argues that the new way of thinking that this dialogue would entail would essentially be a synthesis of Heidegger's non-metaphysical thinking of being (*Sein*) and enowning (*Ereignis*) with the Far Eastern understanding of emptiness with its potentiality enabling the manifestation of all phenomena. This allows Heidegger and Hisamatsu to understand the essence of art as a pure outflow from a source, which would be another term for the ultimate dimension of the whole. At the end of the colloquium, however, Heidegger expresses the view that Western art cannot reach, through its representational thinking, what Japanese art has already achieved.

Keywords: Heidegger, Hisamatsu, Zen, art, aesthetics, source, being, enowning, thinking, emptiness

ZOFIA ZARĘBIANKA 

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Religijne aspekty poezji Zbigniewa Herberta

O ile żywioł religijny w poezji Czesława Miłosza manifestuje się jako jeden z podstawowych nurtów ożywiających jego poezję¹, o tyle w przypadku twórczości Zbigniewa Herberta rzecz przedstawia się w sposób zdecydowanie mniej klarowny, wbrew zresztą potocznym opiniom przypisującym często poezji autora Pana Cogito jednoznaczne i ortodoksyjne sensy religijne². W rzeczywistości

¹ Na metafizyczny wymiar twórczości Miłosza jako dominantę wpisanego w nią światoodczucia zwracali uwagę m.in. J. Błoński, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998; A. Fiut, *Moment wieczny*, Paris 1987, *Historia i Terazniejszość – Towarzystwo Historyczno-Literackie (Paryż)*, 14; M. Stala, *Ekstaza o wschodzie słońca*, [w:] idem, *Trzy nieskończoności*, Kraków 2001, s. 151-202; T. Garbol, *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013, *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną*, 35; Z. Zarębianka, *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć. Duch(owość). Wyobrażenia*, Kraków 2014; M. Bernacki, *Istnieć w świetle nadziei eschatologicznej – literatura wobec tajemnicy wieczności*, [w:] idem, *Hermeneutyka fenomenu istnienia*, Bielsko-Biała 2010, s. 201-260, *Rozprawy Naukowe – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej*, nr 28; i in.

² W tym zakresie zauważyć się dają wśród badaczy dwie grupy postaw. Z jednej strony mocno zaznacza się tradycja odczytywania Herberta w kontekście laickim (Lisicki, Żebrowski), z drugiej pojawiają się teksty wpisujące jego twórczość w krąg znaczeń jednoznacznie chrześcijańskich (Dzień, Garbol, Mikołajczak). Zagadnienie religijności poezji Herberta budzi zatem po dzień dzisiejszy rozliczne kontrowersje i ukazuje się jako niejednoznaczne. Na ten temat por. m.in. T. Garbol, *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 31; P. Lisicki, *Puste niebo Pana*

bohatera twórczości Zbigniewa Herberta nie daje się jednak łatwo opisywać w kategoriach doświadczenia religijnego, a sfera *sacrum* nie jest z pewnością dominantą jego doświadczenia egzystencjalnego ani osią światopoglądu wyrażanego w poezji. Wydaje się przeto, co stwierdzić należy już na wstępie niniejszych rozważań, że wiara, pytania metafizyczne, niepokój o sprawy ostateczne nie wpisują się w zasadnicze wątki problemowe zaprzatające uwagę bohatera tych wierszy, co nie znaczy – rzecz jasna – by miały być w niej nieobecne. Nie stanowią jednak centrum światoodczucia lirycznego bohatera, dla którego zdecydowanie ważniejsze od mętnych, w jego mniemaniu, dywagacji metafizycznych wydaje się skupienie na ziemskim tu i teraz – w rozmaitych odsłonach tematycznych. Problemy religijne czy metafizyczne nie stanowią zatem konstytutywnego trzonu znaczeniowego poezji autora Pana Cogito, zainteresowanego – najogólniej rzecz ujmując – raczej sferą ziemskiego bytowania niż eschatologicznymi perspektywami pośmiertnego losu.

Tym bardziej zasadne wydaje się wobec tego pytanie, brzmiące może nieco naiwnie: w co zatem wierzy Pan Cogito, jak kształtuje się sfera jego przeświadczeń na temat Niepoznawalnego?

Aby jednak podjąć namysł nad problemem religijności twórczości poetyckiej Zbigniewa Herberta, trzeba najpierw określić sam sposób rozumienia „religijności” w odniesieniu do poezji w ogóle, co bynajmniej nie jest sprawą łatwą. Co innego oznacza bowiem termin „poezja religijna”, czym innym natomiast jest określenie „religijność poezji”³. Najszersza z możliwych definicji poezji religijnej opisuje ją jako twórczość mówiącą o człowieku w przestrzeni Boga⁴.

Cogito, [w:] *Poznanie Herberta*, red. A. Franaszek, Kraków 1998, s. 241-260; A. Fiut, *Język wiary i niewiary*, [w:] *Poznanie Herberta*, s. 264-279; M. Wyka, *Herbert – poeta metafizyczny*, [w:] *Poznanie Herberta*, s. 213-218; *Miedzy nami a światem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. G. Halkiewicz-Sojak, J.M. Ruszar, R. Sioma, Toruń–Kraków 2012, *Biblioteka Pana Cogito* (tu m.in.: W. Gutowski, *Pokusy integracji i rozproszenia. Zbigniewa Herberta kłopot z istnieniem*, s. 39-58; P. Gogler, *Blizna – Herbert wobec „śmierci Boga”*, s. 263-290); M. Mikołajczak, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, *Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.

³ Na temat terminologicznych rozgraniczeń zob. M. Jasińska-Wojtkowska, *Uwagi o poezji religijnej*, [w:] eadem, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003, s. 35-44, *Katolicki Uniwersytet Lubelski. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 27; Z. Zarębianka, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne” 1990, t. 38, z. 1, s. 25-55; S. Sawicki, *Sacrum w literaturze*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. J. Gotfryd, M. Jasińska-Wojtkowska, S. Sawicki, Lublin 1980, s. 13-26, *Katolicki Uniwersytet Lubelski. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 10.

⁴ Por. Z. Zarębianka, *Poezja wymiaru sanctum*, Lublin 1992, s. 15 i 188, *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 18.

Tymczasem ani bohater, ani podmiot tekstów herbertowych nie wykazują w zasadzie afirmatywnego stosunku do rzeczywistości Innego ani też nie da się w tej twórczości mówić o budowaniu sakrosfery⁵, która mogłaby zostać rozpoznana jako przynależna do określonego systemu wierzeniowego, mimo występowania w jego tekstach licznych aluzji i nawiązań chrześcijańskich. Ewokowaną w tej poezji przestrzeń trudno byłoby zatem opisywać w kategoriach odniesień do Niewyraźnego, niezależnie od faktu, iż twórczość ta pozostaje zorientowana aksjologicznie, a wartości w nią wpisane wywodzą się w dużej mierze z Dekalogu⁶. Jest on jednak u Herberta, co należy podkreślić, nie tyle systemem nakazów religijnych, ile zapisem ogólnoludzkich zasad postępowania, mających zastosowanie uniwersalne i ponadkonfesyjne.

Niewątpliwie natomiast zagadnienia religijne są w utworach Zbigniewa Herberta w jakiś sposób obecne, co jednak nie znaczy zarazem, iż bohater tej poezji daje się zidentyfikować jako *homo religiosus*. Herbertowego bohatera zasadniej byłoby chyba postrzegać jako *homo metaphisicus*, z uwagi na charakter dręczących go problemów, które jednak próbuje on rozwiązać bardziej na poziomie odpowiedzi filozoficznych niż rozstrzygnięć religijnych, do których zwyczajnie nie czuje się zdolny. Wierność „niepewnej jasności” deklarowana przez Pana Cogito w jednym z wierszy⁷ wskazuje przede wszystkim na daleko posuniętą ostrożność nacechowaną sceptycyzmem w stosunku do rzeczywistości absolutnych, których status pozostaje poza percepcyjnymi możliwościami Pana Cogito, poza jego wyobraźnią i poza dostępnością dla *ratio*.

Po pierwsze więc, sformułowanie „religijność poezji Zbigniewa Herberta” nie jest tożsame z uznaniem, iż poezja Herberta miała by dać się traktować jako poezja religijna. Takie ujęcie byłoby bowiem niczym nieuprawnione i stanowiłoby wręcz interpretacyjne nadużycie, zwłaszcza wobec manifestowanego przez bohatera sceptycyzmu i uznania wątplenia za najwłaściwsze narzędzie w poznawaniu Niedocieczonego. Już imię herbertowego bohatera wskazuje wszak w pierwszym rzędzie na tradycję Rozumu, wywiedzioną ze spuścizny oświeceniowego racjonalizmu, a nie na chrześcijańskie dziedzictwo religijne, według Herberta ujmowane raczej w kategoriach wiary niż intelektu. Herbertowy bohater w swoim postrzeganiu religii wyraźnie rządzi się swego

⁵ Termin Marii Jasińskiej-Wojtkowskiej. Por: eadem, *Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego*, [w:] *Sacrum w literaturze*, s. 53-64.

⁶ Na ten temat zob. Z. Zarębianka, *Pryncypia Pana Cogito*, [w:] eadem, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001, s. 139-148; oraz m.in. K. Dybciak, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, red. A. Franaszek, Kraków 2000, s. 130-148.

⁷ Por. Z. Herbert, *Pan Cogito i wyobrażenia*, [w:] idem, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 460, *Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5*, t. 60.

rodzaju resentymentem, pośrednio nawiązując tym samym do koncepcji Tertuliana, negującego udział rozumu w poznaniu religijnym. Tego rodzaju podejście było zaś dla Pana Cogito nieakceptowalne, choć równocześnie błędnie zdawał się ograniczać myśl chrześcijańską do tego typu teorii. Kartezjańska kategoria „Cogito” odsyła zatem do intelektu, jako podstawowego instrumentu oglądu świata; i to rozum zdaje się prowadzić bohatera tych wierszy po ciemnych i tajemniczych meandrach życia i ścieżkach historii⁸. Już więc samo to znaczące imię nadane przez poetę głównej personie jego wierszy, personie uznawanej często za protagonistę rzeczywistego autora, jest wręcz symptomatyczne dla kwestii wiary w twórczości autora *Raportu z obłąkanego miasta*, nie mówiąc o kontrowersyjnych wypowiedziach lirycznego ja, dających się odnaleźć w wielu utworach z różnych okresów twórczości poety. Wątpienie, jak przystało na filozofa, przedstawia się Panu Cogito jako istotna wartość o charakterze epistemologicznym⁹. Można powiedzieć, że – niejako – Pan Cogito poszukuje Nieodgadnionego poprzez wątpienie. Przekonania wywodzące się z oświeceniowego racjonalizmu zdają się zatem tradycją najbliższą bohaterowi Herberta. Wpływ osiemnastowiecznego oświeceniowego racjonalizmu oraz tradycji kartezjańskiej nie wyklucza, rzecz jasna, obecności refleksji o charakterze religijnym czy metafizycznym, kształtuje ją jednak wedle reguł i kryteriów myślenia przefiltrowanych przez agnostyczne zakwestionowanie prawdziwości wszystkiego, co nie daje się zweryfikować doświadczalnie, poznać i uzasadnić rozumowo oraz co wykracza poza materię. Wśród pryncypiów Pana Cogito znajdują się więc raczej Rozum i Cnota niż Wiara i Świętość, choć trzeba zaznaczyć, iż jednocześnie cała aksjologia wyznawana przez liryczne ja wierszy Zbigniewa Herberta wspiera się – obok niesłuchanie dla tej twórczości istotnego dziedzictwa antycznego¹⁰ – także na przywoływanym już tutaj Dekalogu, uznając Dziesięcioro Przykazań

⁸ Wskazanie na spuściznę kartezjańską w myśleniu Zbigniewa Herberta może budzić pewne kontrowersje, związane z faktem, iż jego „Cogito” miałoby mieć raczej charakter personalistyczny – wszak mówi się o Panu Cogito, traktując go jako personę, a nie charakter ontologiczny. Lokowanie filozoficznego światopoglądu Herbertowego bohatera w kręgu dziedzictwa oświeceniowego nie uwzględnia szczegółowych dystynkcji filozoficznych, lecz bazuje bardziej na potocznym rozróżnieniu między wiarą (jako sferą nieweryfikowalną) a domeną Rozumu, pozostającego zasadniczym instrumentem oglądu rzeczywistości.

⁹ Por. bardzo charakterystyczny dla tego wątku wiersz *Tomasz dedykowany abp. Józefowi Życińskiemu* z tomu *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 51.

¹⁰ Por. na ten temat: J. Brzozowski, *Antyk Herberta*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, s. 240-269; A. Fiut, *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, [w:] *Poznanie Herberta*, t. 2, s. 270-294; J.M. Ruszar, *Apollo i Dionizos. Źródła mądrości poezji i filozofii*, [w:] *Między nami a światłem*, s. 159-182.

za niewątpliwy drogowskaz etyczny w dokonywanych przez niego życiowych wyborach. Nie zmienia tego rozpoznania obecność w twórczości Herberta pojedynczych wierszy, które zdają się kwestionować prawomocność wyżej sformułowanego generalnego sądu. Nawet przecież *Modlitwa Pana Cogito – podróżnika*, w której bohater nawiązuje ze Stwórcą dialog i w której jawi się jako *homo orans*, ma wszak za przedmiot pochwałę piękna tego świata i ukazuje liryczne ja jako kogoś bez reszty zakochanego w ziemskim pięknie, za które dziękuje Bogu. Także i modlitwy zawarte w *Brewiarzu* Pana Cogito, senilnym cyklu z ostatniego tomu poety, *Epilog burzy*, skupiają się raczej na doczesności i jej kształcie niż na projekcjach eschatologicznych krain.

Znamienne zresztą przy tym pozostają w tym względzie zdecydowanie negatywne wyobrażenia Pana Cogito o rzeczywistościach nadprzyrodzonych. Wydaje się, iż negatywne obrazy życia wiecznego pojawiające się wielokrotnie w poezji Herberta mogą być motywowane m.in. oddziaływaniem paradygmatu oświeceniowego na myślenie bohatera o rzeczywistości pozaziemskiej. To samo odnosi się do wpisanego w tę twórczość wizerunku Boga, obciążonego wyraźnie przez scjentystyczny stereotyp o proveniencji osiemnastowiecznej. Obserwowaną niezgodę Pana Cogito na Boga i wieczność wolno byłoby uznać także za niezgodę na funkcjonujący stereotyp wyobrażeniowy, na pewną koncepcję Innego, sprowadzającą Go zbyt łatwo do ziemskich wizerunków i ludzkich miar. Przy takim założeniu można byłoby ów negatywny wizerunek Boga oparty na wyeksploatowanych schematach ikonograficznych postrzegać jako wyraz protestu przeciw idolatrii i zbyt łatwym antropomorfizacjom. Osobiście jednak nie sądzę, uwzględniając całościowy kształt metafizycznych przekonań zawartych w tej poezji, by tego rodzaju trop miał okazać się prawomocny.

Nawet zatem jeśli wyobrażenia Herberta pracuje na symbolach religijnych wywodzących się z chrześcijaństwa, nawet jeśli bazuje ta poezja na pewnych nawiązaniach biblijnych czy tropach ewangelicznych, byłabym ostrożna z przedwczesnym wyprowadzaniem wniosków o religijnym nacechowaniu jego poezji, co w szczególny sposób odnosi się do tekstów z wczesnych tomów poety. Istnienie świadomych odniesień ewangelicznych i ich akceptacja przez Pana Cogito musiałyby bowiem zakładać inny charakter jego nadziei, podczas gdy – jeśli śledzić ten problem w przestrzeni większej liczby utworów – okazuje się, że Panem Cogito rządzi w tym zakresie głównie (aż do *Elegii na odejście*, a może nawet aż do *Epilogu burzy*) niepewność, zwątpienie, dystans, sceptycyzm, w najlepszym razie fundowany na zakładzie Pascala.

Po drugie, tytułowe określenie „religijność poezji Zbigniewa Herberta” wskazuje, co wynika z powyższych zastrzeżeń, nie tyle na religijne nacechowanie utworów poety, ile na uruchomienie przez tę poezję kręgu zagadnień związanych z problematyką implikowaną przez coś, co należałoby nazwać raczej metafizyczną trwogą

przeżywaną przez bohatera postawionego wobec zagadnień ostatecznych. Stosunek bohatera poezji Zbigniewa Herberta do kwestii dających się objąć ogólnie mianem kwestii religijnych wyrasta zatem zasadniczo z postawy skrajnej niepewności, lęku oraz uprzedzeń i charakterystycznych schematów kształtujących jego wyobrażenia teologiczne niż z wewnętrznego imperatywu poszukiwania odpowiedzi na najważniejsze pytania czy – tym bardziej – tęsknoty do Boga. Obydwa zagadnienia: negatywnych przeświadczeń na temat rzeczywistości eschatologicznej oraz negatywnych obrazów Boga są z sobą ściśle związane, w obu też daje się zauważyć pewna ewolucja poglądów Herbertowego bohatera w czasie. Stosunek do transcendencji przebiegał – mówiąc w skrócie – od zdecydowanej wrogości, podejrzliwości i negacji niebiańskich rozkoszy manifestowanych we wcześniejszych fazach twórczości do zrezygnowanej zgody, wymuszonej niejako koniecznością przyjęcia do wiadomości nieuchronności ostatecznego przejścia. Sfera przeświadczeń religijnych wyznacza też w omawianej twórczości pola silnych antytetycznych napięć, charakterystycznych dla światoodczucia tej poezji. Napięcie przebiega tu jednak nie tyle pomiędzy pozytywnym i negatywnym obrazem przyszłego świata, co pomiędzy jego negacją – czy przynajmniej zakwestionowaniem oraz wyrażanym przez ja liryczne przekonaniem o śmiertelności duszy i ostateczności unicestwienia – a obrazem odpychającym, w którym „nowy”, pozaziemski świat wykreowany zostaje na kształt obozu reedukacyjnego dla dusz nazbyt opornie opuszczających ziemskie nawyki i przywiązania.

Niewątpliwy jednak, mimo wszelkich wyartykułowanych wyżej zastrzeżeń, pozostaje fakt, że zagadnienia metafizyczne (tak będzie je chyba właściwiej określić) były w tej poezji obecne od samego początku i pojawiały się zwłaszcza w postaci zanotowanego poczucia egzystencjalnego niepokoju (o proveniencji wyraźnie egzystencjalistycznej), który dręczył Pana Cogito z jednej strony przeżywającego duchową rozterkę, z drugiej – poddanego pełnej lęku bezradności w obliczu przerastającej go tajemnicy.

Niewątpliwa pozostaje więc konstatacja o obecności w życiorysie herbertowego bohatera „troski ostatecznej”¹¹, rozumianej jako otwartość na zagadnienia metafizyczne i pewien niepokój, ujawniany przy próbie ich zgłębienia. Nie sądzę jednak, by uprawniało to do podejmowanych niekiedy zabiegów anektujących twórczość Herberta w obszar bezpośrednich znaczeń religijnych. Znaczenia te bowiem, jak już wspomniałam, wcale nie są tu ani jednoznaczne, ani oczywiste, a Panu Cogito bliższa wydaje się postawa poszukującego sceptyka niż gorliwego wyznawcy. Pojawiające się

¹¹ Termin Paula Tillicha.

zaś systematycznie przez całą twórczość „przepaście” wskazują raczej na otchłań lęku przed Nieznany niż na mistyczne zatracenie.

Rzeczywistość dostępną zmysłom i poznaniu – choć nie daje się ani do końca zrozumieć, ani wytłumaczyć, ani uzasadnić – zdaje się mieć dla Pana Cogito charakter autonomiczny i nie jest możliwe, by poprzez nią uchwycić choćby drobne znaki Niewidzialnego. To, co jest, świat, nie odsłania go więc, przeciwnie: szczelnie go zakrywa, tak, że wprost można wątpić w jego, jako przyczyny sprawczej, istnienie. Wieczność „wyprodukowana” przez wyobraźnię bohatera wydaje się, jak wspomniałam, zdecydowanie mało pociągająca. „Artysta [...] przedrzeźniający demiurga”¹² mozolnie, lecz właściwie bez powodzenia usiłuje przedrzeć się poza wyobrażeniowe stereotypy, dyktowane lękiem przed całkowitą odmiennością „tamtego świata”. Tak przedstawiona wieczność wydaje się wręcz gorsza od nicości, lepiej jest być niczym, niż przybrać postać bezcieleśnie doskonałego anioła. W wierszu o znamienym tytule *Żeby tylko nie anioł*¹³ wypowiedziane zostają słowa, niepozostawiające wątpliwości co do stosunku Pana Cogito wobec perspektyw niebieskiego bytowania. Dusza, doświadczająca przechodzenia na „tamtą stronę”, jak najprędzej odnaleźć chce drogę powrotną, co skądinąd wskazuje na dowartościowanie ziemskiej rzeczywistości i ziemskiego bytowania. Tak dzieje się także w wierszu *Naprzód pies ze Studium przedmiotu*¹⁴, a w wierszu *Ankhenaton*¹⁵ z tomu *Hermes, pies i gwiazda* dusza opuszczająca ciało postanawia: „tutaj zostanę”, zaświaty bowiem w swej bezmaterialności i odkonkretnieniu wydają się jej mdłe i nudne, pozbawione życia: „żeby choć księżyc // albo wycie psa”¹⁶. Również dobiegający kresu ziemskiej wędrówki starcy zanoszą do Boga żarliwą – i jakże znaczącą – prośbę o możliwość powrotu: „powiedz tylko to jedno // że potem wrócimy”¹⁷.

Niebiańska wieczność ani dla Pana Cogito, ani dla żadnej innej postaci występującej w tekstach Herberta nie przedstawia się pociągająco ani nie jest niczym ponętnym. Nie jest też, jak się wydaje, przedmiotem tęsknoty.

Czy więc tylko na skutek bezsilności wyobraźni pozytywny obraz raj u skonstruowany został na wzór modelowego społeczeństwa (dodajmy, idealnego społeczeństwa socjalistycznego), wedle norm ziemskiej szczęśliwości i sprawiedliwości? Działa to podwójnie ironicznie. Przeniesienie akcji wiersza w zaświaty podkreśla utopijność

¹² Por. wiersz *Portret końca wieku* z tomu *Epilog burzy*, s. 73.

¹³ Z tomu *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996, s. 79.

¹⁴ *Ibidem*, s. 49.

¹⁵ *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 19.

¹⁶ Z. Herbert, *Brzeg*, [w:] idem, *Napis*, Warszawa 1969, s. 44.

¹⁷ Idem, *Modlitwa starych*, [w:] idem, *Elegia na odejście*, Paryż 1990, s. 28, *Biblioteka „Kultury”*, t. 460.

założeń doktrynalnych systemu, przedstawiając go zarazem w satyrycznym krzywym zwierciadle. Można domyślać się, że taki był pierwszy, zasadniczy sens *Sprawozdania z raju*. Ironia działa jednak i w drugą stronę. Jeśli przyjąć, że przytoczony obraz dotyczy również sfery życia przyszłego, to czyż nie jest on nacechowany groteskowo, skoro atrybutami niebieskiej szczęśliwości stają się rekwizyty nigdy niezrealizowanej, utopijnej sielanki socjalistycznej? W ten sposób wysnuć się daje wniosek, iż rzeczywistość pozaziemska królestwa niebieskiego potraktowana zostaje przez bohatera jako utopia, coś nierealnego. Na podobnej zasadzie zbudowany został obraz sądu ostatecznego z wiersza *U wrót doliny* przynoszący znamienity przykład takich negatywnych przedstawień¹⁸. Obraz wykreowany w utworze odnosi się w pierwszym rzędzie do ziemskiej rzeczywistości, w głębszej jednak warstwie zawiera także skrajnie negatywne wyobrażenia eschatologiczne, pośrednio zaś stanowi również oskarżenie nieba o zło i okrucieństwo panujące na ziemi. Jeśli zdecydować się na jego interpretację w kluczu znaczeń religijnych, a nie – co także możliwe – politycznych, to uderzające jest ukształtowanie wizji sądu ostatecznego jako obozu koncentracyjnego, w którym aniołowie przybierający postać esesmanów przemocą dokonują swoistej selekcji do życia wiecznego, brutalnie rozłączając matki z dziećmi i dbając, by żaden ziemski przedmiot nie został przeniesiony przez granicę dwu światów. Podobna w wymowie jest scena z wiersza *Przeczucia eschatologiczne Pana Cogito*, w którym powraca wyobrażenie anielskiej przemocy w chwili dokonującego się przejścia z życia ziemskiego do życia wiecznego. Charakterystyczne wydają się tu dwa motywy: po pierwsze, przekonanie bohatera o czekającej go w wieczności nudzie, po drugie, odrzucenie wizji nieba jako stanu niezmałowanej, absolutnej szczęśliwości. Negatywny stosunek do rzeczywistości nadprzyrodzonych znajduje też potwierdzenie w innych utworach, m.in. w wierszu *Pan Cogito a długowieczność*, w którym po raz kolejny bohater wyraża swój niechętny stosunek do perspektywy znalezienia się w jakimś innym niż ziemski, nadprzyrodzonym świecie, mając przekonanie o braku atrakcyjności zaświatów. Szczególnie wymowna wydaje się w tym kontekście fraza: „Zazdrościć bogom czego? niebieskich przeciągów [...] potężnego ziewania”, w której bohater ujawnia swoje negatywne wyobrażenie o niebieskim szczęściu. Podobnie dzieje się w wierszu *Rozmyślenia o ojcu*, przynoszącym wyobrażenie Boga oparte na resentymencie oraz popularnym kulturowym stereotypie. Bóg jawi się tu zatem w postaci starca z brodą i zostaje przedstawiony w sposób zdecydowanie mało pociągający. Tytułowy ojciec posiada tu zresztą nie do końca jasny status ontologiczny – nie wiadomo bowiem,

¹⁸ *Hermes, pies i gwiazda*, s. 9.

czy mowa jest o ziemskim, ludzkim ojcu bohatera, czy też jednak mamy do czynienia z kreacją Boga Ojca. Jeśli przyjąć drugą z opcji, to zwraca uwagę ukształtowanie wizerunku Boga oparte na najbardziej stereotypowych wyobrażeniach ikonograficznych odwołujących się do Starego Testamentu. Bóg zatem jawi się jako groźny, surowy starzec, zimny i odległy od lirycznego ja. Pełny pretensji ton lirycznego ja cechuje też jego wypowiedź z wiersza *Rozmyślania Pana Cogito* o odkupieniu, w którym Bóg oskarżony zostaje o okrucieństwo wobec Syna. Wiersz po raz kolejny przynosi też obraz Boga ufundowany na wyeksploatowanych przedstawieniach ikonograficznych i resentymencie. Stosunkowo często stosowanym przez Herberta zabiegiem jest kreacja obrazów rzeczywistości pozadoczesnej w celu stworzenia kamuflującego pretekstu dla przeprowadzenia krytyki panujących w PRL-u stosunków. Przeprowadzanie dyskusji politycznej przy pomocy pojęć z zakresu religii wskazuje na odniesienia bohatera do nadprzyrodzonej rzeczywistości, która służy mu za swego rodzaju parawan w rozrachunku z ziemskim porządkiem społeczno-ustrojowym. Gdy więc np. Pan Cogito rozmyśla o piekle, faktycznie rozmyśla bardziej o ziemskich pieklach i o przewrotnych regułach władzy. Wskazuje ponadto na istnienie silnego stereotypu, kształtującego światopogląd Pana Cogito i modelującego jego negatywne wyobrażenia wieczności. Takie ukształtowanie przekonań na temat wieczności nie pozostaje bez związku z charakterem przeświadczeń dotyczących Boga. Również i nimi rządzi powszechnie spotykany stereotyp, któremu Pan Cogito niemal bez reszty się poddaje. Boska rzeczywistość, wbrew katechizmowym zapewnieniom, w najlepszym wypadku jawi się więc Panu Cogito jako... nudna. Częściej też Bóg występuje w tej twórczości jako groźny, surowy i nieprzystępny starzec, o cechach proveniencji starotestamentowej¹⁹. Być może to surowość ziemskiego ojca Pana Cogito mogła wpłynąć na ukształtowanie się antropomorficznego wizerunku Boga jako mściwego (win nieprzebaczający!) starca z brodą. Nic dziwnego, że wieczność w takim towarzystwie nie jest dla Pana Cogito specjalnie atrakcyjną perspektywą... „Wodnistooki bóg o twarzy buchaltera”, „ciskający gromy”, budzący przerażenie i głód²⁰ jest jedną – dodajmy tą mocniejszą – hipotezą pana Cogito. Zdecydowanie rzadziej pojawiają się przypuszczenia motywowane innymi, bardziej optymistycznymi wyobrażeniami. Za takie należy uznać wszystkie te wiersze, w których Pan Cogito kieruje pod adresem Stwórcy podziękowania. Przedmiotem ich jest jednakże, co po raz kolejny trzeba podkreślić,

¹⁹ Jak silnie funkcjonuje takie stereotypowe wyobrażenie Boga u Herberta, dowodzi pojawienie się go także w wierszu *Dęby*, pochodzącym ze stosunkowo późnego okresu twórczości, por.: Z. Herbert, *Elegia na odejście*, Paryż 1990, s. 7.

²⁰ Por. wiersz *Pan Cogito a pop* z tomu *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 50.

rzeczywistość ziemską. Przeto także owe dziękczynne modlitwy Pana Cogito informują o jego przywiązaniu do ziemi i nie unieważniają niechętnego, nacechowanego sceptycyzmem i opatrzonego wieloma wątpliwościami i zastrzeżeniami stosunku Pana Cogito do tego, co „poza”.

Sankcją postawy etycznej wyznawanej zawsze przez Pana Cogito nie jest więc w żadnym razie nadzieja wiecznej nagrody. Jest to heroiczny etyzm, oparty co prawda na Dekalogu, traktowanym jako uniwersalna norma moralna, i pozbawiony religijnego uzasadnienia: „Idź dokąd poszli tamci do ciemnego kresu // po złote runo nicości twoją ostatnią nagrodę”²¹.

Metafizyczny horyzont Pana Cogito najtrafniej określić się daje jako horyzont niepewności. Pan Cogito jako racjonalista i empiryk nie może niczego pewnego orzec o Rzeczywistości niedostępnej ludzkiemu poznaniu. Zachowuje więc stoicką rezerwę, otwarty zarówno na ewentualność prawdziwości przekazów religijnych, jak i na przewidywaną przez siebie wielokrotnie możliwość pośmiertnej nicości. Ambiwalencja odniesień Pana Cogito do transcendencji wyraża się w trwającym całą twórczość wewnętrznym wahaniu i przebiega od agnostycyzmu do zdobywanej wciąż na nowo, z ogromnym wysiłkiem nadziei, na której spełnienie oczekuje wbrew trwającemu w nim zwątpieniu. Nakaz wierności, tak bardzo charakterystyczny dla postawy ja lirycznego, nakaz traktowany jako podstawowy wyznacznik postępowania „bądź wierny, idź”, nie posiada tu zatem, jak się wydaje, sankcji religijnej, lecz jest motywowany samą tylko wewnętrzną powinnością etyczną. Świadczy o tym początek przywoływanego wiersza, z zarysowanym „ciemnym kresem” jako jedyną spodziewaną perspektywą i ostatecznym celem wędrówki, określonym jako „złote runo nicości”. Heroizm postawy ja lirycznego wyrażający się w nakazie wierności – „mimo wszystko”, mimo braku pozadoczesnej nagrody – przypomina tu raczej bohaterów Alberta Camusa, zdradza zatem egzystencjalistyczną proveniencję, jeśli już przywoływać jakieś filozoficzne nawiązania. Zwraca też uwagę fraza o „złotym runie nicości” zapowiedzianym bohaterowi jako spełnienie jego wysiłków, sformułowanie sugerujące sensy wręcz ateistyczne, jeśli nie nihilistyczne. Pan Cogito w wielu swych wypowiedziach jawi się zatem jako agnostyk lub w najlepszym razie sceptyk, podejrzliwie nastawiony do religijnych obietnic i poddający je nierzadko spektakularnej kontestacji. Świadomość nieuchronności śmierci powoduje – w ostatniej fazie twórczości Herberta – pewną zmianę w zakresie tak zarysowanych światopoglądowych przeświadczeń i przesuwania mniemania Pana Cogito w stronę wymuszonej akceptacji niechcianej Konieczności. Trudno jednak

²¹ Z. Herbert, *Przesłanie Pana Cogito*, [w:] idem, *Pan Cogito*, s. 89.

przypisywać Panu Cogito postawę nacechowaną pozytywnym stosunkiem do sfery *sacrum*. Jest to dla niego co najwyżej obiekt pewnej ciekawości, do którego jednakowoż odnosi się z odpowiednim dystansem i daleko posuniętą nieufnością. Jeśli dodać do tego jeszcze jeden aspekt, mianowicie stosunek Pana Cogito do Kościoła oraz do księży, wyrażający się w prześmiewczym, sarkastycznym i niesłuchanie krytycznym przedstawieniu zawartym w wierszu *Homilia*, to – reasumując – wolno uznać, iż Panu Cogito, mówiąc potocznym językiem, nie bardzo po drodze było z Panem Bogiem, a jego postawę światopoglądową i filozoficzną trafniej niż poprzez kategorie religijne opisać się daje pojęciami takimi jak stoicyzm, agnostycyzm i sceptycyzm. W co zatem wierzy Pan Cogito? Odpowiadając słowami wyjętymi z wiersza, można by tu przywołać z jednej strony ów wspomniany już „ciemny kres”, z drugiej „niepewną jasność”, której natura pozostaje wszakże w tej twórczości niedopowiedziana.

Bibliografia

- Bernacki Marek, *Istnieć w świetle nadziei eschatologicznej – literatura wobec tajemnicy wieczności*, [w:] Marek Bernacki, *Hermeneutyka fenomenu istnienia*, Bielsko-Biała 2010, s. 201-260, *Rozprawy Naukowe – Akademia Techniczno-Humanistyczna w Bielsku-Białej*, nr 28.
- Błoński Jan, *Miłosz jak świat*, Kraków 1998.
- Brzozowski Jacek, *Antyk Herberta*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, red. Andrzej Franaszek, Kraków 2000, s. 240-269.
- Dybcia Krzysztof, *W poszukiwaniu istoty i utraconych wartości*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, red. Andrzej Franaszek, Kraków 2000, s. 130-148.
- Fiut Aleksander, *Dwa spojrzenia na antyk: Kawafis i Herbert*, [w:] *Poznawanie Herberta*, t. 2, red. Andrzej Franaszek, Kraków 2000, s. 270-294.
- Fiut Aleksander, *Język wiary i niewiary*, [w:] *Poznawanie Herberta*, red. Andrzej Franaszek, Kraków 1998, s. 264-279.
- Fiut Aleksander, *Moment wieczny*, Paris 1987, *Historia i Teraźniejszość – Towarzystwo Historyczno-Literackie (Paryż)*, 14.
- Garbol Tomasz, *Chrzest ziemi. Sacrum w poezji Zbigniewa Herberta*, Lublin 2006, *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 31.
- Garbol Tomasz, *Po upadku. O twórczości Czesława Miłosza*, Lublin 2013, *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Ośrodek Badań nad Literaturą Religijną*, 35.

- Gogler Paweł, *Blizna – Herbert wobec „śmierci Boga”*, [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Grażyna Halkiewicz-Sojak, Józef Maria Ruszar, Radosław Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 263-290, *Biblioteka Pana Cogito*.
- Gutowski Wojciech, *Pokusy integracji i rozproszenia. Zbigniewa Herberta kłopot z istnieniem*, [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Grażyna Halkiewicz-Sojak, Józef Maria Ruszar, Radosław Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 39-58, *Biblioteka Pana Cogito*.
- Herbert Zbigniew, *Ankhenaton*, [w:] Zbigniew Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 19.
- Herbert Zbigniew, *Brzeg*, [w:] Zbigniew Herbert, *Napis*, Warszawa 1969, s. 44.
- Herbert Zbigniew, *Dęby*, [w:] Zbigniew Herbert, *Elegia na odejście*, Paryż 1990, s. 7, *Biblioteka „Kultury”*, t. 460.
- Herbert Zbigniew, *Modlitwa starców*, [w:] Zbigniew Herbert, *Elegia na odejście*, Paryż 1990, s. 28, *Biblioteka „Kultury”*, t. 460.
- Herbert Zbigniew, *Naprzód pies*, [w:] Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996, s. 49.
- Herbert Zbigniew, *Pan Cogito a długowieczność*, [w:] Zbigniew Herbert, *Raport z oblężonego miasta*, Wrocław 1992, s. 32.
- Herbert Zbigniew, *Pan Cogito a pop*, [w:] Zbigniew Herbert, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 50.
- Herbert Zbigniew, *Pan Cogito i wyobrażenia*, [w:] Zbigniew Herbert, *Wiersze zebrane*, Kraków 2008, s. 460, *Biblioteka Poetycka Wydawnictwa a5*, t. 60.
- Herbert Zbigniew, *Portret końca wieku*, [w:] Zbigniew Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 73.
- Herbert Zbigniew, *Przeczcucia eschatologiczne Pana Cogito*, [w:] Zbigniew Herbert, *Raport z oblężonego miasta*, Wrocław 1992, s. 41.
- Herbert Zbigniew, *Przesłanie Pana Cogito*, [w:] Zbigniew Herbert, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 89.
- Herbert Zbigniew, *Rozmyślania o ojcu*, [w:] Zbigniew Herbert, *Pan Cogito*, Wrocław 1993, s. 9.
- Herbert Zbigniew, *Tomasz*, [w:] Zbigniew Herbert, *Epilog burzy*, Wrocław 1998, s. 51.
- Herbert Zbigniew, *U wrót doliny*, [w:] Zbigniew Herbert, *Hermes, pies i gwiazda*, Wrocław 1997, s. 9.
- Herbert Zbigniew, *Żeby tylko nie anioł*, [w:] Zbigniew Herbert, *Studium przedmiotu*, Wrocław 1996, s. 79.
- Jasińska-Wojtkowska Maria, *Problemy identyfikacji religijności dzieła literackiego*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. Jan Gotfryd, Maria Jasińska-Wojtkowska, Stefan Sawicki,

- Lublin 1983, s. 53-64, *Katolicki Uniwersytet Lubelski. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 10.
- Jasińska-Wojtkowska Maria, *Uwagi o poezji religijnej*, [w:] Maria Jasińska-Wojtkowska, *Horyzonty literackiego sacrum*, Lublin 2003, s. 35-44, *Katolicki Uniwersytet Lubelski. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 27.
- Lisicki Paweł, *Puste niebo Pana Cogito*, [w:] *Poznawanie Herberta*, red. Andrzej Franaszek, Kraków 1998, s. 241-260.
- Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Grażyna Halkiewicz-Sojak, Józef Maria Ruszar, Radosław Sioma, Toruń–Kraków 2012, *Biblioteka Pana Cogito*.
- Mikołajczak Małgorzata, *Pomiędzy końcem i apokalipsą. O wyobraźni poetyckiej Zbigniewa Herberta*, Wrocław 2007, *Monografie Fundacji na rzecz Nauki Polskiej. Seria Humanistyczna*.
- Ruszar Józef Maria, *Apollo i Dionizos. Źródła mądrości poezji i filozofii*, [w:] *Między nami a światłem. Bóg i świat w twórczości Zbigniewa Herberta*, red. Grażyna Halkiewicz-Sojak, Józef Maria Ruszar, Radosław Sioma, Toruń–Kraków 2012, s. 159-182, *Biblioteka Pana Cogito*.
- Sawicki Stefan, *Sacrum w literaturze*, [w:] *Sacrum w literaturze*, red. Jan Gotfryd, Maria Jasińska-Wojtkowska, Stefan Sawicki, Lublin 1980, s. 13-26, *Katolicki Uniwersytet Lubelski. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 10.
- Stala Marian, *Ekstaza o wschodzie słońca*, [w:] Marian Stala, *Trzy nieskończoności*, Kraków 2001, s. 151-202.
- Wyka Marta, *Herbert – poeta metafizyczny*, [w:] *Poznawanie Herberta*, red. Andrzej Franaszek, Kraków 1998, s. 213-218.
- Zarębianka Zofia, *O poezji religijnej i sposobach jej badania*, „Roczniki Humanistyczne” 1990, t. 38, z. 1, s. 25-56.
- Zarębianka Zofia, *Poezja wymiaru sanctum*, Lublin 1992, *Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II. Zakład Badań nad Literaturą Religijną*, 18.
- Zarębianka Zofia, *Pryncypia Pana Cogito*, [w:] Zofia Zarębianka, *Tropy sacrum w literaturze XX wieku*, Bydgoszcz 2001, s. 139-148.
- Zarębianka Zofia, *Wtajemniczenia (w) Miłosza. Pamięć. Duch(owość). Wyobrażenia*, Kraków 2014.

ABSTRACT

The Religious Aspects of Zbigniew Herbert's Poetry

This article attempts to identify references to the Absolute in the poetry of Zbigniew Herbert. Its central thesis is based on the conviction that Mr. Cogito's attitude toward religious matters is characterized by profound skepticism. A distinction is made between religious poetry and the religiosity of poetry, recognizing them as non-synonymous. The religiosity of poetry denotes the presence of religious themes, whereas religious poetry is characterized by a specific attitude of the lyrical self toward God. The analyses conducted on a large corpus of texts in the course of this study confirm the observation that agnosticism serves as the foundation of the protagonist's relationship to God in Herbert's poetry.

Keywords: religious poetry, religiosity of poetry, the sacred, metaphysicality, existentialism, agnosticism

NATALIA ZARZECKA

Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka w Krakowie

Cricoteka – powstała z połączenia nazwy Teatru Cricot oraz wyrazu „teka”, pochodzącego od starogreckiego *theke* i oznaczającego „miejsce schowania”

We współczesnej polszczyźnie ów hellenizm może oznaczać ujednolicony tematycznie zbiór archiwaliów, rysunków lub artykułów, albo też rodzaj opakowania zbioru dokumentów, uporządkowanych według określonego klucza. Dla Kantora instytucjonalny ambalaż własnych, cricotowych idei był przede wszystkim metaforą pamięci. Jedynej, jak dowodził w swym dziele, prawdziwej realności osiągniętej w sztuce i życiu – wobec codziennego doświadczania cyrkowej iluzji świata. [...] gdy człowiek i jego dzieło przestają istnieć – pisał – pozostaje pamięć, przekaz własny w przyszłość następnemu pokoleniu. [...] Pamięć jest warunkiem rozwoju, a ten z kolei istotą życia. Wszystkie nasze kryzysy powodowane są nierespektowaniem pamięci¹.

Ten fragment zamykający książkę autorstwa prof. Krzysztofa Pleśniarowicza *Kantor. Artysta końca wieku* wybrałam na początek tekstu do tomu jubileuszowego

¹ K. Pleśniarowicz, *Kantor artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 301, *A To Polska Właśnie*.

poświęconego Profesorowi nie przez przypadek. Książka, która doczekała się w nieco zmienionej wersji kilku wznowień oraz tłumaczeń, pozostaje jedyną dostępną biografią Tadeusza Kantora i stanowi podstawową lekturę dla badaczy i miłośników jego twórczości. Cricoteka – instytucja, którą mam zaszczyt prowadzić – zawdzięcza Profesorowi bardzo wiele, zarówno jako badaczowi spuścizny Tadeusza Kantora, pozostającemu bezspornie jednym z najważniejszych autorytetów w tej dziedzinie, jak i jako niegdysiejszemu dyrektorowi instytucji zaprojektowanej przez Kantora w celu prezentacji w unikalny sposób jego dorobku.

Związki Profesora z Kantorem rozpoczynają się podczas studiów. Krzysztof Pleśniarowicz jako student polonistyki wraz z kolegami przychodzą do Krzysztoforów, by, jak wspomina, móc patrzeć na Kantora, współdzielić z nim przestrzeń kawiarni i uczestniczyć w dysputach, które odbywają się przy stoliku Grupy Krakowskiej. Dzieje się to w piwnicy, gdzie od 1957 r. siedzibę ma nigdy niezinstytucjonalizowany Teatr Cricot 2, który działa jako jedna z sekcji Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska w Galerii Krzysztoforów. Po ogromnym sukcesie *Umarłej klasy* w 1975 r. Kantor i jego teatr rozpoczynają nie tylko triumfalną wędrowkę po międzynarodowych scenach, lecz także okres poszukiwania rozwiązania organizacyjno-instytucjonalnego dla teatru. W październiku 1979 r. zespół aktorów Cricot 2 wraz z Kantorem wyjeżdża do Florencji, gdzie do czerwca następnego roku będzie powstawać *Wielopole, Wielopole*. W tym samym czasie Kantor pracuje nad założeniami utworzenia Cricoteki we Florencji i w Krakowie. Tuż bowiem przed wyjazdem Cricot 2 do Włoch upoważniony przez Kantora do prowadzenia rozmów o przyszłości Teatru z władzami miasta Konstanty Węgrzyn, wówczas dyrektor Desy Kraków, informuje Kantora, iż znalazł odpowiednie miejsce dla jego teatru przy ulicy Kanoniczej, gdzie wówczas działała filia krakowskiego BWA. Kantor projektuje założenia instytucji, jasno zaznaczając, iż powstać ma ośrodek teatru, nie zaś teatr – ośrodek, który gromadzić ma archiwum związane z działaniami teatru, ale także prowadzić działalność wystawienniczą. Aby jak najszybciej zasiedlić miejsce, które przez rok jeszcze będzie działać jako filia BWA (oficjalne powołanie Cricoteki i wpisanie do rejestru instytucji nastąpi w styczniu 1981 r.), 19 stycznia 1980 r. przy ul. Kanoniczej 5 otwarta została wystawa *Idee Teatru Cricot 2*, zorganizowana przez Konstantego Węgrzyna i Krzysztofa Pleśniarowicza, którzy, jak pisała ówczesna prasa, „programową opiekę nad działalnością Ośrodka sprawują na zasadach przyjacielsko-społecznych”².

² E. Grzegorzcyk, *Przy ul. Kanoniczej 5. Nowy rozdział w życiu tego wyjątkowego teatru*, „Echo Krakowa” 1980, nr 83 (12 IV), s. 3.

Wydana drukiem w 1990 r. rozprawa doktorska Krzysztofa Pleśniarowicza pt. *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora jest niewątpliwie* plonem tych przyjacielskich kontaktów i jednocześnie do dziś pozostaje jednym z najważniejszych opracowań tematu.

Kolejne lata przynoszą naukowe konferencje i międzynarodowe sympozja poświęcone Kantorowi, w których Profesor bierze udział, m.in. konferencję *Sztuka Tadeusza Kantora* na Uniwersytecie Śląskim w Katowicach w 1986 r. czy polsko-francuską sesję na Uniwersytecie Jagiellońskim w 1990 r., której jest też koordynatorem. Podczas wydarzenia zainauguruje swoją działalność Académie Expérimentale des Théâtres w Paryżu.

Krzysztof Pleśniarowicz jest wreszcie jednym z adresatów napisanego przez Kantora w czerwcu 1989 r. listu z propozycją przystąpienia do Międzynarodowego Towarzystwa Przyjaciół Teatru Cricot 2 i Cricoteki, którego celem jest ochrona idei tego teatru oraz jego archiwum.

Z końcem czerwca b.r. odbyło się w Centrum G. Pompidou w Paryżu sympozjum poświęcone Teatrowi Cricot 2, pod patronatem francuskiego ministra kultury Jacka Langa. W zakończeniu uczestnicy sympozjum podjęli ideę utworzenia Międzynarodowego Towarzystwa Przyjaciół Teatru Cricot 2 i Cricoteki (Archiwum i Muzeum Teatru Cricot 2). Projekt ten wyłonił się w podsumowaniu sympozjum, w świetle faktów świadczących o kompletnym braku zainteresowania ze strony władz naszego kraju – losami Teatru Cricot 2. (Zarzut ten nie odnosi się do publiczności w naszym kraju ani do prasy). Oto zarejestrowane stwierdzenia uczestników sympozjum: 1. Teatr Cricot 2, teatr o znaczeniu i renomie światowej nie posiada w swoim kraju ani miejsca, ani elementarnych warunków dla swej twórczości. Nie zrobiono najmniejszego kroku w tym kierunku. 2. W ciągu 10 lat powstały trzy ostatnie dzieła Teatru Cricot 2, których korzenie tkwią w kulturze polskiej: „Wielopole, Wielopole”, „Niech szczeną artyści”, „Nigdy tu już nie powrócę”. Wszystkie powstały za granicą, na skutek zabiegów zagranicznych sponsorów. 3. Ostatni spektakl, którego już 100 prezentacji odbyło się w różnych centrach światowych, nie zdołał poruszyć inicjatywy władz krajowych. Celem tego Towarzystwa będzie: Ochrona idei Teatru Cricot 2 gwarantowana prestiżem i autorytetem członków Towarzystwa, a przede wszystkim ochrona Cricoteki – Archiwum, jedyne w przyszłości przekaziciela idei Teatru Cricot 2 dla następnego pokolenia, ochrona przed niszczącą interwencją układów politycznych i biurokratycznych.

– Tadeusz Kantor³.

³ Tadeusz Kantor. *Ostatnie dziesięciolecie 1980-1990*, red. J. Chrobak, J. Michalik, Kraków 2013, s. 120.

I właśnie opieka nad tym miejscem stanie się misją Profesora na sześć ważnych lat, gdy zdecyduje on o przyjęciu stanowiska dyrektora Cricoteki. Obejmie dyrekturę już w nowych realiach: po śmierci Tadeusza Kantora, zmianach organizatora instytucji i nadaniu jej nowej nazwy Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, a także po uchwaleniu nowego statutu.

Podczas dyrektury Krzysztofa Pleśniarowicza Cricoteka rozwinęła działalność wydawniczą i naukową, kontynuowana była polityka międzynarodowej obecności dzieła Tadeusza Kantora, zrealizowano szereg wystaw poświęconych artyście. Były to międzynarodowe produkcje prezentowane w kilku miejscach w Polsce i Europie, m.in. *Kantor, homme de théâtre* w La Bellone – Maison du spectacle w Brukseli oraz *Théâtre Garonne* w Tuluzie czy wystawa *Kantor. La escena de la memoria* prezentowana w Fundación Arte y Tecnología w Madrycie, a później w Casa Milà – La Pedrera w Barcelonie. Obie wystawy kuratorował Lech Stangret przy wsparciu Krzysztofa Pleśniarowicza. Innym przykładem prezentacji spuścizny Kantora poprzez organizowanie jednej wystawy w kilku miejscach dzięki podjętym partnerstwom były kolejne pokazy ekspozycji kostiumów *Fantomy Realności* – kolejno w: Centrum Scenografii Polskiej w Katowicach, Cricotece w Galerii Krzysztofory, Galerii Kameralnej w Słupsku i Bałtyckiej Galerii Sztuki w Ustce oraz Muzeum Okręgowym w Koszalinie i we wrocławskim BWA, Galeria Awangarda.

Praca Krzysztofa Pleśniarowicza dla Cricoteki nie ograniczała się jednak do działalności *stricte* programowej. Jego ogromną zasługą było doprowadzenie do uzyskania przez instytucję prawnego tytułu do pracowni Tadeusza Kantora przy ul. Siennej 7/5 oraz realizacja marzenia artysty o stworzeniu galerii w pomieszczeniu obok. W 1995 r. wystawą *Wszystko wisi na włosku* kuratorowaną przez Lecha Stangreta zainaugurowano działalność Galerii-Pracowni, dzisiaj będącej jedyną historyczną siedzibą Cricoteki w centrum Krakowa. Przez kolejne lata działała tam Fundacja im. Tadeusza Kantora, która wspólnie z Cricoteką organizowała wiele przedsięwzięć.

W 1997 r. z prośbą o dostęp do materiałów archiwalnych Cricoteki zwróciła się studentka III roku studiów licencjackich zarządzania kulturą, w celu napisania pracy dyplomowej o historii kantorowskiego „Żywego Archiwum”. Tak właśnie poznałam Profesora Pleśniarowicza. Po naszej rozmowie w biurze przy ul. Szczepańskiej dostałam pozwolenie na wgląd do przechowywanych w schowku przy ul. Kanoniczej materiałów z archiwum zakładowego. Profesor był dla mnie sąsiadem z góry, gdyż pracowałam wówczas w piwnicach Galerii Krzysztofory, podobnie jak wielu pojawiających się tam aktorów Cricot 2 i artystów Grupy. Jako młoda studentka o niewielkim stażu badaczki, pisząc o historii Cricoteki, nie zweryfikowałam dokładnie źródła i w swojej pracy mianowałam Krzysztofa Pleśniarowicza pierwszym kierownikiem

administracyjnym Cricoteki, co udało mi się sprostować niestety dopiero po opublikowaniu pracy.

Wspólna fascynacja twórczością Kantora i historią instytucji, wyrozumiałość Profesora, a także fakt, iż po zakończeniu pracy w Cricotece w 2000 r. skupił się on na działalności naukowej i dydaktycznej, spowodowały, iż ponownie skrzyżowały się nasze ścieżki. Profesor zgodził się zostać promotorem mojej pracy magisterskiej poświęconej obecności Tadeusza Kantora we Włoszech. Przez rok podczas stypendium Socrates-Erasmus zbierałam materiały do pracy, która umożliwiła mi zrobienie kolejnego kroku: rozpoczęcie pod kierunkiem Profesora studiów doktoranckich i przygotowanie rozprawy pt. *Program Florencki Teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora w latach 1979-1984. Analiza unikalnego projektu teatralnego w aspekcie organizacyjno-finansowym i artystycznym*. Stan badań i przygotowań do zakończenia rozprawy był bardzo zaawansowany, doprowadziliśmy do otwarcia przewodu doktorskiego. Niestety – dla mojego doktoratu – wygrałam konkurs na stanowisko dyrektora Cricoteki. Nominacja ta jednak pozwoliła mi otworzyć kolejny rozdział mojej z Profesorem Pleśniarowiczem relacji zawodowej związanej z tą instytucją.

Ogromnym zaszczytem dla mnie jako dyrektora instytucji było uczestniczenie w finalizacji projektu rozpoczętego przed objęciem przeze mnie stanowiska i wydanie przez Cricotekę wspólnie z Wydawnictwem Ossolineum monumentalnego zbioru trzech tomów pism Tadeusza Kantora w wyborze i opracowaniu Profesora. Publikacja miała swoją premierę podczas otwarcia wystawy poświęconej historii Cricoteki (przygotowanej przez Annę Halczak i Bogdana Renczyńskiego) w Bibliotece Narodowej w 2005 r. Rok później rozpoczęłam starania o uzyskanie nowej siedziby dla Cricoteki w Podgórzu. Powstał budynek i miejsce, które – jak sądzę i wiem od Profesora – spełnia jego wyobrażenia o zreformowanej instytucji, a liczne sukcesy Cricoteki bardzo go cieszą. Wielką radością było wspólne, choć nieco opóźnione przez pandemię COVID-19, świętowanie czterdziestolecia instytucji, podczas którego Profesor Pleśniarowicz odebrał odznakę honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej przyznaną przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego.

Nie jest łatwo w okolicznościowym tekście opisać niezwykłość losu i oddać wagę naszych spotkań. Swoją rolę odegrały w nich też przypadki, które połączyły nas na wiele lat na polu pracy z ideami Kantora i pamięcią o tym artyście. Kończąc to krótkie wspomnienie, chciałabym w imieniu całego zespołu Cricoteki podziękować Panu Profesorowi za jego lata nieocenionej troski o dziedzictwo Tadeusza Kantora. Z własnej zaś, osobistej perspektywy chciałabym wyrazić nadzieję, że będzie nam dane dokończyć wspólnie dzieło poświęcone historii *Wielopola, Wielopola* i opisać wyjątkowość tego projektu w rozprawie doktorskiej pod kierunkiem Profesora Krzysztofa

Pleśniarowicza, aby czas i uwaga, którymi mnie hojnie obdarowywał, znalazły adekwatną materializację.

Bibliografia

Grzegorzczuk Elżbieta, *Przy ul. Kanoniczej 5. Nowy rozdział w życiu tego wyjątkowego teatru*, „Echo Krakowa” 1980, nr 83 (12 IV), s. 3.

Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor artysta końca wieku*, Wrocław 1997, *A To Polska Właśnie. Tadeusz Kantor. Ostatnie dziesięciolecie 1980-1990*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Kraków 2013.

ABSTRACT

Cricoteka – the Name Is a Combination of ‘Cricot’ (from the Cricot Theatre) and the Word ‘Teka’, Which Derives from the Ancient Greek ‘Theke’ and Means ‘a Place of Storage’

The article is a commemorative tribute to Professor Krzysztof Pleśniarowicz, highlighting his significant contributions to the preservation and popularization of Tadeusz Kantor’s artistic legacy. The author, current director of Cricoteka, reflects on the history of the institution, emphasizing Pleśniarowicz’s role as its former director (1994-2000), a scholar, and a mentor. The text recalls key milestones, such as obtaining the legal title to Kantor’s Gallery-Studio at Sienna 7 and organizing major international exhibitions. It also underscores the importance of the Professor’s seminal biography “Kantor. Artysta końca wieku” as a foundational work for contemporary research on the Cricot 2 Theatre.

Keywords: Tadeusz Kantor, Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Cricot 2 Theatre, archive, memory, artistic legacy, Krakow

Część II

Sceny z pamięci

EWA BOGACZ-WOJTANOWSKA

Nie tylko „człowiek od Kantora”

Nie mam kompetencji ani wiedzy, żeby napisać coś na temat Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza lub choć w minimalnym stopniu skonfrontować się myślowo z Jego dorobkiem. Nie mogę więc napisać do Jego książki jubileuszowej o Nim jako teatrologu, literaturoznawcy, kulturoznawcy, w szczególności najważniejszym znawcy dorobku i sztuki Tadeusza Kantora i drugim w historii dyrektorze Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”. Z tym zapewne w tym tomie zmierzili się inni, zdecydowanie bardziej biegli w dorobku nauk humanistycznych i naszego Jubilata. Ja zaś mogę z racji, jak sądzę, pewnego wzajemnego od lat zaufania i sympatii napisać o Człowieku. Pozwolę sobie nakreślić kilka słów o Profesorze, który blisko 30 lat pracował na rzecz wspólnoty Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej Uniwersytetu Jagiellońskiego, Człowieku na wskroś przesiąkniętym tym, co nazywamy duchem uniwersyteckim, etosem czy po prostu kulturą.

Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza poznałam po 1998 r. jako świeżo upieczona doktorantka Wydziału, przypisana do pracy w Instytucie Spraw Publicznych. Trudno ukryć, że wszystkie młode doktorantki (w tym ja oczywiście) byłyśmy nim zafascynowane. Był ujmująco miły, słuchał nas i wydawał się całkowicie pozbawiony tej charakterystycznej ówczesnie dla uniwersyteckich profesorów hierarchiczności. Bardzo nam wtedy pomagał, miałam poczucie, że troszczy się o nas, młodych wtedy dydaktyków, zmagających się z pierwszym doświadczeniem uczenia innych. Spotkania z Nim nigdy nie wywoływały napięcia ani niepokoju, choć wiedzieliśmy, że jest wybitnym naukowcem i trochę to przed nami ukrywa.

W późniejszych latach Profesor Krzysztof Pleśniarowicz pełnił wiele funkcji na Wydziale: kierownik Katedry, prodziekan, przewodniczący Rady Instytutu Kultury, Przewodniczący Wydziałowej Komisji Wyborczej... Wtedy to ujawniły się Jego cechy – nazwałabym Go ukrytym przywódcą, liderem, który buduje mosty i nigdy ich nie pali, łączy tych, których nikt by nie połączył. Bardzo dobrze rozumiał, że dla młodego, interdyscyplinarnego wydziału potrzebni są ludzie, którzy będą mieć różne spojrzenia na jego rozwój i będą budować wzajemne zrozumienie. Był łącznikiem. Zapewne On sam nigdy nie nazwałby tego pracą, ale ja widzę to dziś jako gigantyczną robotę Człowieka, który rozmawiał ze wszystkimi i budował stopniowo tożsamość naszego Wydziału. To, jacy dziś jesteśmy, to także Jego zasługa. Dzisiejszy Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej ma wbudowany rys i charakter Krzysztofa Pleśniarowicza – wydaje mi się, że potrafimy łączyć w całość różne grupy, które koegzystują i współpracują właściwie bez konfliktów.

Po pierwsze, Krzysztof Pleśniarowicz spiera się uniwersytecko. Może się z rozmówcą nie zgadzać, ale ten ostatni nigdy nie ma poczucia niezgody, kontrowersji i trudno mu się z Profesorem pokłócić. Potrafi przekonywać i bronić swojego zdania, ale robi to tak, że rozmówca nie czuje, że wchodzi w spór, raczej zawsze jest to dialog. Pamiętam, jak przez kilka tygodni starał się mi wyjaśnić, dlaczego popiera czyjąś kandydaturę na pewne stanowisko. Robił to tak umiejętnie, że dałam się przekonać, a dziś uważam, że miał stuprocentową rację. Widział wtedy szerzej niż ja, dostrzegał niuanse, paradoksy i wątpliwości.

Po drugie, Profesor Pleśniarowicz znakomicie rozumie, czym jest wspólnota uniwersytecka – praca na jej rzecz i umiejętność rezygnacji z własnej ambicji. Ktoregoś razu, gdy miał jeszcze bardzo daleko do emerytury, wymyślił, że odda pewnej pani profesor stworzoną i kierowaną przez siebie Katedrę. Zapytałam Go wtedy, dlaczego to robi. Odpowiedział, że czuje, iż to ważne dla Instytutu i utrzymania jego jedności, a on bez trudu i żalu może to zrobić. Dzisiaj, gdy coraz częściej na Uniwersytecie mówimy o potrzebie rotacyjnego przywództwa lub stopniowego odchodzenia od dożywotniego sprawowania funkcji w katedrach i zakładach, myślenie Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza wydaje mi się pionierskie. Dodam oczywiście, że to zrobił, i muszę przyznać, że była to dla mnie jedna z cenniejszych lekcji praktycznego, a nie teoretycznego budowania wspólnoty.

Po trzecie, przez całe lata znakomicie budował mosty między pracownikami naukowymi a administracyjnymi. Nie od dziś wiemy, że przez długi czas utrzymywał się między nimi podział i pewna wyrażająca się w symbolach i gestach podrzędność pracowników administracyjnych. Profesor Krzysztof był jednym z pierwszych, którzy dostrzegali wartość pracy tych ostatnich, rozumiał, że tak jak naukowcy i studenci

stanowią bardzo istotną grupę nie tylko pracującą na Uniwersytecie, lecz także kształtującą jego tożsamość. Niejednokrotnie słyszałam historie, jak stawał w obronie pracowników administracji w sytuacjach konfliktowych, wspierał ich dobrym słowem i zawsze, bez wyjątku traktował z szacunkiem. O Jego grzeczności, klasie i znakomitych manierach krążą na Wydziale do dziś legendy. Nie sądzę, że ktoś z nas może choć trochę Mu dorównać.

Po czwarte, Profesor Pleśniarowicz ma znakomite poczucie humoru. Pamiętam wszystkie zabawne anegdoty i historie, które często odnosiły się do Jego życia i doświadczeń. Zawsze w dobrym nastroju, przyjaźnie nastawiony do otoczenia i współpracowników. Kto pracuje w zespole, wie, jakie to ważne, jak zmienia naszą codzienność i sprawia, że po prostu chętnie przychodzimy do pracy. Za to przyjazne nastawienie zawsze uwielbiali Go też studenci.

Po piąte, Pan Profesor jest niesłychanie obowiązkowy i rozumie, jak ważne są uniwersyteckie rytuały i forma. Kształt, który nadawał wielu naszym spotkaniom i posiedzeniom, był wzorcowy. Zawsze wcześniej przygotowany, a jednocześnie gotowy na sytuacje trudne i nieprzewidywalne.

Panie Profesorze, Drogi Krzysztofie! Dziękuję Ci za wszystkie lata, a w szczególności za ostatnie pięć, kiedy byłeś mi prawdziwym wsparciem, sojusznikiem i podporą. Za długie rozmowy, niezwykle anegdoty, wzajemną szczerłość i zaufanie. Dziękuję za to, czego mnie nauczyłeś – za pokorę, zrozumienie dla innych i cierpliwość.

Ad multos annos, Panie Profesorze!

BOGUSŁAW DOPART

O Przyjaźni nie tylko akademickiej

Pół wieku temu z okładem... Łaskawa fortuna pozwoliła nam się spotkać w roku 1973, jeszcze w czasach naszej nauki licealnej. Na miejsce spotkania wyznaczyła salę Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie, gdzie talenty polonistyczne z Okręgu Rzeszowskiego miały szansę na wyróżnienie się i na wykazanie, że zasługują na udział w centralnych zmaganiach III Olimpiady Literatury i Języka Polskiego. Praca historycznoliteracka, a następnie test gramatyczny, w trakcie którego okna sali egzaminacyjnej nabierały w mojej wyobraźni wręcz ekspresjonistycznej wertykalności. Wypowiedź ustna, pod uważnym spojrzeniem doc. Stefana Reczka (ówcześnie kierownika Katedry Literatury i Języka Polskiego WSP i szefa Komitetu Okręgowego OLiJP), a po pewnym czasie – warszawski finał. Rzeszowscy pretendenci wyjechali do Warszawy pod troskliwą opieką mgr Czesławy Szeteli, sekretarza Komitetu Okręgowego Olimpiady Polonistycznej. Po zmaganiach w Pałacu Staszica Krzysztof i ja wróciliśmy z tarczą, jako laureaci; Krzysztof stanął na podium wyżej ode mnie.

Pozwól, Drogą Przyjacielu, że poświęcę wymienionym postaciom jeszcze słówko. Podobnie jak Ojciec Krzysztofa, Jerzy Pleśniarowicz, doc. Reczek należał do zasłużonych działaczy rzeszowskiego środowiska kulturalnego. Jak czytam w artykule naszego dobrego Kolegi, prof. Kazimierza Ożoga, był on współzałożycielem „Kwartalnika Rzeszowskiego”, pisma młodzieżowego „Prometej” oraz „Rocznika Naukowo-Dydaktycznego WSP”, przekształconego w 1991 r. w „Zeszyty Naukowe Wyższej Szkoły Pedagogicznej w Rzeszowie”, należał też do grona założycieli Rzeszowskiego

Towarzystwa Naukowego¹. Pani Czesława, ciepła i troskliwa, także należała do inteligentnej elity Rzeszowa. Działała m.in. w Towarzystwie Literackim im. Adama Mickiewicza; w roku 1976, podczas rzeszowskiego Zjazdu Towarzystwa w 20. rocznicę powstania Oddziału Rzeszowskiego TLiAM, została wybrana do Zarządu Głównego tego powstałego w roku 1886 we Lwowie stowarzyszenia².

Jako się rzekło, Ojciec Krzysztofa, Jerzy Pleśniarowicz, był wówczas w gronie głównych filarów rzeszowskiego życia kulturalnego. Mam wobec Niego dożgonny dług wdzięczności. To dzięki Jego rekomendacji Tadeusz Nowak, pisarz najwyższej rangi, wówczas redaktor działu poezji w „Tygodniku Kulturalnym”, życzliwym okiem spojrzął na moje pierwociny poetyckie. Debiut w ogólnokrajowym periodyku był dla mnie, jeszcze osiemnastolatka, jak erupcja wulkanu. Wkrótce Pan Jerzy, niegdyś cudowne dziecko lubelskiej awangardy poetyckiej z kręgu Józefa Czechowicza, zaszczycił mnie publikacją tegoż debiutanckiego wiersza w tomie *Wiersze z Rzeszowskiego*. Ten zbiór słusznie uchodzi za dokonanie antologijne, które mało ma sobie równych³. A w moich inicjacjach poetyckich, podejrzewam, pewną rolę odegrała też przyjacielska protekcja Krzysztofa. Zważywszy na jego klasę, nie wiem, w jaki sposób mógłbym go o to dopytać... Tak czy inaczej, to w Krzysztofie ma dziś swoje uosobienie wielka wdzięczność za bezinteresowną życzliwość i bezcenną pomoc, jakiej doświadczyłem od Pana Jerzego.

Jako laureaci olimpiady przedmiotowej na studia polonistyczne przyszlismy bez egzaminów. Krzysztof wybrał teatrologię, co było naturalne w obliczu tradycji rodzinnej; ja znalazłem się na specjalności kulturoznawczej, a to w wyniku wcześniejszych wahań, czy iść na filologię polską, czy na etnografię. Nigdy nie żałowałem decyzji na rzecz opcji filologicznej, gdyż znalazłem się w gronie niezwykle utalentowanej młodzieży, która miała odegrać spektakularną rolę w poezji, krytyce literackiej, na scenach teatralnych, w pracy naukowej. Zanim jednak wyszliśmy na spotkanie z Kazimierzem Wyką, Henrykiem Markiewiczem, Janem Błońskim, Marią Podrazą-Kwiatkowską, Julianem Maślanką (rodem z Łukawca koło Łańcuta), moim mistrzem

¹ K. Ożóg, *Profesor Stefan Reczek (28 sierpnia 1923-31 marca 1993)*, „Słowo. Studia Językoznawcze” 2018, nr 9, s. 9.

² Zob. L. Forczek, C. Szetela, *Sprawozdanie ze Zjazdu Delegatów Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza w Rzeszowie*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1976, R. 11, s. 192-195.

³ Zob. *Wiersze z Rzeszowskiego. Antologia*, wybór i oprac. J. Pleśniarowicz, wstęp R. Matuszewski, Lublin 1974. Zob. też: B. Dopart, „stamtąd drogi wychodzą, bo tam serce świata”. *O antologii Jerzego Pleśniarowicza Wiersze z Rzeszowskiego*, [w:] Jerzy Pleśniarowicz, *człowiek wielu talentów (teatr, dzieło translatorskie, poezja)*. W stulecie urodzin, red. nauk. J. Wolski, Rzeszów 2022, s. 53-67, *Podkarpackie Literackie*, 5.

Marianem Tatarą i innymi znakomitościami, przyszło nam na miesiąc wstąpić w szeregi klasy robotniczej i dokonać historycznych czynów w Zakładach Azotowych w Kędzierzynie-Koźlu. Jerzy Jarzębski, opiekun naszych praktyk pracowniczych na „roku zerowym”, przywiózł ze sobą Gombrowicza (i z przedziwną odwagą pożyczał cenne książki dziarskim adeptom polonistyki), a w halach produkcyjnych, zwłaszcza na nocnej zmianie (była to praca prawdziwie wysiłkowa i rygorystycznie egzekwowana), przechodził z rąk do rąk egzemplarz *Złego* Leopolda Tyrmanda.

Po roku studiów, który minął „jakoś magicznie, przez ogólny nakłon pojęć i uczuć”⁴, Krzysztof uradował mnie odwiedzinami w moim domu rodzinnym na wsi na styku trzech powiatów Podkarpacia: brzozowskiego, krośnieńskiego i strzyżowskiego. Wydaje mi się, że zmierzał w swej wakacyjnej wędrówce po Beskidzie Niskim w stronę Krosna, Odrzykonია przez cudne lasy Czarnorzek. Nie pamiętam już, czy nawiedził wtedy pobliską Kombornię Stanisława Pigionia i fredrowską Korczynę. Obaj byliśmy wtedy w swojej małej ojczyźnie, u korzeni. W stroju i rynsztunku górskiego turysty Krzysztof wyglądał imponująco: jak gdyby wyszedł wprost z książki opowiadającej o złotych czasach skautingu. Mogłem mu, w domostwie wiejskich nauczycieli i społeczników, z chlubą pokazać wypełniony po brzegi regał na całą ścianę. W pasiece za ogrodem, wśród wysokich lip, drzew owocowych i krzewów, ekstatycznie brzęczały pszczoły. Pożytek był obfity, a lipcowy miód na szklanych spodkach miał barwę słońca i światło młodości.

Z naszych wspólnych zajęć uniwersyteckich najżywsze wspomnienie dotyczy wykładu monograficznego Profesor Marii Dłuskiej, świetnej znawczynie wiersza polskiego; wykładu już ostatniego, przypuszczam, w jej karierze akademickiej. Chwilami był to fascynujący monodram, np. gdy Uczona z ogromną uciechą recytowała wierszowaną satyrę, bodaj Okraszewskiego, na „kusy” rym męski. Olśnienie: metafizyczny fragment *Świtezii* Mickiewicza, przekształcony z epickiego toku balladowej opowieści we... współczesny wiersz wolny.

W swej pracy naukowej, gdy już pozostaliśmy na Uniwersytecie Jagiellońskim w nowej roli, Krzysztof, z wyboru teatrolog, podjął najwyższe wyzwanie. Został badaczem twórczości Tadeusza Kantora (rodem z podkarpackiego Wielopola Skrzyńskiego), więcej, stał się pionierem fachowej wiedzy o tym okresie działalności wielkiego artysty, gdy podjął on własne realizacje teatralne. Premiera *Umarłej klasy* odbyła się w roku 1975 (jakież to było przeżycie, wieczór teatralny w Krzysztoforach!), a doktorat

⁴ C. Norwid, *Ad leones!*, [w:] idem, *Pisma wybrane*, t. 4: *Proza*, oprac. J.W. Gomulicki, Warszawa 1968, s. 147.

Krzysztofa *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, pod opieką Jana Błońskiego, był już gotów w roku 1986. To wielkie dokonanie naukowe zamieniło się w książkę opublikowaną w roku 1990. Nadal patrząc oczyma Profesora Pleśniarowicza na fenomen teatru wielkiego Wielopolanina.

Pozwól, Krzysztofie, na jeszcze jedno wspomnienie z lat studenckich. Pewnego wieczora poszedłem na spotkanie z Tadeuszem Kantorem w jednym z klubów studenckich, to było po prostu obowiązkowe. I oto po wyjściu z domu akademickiego, na ul. Reymonta, spostrzegłem charakterystyczną sylwetkę. Kantor był sam, o dziwo. Podjąłem desperacką decyzję, że poproszę Mistrza o możliwość towarzyszenia mu. Przyjął to w sposób najzupełniej naturalny. Nie musiałem zadawać pytań: miałem szczęście asystować w głośnym myśleniu Artysty. Nie byłem przygotowany, aby wszystko rozumieć, ale z tym spotkaniem kojarzę mój afekt serdeczny, na zawsze, do poezji Guillaume’a Apollinaire’a.

Myślę czasem, Krzysztofie, o wspólnych nam miejscach, z którymi związaliśmy się albo w odmiennych czasach, albo po trosze osobno. Było nam obydwu dane zamieszkać na krótko w sławnym Domu Literatów przy ul. Krupniczej 22, tyle że w odstępie lat dwudziestu pięciu. W pokoiku, w którym się gnieździłem, wisiał socrealistyczny portret Broniewskiego (niestety, bohomaz), a w łazience trwała wana sławna kąpielami Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego po jego nocnych przewagach w zaczarowanym Krakowie... Przez trzy lata co dwa tygodnie przemierzaliśmy tę samą trasę Kraków–Krosno (dokładnie połowę drogi z Krakowa do Lwowa) jako pracownicy nowo powstałego Kolegium Nauczycielskiego, korzystając z zaproszenia naszego podkarpackiego drogiego ziomka i kolegi ze studiów, Kanclerza Franciszka Tereszkiewicza. Jechaliśmy ku swej małej ojczyźnie, nigdy, niestety, w tej samej „ekipie”. Ileż wtedy można by było się nagadać!

„Powieść nie skończona...” – jak powiada Słowacki w swej *Godzinie myśli*. Wybacz, Krzysztofie, że w mojej godzinie myśli nie będę w stanie złożyć należnego hołdu Twojemu znakomitemu dorobkowi naukowemu; cóż, brak mi kompetencji, tu „los nas rozdzielił”. A mam przed oczyma tytuły i treść artykułów, które Stanisław Pigoń z naszej sąsiedzkiej Komborni poświęcił swym znamienitym przyjaciółom: Ignacemu Chrzanowskiemu, Arturowi Górskiemu, Stefanowi Kołaczkowskiemu, Julianowi Krzyżanowskiemu. Mam jednak okazję i potrzebę w tej jubileuszowej dobie, aby poszczycić się także Twoją przyjaźnią akademicką, ową przyjaźnią, która, jako fenomen uniwersytecki, ma swoje piękne karty i swoją naukową literaturę⁵. Pragnę Ci podzię-

⁵ M. Abassy, *Friendship as a Value in Academic Ethos*, „Journal of Culture and Values in Education” 2022, vol. 5, no. 2, s. 80-98.

kować za to wyjątkowe poczucie, za pewność, że otwierając sobie pole do (zawsze możliwego) szlachetnego różnienia się w sferze poglądów, bez żadnej kontrowersji podzielamy zespół wartości, którym należy hołdować w Nauce i na Uniwersytecie. I cieszę się na myśl, że nadal będą mi służyć, także dla celów naukowych, przekłady poetyckie z języków słowiańskich, dokonane przez Twego Ojca, a przez Ciebie z pietyzmem zebrane.

Kraków, wrzesień 2024 r.

Bibliografia

- Abassy Małgorzata, *Friendship as a Value in Academic Ethos*, „Journal of Culture and Values in Education” 2022, vol. 5, no. 2, s. 80-98, <https://doi.org/10.46303/jcve.2022.21>.
- Dopart Bogusław, „*stamtąd drogi wychodzą, bo tam serce świata*”. O antologii Jerzego Pleśniarowicza Wiersze z Rzeszowskiego, [w:] Jerzy Pleśniarowicz, *człowiek wielu talentów (teatr, dzieło translatorskie, poezja). W stulecie urodzin*, red. nauk. J. Wolski, Rzeszów 2022, s. 53-67, *Podkarpacie Literackie*, 5.
- Forczek Lesław, Szetela Czesława, *Sprawozdanie ze Zjazdu Delegatów Towarzystwa Literackiego im. A. Mickiewicza w Rzeszowie*, „Rocznik Towarzystwa Literackiego imienia Adama Mickiewicza” 1976, R. 11, s. 192-195.
- Norwid Cyprian, *Ad leones!*, [w:] Cyprian Norwid, *Pisma wybrane*, t. 4: *Proza*, oprac. Juliusz Wiktor Gomulicki, Warszawa 1968, s. 147.
- Ożóg Kazimierz, *Profesor Stefan Reczek (28 sierpnia 1923-31 marca 1993)*, „Słowo. Studia Językoznawcze” 2018, nr 9, s. 7-10, <https://doi.org/10.15584/slowo.2018.9.01>.
- Wiersze z Rzeszowskiego. Antologia*, wybór i oprac. Jerzy Pleśniarowicz, wstęp Ryszard Matuszewski, Lublin 1974.

JAROSŁAW FLIS

Strawa duchowa

Bardzo wiele zawdzięczam uniwersyteckim jadłodajniom – szczególnie zawodowo. Od spotkania w takim miejscu zaczęło się moje największe odkrycie naukowe, gdy przy obiedzie zadałem matematykowi i fizykowi pytanie o spóźniane wielkości części w przypadku podziału partyjnego. Ich odpowiedź naprowadziła mnie na trop naprawdę cennej zdobyczy. Tam też usłyszałem niejedną anegdotę, którą potem wykorzystywałem jako zobrazowanie statystycznych zależności. Lecz jednej rzeczy uczyłem się tam zawsze tylko od Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza. Lekcje te w moim przypadku były trudne, lecz też i na nauczyciela trafiłem wyjątkowego. Chodzi o umiejętność wysłuchania rozmówcy. Wysłuchania bynajmniej nie wynikającego z wpojonych reguł konwersacji. Wysłuchania, w którym nie ma krzty zniecierpliwienia, kiedy wreszcie będzie można samemu zabrać głos. Wysłuchania bez zazdrości, że to nie samemu wymyśliło się te wszystkie idee. Wysłuchania bezbrzeżnie życzliwego i szczerze zainteresowanego. Nieuciekającego od odmiennych poglądów. Nasze spotkania „przy kotlecie” nigdy nie sprowadzały się do piętnowania tych czy owych. Krytyczne oceny nie oznaczały najwyższego oburzenia i nieodwołalnego potępienia. Raczej ubolewanie, że oto po raz kolejny ktoś wpadł w koleiny głupoty czy rozgorączkowania, krótkowzroczności bądź partykularyzmów. O tym, że nasze rozmowy miały taki przebieg, decydowały właśnie natura Pana Profesora i jego podejście do rzeczywistości.

Bez wątpienia bardzo mi daleko do osiągnięcia samemu takiego stanu, nawet jeśli świadomie uznaję go za jak najbardziej pożądany. To jednak jest taka cecha,

którą – gdy nie ma się jej wrodzonej – można nabyć przez naśladownictwo. Potrzebny tu jest jednak stały osobisty kontakt z kimś, na kim można by się wzorować. Dlatego liczę, że Pan Profesor będzie w przyszłości nawet jeszcze częściej zaglądał na kampus. Że nie zabraknie okazji do porozmawiania o świecie, w którym realne rozgorączkowanie wzmacniane jest jeszcze przez komunikację. Nie chodzi o to, że jest ona zbyt emocjonalna, lecz o to, że jest źle emocjonalna. Za dużo złości i obaw, za mało ciepłej życzliwości i ciekawości. Takiej, jakiej nie brakuje Profesorowi.

JOLANTA VAN GRIEKEN-BARYŁANKA



Drogi Krzysztofie, Szanowny Panie Profesorze!
To wielki honor i zaszczyt dla mnie, że w tak dostojnej formie mogę Ci pogratulować pięknej kariery naukowej i wyrazić swój podziw dla Twoich dokonań. Ale przede wszystkim składam Ci najwyższe wyrazy uznania i wdzięczności za to, że tak wnikliwie zająłeś się upamiętnieniem dorobku swojego Ojca Jerzego Pleśniarowicza – znanego poety z grupy Józefa Czechowicza, polskiego tłumacza literatur słowiańskich, dramaturga i reżysera teatralnego, który miał ogromny wpływ na moje życie duchowe i intelektualne.

Jako autor, współautor i redaktor książek z dziedziny historii i teorii teatru oraz literatury nie zapomniałeś, gdzie są Twoje źródła twórczości i wielkości. Jestem Ci szczególnie za to wdzięczna, bo to są także moje źródła twórczej siły. Twój dom rodzinny w Rzeszowie był dla mnie domem szczególnym – z Twoją Mamą Blan-ką, która dyskretnie zostawiała nas przy okrągłym stole, by podać herbatę i pyszne ciasteczka, i z Jerzym, Twoim Tatą, który pił herbatę, „przegryzając” moje wiersze. I uczył: „pamiętaj, Jolu, ani dnia bez liryki, ani dnia bez wzruszeń, słowa słowom powinny się dziwić”.

Poetyckie spacerzy, które dane mi było przeżyć z Jerzym Pleśniarowiczem, to najwyższy stopień relacji Mistrz–Uczeń. Jakże jestem wdzięczna za możliwość bycia Jego uczennicą i przyjacielem. Ale wdzięczna jestem także Tobie, gdyż sprawiłeś, że mój spacer z Rodziną Pleśniarowiczów nie zakończył się wraz z odejściem Twojego Ojca w 1978 roku. W 1985 roku w Krajowej Agencji Wydawniczej w Rzeszowie,

gdzie wtedy pracowałam, wyszła książka Jerzego w Twoim opracowaniu. Pomagałam w pracach edytorskich nad nią. W tym samym roku zostałeś laureatem Nagrody Literackiej Rzeszowa właśnie „za udostępnienie i opracowanie do druku monografii pt. *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru* swego ojca Jerzego Pleśniarowicza”. W tym czasie wielokrotnie wspólnie dbaliśmy o to, aby pamięć o Twoim Ojcu nie zaginęła, publikując wspomnienia o Nim, jak i przypominając Jego twórczość w rzeszowskim dzienniku „Nowiny” czy w miesięcznikach „Profile” i „Easy Rider”.

Jesteś prawdziwym strażnikiem tej Pamięci, teraz wspólnie z Twoim Synem. Wydaliście imponujący, a wcześniej nieznany przecież dorobek Twojego Ojca, a Dziadka dla Jana. Ogromnie się cieszę, że mój spacer z Rodziną coraz młodszych Pleśniarowiczów trwa nadal. Bardzo Ci za to dziękuję i z wielką atencją honoruję Twoje wszystkie wspaniałe dokonania. Szczególnie te związane z Twoim Ojcem, a moim Mistrzem.

Kraków, 15 marca 2025 r.

JANUSZ S. GRUCHAŁA

O Krzysztofie Pleśniarowiczu rodem z Rzeszowa

Znajomości trwające ponad 50 lat obrastają wspomnieniami, opowieściami, obrazami. Nie wszystkie one są wyraźnie zarysowane, co do niektórych istnieje podejrzanie, że zawierają pewną dozę fikcji. Nawet jeśli tak bywa, to ważny jest ogólny obraz, który pojawia się, gdy przywołujemy osobę: wrażenie, że zawsze można liczyć na życzliwość, uśmiech, żart, że nie ma żadnych cieni czy plam.

Taka jest moja znajomość z Krzysztofem Pleśniarowiczem. Trwa już bardzo długo: spotkaliśmy się po raz pierwszy ponad pół wieku temu jako uczniowie szkoły średniej, gdy braliśmy udział w rejonowym etapie olimpiady polonistycznej w Rzeszowie. Przyjechałem tam z mieleckiego liceum. Mój udział się na tym etapie zakończył, Krzysztof poszedł dalej i, jeśli dobrze pamiętam, z powodzeniem (nie zazdrościłem mu, zasłużył). Wiedziałem, że Krzysztof jest „z tych” Pleśniarowiczów, ale prawdę mówiąc, przekładów ani wierszy jego Ojca wówczas nie znałem, a z teatrem miałem nikły kontakt. Pamiętam jednak, że nigdy nie odczułem, by Krzysztof okazywał wyższość z racji tej rodzinnej paranteli.

Gdy po jakimś czasie spotkaliśmy się w Gołębniku jako studenci, ucieszyłem się, widząc znajomych z rzeszowskiej olimpiady. Chyba była dla nas ważna ta identyfikacja z Rzeszowszczyzną (nie nazywano wtedy tej krainy Podkarpaciem); zanim „wsiąknęliśmy” w Kraków, taka wspólnota pochodzenia bardzo dobrze nam (a przynajmniej mnie) służyła. Nie mogę nazwać mojej znajomości z Krzysztofem Pleśniarowiczem bardzo bliską, ale zawsze oceniałem ją jako znaczącą. Nasze zainteresowania rychło się rozeszły: Krzysztof skłonił się ku teatrologii, ja zainteresowałem się filologią

(staropolską, ale też klasyczną). Trzeba powiedzieć, że obaj skorzystaliśmy z dobrych zmian zachodzących wtedy na krakowskiej polonistyce: pozwolono na swobodę w wyborze zajęć (studia indywidualne), zaczęły też powstawać specjalności takie jak teatrologia, dziennikarstwo, filmoznawstwo i bibliotekoznawstwo (niektóre później stały się samodzielnymi kierunkami, powędrowały na inne wydziały Uniwersytetu i dziś nie pamiętają swych polonistycznych korzeni...).

Miejscem, w którym często się spotykaliśmy, poczynając od lat 90., stało się Krosno. Rzeszowszczyzna upominała się o swoich autochtonów: obaj pracowaliśmy najpierw w Kolegium Nauczycielskim, a później w Państwowej Wyższej Szkole Zawodowej im. Stanisława Piłonia. W obu tych instytucjach znaczną część pracowników dojeżdżających na zajęcia z uczelni akademickich stanowili byli mieszkańcy regionu. Właśnie związek z ziemią rodzinną był dla nich – jak sądzę – argumentem równie ważnym jak wynagrodzenie za pracę.

Profesor Krzysztof Pleśniarowicz przekazywał studentom krośnieńskiej uczelni, przyszłym nauczycielom, wiedzę o teatrze, szerzej – o kulturze współczesnej. Jestem przekonany, że do dziś korzystają z wykładów i seminariów Profesora w swej pracy.

Uczelnia w Krośnie nawiązywała w tych latach do dawnych tradycji Akademii Krakowskiej, która w wielu miastach utrzymywała tzw. kolonie akademickie. Ten związek uwidocznił się także w rolach, które Profesor Pleśniarowicz odgrywał w PWSZ, umacniając relacje między UJ a krośnieńską uczelnią: był członkiem Senatu, udzielał się w komisjach wyborczych jako ich wiceprzewodniczący i przewodniczący, był członkiem Rady Uczelni w jej pierwszej kadencji.

Nie piszę tu o osiągnięciach naukowych Czcigodnego Jubilata ani o godnościach i stanowiskach, które piastował na Uniwersytecie Jagiellońskim; jestem pewny, że uczynili to inni. Ponieważ Krzysztof i ja jesteśmy równolatkami i ta czcigodność spotyka nas obu (stosownie do zasług, oczywiście), wypada mi napisać na koniec: ech, ponad półwiecze znajomości, ćwierć wieku współpracy w Krośnie na ziemi rzeszowskiej – to nie mogło się skończyć inaczej jak radosną przyjaźnią. *Ad multos annos, Christophore!*

STANISŁAW HAŁABUDA

Teatrolog w oku cyklonu

Dla wielu czytających ten tekst tytuł może się wydać nagłówkiem rodem z bulwarowej gazety. Jednak – zdaniem piszącego te słowa – oddaje rzeczywistość dyktowania Krzysztofa Pleśniarowicza w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora. Kiedy po wygranych konkursie obejmował dyrekcję, był już znanym badaczem sztuki Kantora i posiadał spory dorobek naukowy w tym zakresie.

W kwietniu 1994 r. Ośrodek i jego Archiwum były już instytucją państwową zarządzaną przez Urząd Wojewódzki w Krakowie. Już wtedy ujawniły się problemy organizacyjne i prawne dotyczące zbiorów archiwalnych pozostałych po działaniach Teatru Cricot 2 i jego twórcy Tadeusza Kantora. Wszystko, co pozostało po przedstawieniach, oraz materiały twórcze do spektakli były traktowane przez Kantora, jego współpracowników, a także piszących o spektaklach jak dzieła sztuki plastycznej, co skutkowało ochroną prawami autorskimi. Po śmierci Kantora prawa te przeszły na spadkobierców ze wszystkimi konsekwencjami tego stanu.

Po upaństwowieniu Ośrodka i jego archiwum organ zarządzający wyraził wobec dyrektora żądanie pełnej inwentaryzacji zbiorów, dokładnego opisu archiwaliów w celu uporządkowania stanu prawnego. Oczekiwał określenia, co jest własnością instytucji, a które archiwalia podlegają prawu autorskiemu przeniesionemu na spadkobierców.

Prace nad inwentaryzacją zbioru Archiwum Ośrodka nastroczały od początku najwięcej trudności. Zasady dokumentacji dzieł teatralnych wypracowane w odniesieniu do teatru dramatycznego przez historyków teatru okazały się mało przydatne.

Konieczne było opracowanie nowych zasad inwentaryzacji zbioru, rozbudowanie wpisów do ksiąg inwentarzowych oraz stworzenie przejrzystego katalogu. Po dokonaniu spisu z natury konieczna stała się zatem ponowna inwentaryzacja, ujawniono bowiem bardzo duże ilości archiwaliów niezainwentaryzowanych, zarówno oryginałów stworzonych ręką Kantora, jak i kopii. Czas upływał, wyniki były mierne, co wzbudzało nerwowość wśród urzędników organu zarządzającego.

Niedostateczne tempo prac wobec nacisku na dyrektora ze strony zarządcy doprowadziło do konfliktów z pracownikami Archiwum zakończonych zwolnieniami – dyscyplinarnymi lub rezygnacjami z pracy na własną prośbę. Ciągłe zmiany w komisjach inwentaryzacyjnych dawały w konsekwencji długie przerwy w działaniu. Spis udało się zakończyć dopiero w grudniu 1998 r.

Reforma administracyjna przyniosła nieoczekiwany skutek dla Ośrodka i jego Archiwum. W lipcu 1999 r. stał się instytucją samorządową i został podporządkowany Urzędowi Marszałkowskiemu Województwa Małopolskiego. Wśród pracowników urzędu odpowiedzialnych za kulturę zrodziła się myśl likwidacji Ośrodka i pozbycia się kłopotu. Opór środowisk teatralnych i plastycznych zarówno polskich, jak i zagranicznych doprowadził do zarzucenia pomysłu. Zastanawiająca jest czasowa łączność działań urzędu z inicjatywą Archiwów Państwowych żądających przekazania do nich także archiwów artystycznych o charakterze muzealnym wielu instytucji. I w tym przypadku opór wielu środowisk przyczynił się do zaniechania żądań.

Aby nie ograniczać się do opisu kłopotów i problemów zewnętrznych, należy wspomnieć też o próbie unowocześnienia Archiwum Ośrodka. Upowszechnianie się komputerów spowodowało dyskusję wśród dokumentalistów teatralnych o olbrzymiej przydatności tego narzędzia do opisu i katalogowania zbiorów archiwaliów. Papierowe, „fiszkowe” katalogi traciły swój urok i przydatność. Przeglądanie ich fiszka po fiszce było mozolnym zajęciem. Dyrektor zajmujący się historią teatru miał pełne rozeznanie w poglądach dokumentalistów na komputerowy opis archiwaliów i znał ich zachwyt nad nowym narzędziem pracy. W dyskusjach z Dyrektorem powstał projekt „Elektronicznej Cricoteki”. Wypracowane zostały zasady komputerowego opisu zbiorów Ośrodka wraz ze schematem tworzenia w tym systemie pełnego i przejrzystego katalogu. Elektroniczny katalog miał być pierwszym krokiem do digitalizacji zbiorów. Hasłami naczelnymi nie miały być rodzaje wytworzonych archiwaliów, lecz tytuły spektakli. Rekordy zawierać miały pełne spisy materiałów odnoszących się do przedstawienia, uporządkowane według zasady: dokumenty pracy nad spektaklem, dokumenty dzieła, fotografie, filmy, recenzje i opracowania syntetyczne wraz z numerami archiwalnymi oraz kodowym oznaczeniem miejsca przechowywania.

Niestety w marcu 2000 r. Krzysztof (jestem uprawniony do zwracania się do Niego po imieniu) zrezygnował z dyktowania w Ośrodku. Przed odejściem zalecił kontynuowanie pracy. W przypadku piszącego te słowa współpracę z Ośrodkiem zakończył wyrok sądowy nakazujący przywrócenie do pracy poprzedniej kierowniczki Archiwum i decyzje następcy Krzysztofa na stanowisku dyrektora. Obecnie elektroniczna bibliografia, udostępniana na internetowej stronie Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, wygląda inaczej i zawiera inny porządek opisu.

JÓZEF KĄŚ

Kiedy to przemknęło?

O roku ów..., roku 1973, w którym wielka rzesza polonistycznych marzycieli rozpoczęła swoją przygodę na Uniwersytecie Jagiellońskim. W gronie ponad 200 osób (podobno było nas 216) byłeś i Ty, Dostojny Jubilacie, i niżej podpisany, i inni nasi Koledzy, którzy w roku 2025 przeżywaliliśmy swoje jubileusze. Szmat czasu za nami, emocje, wspomnienia i tylko jakoś trudno dopuścić do siebie myśl, że to już kilka nowych pokoleń zajmuje nasze miejsca. Dziś wspominamy Wielkich Mistrzów z naszych studenckich czasów, m.in. Mariana Tatarę, Wacława Woźnowskiego, Juliana Maślankę, Tomasza Weisa, Franciszka Ziejkę, Ewę Miodońską-Brooks, Adama Kulawika, Jana Michalika, Zofię Kurzową, Bogusława Dunaja, Józefa Bubaka, Janusza Strutyńskiego, Tadeusza Ulewicza (uchodzącego za postrach na polonistyce) i wielu innych.

A obok Nich rosło pokolenie 1973 – młodych adeptów nauki, u których rozwijały się talenty, krystalizowały pasje. Krzysztof Pleśniarowicz należał wtedy do nie-małego grona dzisiejszych Jubilatów, którzy dostali życiową szansę rozwijania swoich zdolności na polonistyce spod herbu Gołębnik. Przypomnijmy tu współczesnych Profesorów, rówieśników Dostojnego Jubilata: Bogusława Dopartę, Janusza Gruchałę, Jacka Popielę. Do tego grona zalicza się skromna osoba niżej podpisanego.

Przyznam, że to niezwykle miłe, kiedy o Kolegach z roku wspomina się po latach z wielką sympatią, ale i z podziwem za ich dokonania. Przecież z tego grona wyrosli dziekani i rektorzy na czele z poprzednim Rektorem Uniwersytetu Jagiellońskiego Jackiem Popielem. Dostojny Jubilacie, Drogi Krzyśku, gratuluję Ci, że swoich

talentów nie zakopałeś, ale je zwielokrotniłeś ku chwale UJ i pożytkowi społeczności akademickiej. Dziś widzę Cię na listach odpowiedzialnych organizatorów życia naukowego UJ (mam na uwadze funkcję prodziekana Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ), na listach autorów licznych i liczących się książek, ale też widzę Cię jako człowieka szczerze uśmiechającego się na widok kolegi z roku. W tej chwili wypada Ci tylko życzyć dużo zdrowia, niegasnącego entuzjazmu i realizacji nowych pomysłów badawczych, o których z pewnością jeszcze usłyszymy.

DOROTA KORWIN-PIOTROWSKA

Teatr (bardzo) niemożliwy, czyli Kantor na WZiKS

Występują:

„KANTOR” – aktor ubrany i zachowujący się jak Tadeusz Kantor w latach 70. XX w.,

ZASOBY LUDZKIE:

ZASOBINI,

ZASÓB,

pozostali zgrupowani po pięć osób na półpiętrze i balkonie III p.: postacie ubrane
w jednakowe czarne stroje, twarze pokryte białą farbą,

ZASOBY NIE/LUDZKIE:

HOMMAGE À PARAPLUIE,

CZŁOWIEK-BIURKO, CZŁOWIEK-KRZESŁO, CZŁOWIEK-LAPTOP (postacie połączone
z wiernymi imitacjami przedmiotów, zrobionymi z lekkich materiałów),

DWÓCH MAGÓW z DESKĄ OSTATNIEGO EDUKACYJNEGO RATUNKU,

ALGORYTM / JESZCZE ŻYWA (postać w pudle poruszającym się na hulajnodze
elektrycznej).

(Rzecz rozgrywa się w budynku Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ¹. Na drzwiach wejściowych ze wszystkich stron przyklejone są duże napisy na jaskrawo-zielonym tle: „Do nauki nie wchodzi się bezkarnie”. Widownia zostaje na parterze, do dyspozycji ma wielki ekran zawieszony na barierce I p. ponad portiernią, zbierający obraz z kilku kamer na piętrach i parterze, ewentualnie jeszcze gdzieś telebimy. W rogu ekranu cały czas widać z boku, co robi dyrygujący przedstawieniem. Tuż za wejściem głównym do budynku WZiKS, w środku, zrobiony jest niewielki placzyk otoczony ozdobnymi bordowymi sznurami. Tam na szerokim podeście okrytym czarnym materiałem stoi „KANTOR” – aktor ubrany elegancko, na biało-czarno, zachowujący się i wyglądający jak Tadeusz Kantor. W zasięgu ręki ma gong z zawieszonym na drucie młoteczkim, łatwy do szybkiego użycia. Z tyłu stoi krzesło, na które zarzucony jest płaszcz kąpielowy w paski, jaki miał niegdyś Kantor podczas „Koncertu morskiego”, na siedzisku kapelusz i tuba. „KANTOR” kłania się co chwilę we wszystkie strony milcząco i automatycznie, w rękę ma białego pilota-batutę, który będzie używany w obu funkcjach.

Kiedy gasną główne światła, tłum się ucisza, zapala się reflektor skierowany na aktora. „KANTOR” zaczyna w milczeniu dyrygować, robi tak przez dłuższą chwilę, zapalczywie i arcyważnie, patrząc gdzieś przed siebie, nagle kieruje „batutę” w stronę windy. W windzie wtedy zapala się ostre, pomarańczowe światło, włączone przez ukrytego za panelem niewidocznego aktora. W części przeźroczystej widać tylko przyłożony u góry do szyby duży czarny męski parasol, który od strony kamery wygląda tak, jakby jechał sam. „KANTOR” wskazuje pilotem-batutą tę windę po prawej, a gdy ona wjeżdża na III p. i gaśnie w niej światło, „KANTOR” kieruje pilota na szklane drzwi w korytarzu po lewej stronie, co „uruchamia” reflektor. Stamtąd wychodzi przez szklane drzwi grupa postaci – część schodzi na półpiętro, część gromadzi się na „balkonie”, czyli wypustce korytarza wystającej w formie tarasu, otoczonego z trzech stron barierkami. „KANTOR” na przemian wskazuje mówiących wyżej i niżej)

¹ Budynek WZiKS UJ jest mocno przeszkłony, ma przeźroczystą ścianę wejściową i dach, w środku prześwitujące metalowe barierki przy piętrach i zejściach. Wszystkie piętra są widoczne z dołu, „zawieszone” w holu otwartym aż do III p. Z lewej strony od głównego wejścia znajdują się otwarte schody, na szczycie tuż obok nich jest niewielki taras, z góry przypominający balkon. Z prawej widoczne są metalowo-szklane windy w przeźroczystych pionowych tunelach. Do obejrzenia pod adresem: <https://wzksuj.wkraj.pl/html5/index.php?id=48570> – 20 V 2024.

ZASOBY LUDZKIE – balkon żeński (*szemrze, stopniowo przechodząc do pełnego głosu*):

My zasoby ludzkie. My zasoby ludzkie. My zasoby ludzkie.

ZASOBY LUDZKIE – półpiętro męskie (*szemrze w odpowiedzi, stopniowo przechodząc do pełnego głosu*):

My zasoby ludzkie. My zasoby ludzkie. My zasoby ludzkie.

ZASOBY LUDZKIE – balkon żeński (*jeden głos śpiewa donośnie, by przekrzyczeć innych, reszta szemrze „My zasoby” w kółko*):

Ja – Za-so-biii-ni!

ZASOBY LUDZKIE – półpiętro męskie (*głośno powtarza kilkakrotnie*):

My – za-so-by ludz-kie!

(„KANTOR” cały czas dyryguje, od czasu do czasu celując pilotem w aktorów wyżej lub niżej)

ZASOBY LUDZKIE – balkon żeński (*jeden głos śpiewa, reszta szemrze „My zasoby” w kółko*):

Ja – Za-so-biii-ni!

ZASOBY LUDZKIE razem (*od szeptu coraz głośniej, w końcu śpiew w rytmie przypominającym oberka*):

Zasoby za osoby, zasoby za osoby, zasoby za osooobyyyyyy!

ZASOBINI (*wychodzi z balkonu i przemieszcza się po schodach do wybranka na półpiętrze*):

Ja, Zasobini, biorę Ciebie, Zasobie, za swój zasób – i wpisuję jako obligo, że zrobimy sobie nowe, małe, śliczne naturalne zasoby ludzkie, może być parka. I okragłutkie zasoby ponadnaturalne, nasz kredyt.

(*Zabiera jednego z ZASOBÓW, chwytając za rękę i wychodzi z nim z powrotem po schodach, znikają w korytarzu z lewej. Pozostałe ZASOBY z półpiętra idą na górę za nimi w orszaku, śpiewając, a „KANTOR” im dyryguje, wybijając rytm. Oni skręcają w prawo na główny korytarz III p., łącząc się z grupą balkonową*)

ZASOBY LUDZKIE (*balkon intonuje, aktorzy z półpiętra odpowiadają, idąc stopniowo w górę, wszyscy śpiewają na melodię litanii*):

Święta Konsumpcjo,
módl się za nimi.

Święta Techniko,
módl się za nimi.
Święta Polityko,
módl się za nimi.
Święte nieświęte,
módlcie się za nimi.

(Tu nagła zmiana na skoczną przyspiewkę w rytmie oberka, razem)

**Zasoby za osoby, zasoby za osoby,
zasoby za osoby, zasoby za osoby,
Zasoby za osoby, zasoby za osoby,
ludzkie-nie/ludzkie, bęc!**

(Gdy para znika za drzwiami, obie grupy ZASOBÓW są już na górze w okolicach balkonu, „KANTOR” przerywa dyrygowanie, opuszcza ręce, a następnie wznosi jedną z pilotem i jakby włącza nim reflektor, który przejeżdża najpierw po ZASOBACH LUDZKICH, niby czegoś szukając, a w końcu przesuwają się w prawo i oświetla korytarz koło windy na III p., skąd wylania się korowód ZASOBÓW NIE/LUDZKICH. W tym czasie ZASOBY LUDZKIE wyjmują kołatki i zaczynają nimi potrząsać. W orszaku ZASOBÓW NIE/LUDZKICH idą: CZŁOWIEK-BIURKO ze stołem do pracy na plecach i smartfonem przy uchu, jadący za nim na krześle obrotowym CZŁOWIEK-KRZESŁO, sklejonny z siedziskiem, który cały czas pisze na smartfonie, czasem próbuje się podnieść, a także CZŁOWIEK-LAPTOP, z imitacją rozłożonego laptopa przyklejoną na udach, przemieszcza się drobnymi kroczkami, ma wielkie nauszne słuchawki na pochylonej nad klawiaturą głowie. Tańczą, wyginają się we wszystkie strony, ZASOBY LUDZKIE wybijają im rytm, który przejmują ręce „KANTORA”-dyrygenta. ZASOBY LUDZKIE wychodzą w ich stronę i obie grupy łączą się w dziwacznym onirycznym tańcu. Wtem „KANTOR” uderza w gong, przerywając scenę)

(Gong)

(Wszyscy na górze zamierają w bezruchu i ciszy. „KANTOR” kieruje „batutę” na windę na III p., w której zapala się znów pomarańczowe światło. Parasol zjeżdża nią na II p. Winda gaśnie, a z korytarza za nią wychodzi DWÓCH MAGÓW z DESKĄ OSTATNIEGO EDUKACYJNEGO RATUNKU. Aktorzy są identycznie ubrani w granatowe szerokie szaty w srebrne gwiazdy, na głowach mają granatowe czapki czarodziejów z długim szpicem. Ciągna/pchają białą tablicę interaktywną z napisem w dwóch liniach na banderoli: DESKA OSTATNIEGO EDUKACYJNEGO RATUNKU, którą „odczytuje” reflektor razem z kamerą. Jeden MAG jest z przodu

i ciągnie tablicę, trzymając obie ręce za sobą, drugi z tyłu pcha tablicę jedną ręką, w drugiej trzyma wysoko w górze świecący plastikowy miecz. Idą bardzo wolno. Udadają wielki wysiłek, przystają co parę kroków, ocierają pot z czoła. W tym czasie ZASOBY LUDZKIE i NIE/LUDZKIE przechylają się za barierkę z III p., niektórzy schodzą i ustawiają się przy barierce na schodach, zaglądając na p. II, robią chaos. I dopingują, pokrzykują, na końcu skandują i pohukują. „KANTOR” w ekstazie macha coraz intensywniej batutą w rytm, szaleje)

ZASOBY (najpierw pojedyncze osoby rzucają hasła, potem wszyscy skandują, niemal stadionowo):

Naprzód! Dawaj! Interesariusze wszystkich nauk łączcie się! Nie ustawać! Dalej!
Edu-, edu-, edukacja! Więcej! Wyżej! To jest racja! Ranking w górę! Życie w dół!
Na-u-ka – uka – uka!!! Na-u-ka – uka – uka!!!

(W końcu MAGOWIE docierają pod szklane drzwi z lewej strony. „KANTOR” uderza w gong, oni wtedy zamierają w połowie gestu, „KANTOR” unosi w górę ręce i tak zostaje. ZASOBY LUDZKIE też nieruchomieją z dłońmi na ustach. „KANTOR” opuszcza dłonie. Cisza. Następnie podnosi pilota i „włącza” akcję w korytarzu z prawej na tym samym II p. Stamtąd ciągnie wielką, nieruchomą, kanciastą postać, to ALGORYTM, ukryty w wielkim, wyglądającym na plastikowe pionowym pudle, które porusza się za pomocą ukrytej w środku elektrycznej hulajnogi. Od strony uchwyty ma wycięty wąski prostokątny otwór do patrzenia dla aktorki, która w środku zaopatrzona jest też w mikrofon. Wzdłuż krawędzi pudło ma przyklejone świecące ledowe taśmy. Zajeżdża na środek korytarza, staje nieopodal barierki lekko pod skosem. „KANTOR” na parterze bierze się pod boki i patrzy zdumiony na ekran)

ALGORYTM (recytuje przed siebie przez szparę znajdującą się na wysokości ust, głosem robota, może być nagranie z bardzo sztucznym głosem):

Jeden lub dwa. Dzień lub noc. Tak lub nie. Tak lub nie. Tak lub nie. Musisz wybrać. Tak lub nie. Prawa/lewa. Wybieraj. „Platon Biały”, „Platon Czerwony” – wino marki wino. Tik-tak, Tik-Tok. Jestem Algorytm. Tik-tak, Tik-Tok. We mnie jest sztuczna. Inteligencja. Komunikacja. Halucynacja. Generacja. Integracja. Gracja. Racja. Przejmuję edukację i naukę!

(ALGORYTM przyciska coś w sobie, po czym gwałtownie rozkładają się mu po bokach skrzydła – dwa wielokrotnie powiększone, rozłożone srebrne laptopy z klawiaturą przy korpusie)

ZASOBY LUDZKIE i NIE/LUDZKIE (jąkają się, mówią coraz bardziej jak echo):

-ejmuję edukację i naukę, -dukację i -ukę, ację i ęę...

(„KANTOR” łapie się za głowę. Nie wie, co robić, miota się, w końcu uderza w gong)

(Gong)

(Zza drzwi z lewej na II p. wchodzi HOMMAGE À PARAPLUIE – może mieć też taki napis na koszulce. To nienaturalnie wysoka postać ubrana na czarno, z dużym czarnym męskim parasolem przymocowanym do klatki piersiowej, z głową ukrytą w złożonej czaszy parasola. Parasol jest tak przymocowany, by postać miała w miarę swobodne, nieco tylko usztywnione ruchy i wolne ręce. Podchodzi do miejsca, w którym stoi ALGORYTM, kłania się publiczności)

HOMMAGE À PARAPLUIE *(zwraca się do wszystkich z przesadą, niczym konferansjer na jakimś pokazie, może przy tym lekko otwierać i składać czaszę parasola, nie odstawiając jednak twarzy):*

Mesdames et Messieurs, Ladies and Gentlemen, Panie i Panowie!

(Obchodzi uważnie ALGORYTM dookoła, unosząc przy tym wysoko wskazujący palec. Gdzieś z boku pudła od niewidocznej strony wyciąga triumfalnie wielki, przeskalowany kabel z wtyczką i ciągnie go w stronę barierek, pokazując wszystkim. Ledy automatycznie gasną, „skrzydła” się składają)

HOMMAGE À PARAPLUIE *(w tym samym momencie, wydobywając z siebie dziki okrzyk, triumfalnie):*

Haa!!!

(Odwraca się w stronę pudła, zaczyna ostrożnie ciągnąć kabel, w końcu kabel stawia opór i pojawia się, przepasana nim w pasie, piękna dziewczyna, która wydostała się z pudła przez ukryte od niewidocznej strony drzwiczki. Ubrana w obcisły, zielony, fluorescencyjny kombinezon. Najpierw widać jej wyprostowaną nogę, jeszcze zza pudła, potem kabel napina się – i powoli, ponętnie zbliża się ona: JESZCZE ŻYWA, aż w końcu staje przed postacią HOMMAGE À PARAPLUIE)

HOMMAGE À PARAPLUIE:

Kim jesteś?

JESZCZE ŻYWA *(przedstawiając się):*

Inteligencja. Prawdziwa. JESZCZE ŻYWA.

HOMMAGE À PARAPLUIE (zachwycony, do niej, obejmując ją):

Jesteś jednak! Trzeba marzyć!

(„KANTOR” wskazuje „batutą” poszczególne grupy i je „odmraża”, wszyscy podchodzą do barierek. „KANTOR” zaczyna dyrygować)

WSZYSCY (razem na piętrach, coraz głośniejsze śpiewają do dźwięków gamy, z nawrotami – aż do rozwieszenia napisu):

Ooooooooo! Aaaaaaaa! Ooooooooo!

(W tym samym czasie dwóch aktorów przedziera się przed zebranych, trzymając duży rulon materiału. Chwytają za krańce, podchodzą do barierki, rozsuwają się wzdłuż niej na parę metrów i przekładają baner za poręcz, ogromnym napisem w stronę widowni. Pozostali im pomagają, podtrzymując płachtę. Gdy rulon jest rozwijany, „KANTOR” uderza trzykrotnie w gong, dostosowując tempo do sytuacji. Potem robi gest ucięcia i zostaje z uniesionymi rękami, spoglądając w górę na napis)

(Gong x 3, zawisa napis:)

NIE GAPCIE SIĘ TAK TEATRALNIE!

(Chwila bez ruchu, w ciszy. Potem „KANTOR” się kłania na wszystkie strony. Wychodząc, publiczność widzi na każdych drzwiach wejściowych odwrotność powitalnego napisu: „It’s the imagination, stupid!”²)

² W tekście wykorzystano, mniej lub bardziej dosłownie, sformułowania autorstwa Tadeusza Kantora: „Teatr Niemożliwy”, „Trzeba marzyć”, „Do sztuki nie wchodzi się bezkarnie”, „cywilizacja Świętej Techniki, Konsumpcji i Polityki”, a także rekwizyty z *Koncertu morskiego* (część *Panoramicznego happeningu morskiego* z 1967 r., w której w postać dyrygującego falami wcielił się Edward Krasiński, Kantor zaś, w szlafroku i kapeluszu, za pomocą tuby zarządzał przedstawieniem odbywającym się na plaży). Pojawia się także przekształcone hasło „Nie gapcie się tak romantycznie” ze sztuki Bertolda Brechta oraz „It’s the economy, stupid!”, wymyślone przez Jamesa Carville’a na potrzeby kampanii Billa Clintona.

HALINA KUREK

Homo locum ornat, non locus hominem

/Człowiek zdobi miejsce, nie miejsce człowieka/

Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza poznałam w Instytucie Filologii Polskiej UJ, gdzie studiowaliśmy i oboje niemal równocześnie zostaliśmy zatrudnieni na etatach asystenckich. Krzysztof prowadził ćwiczenia z historii i teorii literatury oraz teatru, ja natomiast zajmowałam się językoznawstwem. Spotykaliśmy się na uroczystościach instytutowych, na zebraniach organizowanych dla „młodszych pracowników nauki” oraz na korytarzach, biegnąc na zajęcia. Zapamiętałam Go jako przystojnego, niezwykle inteligentnego, zawsze pogodnego i uśmiechniętego młodego człowieka, życzliwego „całemu światu”. Nie dziwi więc, że był ulubieńcem studentów. Jego znakomity doktorat *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, napisany pod kierunkiem prof. Jana Błońskiego, stał się wydarzeniem, o którym mówiło się w Instytucie. Ja szczególnie cenię *Dylemat jedynego wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu* (Kraków 2000) – książkę, którą Krzysztof mi podarował i do której często wracam.

W roku 1992 prof. Franciszek Ziejka, ówczesny dziekan Wydziału Filologicznego UJ, polecił mi zorganizować w Krośnie Kolegium Języka Polskiego, które miało działać pod naukowym patronatem Uniwersytetu Jagiellońskiego. Kompletując kadrę, natychmiast pomyślałam o Krzysztofie. Obawiałam się jednak, że nie zgodzi się na uciążliwe dojazdy na Podkarpacie. Ku mojej nieopisanej radości Profesor

Halina Kurek

Pleśniarowicz wyraził zgodę i, jak można się było spodziewać, natychmiast zdobył serca studentów i pracowników krośnieńskiej uczelni. Co więcej, mimo uzyskania tytułu naukowego profesora i pełnienia licznych, bardzo prestiżowych kierowniczych funkcji na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz w Polsce, Krosnu i swemu Instytutowi Humanistycznemu pozostawał wierny, ucząc, także jako profesor zwyczajny, kolejne pokolenia studentów z Podkarpacia.

Miarą wielkości człowieka są jego czyny i stosunek do innych ludzi. Dziś, patrząc na Krzysztofa, widzę przystojnego, niezwykle inteligentnego, ciągle pogodnego i uśmiechniętego starszego Pana, nieustannie życzliwego wszystkim ludziom, których spotyka na swej drodze. To wielkie szczęście, że mogłam być jedną z osób, które zetknął z Nim los, bo Krzysztof z dobrego skarbca wydobywa tylko dobre rzeczy i zawsze się nimi dzieli. Krzysiu, *ad multos annos!*

Kraków, 2 czerwca 2024 r.

HALSZKA KURLETO



Trudno uwierzyć, że minęło ponad 30 lat, odkąd po raz pierwszy spotkałam Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza w Instytucie Spraw Publicznych, jeszcze w Rynku Głównym nad Jaszczurami. Nasze ścieżki krzyżowały się od tego czasu wielokrotnie, czasami na korytarzach Uniwersytetu, innym razem w najbardziej nieoczekiwanych zakątkach życia. Ale bez względu na to, gdzie się spotkaliśmy, zawsze była ta ciepła, szczerza rozmowa – często o Cricotece, o Kantorze i sztuce, której Profesor Krzysztof Pleśniarowicz poświęcił tak wiele swojego życia.

Pasja Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza do twórczości Tadeusza Kantora nie jest tylko akademicka; to niemal dożywotnie oddanie. Jego książki, liczne artykuły i monografie, których jest autorem, są nie tylko efektem skrupulatnych badań, lecz także wynikiem osobistej podróży, w której sztuka i życie przeplatały się w najgłębszy sposób. Poświęcił tak wiele, aby udokumentować i zachować spuściznę Kantora, i trudno sobie wyobrazić kogoś bardziej odpowiedniego do tej roli niż Profesor – zarówno jako Naukowiec, jak i Pasjonat.

Przez lata byłam świadkiem tego, jak Profesor stawiał się nie tylko uznanym uczonym, lecz także serdecznym Przyjacielem ze wspólnej Uczelni. Wiedza Profesora jest ogromna, Jego spostrzeżenia są przenikliwe, ale to Jego szczerza miłość do tematów, które eksploruje, zawsze się wyróżnia. Niezależnie od tego, gdzie Profesora spotykałam w Krakowie, Jego głos rozjaśniał się, gdy mówił o awangardowym teatrze i świecie Kantora, jego labiryntowej kreatywności i jego zdolności do przekształcania tragedii w najpiękniejsze formy sztuki.

To, co czyni wkład Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza jeszcze bardziej wyjątkowym, to fakt, że Jego kariera akademicka nigdy nie ograniczała się wyłącznie do książek i sal wykładowych. Kształtował instytucje, wspierał młodych naukowców i przyczyniał się do rozwoju krajobrazu kulturalnego Krakowa i nie tylko. Jako kierownik Katedry Kultury Współczesnej Uniwersytetu Jagiellońskiego, dyrektor Critoteki i współzałożyciel Instytutu Kultury pozostawił niezatarte piętno w środowisku akademickim i kulturalnym.

Nie zapominajmy również o poczuciu humoru Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza, które jest istotną częścią jego osobowości. Profesor potrafi mówić o najważniejszych sprawach z powagą, a przy tym z dowcipem, nawet jeśli temat ma głęboki ciężar egzystencjalny. Jego humor, podobnie jak jego wiedza i refleksja, nigdy nie jest powierzchowny – odzwierciedla głębokie zrozumienie absurdów życia, sprzeczności, z którymi wszyscy się zderzamy.

Przy tej szczególnej okazji, kiedy świętujemy Jubileusz Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza, nie mogę powstrzymać się od wyrażenia głębokiej wdzięczności. Jestem wdzięczna nie tylko za Jego błyskotliwość akademicką, za wiele wzbogacających rozmów i za przykład, jaki dał jako Naukowiec, Nauczyciel Akademicki, Człowiek niezwykłego tactu i kultury, który wnosi głębię i ciepło do wszystkiego, co czyni.

Profesorze, dziękuję za lata inspiracji i za wszystko, co dałeś światu teatru, kultury i Uniwersytetowi. Niech ten Jubileusz będzie tylko jednym z wielu kamieni milowych w karierze, która nadal jasno świeci.

OLGA LALIĆ-KROWICKA

Reżyser w wiecznym teatrze

Profesorowi Krzysztofowi Pleśniarowiczowi dedykuję

Pokazał nam teatr na nowo swoimi poglądami
czy to jeszcze Kantor stąpa po ścieżkach
poszukując książek na swój temat
tak, pokazał sens sztuki
dawno temu w młodości przeciwstawiając się
swoim sposobem podejścia nawet faszystom
gdy śnieg krakowski
zapisywał każdy jego ślad
mówią płatki o tym
i te wczorajsze i te dzisiejsze i przyszłe
Kantor nadal żyje
płatki przeistaczają się w słowa i tworzą księgi
dzięki profesorowi
podczas gdy senną wiosną Antonycz
z obłoków karpackich układa jeszcze
sceny wierszowane
z zielonych drzew i łąk
na ścieżkach motylowych Nowicy

OLGA LALIĆ-KROWICKA

Plamizm gwiazd i jego faktosens

Profesorowi Krzysztofowi Pleśniarowiczowi dedykuję

AKT I

Pod spokojnym niebem gwieździstym.

Scena I

Noc na plebanii w dawnym Wielopolu. Rozmawiają Profesor-badacz twórczości Malarza-Reżysera i autor jego biografii oraz Malarz-Reżyser. Siedzą na Krzesłach.

PROFESOR-BADACZ: I?

MALARZ-REŻYSER: Ściągnę wszystkie Gwiazdy znad Wielopola i przeistoczę je w Obrazy w sztuce o plamizmie.

PROFESOR-BADACZ: Kiedy?

MALARZ-REŻYSER: Kiedy zasną manekiny.

PROFESOR-BADACZ: To tylko Obrazy będą grać w sztuce?

MALARZ-REŻYSER: Nie tylko! Będzie grał też umysł całego świata, który wytłumaczy w Paryżu.

PROFESOR-BADACZ: W jakich kolorach będą Obrazy? Domyślam się.

MALARZ-REŻYSER (*wiecznie zamyślony i jednocześnie okrzykuje jeszcze niepomalowane Obrazy*): Nie będzie psychodelicznych kolorów, lecz czarno-biały świat. Cała kula ziemską będzie się obracać wokół myśloobrazu.

PROFESOR-BADACZ: Czy te kolory i obrazomyśli będą grały ważną rolę w Wielopolu?

MALARZ-REŻYSER: To kolory niekościelne i kościelne także.

PROFESOR-BADACZ: Jak to niekościelne i kościelne także?

MALARZ-REŻYSER: Z plebanii nieba nocą.

PROFESOR-BADACZ: Proszę mi to dogłębnie objaśnić.

MALARZ-REŻYSER: Kolory smutku i czekania na Ojca.

PROFESOR-BADACZ: Jesteś także romantyczny i sentymentalny.

MALARZ-REŻYSER: Romantyczni i sentymentalni to byli Mickiewicz i Słowacki.

PROFESOR-BADACZ: Ty też.

MALARZ-REŻYSER: Chyba że zrobię gwieździsty happening? (*Zastanawia się, kręcąc na krześle*)

PROFESOR-BADACZ: Czy instalacja dla Ciebie też jest romantyczna?

MALARZ-REŻYSER: Tak, wszystko można podzielić na części i utworzyć z fragmentów jeszcze inne kształty, dzieląc je ponownie na mniejsze, ale inne części.

PROFESOR-BADACZ: Jak to zrobisz?

MALARZ-REŻYSER: Uczucia podzielę na myśli, a ponieważ myśli zawierają energię, to będą fruwać w sztuce o Obrazach.

PROFESOR-BADACZ: Tak, zgadza się, gdyż „wszystkie rzeczy posiadają frekwencję i wibrację”, powiedział Tesla. A czy przez to będzie można przejść?

MALARZ-REŻYSER: Tak, przez Drzwi. To nie typowe „carskie dwiery” jak u Nowosielskiego.

PROFESOR-BADACZ: Czy te Drzwi będą widoczne?

MALARZ-REŻYSER: Proszę wziąć kolejne Krzesło (*wskazuje palcem na parasol w rogu*) spod tego parasola.

PROFESOR-BADACZ: Widzę Parasol, ale nie widzę Krzesła.

MALARZ-REŻYSER: O to akurat chodzi. Parasol zawsze jest widoczny. Krzesło znajduje się tylko w duszy. Na nim mieszka siła wyższa, która siedzi i gdy zaistnieje taka potrzeba, to wychodzi i wchodzi przez Drzwi.

PROFESOR-BADACZ: To też nie tylko Pantokrator? Nie chodzi o ikonę?

MALARZ-REŻYSER: Nie, to nie u mnie, to u Nowosielskiego. U mnie chodzi na razie o Obraz z plamami. Wszystko składa się z doskonałego rozmycia barw. Doskonałość w matematyce także sięga kosmosu. Ale Krzesło także można rozpuścić

na Obrazie. Będzie po nim padał deszcz, za to ten Parasol chroni Krzesła, żeby plamy zachowały wyższość renesansu pędzla.

PROFESOR-BADACZ: Rozumiem. Metafizyka też sięga gwiazd, przekraczając własne Drzwi.

MALARZ-REŻYSER: Jak najbardziej. Za każdą Gwiazdą znajduje się oparcie Krzesła, a Gwiazdy chronią jeszcze w dodatku ogromny Parasol, także zaczynajmy z happeningiem o gwiazdozbiorze i fragmentach myśli ludzkich.

PROFESOR-BADACZ: Jestem znicierpliwiony. Proszę zacząć.

MALARZ-REŻYSER: To zapraszam do podróży nad Sekwanę. Jutro wyjeżdżamy.

AKT II

Wieczór wiosenny nad Sekwaną, daleko od światła i zgiełku miasta.

Scena I

Na Krzesłach ponownie siedzą Profesor-Badacz i Malarz-Reżyser. W ten sposób biorą udział w happeningu. Dookoła mnóstwo podobnych Krześel, a oni siedzą pośrodku. Wpatrują się w nieboskłon. Na każdym Krześle oparte są Obrazy z plamami przypominające po jednej z Gwiazd. I tak się tworzy gwiazdozbiór na niebie i ziemi. Na tle czerni rozmazane białe gwiazdy. Nad każdym Obrazie znad Krzesła stoi Parasol.

PROFESOR-BADACZ (*Przerywa dłuższe milczenie*): Jak długo potrwa ten spektaklobiór?

MALARZ-REŻYSER: Dopóki nie znikną wszystkie Gwiazdy, czyli do rana.

PROFESOR-BADACZ: To będziemy sami tutaj we dwóch do rana?

MALARZ-REŻYSER (*Odpowiada zdecydowanie*): Tak!

PROFESOR-BADACZ: Dobrze. To proszę mi wyjaśnić ten zbiórospektakl.

MALARZ-REŻYSER: Proszę bardzo. Trwa *Wesele* na gwiazdzistym niebie. Zostało też namalowane na Obrazach metafizycznych.

PROFESOR-BADACZ (*Obserwując niebo, podkreśla znaczenie i sens myśli Kanta*): Niebo gwiazdziste nade mną, a prawo moralne we mnie.

MALARZ-REŻYSER: Tak. Niebo gwiazdziste już od zawsze mamy, prawo moralne też. Jednak tym razem chodzi o prawo metafizyczne, które opanowało ten happening.

Scena II

Malarz-Reżyser i Profesor-Badacz doskonale teraz wiedzą, dlaczego nie ma tutaj nikogo z ludzi oprócz ich dwóch. Siedząc na Krzesłach, toczą dalej dialogi i nagle zasypiają. Po chwili nadchodzą Duchy Mickiewicza, Słowackiego, Wyspiańskiego, Witkacego... Chodzą pomiędzy Krzesłami i obserwują, trzymając każdy swój palec na ustach. Po chwili duch Mickiewicza przerywa milczenie.

DUCH MICKIEWICZA: Te wiecznie te same czasy naszej ojczyzny nigdy nie ustaną.

DUCH WITKACEGO: Jak, jeśli są wieczne i liche jak kiepskie buty nie do naprawienia u żadnego szewca?

DUCH WYSPIAŃSKIEGO: Chochół tańczy i dręczy nadal. Nikt jeszcze mu nie zabronił milczeć, bo wszyscy milczą, tylko gaduły gadają te same gadki o innych gadaczach, gdy gadacze gadaczom wzajemnie wydzierają z rąk i dzielą obraz Matejki na prawy i lewy, dopóki go nie rozdziobią jak kruki.

DUCH SŁOWACKIEGO: Słowiańskie strofy są tutaj niemile widziane.

DUCH WITKACEGO: Przecież jesteśmy w Paryżu, a nie na Słowiańszczyźnie.

DUCH SŁOWACKIEGO: O to chodzi, że tu z Zachodu zawsze będzie zachodnie słońce rażące mamiło i wabiło.

DUCH MICKIEWICZA: Goethe lubi epikę ludową. Ja też. W epice ludowej została przepowiedziana cała wieczna przyszłość. Sonety w burzy tęskniące za ojczyzną jakby wracały znowu tam, gdzie powstały.

DUCH WYSPIAŃSKIEGO (*Wpadł na pomysł i kręci palcami po wąsach*): Namaluję portret, który będzie nazywał się *Ojczyzna*.

DUCH WITKACEGO: To wymaga dużej ilości absyntu.

DUCH WYSPIAŃSKIEGO: To wymaga nowych czasów, gdy stare się zatrzymały i toczą się tam i z powrotem, jak kłębek w starej skrzynce, w której myszy go dogryzają wiecznie, pomału i boleśnie.

DUCH WITKACEGO (*wystraszony*): Słyszeliście, że ktoś trzaska Drzwiami?

DUCH SŁOWACKIEGO: Przecież tu nie ma drzwi, jest zielony brzeg gwiazdami uśpiony.

DUCH MICKIEWICZA: Tak, ktoś idzie. Czyba Pan Tadeusz?!

DUCH WYSPIAŃSKIEGO: E tam, Tadeusz, to gwiazdy przekraczają metafizykę istnienia, patrzcie na gwiazdozbiór, zaraz nas zaatakują światłem, uciekajmy!

WSZYSTKIE DUCHY: Uciekajmy! (*I znikają w świetle Gwiazd*).

Zniknęły do przeszłości, pozostawiając za sobą melancholię i nostalgię. Nagle przychodzą Duchy Błoka, Gogola i Czechowa. Chodzą też pomiędzy Krzesłami tak samo jak ich poprzednicy przed chwilą.

DUCH BŁOKA (*Obserwując unikliwie obrazy na Krzestach, zaczyna rozmowę*):

Gwiazdy i gwiazdy. Czas teraźniejszy i przyszły.

DUCH CZECHOWA: Tak jak w teologii wschodniej. Nie ma czasu przeszłego. Jest teraźniejszy i przyszły. Czas przeszły istnieje cały czas w czasie teraźniejszym.

DUCH BŁOKA: Tak jak „Bałagacznik” w teraźniejszości wojen, wiecznych wojen, ciągłych, nieustannych, ciągle teraźniejszych. Nic się nie zmienia. Na czasie są cały czas, niestety.

DUCH GOGOLA: Nie róbmy rewizji gwiazd. One są od zawsze w czasie teraźniejszym i będą na zawsze w czasie przyszłym...

WSZYSTKIE TRZY DUCHY: Są i będą, tak jak Jest i Budjet!

Nagle słyszczą trzaskanie Drzwiami.

WSZYSTKIE TRZY DUCHY (*wystraszone*): Uciekajmy... (*Biegną w stronę Rzeki*)

Zniknęły.

Z nieba zlatują Drzwi ze skrzydłami. Wychodzi Kobieta-Sen. Patrzy, wraca się i przekraczając Drzwi, mówi:

KOBIETA-SEN: Wizerunek porannej Gwiazdy to świat jasności na dłoni Malarza-Reżysera.

Drzwi się za nią łagodnie zatrzaskują. Odlatują z powrotem.

Scena III

Nagle ze snu budzi się pierwszy Malarz-Reżyser. Mówi do Profesora-Badacza.

MALARZ-REŻYSER: Proszę się obudzić, widziałem resztki światła i słyszałem trzaskanie Drzwiami, tu chyba ktoś był?

PROFESOR-BADACZ (*Jeszcze zaspany, mówi w półśnie*): Ale kto to mógłby być?

MALARZ-REŻYSER: Przecież siły wyższe przechodzą przez Drzwi, kiedy chcą. To musi być metafizyka.

PROFESOR-BADACZ: Albo kiedy nikt ich nie widzi.

MALARZ-REŻYSER: Gdzie zatrzymaliśmy się z naszą rozmową?

PROFESOR-BADACZ: Na plamizmie Gwiazd.

MALARZ-REŻYSER: Tak. Plamizm Gwiazd też jest metafizyczny. Obrazy to ich wszechświat, którego nie ogarniamy, ale odczuwamy. Skoro mamy prawo w sobie, granice jednak istnieją. Wyższa siła uruchamia człowieka, nie tylko do trzymania się granic życiowych, ale otwiera też w nim prawo plamizmu. Z Kosmosu widzimy nie wszystkie szczegóły Ziemi, ale jej plamy. Ziemia stanowi oś plamizmu. W środku nocy jednak to z Ziemi widzimy wyraziste gwiazdy, podczas gdy nad ranem je wchłaniają Niebo i Słońce. A Słońce to jedna wielka okrągła jasna plama istnienia ciepłosensu albo sensociepla.

PROFESOR-BADACZ: Pozazmysłowy świat plamizmu teraz jest nam obu bliski.

MALARZ-REŻYSER: Tak! Plamizm też jest pozazmysłowy, otwiera Drzwi do nowych rozwiązań, nie tylko w świecie sztuki, ale i w ludzkiej codzienności.

PROFESOR-BADACZ: Tak! To nie iluzjofakt, lecz codzienność egzystencjalnych potrzeb człowieka.

MALARZ-REŻYSER: Tak! (*Mówi coraz głośniej*) Wstańmy teraz z Krzesel i podejźmy bliżej Rzeki. Pooglądajmy odbłask Gwiazd na wodzie.

Wstają z Krzesel i podchodzą bliżej wody. Podczas chodzenia wpatrują się jeszcze w Gwiazdy na niebie i między sobą toczą cichą dyskusję, żeby nie budzić Gwiazdy Nieba zbyt wcześnie, jednak...

AKT III

Przemiany się jednak dzieją.

Scena I

Podczas gdy stoją tuż nad Rzeką, z tyłu na Krzesłach gwiazdy plamiste nabierają precyzyjnie wyrazistych kształtów, świecą mocno, przenikając każda swój Obraz z obu stron. Nagle Profesor-Badacz i Malarz-Reżyser odczuwają, jak światło przenika przez ich plecy, i odwracają się, zachwyceni tym metafizycznym faktosensem.

MALARZ-REŻYSER: Gwiazdy na Obrazach teraz mają wyrazisty kształt, podczas gdy Gwiazdy na wodzie stają się plamami, kiedy przyroda staje się plamista. Obrazy przyjmują wyrazisty sens, gdy natura nie jest do końca wyrazista, i odwrotnie. Wszystko to nawiązuje do plamizmu, a czasami nawet nieplamizmu Gwiazd. Załęży od cyklu i praw natury, a także stanu duszy artysty.

Profesor-Badacz i Malarz-Reżyser zachwycają się tym sensofaktem.

PROFESOR-BADACZ (*Mówi spokojnie do Malarza-Reżysera*): Odczuwam również ten sens natury plamizmu, widzę nieograniczone niebo, gdy prawo moralne wzmacnia się od zawsze w nas.

MALARZ-REŻYSER: Wszystko to jest *Wesela* naturalny symbolizm gwiazd.

PROFESOR-BADACZ: Wyspiański to Mistrz, który wchłonął do umysłu także dużą symbolizm.

MALARZ-REŻYSER: Dlatego gwiazdy przemawiają weselnymi chwilami do nieba ku jego czci. Dziś *Wesele* Wyspiańskiego uczci Gwiazdę.

PROFESOR-BADACZ (*twierdząco*): To się zgadza! (*Zadaje pytanie retoryczne*) Tylko co będzie z *Dziadami*? Ech...

Zbliża się świt. Gwiazda poranna jeszcze mocno świeci. Malarz-Reżyser ocenia jeszcze jej kształty.

MALARZ-REŻYSER: Niech ta ponętna Gwiazda zakończy ten krótki happening. W sztuce jednym z głównych faktorów jest Świt. Bez Gwiazdy porannej straciłby swój właściwy urok. Gdyby nie było miłości w człowieku i sztuce, to nie byłoby plamizmu Gwiazd. Sztuka to także rozlewanie Gwiazd w postaci plam na Obrazach istnieniosensu albo sensoistnienia.

Scena II

Nagle wstaje Słońce. Słychać łagodne zamykanie niewidocznych Drzwi. Wszystko znika. Pozostaje tylko sam Profesor-Badacz. I był to sen.

KONIEC

Gdzieś w Karpatach, luty 2024 r.

KRZYSZTOF LISOWSKI

Studiowanie Konfucjusza

Dla Krzysia Pleśniarowicza (od kolegi z roku)

gdzieś w *Analectach* czytam o mistrzu
który spodziewał się być wolny od błędów
gdy osiągnie pięćdziesiąt lat

zresztą może nie chodziło o konkretny wiek
a wiele zim i wiosen
dużo czarek herbaty i znoszonych sandałów
chińskie doznanie czasu w piątym wieku p.n.e.

studiuję krótko
stojąc w księgarni naukowej w dziale filozoficznym

nie ma nikogo
z kim mógłbym teraz przedyskutować kwestię
popelniania błędów także po pięćdziesiątce
niektórych świadomie i z radością
jakby się chciało powtarzać je za przodkami
tylko po swojemu
szalone ochoty w wersji oryginalnej
jeszcze na

2024

RAFAŁ MACIĄG

Kawa

Z Krzyżkiem spotkaliśmy się na Uniwersytecie w chwili, w której właśnie zostaliśmy do niego przyjęci. On jako asystent, ja jako student. Te dwie role dzieliła oczywiście przepaść feudalnej struktury, co nie zmienia faktu, że obie pojawiły się solidarnie jako skutki głębokich, choć różnych rytuałów przejścia i oznaczały wkroczenie w nowe światy. Wypada dobrze rozumieć – i opisać – naturę tych nowych światów, dzielącą je przepaść i jednocześnie łączące je powinowactwo. To bardzo trudne zadanie, ponieważ w takim opisie z konieczności kryje się znacznie więcej niż tylko rysunek zwykłego spotkania, oznaczającego początek znajomości, a potem, nieuchronną z powodu gromadzących się wspólnych doświadczeń, przyjaźń. Droga do jej wypełnienia prowadzi bowiem przez terytorium dosyć obce, własne, niepowtarzalne. Terytorium uniwersytetu.

A uniwersytet był wtedy właśnie eksterytorialny, co oznaczało jego autonomię i suwerenne wyobcowanie ze zwykłych okoliczności istnienia. Nawet kiedy padał deszcz, inaczej padał na uniwersytet niż na resztę ulic. No i ta „zwykłość”, z której się wyobcowywał, nie była bynajmniej zwykła, bo oznaczała pełną absurdów i krzywd, szarą, ponurą rzeczywistość późnej komuny. Inność uniwersytetu oznaczała także wolność od tej codziennej miazgi, jak tę rzeczywistość nazwał Jerzy Andrzejewski. A uniwersytet tym bardziej wydawał się niedostępny i potężny.

Cofnijmy się do chwili, w której jeszcze nie zagnieździł się on na stałe w naszym doświadczeniu, ale dopiero się stopniowo pojawiał, wraz z przekraczaniem straszliwie ciężkich wrót budynku przy ul. Gołębiej 20. Za tymi drzwiami mijało się portiera,

który z wnętrza swojej małej izdebki spoglądał przyjaźnie i wydawał się jedynym człowiekiem na tym odludziu. Pierwszym wrażeniem, które pojawiało się po wejściu, było dojmujące poczucie ciężaru tego gmachu i jego elementów, jak najbardziej fizyczne i dosłowne, które materializowało się w kamiennych schodach i balustradzie – jej tralki musiały ważyć setki kilogramów – i obejmowało wszelkie inne kamienne ozdoby korytarzy. Trzeba było przyjąć na siebie to wyzwanie i powoli uczyć się nieporuszonej natury tego miejsca. I zaraz też opanować techniki kontestacji, analizy i dystansu, które się obronnie i przekornie wytwarzały ze spotkania z tą starą i potężną siłą.

Uniwersytet był bowiem w swojej istocie – jak każde dzieło sztuki – paradoksalny. I jak każde dzieło sztuki karmił się buntem i sprzeciwem. Ale nie banalną manifestacją przekory oczywiście, lecz życiodajną umiejętnością znajdowania pozycji uważnego i niezależnego obserwatora każdego bez wyjątku wydarzenia i każdego poruszenia myśli, każdej wittgensteinowskiej nici, składającej się na spłot biegnących wypadków. Związane z tym wyniosłość i władza wzbudzały lęk. I wściekłość komunistycznych czynowników, w ogromnej większości troglodytów i barbarzyńców, którym uniwersytet wymykał się z ich tłustych, krótkopalcych łapsk. Jaka szkoda, że spadkobiercy tych szermierzy głupoty w końcu wygrali, odnajdując się świetnie w zupełnie innej politycznej rzeczywistości i produkując dalej różne trujące wydzieliny.

I taką artystowską rolę odgrywała tytułowa kawa. Zamiast siedzieć w sali wypełnionej ponad miarę stolikami i krzesłami, pośród żółtych ścian, których ozdobny fryz przy suficie, teraz zakurzony, należał do architektury sprzed stu lat, sali wyrażnie już zmęczonej swoją długowiecznością, może nawet z piecem kaflowym w kącie, zamiast tego ponurego i nieco nierealnego doświadczenia można było iść na kawę. I kontynuować zajęcia, polegające przecież na rozmawianiu, na wymienianiu się poglądami, którym kierował prowadzący je nauczyciel. Jedyna cecha dystynktywna, różniąca tę rozmowę od przypadkowego i prywatnego gadania, opierała się na zadanym temacie, sprecyzowanej problematyce i pragmatycznym dążeniu do możliwie dokładnego pola eksploracji, zadanego na początku i najczęściej o historycznym charakterze. Dalej pozostawał już teren nieograniczonej konwersacji, kierujący się nastrojem kawiarnianego stolika, w którym niektórzy widzieli dalszy ciąg greckiej agory, mitycznego pola ucierania się poglądów, erystycznego wysiłku nieobciążonego poważniejszą odpowiedzialnością, poligonu ćwiczebnego dla myśli, ale bez nadmiernej dyscypliny, więc swobodnej i twórczej.

W ten sposób uniwersytet, przeciw któremu miałyby się kawa w kawiarni obracać, w istocie spełniał się w niej, bo niósł intencję wziętą żywcem z oliwnego gaju platońskiej akademii. Kawiarnia, stoliki, gęsta atmosfera – bo wtedy można było jeszcze palić w kawiarni – to były udeptane w kamienistym gruncie rude ścieżki,

ocienione nierównym parasolem liści, chroniącym kryjących się pod nimi ludzi, zanurzonych w ogłuszającej kanonadzie cykad. I jeszcze coś. Ta akademia traciła swoją izolację, swoją szlachetną wyniosłość, ponieważ zanurzała się w mieście, bo kawiarnia była i jest jego wyłącznym urządzeniem. Miejscem, w którym *flâneur* zmęczony spacerem zatrzymuje się i jest skłonny rozmawiać. W cieniu. I przy kawie.

Doprawdy trudno wyobrazić sobie lepsze intelektualne parantele, w które uwiłkła mnie Krzysiek, jako czuły i cierpliwy wykonawca woli większości i jeszcze jako przedmiot ewidentnej prowokacji, kiedy padał pomysł pójścia na kawę całą grupą w jedno z miejsc, wtedy jeszcze istniejących, na przykład do Kolorowej przy Gołębiej. Ich nazwy zacierają się, ale smak ciągle pozostaje jeszcze w ustach. Trzeba było bowiem coś zamówić. Zaspokoić ciemnawy organizm kawiarni, połykającej nas na godzinę z okładem. Jak Lewiatan, bo przecież dający schronienie wiedzy bezbrzeżnej i nieskrępowanej, a więc potwornej i nielegalnej. Inkarnacji uniwersytetu w wersji totalnej i nieopanowanej. Wiedzy będącej występkiem i grzechem, przez który staje się ona wtajemniczeniem i prawdą.

W ten sposób nauczyliśmy się natury etycznej wiedzy, jej ciężaru, tak przecież perfidnie zderzonego z ludyczną i swobodną naturą kawiarni i tak jednocześnie doskonale powiązaną w oczywistym związku z masą bryły uniwersytetu i jego cząstek, która przygniatała nas na początku. Trzeba było jednak wykonać krok na zewnątrz, aby to zrozumieć, zachowując sprzężenie z uniwersytetem, pępowinę, uprzęż astronauty wychodzącego w przestrzeń kosmiczną, z której perspektywy ponoć dopiero widać, jak Ziemia jest mała i zagubiona. Doświadczenie pierwszoroczników, adeptów aspirujących do wtajemniczenia, skaczących nieodpowiedzialnie na głęboką wodę, mimo zakazów i ostrzeżeń. Badających chłód otaczającego ich świata; wtedy koszmarnego.

Trudno powiedzieć, czy ten bunt był zaprojektowany, ale z pewnością tolerowany w całej, niekoniecznie samoświadomej siebie mądrości nauczycieli. Takich lekcji, pamiętam, musieliśmy wysłuchać i uczynić je własnymi, zachowując przecież – nieco naiwnie – pewność własnego samostanowienia, wolności i sprzeciwu. Teraz z pewnym pobłażaniem i smutkiem patrzę na następne pokolenia, które kawiarni już nie znają. I całą resztę wszechświata, który się w niej i przez nią otwierał.

LUIGI MARINELLI

Przyjaźń – przenikanie granic

Z Profesorem Krzysztofem Pleśniarowiczem poznaliśmy się 45 lat temu, w 1980 r. Byliśmy piękni i młodzi. Teraz jesteśmy po prostu piękni. Ale może nie jesteśmy jeszcze starzy, bo dziwny zawód, który obaj wykonujemy przez ten cały czas, zawód profesora, nieuchronnie pociąga za sobą paradoks: ciało się starzeje, ale umysł pozostaje młody, bo tak musi, inaczej dydaktyczna relacja z młodymi się nie ułoży.

Pierwszą granicą, którą trzeba przeniknąć podczas nauczania, jest bowiem granica anagraficzna: w głowie i sumieniu gromadzisz coraz więcej pojęć, wspomnień, twarzy ludzi, faktów, emocji, ale to, co musisz i możesz przekazać młodemu człowiekowi, to nie tyle to, co wiesz, ile to, co on lub ona może sam czy sama wiedzieć z siebie i dla siebie.

Na rzymskim uniwersytecie La Sapienza wykładam polonistykę od ponad 30 lat, a w ubiegłym roku – dopiero po raz drugi w moim długim „nauczycielskim życiu” – prowadzę kurs poświęcony Witkacemu, Kantorowi i polskiemu teatrowi XX w. Trzy tomy pism i studiów profesora Pleśniarowicza są tu oczywiście fundamentalne. Co więcej, w tymże 2025 r. także w Cricotece, w której poznałem Krzysztofa (nie w tej wspaniałej obecnej siedzibie, ale w oryginalnej i w pewnym sensie „najniższej rangi”, na ul. Kanoniczej), obchodziło się 50-lecie *Umarłej klasy*, sztuki, która zmieniła życie wielu ludzi, z pewnością Krzysztofa i moje również. Wspominanie tamtych odległych czasów może wywoływać z jednej strony cierpienie z powodu tęsknoty za młodzieńczą beztroską, a z drugiej niemal osłupienie z powodu wielu rzeczy, które

przez tyle lat się zmieniły! Ale to właśnie Kantor nauczył nas – oprócz melancholii – także zbawczej mocy pamięci, nie tej zbudowanej z patosu i wielkich słów, ale tej prostej, o ludziach, ich historiach i życiu, nawet najbardziej banalnym i codziennym, bo „te wielkie słowa i patos, aby były autentyczne, dadzą się wyrazić tylko przez sprawy najprostsze i najniższe, bez pomników i koturnów”¹. Jakże więc mógłbym dziś nie pamiętać, że gdy kiedyś byłem gościem Krzysztofa Pleśniarowicza na obrzeżach Krakowa (nie pamiętam ulicy), podczas brania prysznicza nagle zabrakło wody i ogrzewania (w tych socjalistycznych blokach zdarzało się to chyba nierzadko), a ja namydlony stałem pod martwym natryskiem, otwierając z niedowierzaniem usta jak ryba? ... Jak mógłbym zapomnieć śmiech, którego obaj nie mogliśmy zdusić, gdy w Alejach Ujazdowskich przed klubem Spatif w Warszawie miała miejsce słynna „awantura” Kantora z Arturem Sandauerem (z którym bardzo się przyjaźniłem), gdy Mistrz wykrzyknął swoje skądinąd znane „Proszę stąd wyjść!”, a krytyk, z tą swoją zdziwioną miną „konia matematycznego”, odpowiedział: „Ale, Tadzio, gdzie mam wyjść? Przecież jesteśmy na ulicy!”. Z tych i wielu innych wspólnych przygód tej „wyjątkowej codzienności” nieuchronnie narodziła się nasza szczerza przyjaźń.

Wtedy, prawie pół wieku temu, Krzysztof i ja byliśmy dwójką pięknych dwudziestoletnich (on zresztą o wiele przystojniejszy). Ja byłem jeszcze pełnym nadziei studentem Uniwersytetu Florenckiego. On już był bardzo młodym dyrektorem Critocoteki, szczególnie szanowanym przez samego Kantora, być może dlatego, że – mimo młodego wieku – był naprawdę bardzo dobrze przygotowany, poważny, zawsze dostępny, a przede wszystkim inteligentny i sympatyczny. Tadeusz miał nieomylnego nosa do młodych ludzi. Żartobliwie nazywał nas „zapleczem intelektualnym” Critocot 2. Ale być może, zważywszy na niewielką estymę, jaką darzył niektórych poważnych i dojrzałych krytyków, nie tyle żartował, ile wierzył w inteligencję i przygotowanie młodych ludzi. Dla mnie, i jestem pewien, że również dla Krzysztofa, była to niezapomniana lekcja, którą nieśliśmy ze sobą przez całe nasze zawodowe życie: wierzyć w młodych ludzi i dodawać im pewności siebie!

I niewątpliwie w przypadku Krzysztofa Pleśniarowicza było to zaufanie trafione. Bez jego pracy jako redaktora i krytyka, a także bez jego własnych esejów i studiów nie mielibyśmy dzieł literackich, teoretycznych, dramaturgicznych i filozoficznych Kantora zebranych w trzech tomach *Pism*, owocu ogromnej, żmudnej pracy wielu lat.

Ze swej strony cieszę się, że funkcja „zaplecza”, którą pełniłem wówczas z Critocot 2 przez prawie dwa lata, opiekując się tekstami dotyczącymi *Wielopola*, *Wielopola*,

¹ T. Kantor, *Wspomnienie*, [w:] idem, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 422.

spektaklu zrealizowanego we Florencji w 1980 r. (i, jak zaraz powiem, nie tylko), okazała się mieć pewne znaczenie dla dokończenia pracy Pleśniarowicza nad zbiorom tekstów Kantora, zwłaszcza teoretycznych dotyczących *Wielopola, Wielopola*, ale przede wszystkim w odniesieniu do oryginalnego maszynopisu kompletnej partytury *Umarłej klasy*, którego – w wyniku fortunnego splotu wydarzeń – byłem jednym z nielicznych na świecie posiadaczy. Znowu z hojnego zaufania, jakim potrafił obdarzyć pewnych młodych ludzi, po zakończeniu mojej współpracy z nim sam Kantor przesłał mi ją, licząc na możliwość rychłego przetłumaczenia jej na język włoski (maszynopis, którego już nie posiadam, ponieważ niedawno przekazałem go do Cricoteki, zamykają data Genewa 15 V 1981 oraz podpis autora i słowa „Koniec. Do widzenia Luigi!”).

Oczekiwany włoski wydawca nie dotrzymał jednak obietnicy, a ja zostałem z tym skarbem, opowiedziawszy tylko kilku znajomym dziwną historię partytury *Umarłej klasy*, i prawie że o niej zapomniałem. Ponad 20 lat później (!) przypadkiem wspomniałem o niej Sergio Maifrediemu, wówczas młodemu wicedyrektorowi Teatro della Tosse w Genui, obecnie uznanemu reżyserowi i impresario teatralnemu, który natychmiast zdawszy sobie sprawę z wagi przedsięwzięcia, znalazł fundusze na opublikowanie partytury w bardzo pięknym wydaniu, które ukazało się w 2003 r. w wydawnictwie Scheiwiller, zasłużonym dla włoskiej znajomości polskiej kultury, poezji i teatru także dzięki żonie wydawcy – świetnej krakowskiej malarce i graficze Alinie Kalczyńskiej, która z pewnością kierowała nim w niektórych wyborach redakcyjnych (oboje oni oraz tłumacz Pietro Marchesani są również odpowiedzialni za prawdziwe odkrycie u nas Wisławy Szymborskiej). Poprzednio wśród nielicznych, którzy znali „tajemnicę” partytury *Umarłej klasy* i tekstów do późniejszej sztuki, był właśnie Krzysztof Pleśniarowicz. Poprosił mnie o kserokopie. Wysłałem mu je. Po jakimś czasie, czyli w 2004 r., tom drugi *Pism Tadeusza Kantora (Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984)* ukazał się w wydawnictwie Ossolineum i pod auspicjami Cricoteki. Pleśniarowicz nie omieszkiał zaznaczyć „florenckiej” proveniencji redagowanych przez siebie tekstów w *Nocie wydawniczej* na końcu tomu. Osobliwością, która często wprawia w zakłopotanie włoskich bibliografów, nieznających lub raczej niewyobrażających sobie tej pięknej historii, jest więc fakt, że włoski przekład ukazał się drukiem przed polskim oryginałem.

Jakieś znów 15 lat później, 16 czerwca 2015 r. Uniwersytet Jagielloński w Krakowie uczynił mi wielki zaszczyt, przyznając mi tytuł doktora honoris causa za moją pracę w dziedzinie polonistyki. Zaszczyt ten zawdzięczam przede wszystkim mojej ówczesnej Promotorce i serdecznej przyjaciółce, prof. Magdalenie Popiel, specjalistce od literaturoznawstwa i teatru oraz wybitnej znawczyni Wyspiańskiego... Przypadkowo (ale przyzwyczailiśmy się już do dobrych i złych żartów Przypadku) był to również rok stulecia urodzin Tadeusza Kantora, a miałem też wielki zaszczyt zostać powołanym do pierwszej „Rady Naukowej” nowej Cricoteki. Wtedy nie mogłem nie wspomnieć o Mistrzu podczas mojego krótkiego przemówienia przed Senatem Akademickim UJ i publicznością złożoną z drogich Kolegów, Koleżanek i przyjaciół z Krakowa. Rozdział, który przeżyłem z takim artystą jak Kantor, był dla mnie zbyt ważny, by go nie przywołać przy tej okazji. Postanowiłem opowiedzieć o tym, jak całe moje życie zawodowe było nieustanną próbą przenikania granic wszelkiego rodzaju: narodowych, kulturowych, językowych, naukowych, pokoleniowych... właśnie dlatego, że kiedy zaczynałem studia i kiedy przez przypadek znalazłem się na orbicie Kantora i poznałem Krzysztofa i wszystkich innych z „budy jarmarcznej” Cricot 2, Europa była jeszcze tragicznie podzielona na dwie części, granica była „żelazna” i nikt wtedy nie mógł sobie wyobrazić, że 30 lat później Polska i Włochy znajdują się razem w tym samym wspólnym „domu” Unii Europejskiej. Tadeusz Kantor, który zmarł w roku „upadku muru”, wiedział jednak o tym: dowodzi tego jego przejmujący tekst *Café Europe*. Postrzeganie Europy jako kawiarni, w której spotykali się wolni artyści, pisarze i intelektualniści, było zarówno bardzo krakowskie, jak i kosmopolityczne. Podobnie jak cała sztuka Kantora. W tym momencie spontanicznie przyszedł mi do głowy tytuł posłowa Krzysztofa Pleśniarowicza do trzech tomów *Pism* Kantora: *Dzieło i komentarz Kantora – przenikanie granic*. I przyszło mi też do głowy, że przyjaźń jest na swój sposób formą sztuki, jednym z najpiękniejszych sposobów wymyślonych przez człowieka na przenikanie granic własnego ja. Wierzę, że w całej różnorodności naszych losów i przypadków życiowych Krzysztof również podziela to moje przekonanie.

Bibliografia

Kantor Tadeusz, *Wspomnienie*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Wrocław-Kraków 2005, s. 422.

JAN MICHALIK

Badacz twórczości Kantora historykiem teatru

Moja znajomość z Krzysztofem Pleśniarowiczem, pracownikiem naukowym UJ, dobiega obecnie pół wieku. Na to półwiecze składają się niemal dokładnie dwa równe ćwierćwiecza o zupełnie odmiennym charakterze. Pierwsze było aktywne, a spotkania w nim częste i systematyczne; w drugim – wyłącznie okazjonalne, przypadkowe. W pamięci mam zawsze epizod z początkowych prac młodego asystenta zbieżny z profilem moich własnych zainteresowań, ale niezależnie od tego bardzo daleki od przedmiotu badań i dokonań Krzysztofa.

On od początku żywo śledził współczesne życie teatralne, zwłaszcza to, co w nim awangardowe. W drugiej połowie lat 70. ubiegłego wieku był recenzentem teatralnym krakowskiego „Dziennika Polskiego”. W kształtującym się środowisku badaczy teatru znany był jako bodaj pierwszy systematyczny i dociekliwy, konsekwentny analityk biografii, a przede wszystkim twórczości Tadeusza Kantora. Mnie od pierwszych publikacji pasjonowała przeszłość teatru polskiego, szczególnie krakowskiego, galicyjskiego w drugiej połowie XIX stulecia i na początku następnego. Kim był wówczas Kantor dla Pleśniarowicza, tym dla mnie był pierwszy dyrektor nowego Teatru Miejskiego przy Placu św. Ducha w Krakowie, zmarły w 1915 r. Tadeusz Pawlikowski.

Naturalnie w pierwszym momencie byłem zaskoczony, gdy poproszono mnie o przygotowanie recenzji wydawniczej książki, której współautorem, a w istocie autorem był znawca dorobku Tadeusza Kantora. Niespodzianką była również jej tematyka: kartki z dziejów rzeszowskiego teatru. Tą pracą Krzysztof składał swoisty dług

ojcu Jerzemu, poecie, tłumaczowi, długoletniemu kierownikowi literackiemu i reżyserowi Teatru im. Wandy Siemaszkowej. Syn w Posłowniu do tego tomu wyznał, że czuje się przez niego „skazany na teatr», choć od strony teoretycznej”. Jak widać, nie wykluczała ta część „teoretyczna” dziejów lokalnego życia teatralnego, a w nim, poniekąd z konieczności, także nurtu nieprofesjonalnego, amatorskiego, wszelkich form występów gościnnych. Oczywiście nie idzie tu o rzeczową charakterystykę ani ocenę interesującego nas opracowania; pragnę tylko je przybliżyć, by dać pojęcie, jak innego warsztatu i przygotowania wymagało ono od badacza twórczości Kantora, teoretyka i artysty. Krzysztof Pleśniarowicz objawił się w nim jako sprawny edytor i kompetentny historyk teatru.

Karta tytułowa *Kartek z dziejów...* informuje, że spisał je Jerzy, stan faktyczny ujawnia podtytuł: „Przygotował do druku, uzupełnił, repertuary i kalendarium opracował Krzysztof Pleśniarowicz”. Książka składa się z dwóch części prawie równej objętości. Autorem pierwszej (*Zapomniana tradycja*), złożonej z kilku szkiców, jest ojciec; drugą stworzył, po części z materiałów zgromadzonych przez poprzednika, syn, a jej zawartość trafnie określa tytuł *Życie teatralne w Rzeszowie. Kalendarium 1830-1939*. Dla ciekawych dziejów tradycji teatralnych miasta pochodzenia m.in. Jerzego Grotowskiego i Józefa Szajny opracowanie obu Pleśniarowiczów było i jest zbiorem wiadomości nadzwyczaj cennym, ułatwiającym dalsze poszukiwania i badania. Na co dzień, kiedy myśli się o dorobku Krzysztofa, nie pamięta się o *Kartkach...*, a właśnie jest dobra okazja przypomnieć o tym jego wkładzie w rozpoznanie dziejów tradycji teatralnych Rzeszowa, poczynając od pierwszych dziesięcioleci przed dwustu laty.

PS 1. Jesliby szukać powiązań twórcy *Umarłej klasy* nie tyle z Rzeszowem, co z ziemią rzeszowską, to fakt taki bez trudu można wskazać: jest nim miejsce urodzin wielkiego artysty i reformatora teatru – Wielopole Skrzyńskie.

PS 2. Recenzja wydawnicza to naturalnie niejedyny mój kontakt z Krzysztofem. Przez dobrze ponad dwa dziesięciolecia pracowaliśmy w tej samej jednostce; okazji do spotkań było wiele, miały one bardzo różnorodny charakter. O naszych pozanaukowych koneksjach świadczy epizod bodaj z lat 90. Ratowałem Krzyśka „wihajstrem” do robienia dodatkowych dziurek w pasku do spodni, potrzebnych ze względu na zmiany naszych sylwetek wraz z upływem czasu.

KRZYSZTOF MIKLASZEWSKI

Imiennikowi – chwała!

Powiedzieć, że „Prof. dr hab. Krzysztof Pleśniarowicz to indywidualność unikatowa”, to – oprócz wystawienia wartościującej laurki, na którą na pewno zasłużył – nie powiedzieć nic. Zwłaszcza, kiedy to z Krzysztofem przyszło się spotykać często, i to w ważnych i zmieniających się nieustannie okolicznościach.

Najsilniej związała nas na stałe wierna miłość do Kantora i jego dzieła. Mnie – jako ideowego powiernika Mistrza, którego odkrycia starałem się jeszcze w latach 70. na wszystkich dostępnych mi polach (prasa, radio, telewizja, film), w trudnych i na ogół niesprzyjających warunkach, upowszechnić, publicznie „świecić” na dodatek wziętą na siebie nową rolę: aktora Cricot 2; jego zaś – jako sukcesora kantorowskiego dorobku, czyli tej niepowtarzalnej twórczości nieprzejednanego w poszukiwaniach awangardzisty. Jest bowiem Pleśniarowicz autorem pięciu książek o Kantorze, na tyle świetnie zdokumentowanych i na tyle interpretacyjnie przenikliwych, że bez nich (a zwłaszcza bez *Teatru Śmierci Tadeusza Kantora*, 1990, i monografii *Kantor. Artysta końca wieku*, 1997) nie byłoby szansy na tak – obecny już w świadomości odbiorców – wszechstronny ogłód dorobku tego unikatowego w historii światowej sztuki artysty. Co więcej, Krzysztof, dyrektor Cricoteki w latach 1994-2000, ten swój krytyczno-naukowy dorobek zwięździł pomnikową trzypomową edycją *Pism Tadeusza Kantora* (2004-2005), obejmującą wybrane i opracowane przez niego teksty twórcy Cricot 2 z lat 1934-1990.

Oglądając to edytorskie cacko, nie byłem nim wcale zdziwiony, ponieważ pamiętałem trud Krzysztofa dla opracowania pełnej bibliografii aktywności krakowskich

„Jaszczurów”, którą zamówiliśmy u niego – wtedy jeszcze studenta polonistyki UJ – z myślą o pomnikowej monografii tego rewolucyjnego w swych dokonaniach klubu studenckiego. Monografia ta jednak powstać nie mogła, gdyż rodziła się w fatalnym okresie dla historii Polski (1968-1981).

Trzecim polem, na którym historia i praktyka kazały się nam spotykać, była praca cotygodniowego recenzenta teatralnego w krakowskim „Dzienniku Polskim”. Dla każdego z nas był to wtedy nie lada zaszczyt, ponieważ redakcja składała się z prawdziwych luminarzy dziennikarskiego fachu, choć okres praktyki dziennikarskiej był dla każdego z nas całkowicie różny. Krzysztof „nicował” krakowskie spektakle w drugiej połowie lat 70., moja aktywność przypadła zaś na czas znacznie trudniejszy, bo początek lat 80., kiedy to w teatrze takich zjawisk jak w poprzedniej dekadzie nie było, a poza tym codzienną zmorą każdego autora była cenzura. Obu nas dopadł jednak ten sam obowiązek cotygodniowej gotowości recenzenckiej. Pokłósiem tej misji Pleśniarowicza stał się jego zbiór szkiców i esejów *Teatr nie-ludzkiej formy* (1994), mojej zaś – *Moje życie w teatrze* (2019).

To krótkie spojrzenie wstecz na nasze wieloletnie kontakty chciałbym zakończyć jeszcze jedną ważną konstatacją. Tym razem biograficzną. „Niedaleko pada jabłko od jabłoni” – to ludowe porzekadło w życiorysie (nie tylko twórczym) Krzysztofa znaczyło i znaczy bardzo wiele. Przypominał o tym wszystkim Krzysztof Pleśniarowicz jako redaktor wydawanych pośmiertnie przez lata pism swojego ojca Jerzego Pleśniarowicza (1920-1978), postaci iście renesansowej: reżysera teatralnego i radiowego, kierownika literackiego kilku scen, poety i tłumacza, prozaika i eseisty, recenzenta i wydawcy. Te wydarzenia (nie tylko wydawnicze) uświadamiały mi każdorazowo z całą swą siłą, że o takim imienniku, jak Krzysztof, należy pamiętać.

I tak już niech pozostanie!

ALEKSANDER NOWORÓŁ



Z prof. dr. hab. Krzysztofem Pleśniarowiczem miałem okazję i zaszczyt współpracować w czasie mojego zatrudnienia na Uniwersytecie Jagiellońskim w latach 2001-2018. Z racji odmiennych zainteresowań naukowych kontakty nasze wiązały się z pełnieniem funkcji organizacyjnych na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Nasza współpraca przyjęła dwie główne formy. Najpierw, w wyniku niespodziewanego objęcia przeze mnie funkcji Dyrektora Instytutu Spraw Publicznych pod koniec kadencji, niejako „zastałem” prof. Pleśniarowicza jako pełniącego funkcję zastępcy dyrektora. Bardzo dobry klimat współdziałania z Krzysztofem w gronie dyrekcji ISP trwał niestety krótko, ze względu na to, że prof. Pleśniarowicz odszedł z mojego Instytutu, by utworzyć – wraz z grupą pracowników ISP – pierwszą kadrę Instytutu Kultury. Jako osoba kierująca Instytutem Spraw Publicznych bardzo żałowałem tej secesji, nie kwestionując, rzecz jasna, racjonalności decyzji o podążaniu własną drogą naukową przez prof. Pleśniarowicza i grupę profesorów.

W kolejnych latach, pełniąc funkcję dyrektora ISP, miałem okazję współpracować z prof. Krzysztofem Pleśniarowiczem jako prodziekanem Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej. W tych rolach nasze relacje układały się bardzo dobrze, absolutnie bezkonfliktowo i w życzliwej atmosferze.

W pamięci zachowałem szczególnie sytuacje, w których wraz z Krzysztofem jako prodziekanem WZiKS uczestniczyliśmy w uroczystych wydarzeniach, takich jak: jubileusz Uniwersytetu, graduacje studentów Instytutu Spraw Publicznych itp. Byłem zawsze wręcz oczarowany oficjalnymi wypowiedziami prof. Pleśniarowicza

jako reprezentanta Uczelni i Wydziału. Najwyższa kultura języka, trafne dawkowanie rzetelnej informacji i patosu, precyzyjna syntetyczność myśli – to cechy mów i wypowiedzi, które stawały się ozdobą każdego wydarzenia. Nigdy nie spotkałem osoby o takich zdolnościach krasomówczych, jak prof. Krzysztof Pleśniarowicz.

Mam świadomość, że przedstawione obserwacje stanowią jedynie moją bardzo osobistą impresję, w żadnym wypadku nieaspirującą do charakterystyki wybitnego naukowca, jakim jest prof. Pleśniarowicz. Pisząc o wydarzeniach i sytuacjach, które miały miejsce 10-15 lat temu, zaznaczyłem to, co utkwilo w mojej pamięci i było wartością dodaną do codziennych, życzliwych, koleżeńskich relacji z niezwykle sympatycznym Człowiekiem.

Drogi Krzysztofie, dziękuję za te spotkania i życzę Ci wielu twórczych i zdrowych lat życia.

JÓZEF „ŻUK” OPALSKI



Profesor Krzysztof Pleśniarowicz był dla mnie „od zawsze” uosobieniem cnót profesorskich. Tak jest. Już na studiach jednak złośliwi koledzy przezywali go „Kantorowicz”, podśmiewając się z jego fascynacji Tadeuszem Kantorem. Fascynacji, która później przyniosła tak świetne rezultaty. Ale podziw dla Kantora był ukoronowaniem jego zainteresowania teatrem (przez jakiś czas pisywał nawet recenzje teatralne).

Profesorska powaga nie pozbawiła nigdy Krzysztofa ani poczucia humoru, ani pewnej dezynwoltury w wyrażaniu sądów o świecie i jakiejś osobliwej elegancji w sposobie bycia i ubiorze. Tak widzę go przez lata obserwacji i spotkań.

Wybacz, Krzysiu, że nie będę pisał uczonych rozważań o Twoich znakomitych dokonaniach. Masz tylu swoich wyznawców, bardziej ode mnie kompetentnych...

Dla mnie pozostaniesz na zawsze mądrym i dowcipnym Krzysiem, który zapowiadał się wspaniale i zapowiedzi te wspaniale zrealizował.

Ad multos annos zatem – oby w zdrowiu i szczęśliwości wszelakiej!

Kraków, 28 marca 2025 r.

LAJOS PÁLFALVI

Wakacjująca klasa

Poznałem Krzysztofa nad Dunajem, w przedwyszehradzkim akademiku Družba w Bratysławie, na uniwersytecie letnim w drugiej połowie lat 80. Uczyliśmy się języka słowackiego: Krzysztof na poziomie zaawansowanym, ja niżej, ale nie chciałem zacząć od zera, więc w pociągu między Budapesztem a Pozsony (dla Słowaków: Bratislava) próbowałem poznać podstawy języka. Następnego dnia zadano mi pytanie: „Ako hovoríte po slovensky?”. Mówiłem, że „veľmi slabo”, ale chciałem jakoś zasugerować, że to być może zostało sformułowane zbyt skromnie i nie jest stwierdzeniem faktu. Na szczęście trafiłem do grupy, w której wszyscy mówili o wiele lepiej niż ja.

Skończyłem studia na budapeszteńskim uniwersytecie w roku 1984 i w tym samym roku we wrześniu zacząłem pracować w Bibliotece Węgierskiej Akademii Nauk. Miałem nędzną pracę – w eleganckim historycznym budynku przy Moście Łańcuchowym wśród kolegów bibliotekarzy byli tacy, którzy nieformalnie niby należeli do elity intelektualnej (i zrobili karierę naukową po roku 1990); w tym gronie obok półtalentów i niespełnionych literatów byli też specjaliści od astrologii, Tybetu itd. Po latach studenckich nie podobał mi się pobyt w miejscu pracy od godziny ósmej do szesnastej trzydzieści, więc kiedy zapytano mnie przypadkowo w Instytucie Badań Literackich Węgierskiej Akademii Nauk, czy chciałbym wyjechać latem na miesięczny kurs języka słowackiego, bardzo się ucieszyłem, bo dzięki Studia Academica Slovaca mogłem jeszcze wrócić do życia studenckiego.

Węgrzy bardzo rzadko wybierają do nauki języki sąsiadów (z wyjątkiem niemieckiego), ponieważ ich rodacy – setki tysięcy osób – żyją w tych krajach od ponad stu lat i znają języki słowacki, rumuński i inne; poza tym mniejszości narodowe żyjące na Węgrzech też znają te języki (każda swój) lepiej od nas. Więc kraj (wtedy jeszcze nie mówiliśmy o „rynku pracy”) może nie potrzebował jeszcze jednego obywatela znającego język słowacki, natomiast mnie ten język mógłby się przydać np. do prowadzenia badań nad środkowoeuropejską komparatystyką (o której już w tamtych latach mówił i pisał z największym entuzjazmem prof. Endre Bojtár, szef Oddziału Środkowoeuropejskiego węgierskiego Instytutu Badań Literackich, koordynator badań, w które zaangażował także absolwentów odpowiednich filologii, którzy nie mieli pozycji akademickiej – rzecz nie do wyobrażenia w życiu naukowym XXI w.). Zresztą tak się stało rzeczywiście w ostatnich dekadach, kiedy pracowałem w Instytucie Środkowoeuropejskim, gdzie obok Katedry Polonistyki działały Katedry Bohemistyki i Słowacyztyki. W tamtym czasie miałem dobre kontakty z uniwersytetami bratysławskim i preszowskim, a każdy pobyt na Słowacji był dla mnie inspirujący i przyjemny. Z kolei Krzysztof, który znalazł w dorobku ojca ślady słowackie, miał konkretny cel pracy z tym językiem: mógł prowadzić badania w bibliotekach słowackich czy konsultować się z tamtejszymi historykami literatury.

W czasie tej letniej nauki słowackiego w latach 80. miałem pewne kłopoty z posługiwaniem się tym językiem po zajęciach, na mieście, ponieważ wszyscy od razu zauważali, że mówię bardzo źle, a co gorsza – z łatwo identyfikowalnym akcentem węgierskim. A przecież żaden Słowak nie wiedział, że jestem Węgrem z Budapesztu (nawet nie z tamtejszej mniejszości słowackiej), który przed południem pilnie się uczy języka słowackiego na kursach Studia Academica Slovaca i zna już parę piosenek ludowych, więc nie okazywano mi wdzięczności za to rzadkie na Węgrzech zainteresowanie językiem słowackim. Co więcej, moi rozmówcy byli pewni, że mieszkam gdzieś w okolicach Dunaszerdahely (dla Słowaków: Dunajská Streda) i nie jestem w stanie wyrazić się normalnie w języku państwowym. Nie tylko więc należę do katów Słowian, jak uczyli się w szkole, czytając *Slávy dcera* Jana Kollára, lecz także otwarcie sabotuję swój obywatelski obowiązek i chociaż jestem człowiekiem dorosłym, umiem tylko bełkotać, co świadczy o świadomej ignorancji.

Pewnego razu poszedłem sam do najtańszej knajpy (według tamtejszych Węgrów nazywała się Koń), która była położona bardzo blisko starego cmentarza, może na miejscu dwudziestopierwszowiecznego Koník pub (Mlynské nivy 8). Przed barem była krótka kolejka, więc mogłem przygotować się i sformułować po słowacku tekst prostego zamówienia: proszę kufel piwa i kieliszek borowiczki. Niestety starsza, apatyczna barmanka zadała mi jakieś pytanie (niewykluczone, że miała różne gatunki

piwa czy borowiczki), ja odpowiedziałem, że nie rozumiem, i to wystarczyło, by pokazała mi drzwi. Tylko raz mi się zdarzyło w tym mieście, że wyrzucono mnie z podłej knajpy, potem już nie chciałem powtarzać spontanicznych ćwiczeń językowych w czasie wolnym. A próby typu „May I have a borovitchka?” nie pasowałyby do klimatu ani epoki. Wyciągnąłem takie wnioski: w Polsce ludzi, którzy próbują mówić w ich języku, ucą się polskiego, traktuje się z sympatią. W Leningradzie gardzi się tymi, którzy nie znają na odpowiednim poziomie języka imperium, na Słowacji też lepiej nam siedzieć cicho. Już dawno zauważyłem, że Węgrzy w Krakowie mówili między sobą po węgiersku bardzo głośno, przekonani o tym, że nie będą za to źle traktowani, a może niektórym Polakom wydadzą się sympatyczniejsi; na Słowacji natomiast moi rodacy instynktownie mówią bardzo cicho.

Szybko doszedłem do wniosku, że lepiej spędzać czas wolny z kolegami, z którymi chodziliśmy na zajęcia i mieszkaliśmy w akademiku. Miałem w trzysobowym pokoju irlandzkiego komunistę, który przez dwa tygodnie udawał Anglika, a potem się zdekonspirował. Pewnego razu powiedział swoim słowackim znajomym o tym, że w jego pokoju mieszka Węgier, a oni wyjaśnili mu, jak haniebną była nasza rola w historii Słowaków. Ten konflikt przybrał w jego świadomości charakter klasowy i ów Irlandczyk pewnego razu zapytał mnie, wracając po pijanemu do akademika, dlaczego myślę, że Węgrzy są arystokratami, a Słowacy podludźmi. Natomiast mój drugi współlokator, amerykański historyk z Clevelandu, którego dziadek wyemigrował ze Słowacji i zostawił wnukowi nazwisko Zayac, był bardzo sympatyczny.

Większość czasu wolnego spędziłem z Krzysztofem i innymi uczestnikami kursu z Polski. Rozmawialiśmy o tym, jak trafiliśmy na ten letni uniwersytet, potem o UJ-ocie i Instytucie Teatrolologii, a także o dziwnej postaci, która nazywała się Nina Király. Była Rosjanką z Moskwy (ale tego nie akcentowała w Krakowie, tam była „z Budapesztu”, chociaż w Budapeszcie narzekała na prowincjonalizm miasta i Węgrów w ogóle). Wyszła za mąż za węgierskiego rusycystę, przeprowadziła się z nim do Budapesztu i otrzymała pracę w Katedrze Polonistyki. W zasadzie byłem jej uczniem, ale widywałem ją bardzo rzadko, ponieważ cały czas była w Krakowie, na UJ-ocie. Czasami mówiła nam na zajęciach o Kantorze, ale nigdy nie próbowała analizować jego utworów, przekazywała nam tylko swoje wrażenia – Mistrz ma piękne ręce, długi czarny szal itd. Należała do typu Rosjanek, dla których najważniejsza jest fizyczna bliskość postaci kultowej, chciała należeć do grona wtajemniczonych, ale właściwie nie próbowała badać twórczości swojego idola. W tych latach na Węgrzech jeszcze można było robić karierę uniwersytecką bez pracy naukowej. Traktowała mnie jako zdrajcę, bo na czwartym roku wybrałem innego promotora.

I wtedy, w czasie wakacji po studiach, wreszcie dowiedziałem się czegoś istotnego o teatrze śmierci. Wkrótce zmieniły się reguły w życiu uniwersyteckim i naukowym (Nina Király wtedy już propagowała teatr rosyjski w Budapeszcie i znalazła sobie jakąś pozycję w życiu teatralnym), mogliśmy zacząć realizować różne sensowne projekty. Spotykaliśmy się na seminariach komparatystycznych w Pradze (te imprezy należą do przedhistorii CEU), ponieważ Krzysztof zaczął się interesować „wschodnim dramatem absurdu”. Paradygmat komparatystyki środkowoeuropejskiej stał się popularny na parę lat (prawdopodobnie dzięki grantom Sorosa). Węgrzy traktowali to jako alternatywę studiów sławistycznych, ponieważ te opisują świat bez nas (nadal nie mogę przyzwyczaić się do takich zwrotów, jak „jeden z największych poetów słowiańskich” – proszę wyobrazić sobie Roberta Lewandowskiego jako „jednego z największych napastników słowiańskich”). Ten paradygmat nam sprzyjał. Zrecenzowałem książkę Krzysztofa, przetłumaczyłem jej fragment dla najlepszego miesięcznika literackiego (nadal korzystam z tych materiałów na zajęciach), moja studentka Fanni Nánay przełożyła na węgierski całą monografię o Kantorze i książka ukazała się na Węgrzech. Krzysztof wygłosił wykład u nas, w Katedrze Polonistyki Katolickiego Uniwersytetu im. Pétera Pázmánya. Wiele razy spotykaliśmy się w Krakowie, przez rok ja też pracowałem na UJ-ocie, w Katedrze Hungarystyki – ale nigdy już nie mieliśmy tyle czasu na rozmowę ani nie byliśmy tacy wyluzowani („nigdy nie było takiego lata”), jak w tych tygodniach, kiedy chodziliśmy na kurs języka słowackiego i jeździliśmy na wycieczki szkolne do różnych miast, gdzie grały nam kapele ludowe. Sytuacja w tamtych latach w Polsce i na Węgrzech była już napięta, natomiast w stolicy Słowacji trwała jeszcze idylla. Dziwiliśmy się, kiedy przypadkowo trafiliśmy na koncert lokalnego zespołu country i po południu, o godzinie piętnastej, mogliśmy pić piwo i borowiczki bez kolejki – i nie widzieliśmy tam ani jednego policjanta. Wiedzieli, że jeszcze nikt się nie buntuje.

WIESŁAW PIECHOCKI

Parasol kolażowy

wejście do tej warszawskiej galerii kosztuje 5,5 foksali
wewnątrz parasole rozpięte i rozgniecione na materii płótna i ram
materia nietrwała jak cienka peleryna życia
wewnątrz sporo prowokacyjnych parasoli na
zdziwionych niezalżawionych deszczem ścianach

zewnątrz panuje towarzystwo towarzyszy przybyłych
na wątłym historycznie wietrze ze wschodu
z czerwonymi sztandarami przerobionymi na psujące się parasole

stoję przed rozgniecionym parasolem o brunatnej mazi
wyschniętej jak krew umarłych uczniów ze szkolnych klas
stare bardzo dzieci podnoszą palce
zgłaszają się znowu do kukielkowego życia
domagają się wsparcia lub pomocy akuszerki
na plecach niosą tornistry doświadczeń z brunatnego kartonu sprasowanego
innych nie można było kupić w powojennych sklepach
uczniowie nie ufają mocy parasoli

bezsilny parasol nie broni już ludzi
jedynie chroni lalki marionetki kukły pajacyki

albo klakierów koniunktury
wychować kukielki jest bardzo łatwo
czarne myślami matki noszą swe łyse dzieci jak kangurzyce
dzieci siedzą obowiązkowo w ławkach grzecznie
statycznie przed czarno-białym pasterzem w spopielalej piwnicy
chudy pasterz zawsze w białej koszuli stojąc obserwuje meloniki uczniów
oparty o jeszcze chudszy kostur
kontrolując siłą oczu mury piwnicznej szkoły
o, patrzcie, urodził się następny uczeń!

życie niepotrzebnie nauczy uczennice i uczniów
krwawego smaku wątroby Prometeusza
legendarnego piękna nosa Kleopatry
erotycznej kragłości pępka świata
baletowych obrotów na pięcie Achillesa
przechodzenia przez ucho igielne z wielbłądem doświadczeń
arytmetycznego liczenia żeber Adama

a parasol przyda się tylko dorosłym na cmentarzu udającym
zieloną rozslonecznioną łąkę
biegają po niej chaotycznie dzieci
nie potykając się o niewidoczne groby
jeszcze nikt ich nie nauczył porządnej musztry
lub strzelania w szczelinach do szczegółów wrażego czoła

pasterz docenia rzędy ławek gdzie porcelanowe twarze
trupich lalek udają aktorów doczesności
alias magmy między bytem a agonią przechodzącą w lochy wieczności
przywódczy aktorzy ciągną widzów nie tylko po deskach brudnej sceny
do wielu pól
nawet do wielopola

stamtąd przyszedł demiurg o nazwisku Józef Wgrzdągiel
zastrzeliwszy dawny świat na moście w Sarajewie
gazety porozrzucił na bruk liter i haseł
doczekał się egzekucji życia oraz zaczynu śmierci w scenicznej piwnicy
satisfakcja dobrej reżyserii życia

Parasol kolażowy

dopiero potem urodził się ponownie demiurg
w pełni lub nowiu w religii wschodu czy zachodu

rozdeptany na płasko parasol wiszący agonijnie w galerii
z metalowym palcem wzniesionym do niebios
jest świetną metaforą pseudożycia
w już nieistniejącej awangardowej galerii
znowu zwyciężyła biologia milczenia

Wiedeń, luty 2024 r.

WIESŁAW PIECHOCKI

Włosy Absaloma są wszędzie

Stoję na marmurze posadzki w katedrze w Sienie. Nie tylko historycy sztuki wiedzą, iż ta posadzka jest cudownym dzieckiem renesansu. Epoka dumy Włochów. Turyści również chcą zobaczyć pod swoimi nogami sceny wyryte, wyczelowane, wypieszczone talentem artystów przy końcu XV w. na genialnej „podłodze” z kamienia.

Ponieważ turystów jest multum, legiony i niekończące się tłumy, władze katedry kryjącej jeszcze inne perły, schowane na ołtarzach, w nawach i szczególnej kaplicy, zakrywają czasowo chodnikami, dywanami niektóre partie posadzki.

Mam szczęście. Pod moimi nogami oglądam scenę z Absalomem. Nie zakryto go dzisiaj poziomą płachtą-kurtyną. Mogę się wzruszać i fotografować. Przedstawia ona biblijną tragedię rodzinno-militarną. Ukochany syn króla Dawida, właśnie Absalom, zbuntował się. Powodowany pychą oraz arogancją, a popychany impulsem przejęcia władzy, wywołał wojnę. Przeciw ojcu! Temat idealny dla sztuki: syn podnosi uzbrojoną rękę na ojca. Niewiarygodne! Dawid, prawowitny władca, zostaje wygoniony przez syna nawet poza Jordan. Konflikt, zgrzyt. To woła o pomstę do nieba! Ojciec modli się: „Panie, wróg mnie prześladowe!” A ma na myśli swe dziecko... Tragedia o znamionach kryzysu politycznego w państwie.

Dawid ma na szczęście szpiegów. Wiedzą, gdzie skrył się ON, krnąbrny syn, wywoławszy konflikt rodzinny. Dochodzi do bitwy. Szef wojsk królewskich i krewny samego władcy, Joab, dociera wreszcie do Absaloma. Ten czuje się osaczony, zaczyna się bronić. Niestety, ma bardzo długie włosy i z powodu nich zaplątuje się w gałęzie drzewa, gdzie się skrył przed pogonią. Przestaje marzyć o ucieczce. Włosy jako

przyczyna śmierci. Joab, generał królewski na szybkim koniu, nie ma żadnych skrupułów, aby zabić następcę tronu. Trzema włóczniami przeszywa ciało Absaloma. Sam Joab ma apetyt na dworską karierę w przyszłości – Dawid powiedział mu, iż gdyby zaatakował syna na polu bitwy, ma go nie zabijać, lecz traktować jako jeńca. Joab celowo przekroczył limit swych kompetencji. To się powtórzy wielokrotnie w dziejach polityki w różnych krajach...

Wiele razy chciałem zrozumieć tę biblijną opowieść, mającą u źródła nawet nieco śmieszny aspekt: ktoś, w tym przypadku Absalom, traci życie z powodu zbyt długich włosów! W efekcie mamy do czynienia ze zgonem młodego człowieka, *ergo* wykładnia nie jest śmieszna. Czy chodziło o apel, przestrozę w stosunku do młodych mężczyzn, aby nosili krótkie włosy? Dydaktyczna interpretacja hipotezy: gdyby Absalom miał krótką fryzurę, uratowałby życie. A historia potoczyłaby się zupełnie inaczej... Dlaczego Joab potrzebował aż trzech dzid, aby zabić syna swego szefa? Skąd ten pęk akurat trzech lanc?

Dziwna „śmiertelna” funkcja owłosienia na głowie...

Wyobrażam sobie skrótowo tę okrutną wojenną scenę: Absalom usiłuje uciec, zaczepia się o gałąź, szarpie dramatycznie pęczki włosów, traci szansę ratunku, Joab go zabija. Ofiara zawisa na suchej gałęzi, z czasem przylecą sępy. Spontaniczne skojarzenia idą w kierunku zdraдлиwego Judasza. Ale to już jest Nowy Testament.



Przyszły laureat literackiej Nagrody Nobla (1950), Amerykanin William Faulkner, wydaje w 1936 r. wielką powieść *Absalom, Absalom!*. Wielką nie tylko w liczbie stron i rozdziałów, lecz także w skali jakości pisarstwa w USA. Mnie zawsze ciekawił ten wykrzyknik w tytule. Czy to krzyk, apel, przestroga, wyzwanie niebios lub wymiar kary?

Gramatycznie tytuł jest wołaczem. Zatem należy po polsku oddać to przez *Oh, Absalomie, Absalomie!*. Tak też uczyniła tłumaczka Zofia Kierszys wiele lat temu. Trzeba uhonorować Faulknera mianem świetnego znawcy Biblii. Swą olbrzymią sagę o Dixielandzie, czyli o południowych stanach, zatytułował aluzyjnie według Starego Testamentu imieniem królewskiego syna. *Chapeau bas!* A dociekliwi czytelnicy szukali skrupulatnie paraleli w trakcie lektury.

Znajdywali analogiczne motywy w długich sekwencjach kontaktów białych z czarnymi. Te kontakty o dziwo nie miały jedynie biało-czarnych (*nomen omen*) ram

i struktur; były obarczone wieloma niuansami szarego koloru – między czernią a bielą! Faulkner przypomina „biblijnie” potęgę władzy pieniądza w konflikcie z moralnością. Mistrzowsko ukazuje noblista, jak los pisanymi przez siebie scenariuszami wymusza na ludziach brutalność zachowań.



I wreszcie dochodzimy chronologicznie do włosów Absaloma w *Umarłej klasie*, gdzie raczej dominują gołe czaszki. Mało jest włosów na głowach kukieł. Te nie udają uwłosionych lalek. Lalki mają zawsze piękne fryzury, aby pokazać drogę estetyki głów u przyszłych dorosłych kobiet. Niemal syndrom Barbie. W klasie umarłych dzieci, ratujących (?) tłące się życie, widzimy włosy bodaj tylko na głowie mózgowego profesora. Jest to siwa burzo-grzywa na głowie *à la* Albert Einstein czy Ignacy Paderewski. Włosów u innych aktorów nie widać. Oni noszą meloniki. Czy oni pod przykryciem głowy są łysi, czy *absalomowaci*?

W takim razie powstaje pytanie: gdzie mieści się tu Absalom ze swoim problemem? On jest wymieniony w chóralnym „bełkocie”, na początku spektaklu. Wielokrotnie słyszymy „Dawid – Absalom – Dawid – Absalom!”. Jest to refren, zapamiętany przeze mnie, a przypomniany w posadzce katedry w Sienie.

W tej celowo wyinscenizowanej sekwencji aktorzy zadają sobie pytania zarówno o króla Dawida, jak i o jego ukochanego syna Absaloma. Domagają się pseudowiedzy. Kontekst zdrady, wiecznych problemów na osi ojciec–syn, władza i jej wektory. Chaos głosów – jak w oku cyklonu lub na polu walki. W ten sposób zawędrował ten motyw biblijny do krakowskiej piwnicy umarłych adeptów życia, początkujących kadetów przyszłości, karykaturalnych kandydatów rozmaitych karier. Reżyser potrzebował tego wyinscenizowanego bałaganu. Zbudował gmach swych wizji na miarę teatru świata.

Chór sygnalizuje konflikt. Jak w greckim teatrze.

Ale... jesteśmy w klasie jedynie udającej życie! Jest *a priori* skazana na zagładę. Tu nie będzie *happy endu*.

O to zadbała dramatyczna historia tej części Europy oraz kreatywny twórca teatralny na wielu polach.

Wiedeń, luty 2024 r.

JACEK POPIEL

Wspomnienia z czasów studenckich

Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza poznałem we wrześniu 1977 r., kiedy jako studenci tzw. roku zerowego realizowaliśmy obowiązkowe w czasach PRL-u praktyki robotnicze. Rozpromieniała nas radość, że 1 października rozpoczniemy studia w Instytucie Filologii Polskiej, słynnym „Gołębniku” (budynek przy ul. Gołębiej 20, w którym mieściła się polonistyka), o którym z wypiekami na twarzy opowiadali nam nie tylko nasi licealni nauczyciele poloniści, lecz także starsi koledzy tam zdobywający wiedzę. Ale nasze roczniki przed wymarzonym dniem 1 października – zapewne w zależności od upodobań przełożonych – były kierowane do zakładów przetwórstwa owocowego bądź zakładów tytoniowych na praktyki robotnicze. Było to swoiste doświadczenie absurdów minionego systemu, które miało nas nauczyć kolektywnej pracy i przekonać, że fizyczny wysiłek powinien być doświadczeniem każdego młodego człowieka, a szczególnie przyszłego studenta. Wymienialiśmy się między poszczególnymi grupami informacjami (pozyskanymi od starszych kolegów, którzy przeszli już robotnicze wtajemniczenie) na temat praktyk. Nie wiem, które miejsce było bardziej ryzykowne dla młodego człowieka. Jedno zachęcało nawet niepalących do odbycia dnia praktyki robotniczej, żeby papierosy z tzw. odpadu technicznego zabierać na wieczorne imprezy i uczyć się palić. Większe niebezpieczeństwa rodziło przetwórstwo owocowe, gdyż oprócz dżemów i soków w zakładzie produkowano także największy alkoholowy przebój tamtych czasów – słynny jabol, wino patykami pisane, określane w ówczesnym żargonie kryptonimem J-23 (dla czytelników nieznających tamtych czasów dopowiem, że było to określenie taniego wina owocowego, najczęściej jabłkowego lub wiśniowego). Po paru dniach

pobytu na praktyce spróbowałem wykorzystać kontakty mojego Dziadka, który z gminy dostarczył zaświadczenie, że jestem niezbędny do prac w Rolniczym Ośrodku Doświadczalnym, z którym Ojciec jako nauczyciel był związany. Także moja kariera z praktykami robotniczymi dość szybko się skończyła.

To pierwsze spotkanie z Krzysztofem było więc krótkotrwałe. Pamiętam, że wówczas poznaliśmy mgr. Jerzego Jarzębskiego, późniejszego profesora, jednego z najwybitniejszych literaturoznawców, krytyka literackiego, wielkiego znawcę twórczości Witolda Gombrowicza czy Brunona Schulza. Jarzębski pełnił funkcję komendanta obozu (takie oto obowiązki musieli przechodzić młodzi asystenci UJ). Po latach przy różnych spotkaniach wspominamy historie z tych praktyk, które w większości nie nadają się do publikacji nie tylko naukowej, lecz także wspomnieniowej. Wówczas nie byłem jeszcze miłośnikiem Sławomira Mrożka, ale nie zapomnę sceny, kiedy pierwszego dnia praktyki robotniczej oddelegowany do jednej z grup studentów mistrz robotniczy (tak się przedstawił) powiedział mniej więcej w tym stylu: „Czołem studenci nieroby. Nie mamy dla was pracy, którą potraficie wykonać, stąd tutaj farby i pędzle i macie malować to ogrodzenie. Co prawda było w poprzednim roku już malowane, ale pomalujcie jeszcze raz. Nie bardzo się starajcie, w przyszłym roku też studenci będą po was te ogrodzenia malowali. Pracujecie osiem godzin, jedna przerwa o godzinie jedenastej”.

Wśród większości anonimowych kolegów poznanych w trakcie praktyki robotniczej Krzysztof Pleśniarowicz był postacią, o której się wieczorami po dniu „ciężkiej” pracy przy odnawianiu fabrycznego ogrodzenia mówiło z dużym zaciekawieniem. Jeden z kolegów opowiadał, że to wyjątkowo zdolny młody humanista i do tego syn uznanego literata Jerzego Pleśniarowicza (1920-1978), nie tylko poety, tłumacza literatury białoruskiej, czeskiej, słowackiej, rosyjskiej, ukraińskiej, lecz także reżysera teatralnego i radiowego, dramaturga, kierownika literackiego Teatru Ziemi Rzeszowskiej, następnie Teatru im. Wandy Siemaszkowej (w latach 1952-1974). Już chyba drugiego wieczoru wiedzieliśmy, że ojciec Krzysztofa był jednym z mieszkańców słynnej krakowskiej Kamienicy Literatów przy ul. Krupniczej. Te wiadomości budowały wokół Krzysztofa aurę postaci wyjątkowej. Poprzez rodzinne warunki był w naszym dość wąskim gronie zainteresowanych teatrem osobą o największej wiedzy i orientacji w środowiskach artystycznych. Krzysztof miał nieukrywany podziw dla wielu literackich, teatralnych, przekładowych dokonań swojego Ojca. Parę lat później obserwowałem, z jakim zaangażowaniem przygotowywał do druku jego monografię pt. *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*¹.

¹ J. Pleśniarowicz, *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*, przygotował do druku, uzupełnił repertuar i kalendarium opracował K. Pleśniarowicz, Rzeszów 1985. Za udostępnienie i opracowanie tych materiałów otrzymał w 1985 r. Nagrodę Literacką Rzeszowa.

Kiedy wreszcie nastał dzień 1 października 1973 r. i rozpoczęły się nasze studia, z przejściem wstępowaliśmy w mury „Gołębnika”, który od 1970 r. był siedzibą Instytutu Filologii Polskiej, funkcjonującego w ramach Wydziału Filologicznego. (Przypominam te fakty, ponieważ lata studiów i początki pracy Krzysztofa powiązane są z tą częścią Uniwersytetu). Naszym dyrektorem był rektor UJ prof. Mieczysław Karaś (w tamtych latach można było łączyć te dwie funkcje), który zajmował to stanowisko do chwili śmierci w 1977 r. Od naszych kolegów polonistów, którzy rozpoczęli studia parę lat przed nami, wiedzieliśmy, że w odróżnieniu od podobnych instytutów w Polsce w „Gołębniku” będziemy studiować – mimo otaczającej nas niekiedy ponurej rzeczywistości PRL-u – w przestrzeni wolności. Nasz nieco starszy kolega Andrzej Romanowski, późniejszy profesor Instytutu Polonistyki, we wstępie do wzruszającego albumu *Gołębnik* Andrzeja Nowakowskiego wspominał:

Kiedy [...] rozpocząłem w Gołębniku studia polonistyczne, rozumiałem, że jego klimat – mimo napierającego zewsząd komunizmu, i to w jego „pomarcowym” [po wydarzeniach 1968 r. – J.P.] wydaniu – pozostał klimatem wolności. Do pewnego stopnia działało się tak dlatego, że charakter krakowskiej polonistyki określali wciąż ludzie z Polski międzywojennej².

Do tych ukształtowanych przez Polskę dwudziestolecia międzywojennego profesorów należeli m.in. Kazimierz Wyka, Tadeusz Ulewicz, Maria Dłuska. Nasi profesorowie wspominali nieżyjących już, a legendarnych nauczycieli: Kazimierza Nitscha, Stanisława Pigonia, Zenona Klemensiewicza, Stanisława Jodłowskiego, Witolda Taszyckiego.

Pierwsze dwa lata studiów nie były dla nas łatwe. Wielokrotnie z Krzysztofem i kolegami wspominaliśmy zajęcia i egzaminy z języka starocerkiewnego (słynny SCS) czy gramatyki historycznej języka polskiego, logiki czy z dzisiejszej perspektywy poniekąd „egzotycznych”, a obowiązkowych w czasach PRL-u przedmiotów: filozofii marksistowskiej, ekonomii politycznej socjalizmu.

To, co dawało nam wytchnienie, to fakt, że od razu oprócz wykładów, ćwiczeń i konwersatoriów zaczęliśmy wchodzić w świat fascynującego życia teatralnego, i to nie tylko w Starym Teatrze. Był to czas legendarnych spektakli Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy, Jerzego Jarockiego, najbardziej twórczy okres w biografii Tadeusza

² A. Romanowski, *Karty z przeszłości Gołębnika*, [w:] *Gołębnik. Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, fotografie wykonał i całość ułożył A. Nowakowski, wstęp A. Romanowski, Kraków 2007, s. 20.

Kantora. Zarazem czas niesłychanego rozwoju teatrów i kabaretów studenckich. Z perspektywy tylu już lat mogę powiedzieć, że żyliśmy teatrem i literaturą. Na naszym roku było kilku poetów, m.in. Krzysztof Lisowski, Andrzej Kaliszewski, Andrzej Drózd, Bogusław Dopart. Mimo iż fascynowała nas poezja, bardziej żyliśmy życiem scenicznym.

Z Krzysztofem w czasie studiów spotykałem się przede wszystkim na wykładach. Mieliśmy jednak dwa swoje wspólne doświadczenia. Po pierwsze, w ramach etatu asystenta-stażysty w tamtych latach był jeden dzień – w naszym przypadku to była środa – pracy w Bibliotece Instytutu Filologii Polskiej. Ówczesny kierownik Biblioteki dr Roman Jaskuła był szefem bardzo rygorystycznym. Trzeba było pełne siedem godzin (od ósmej do piętnastej) spędzić w bibliotece, a każde spóźnienie i nieobecność należało odpracować. Ale te godziny w bibliotece były jednak cennym doświadczeniem. Naszym obowiązkiem było skontrum, czyli sprawdzanie zbiorów bibliotecznych na podstawie istniejącego inwentarza, katalogu. To było fascynujące – brać z regałów każdą książkę i sprawdzać z katalogiem. Nie ukrywam, że wiele z tych odkrywanych publikacji przeglądałem z zaciekawieniem, a interesujące mnie tytuły notowałem w ukrywanym przed Jaskułą zeszytiku. Był to zarazem czas, kiedy w naszej instytutowej bibliotece były jeszcze nawet starodruki (dopiero parę lat później ze względów bezpieczeństwa zbiorów zostały przekazane do Biblioteki Jagiellońskiej), stąd obcowanie z tymi egzemplarzami było dla polonisty prawdziwym przeżyciem. Kiedy o jedenastej była przerwa na śniadanie, z Krzysztofem w skromniutkim pokoiku socjalnym rozmawialiśmy o tych odkrywanych książkach (a mieliśmy już wówczas wspólne teatrologiczno-dramatologiczne zainteresowania). Przeżyciem były wizyty w bibliotece naszych wielkich profesorów, którzy mieli z dr. Jaskułą dobre relacje, stąd przychodzili do pokoiku, w którym przeglądali przygotowane dla nich książki i czasopisma. Dzięki tym sytuacjom niekiedy można było zamienić parę zdań z profesorami Kazimierzem Wyką (nie zapomnę jego siwych włosów i czarnych krzaczastych brwi), Marią Dłuską, Henrykiem Markiewiczem.

Kolejne nasze spotkania miały miejsce w Studium Wojskowym przy ul. Piastowskiej. To znowu środy, na trzecim roku studiów, i znowu siedem godzin, poranne apele i swoje doświadczenie z czasów PRL-u, całkowicie niezrozumiałe dla dzisiejszych studentów. Ale znowu ten czas pamiętam z rozmów prowadzonych w przerwach. Do dzisiejszego dnia słyszę podekscytowany głos Krzysia Lisowskiego, który informuje nas, że dostał list od Czesława Miłosza (a był to rok 1975, poeta był wówczas oficjalnie nieobecny), czy rozmowy o teatrach studenckich, głównie związane z organizacją w Rotundzie pierwszych Reminiscencji Teatralnych, które z czasem stały się najważniejszym przeglądem teatrów studenckich.

Sądzę jednak, że najważniejszy z punktu widzenia dalszych naszych losów był wspólny udział na Uniwersytecie Gdańskim w XIII Ogólnopolskim Studenckim Sympozjum Teatrolologicznym (25-27 listopada 1976 r.). Teatrologia jako odrębny kierunek studiów dopiero rodziła się w Polsce. Przypomnę, że na UJ pierwsza rekrutacja na specjalność teatrolologiczną w ramach studiów filologii polskiej miała miejsce w sierpniu 1974 r. Ale na polskich uczelniach od wielu lat działały koła naukowe teatrológów (niekiedy w formule sekcji teatrolologicznej w Kołach Naukowych Polonistów). Profesor Jerzy Got już od 1967 r. na naszym Uniwersytecie prowadził teatrolologiczne seminarium magisterskie. W skali ogólnopolskiej ambicje teatrológów związane z prowadzeniem teatrolologicznej specjalizacji w ramach studiów polonistycznych wspierał prof. Zbigniew Raszewski. Studenci zafascynowani teatrem spotykali się na Ogólnopolskich Sympozjach Teatrolologicznych organizowanych przez Uniwersytet im. Mikołaja Kopernika w Toruniu. Od 1975 r. te sympozja przybrały charakter „wędrujący”. We wspomnianym roku gospodarzem sesji był Uniwersytet Śląski. Pamiętam, wygłosiłem tam bowiem referat na temat *Emigrantów* Mrożka. Krzysztof chyba w tej sesji nie uczestniczył. W listopadzie 1976 r. pojechaliśmy do Gdańska w parę osób z UJ i każdy z nas miał przygotowany do wygłoszenia referat. Pleśniarowicz przedstawił wówczas doceniony przez jury pod przewodnictwem prof. Ireny Sławińskiej tekst pt. *Ekspresjonizm w dramatach Stanisławy Przybyszewskiej*. To wówczas poznaliśmy magistrów: Jana Ciechowicza, Ireneusza Guszpita, Mariana Lewko, późniejszych profesorów teatrolologii. Te parę dni spędzonych w Gdańsku było dla nas przeżyciem, może zadecydowało o naszych późniejszych losach, czyli wyborze drogi naukowej. Niezapomniane były spotkania z cenionymi reżyserami, którzy już wówczas wpisali się w historię polskiego teatru: Stanisławem Hebanowskim (obejrzelśmy jego inscenizację *Wesela* Stanisława Wyspiańskiego), Markiem Okopińskim, Jerzym Afanasjewem. Z perspektywy lat warto przywołać nazwiska niektórych studentów, którzy oprócz Krzysztofa i mojej osoby przedstawili wówczas swoje referaty: Jarosław Komorowski, Zbigniew Majchrowski, Jerzy Waligóra, Jacek Bunsch. Czyli pięciu ówczesnych studentów to późniejsi profesorowie, Jacek Bunsch z naszego Uniwersytetu został reżyserem i dyrektorem kilku teatrów.

Rozpoczynaliśmy wspólnie pracę w Zakładzie Teatru, Filmu i Telewizji w październiku 1977 r., w bardzo napiętej sytuacji politycznej wokół UJ, po dramatycznych wydarzeniach związanych z nie w pełni do dziś wyjaśnionymi okolicznościami śmierci Staszka Pyjasa, naszego o rok starszego kolegi z polonistyki. Po śmierci rektora Karasia dykcję Instytutu Filologii Polskiej objął prof. Henryk Markiewicz, bardzo życzliwie nastawiony do teatrológów. Trudno nie wspomnieć również prof. Tomasza Weissa, który jako historyk literatury doceniał znaczenie badań z zakresu historii teatru

i dramatu. Wymieniam te osoby, gdyż jako młodzi odczuwaliśmy ogromne wsparcie ze strony naszych wybitnych profesorów.

O spotkaniach już w Zakładzie Teatru można snuć wiele opowieści. To był czas rozmów o naszych pierwszych projektach naukowych i obejrzanych przedstawieniach teatralnych. Czas pierwszych prezentacji prac na zebraniach Zakładu, jeszcze z udziałem Jerzego Gota. Bardzo przeżywaliśmy ambitny projekt utworzenia Instytutu Sztuk Widowiskowych. Profesor Jan Błoński, kierujący wówczas naszym Zakładem, i prof. Alicja Helman, jedna z najwybitniejszych przedstawicielek filmoznawstwa, byli tą propozycją na początku bardzo zafascynowani. Pojawiały się już nawet wstępne przymiarki, kto w jakim zakładzie się znajdzie. I my z Krzysztofem jako najmłodsi członkowie Zakładu byliśmy w tej całej sytuacji nieco zagubieni. Zastanawialiśmy się, jak odnajdziemy się w tej nowej strukturze Wydziału Filologicznego. Pamiętam, że po pierwszym zebraniu wyszliśmy z Krzysztofem razem i odnosząc się do tamtych dyskusji, stwierdziliśmy, że dla nas przy ograniczeniach finansowych, jakie mogą się pojawić przy tworzeniu nowego instytutu, może nie być miejsca, może więc wykażemy nowoczesne myślenie i utworzymy Zakład Cyrku, wszak to też jedna ze sztuk widowiskowych (wówczas nie przypuszczaliśmy, ile prac o cyrku będzie powstawało w następnych latach). Z czasem okazało się, że ten nowy instytut nie został powołany. Niewątpliwie jedną z przyczyn niezrealizowania tego projektu było zdecydowane nastawienie teatrologów do niezrywania kontaktów z polonistami. Z filmoznawcami mieliśmy bardzo bliskie relacje, ale był w nas opór przed eliminowaniem z programu studiów przedmiotów historycznoliterackich. O ile dobrze pamiętam, już od roku akademickiego 1980/1981 nastąpił podział pierwotnego Zakładu Teatru, Filmu i Telewizji. Z Krzysztofem coraz bardziej czuliśmy się związani z Zakładem Teatru. Nasi kolejni kierownicy Zakładu: profesorowie Jan Błoński, Jan Michalik i Kazimierz Nowacki nie tylko stwarzali nam znakomite warunki pracy naukowej i dydaktycznej, lecz także gwarantowali prawdziwie przyjazną atmosferę w naszym zespole.

Pierwszy okres pracy był zarazem okresem częstych spotkań i rozmów o naszych naukowych projektach. Łączyła nas nie tylko obecność w Zakładzie Teatru, lecz także wspólny opiekun naukowy – prof. Jan Błoński, niezwykła osobowość, wybitny uczony i życzliwy młodym naukowcom człowiek, niezwykle otwarty na nasze propozycje naukowe. Jeszcze nie w pełni byliśmy zdecydowani, w którą stronę będą zmierzały nasze prace. Ja wiedziałem, że najbardziej interesuje mnie dramat Młodej Polski i dwudziestolecia międzywojennego. Krzysztof już wówczas mówił o Tadeuszu Kantorze. Błoński dbał o to, żebyśmy publikowali swe prace. Kiedy powierzył mi redakcję jednego z tomów w ramach serii *Dramat w Teatrze. Teatr w Dramacie* przy

kolejnym wspólnym spotkaniu w legendarnym pokoju profesorskim na pierwszym piętrze „Gołębnika” powiedział do Krzysztofa: „Musi Pan dać tekst do tomu Jacka”. Był to przełom 1989 i 1990 r. I rzeczywiście Krzysztof przedstawił mi parę tygodni później do czytania znakomity tekst *Dramatyzacja ballady, balladyzacja dramatu*³, który był efektem jego wcześniejszego zainteresowania twórczością Józefa Czechowicza. Zawsze ceniłem u Krzysztofa umiejętność rozczytywania teatralno-dramatycznych walorów tekstów literackich, w tym utworów poetyckich. Może było to powiązane z faktem, że miał znakomitą podbudowę z zakresu poetyki dzieła literackiego, opartą m.in. na znajomości prac wybitnych historyków literatury⁴. W 1986 r. po paroletnim remoncie nasz Instytut powiększył się o trzy odnowione kamienice przy ul. Gołębiej (14, 16, 18). Teatrolodzy wraz z filmoznawcami zajęli przede wszystkim Gołębią 14. Mieliśmy coraz lepsze warunki pracy. Ale zarazem był to już czas, kiedy filmoznawcy snuli plan opuszczenia Instytutu Filologii Polskiej. Stało się to jednak dopiero w 1996 r., kiedy utworzono Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej. Kiedy parę lat później dowiedziałem się, że Krzysztof przechodzi do tego nowego Wydziału, byłem zaskoczony. Teatrologia traciła nie tylko wybitnego znawcę Kantora, artysty, którego nazwisko przyciągało kolejne pokolenia naszych studentów, lecz także znakomitego teoretyka teatru. Mimo iż pozostawaliśmy na tym samym Uniwersytecie, to jednak oddalenie Gołębiej od Kampusu na Ruczaju uniemożliwiało częste kontakty. Ale każde spotkanie było okazją nie tylko do rozmowy o aktualnych pracach, służbowych obowiązkach, lecz także do wspominania przeszłości i wspólnych doświadczeń, które zapewne pozostaną istotną częścią naszego życia.

Bibliografia

Pleśniarowicz Jerzy, *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*, przygotował do druku, uzupełnił repertuar i kalendarium opracował Krzysztof Pleśniarowicz, Rzeszów 1985.

³ K. Pleśniarowicz, *Dramatyzacja ballady, balladyzacja dramatu*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, red. J. Popiel, Wrocław 1992, s. 155-192, *Dramat w Teatrze, Teatr w Dramacie*, 6.

⁴ Po latach złożył do tomu dedykowanego prof. Janowi Michalikowi artykuł *Juliusz Kleiner jako teoretyk dramatu (Antrepreneur. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. Rocznicę urodzin)*, red. J. Popiel, Kraków 2009, s. 497-503).

Pleśniarowicz Krzysztof, *Dramatyzacja ballady, balladyzacja dramatu*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, red. Jacek Popiel, Wrocław 1992, s. 155-192, *Dramat w Teatrze, Teatr w Dramacie*, 6.

Pleśniarowicz Krzysztof, *Juliusz Kleiner jako teoretyk dramatu*, [w:] *Antreprenier. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. Rocznicę urodzin*, red. Jacek Popiel, Kraków 2009, s. 497-503.

Romanowski Andrzej, *Karty z przeszłości Gołębnika*, [w:] *Gołębnik. Wydział Polonistyki Uniwersytetu Jagiellońskiego*, fotografie wykonał i całość ułożył Andrzej Nowakowski, wstęp Andrzej Romanowski, Kraków 2007.

GRAŻYNA PRAWELSKA-SKRZYPEK

Dobre lata Instytutu Spraw Publicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego z Krzysztofem Pleśniarowiczem

W 2000 r. Instytut Spraw Publicznych Uniwersytetu Jagiellońskiego, którym kierowałam od jego powstania w 1997 r., był w fazie niezwykle dynamicznego rozwoju. Zajmowaliśmy się kształceniem i badaniami w interdyscyplinarnym obszarze zarządzania publicznego. Po dwóch latach od jego utworzenia, w roku akademickim 1999/2000 liczba naszych studentów przekroczyła 1000 osób. Wciąż poszukiwaliśmy nauczycieli akademickich, którzy mogliby zasilić kadrę Instytutu. Jedną z najbardziej obleganych specjalności było Zarządzanie Kulturą. Bardzo się ucieszyłam, gdy usłyszałam o możliwości przejścia do nas Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza. Chociaż osobiście go nie znałam, jego nazwisko nie było mi obce. Podobnie jak ja pochodził z Rzeszowa. Bardziej znana w tym mieście była jednak postać jego ojca – poety i tłumacza, kierownika literackiego i reżysera Teatru im. Wandy Siemaszkowej. Profesor Pleśniarowicz kończył tę samą szkołę, co ja – III Liceum Ogólnokształcące im. Cypriana Kamila Norwida – tylko cztery lata później, w okresie, gdy uczęszczała tam moja młodsza siostra. Wśród koleżanek szkolnych miał opinię bystrego, przystojnego, młodego intelektualisty o nienagannyh manierach, a także zapalonego turysty, który nie opuszczał żadnych wycieczek po okolicach Rzeszowa.

Przeszedł do naszego Instytutu jako ceniony naukowiec w dziedzinie kultury współczesnej, tuż przed uzyskaniem tytułu profesora (w styczniu 2001 r.). Początkowo zasiłił zespół Katedry Zarządzania Kulturą ISP UJ, a od 2004 r. kierował własną Katedrą Kultury Współczesnej. Wkrótce Krzysztof zdecydował się pomóc mi w zarządzaniu Instytutem i w latach 2002-2007 pełnił funkcję zastępcy dyrektora – najpierw do spraw dydaktycznych i studenckich, a później do spraw nauki i współpracy międzynarodowej. Wnosił do naszej współpracy spokój, kulturę bycia i solidność, co było niezwykle ważne, gdyż liczba i różnorodność aktywności dydaktycznych, badawczych, a także kontaktów międzynarodowych stale rosła. Mogłam być pewna, że te sprawy, które do niego należą, będą dobrze przypilnowane. To był bardzo dobry okres w rozwoju Instytutu Spraw Publicznych. Liczba studentów się zwiększała. Pomimo wydzielenia się z ISP na przełomie 1999 i 2000 r. Instytutu Psychologii Stosowanej 1 października 2007 r. kształciliśmy około 1200 studentów, a łącznie ze słuchaczami studiów podyplomowych – 1350 osób. Doceniałam też fakt, że Krzysztof potrafił umiejętnie łączyć obowiązki administracyjne z dużą własną aktywnością badawczą. Opublikował wówczas w Wielkiej Brytanii (nagrodzoną przez Ministra Edukacji Narodowej i Sportu w 2005 r.) monografię Tadeusza Kantora, wydaną także na Węgrzech w 2007 r. W 2005 r. wydał w Ossolineum trzy tomy *Pism* Kantora oraz opublikował monografię o krakowskim teatrze końca lat 70. pt. *Pogodzić Mrożka z Grottgerem*. Ta aktywność naukowa przekładała się nie tylko na prestiż badawczy Instytutu, lecz także na wysokość otrzymywanej dotacji.

W styczniu 2008 r. nasze drogi się rozeszły. Ja zrezygnowałam z kierowania Instytutem, a Krzysztof wraz z koleżankami i kolegami z zespołu Katedry Nauk o Kulturze utworzył nową jednostkę – Instytut Kultury. We wrześniu 2008 r. został prodziekanem Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, a gdy po dwóch latach w 2010 r. wróciłam do pracy w Instytucie Spraw Publicznych UJ, role się odwróciły: teraz to Profesor Krzysztof Pleśniarowicz był moim przełożonym, niemniej nasza współpraca nadal dobrze się układała.

WŁODZIMIERZ PRÓCHNICKI

Krzysiu

Nie pamiętam.

Zaczyna się nasza znajomość, nie wiadomo kiedy i nie wiadomo gdzie, trochę jak w początkowych partiach *Kubusia Fatalisty*. Może w teatrze? Ale jeśli tam, to w którym – Starym, Kameralnym, Słowackiego? Może na spektaklu w teatrze studenckim, STU albo 38? Mogło to być na *Wyzwoleniu* Swinarskiego, kiedy studenci polonistyki przyglądali się próbie, jeszcze nie w pełnych dekoracjach, nie z całym tekstem, a reżyser i profesor Wyka wymieniali jakieś uwagi na temat sytuacji scenicznej. Może to było widowisko Kantora. Ale najpewniej w „Gołębniku”. Kraków, choć dawno już przekroczył granicę Plant, budując Krowodrzę, wchłaniając Zwierzyniec, nie był jeszcze w tamtych czasach molochem rozciągniętym od Wieliczki do Zielonek, od Niepołomic do Skawiny. Dla polonisty z Uniwersytetu Jagiellońskiego jego centrum mieściło się w budynku przy Gołębiej 20. Środek świata. Mogło to zatem być jakieś zebranie teatrologów w Instytucie Filologii Polskiej, może z wystąpieniem Krzysia (tak się zawsze o Krzysztofie Pleśniarowiczu mówiło, w mianowniku niegramatycznie – Krzysiu).

Teatr krakowski był od kilkunastu lat europejską potęgą. Oprócz Swinarskiego Jarocki, Hübner, Wajda, repertuar klasyczny, szekspirowski, romantyczny (*Nie-Boska komedia*, *Dziady*, *Fantazy*), współczesny, polski i obcy, adaptacje Dostojewskiego i Kafki. Kantor. Rozwijający skrzydła na przełomie lat 60. i 70. Studencki Teatr Uwaga. Przeglądy we Wrocławiu, w Warszawie.

Pleśniarowicza najmocniej przyciągnął teatr Kantora, eksperyment-widowisko, logiczne i konsekwentne, w którym aktorzy grali z marionetkami, w dekoracjach nieudających niczego, będących fragmentami realnego świata z przeszłości zagubionej, zabitej, zapomnianej. Krzysiu jako jeden z pierwszych pisał obszerniej o tym teatrze, wydał trzypięciotomowy wybór pism Kantora – plastyka i twórcy teatralnego. Dziś, kiedy jego spektakle przeniosły się do muzeum, te książki pomagają wejść w niezwykle świat rozgrywanej w obecności reżysera-dyrygenta partytury teatru, koncertu, czegoś więcej, gdzie widz-słuchacz czuł się wciągnięty w przestrzeń sceny, w rytm gry aktorskiej, ruchu, dźwięków budujących napięcie czegoś dziwnego, symbolicznej wypowiedzi, dającej się zrozumieć intuicyjnie, czytelnej przy odesłaniu do historii. Nawet jeśli się tego do końca nie rozumiało, uczestniczyło się emocjonalnie w porozumowanym dialogu twórców i widzów.

Przez dobrych kilka lat Krzysiu publikował cotygodniowe recenzje w „Dzienniku Polskim”, kontynuując teatralne fascynacje krakowskiej szkoły krytyków, legendarnej grupy Wyki, studiujących krótko po wojnie. Rozpoczynali działalność krytyczno-literacką czy teatralno-recenzencką już wtedy, na studiach w latach 40., na łamach wykowskiej „Twórczości” (jak Puzyna) lub we wczesnych latach 50. przeżywali październikowe odwilże w teatrach, zadymionych salkach kabaretów, STS-ów, Piwnic pod Baranami, na jednoaktówkach Mrożka w Grotesce, na *Krzyształach* Ionesco w Starym, w nowohuckim Ludowym, który dawał wtedy *Radość z odzyskanego śmietnika*. Z tej grupy Flaszen stanie się współtwórcą teatru Grotowskiego (w Opolu, a potem we Wrocławiu), Kijowski będzie pisał recenzje teatralne (za kilkanaście lat obejmie dyrekturę w „Słowaku”), Błoński zostanie kierownikiem literackim Teatru Starego. Puzyna, najbardziej z nich teatralny, będzie współtworzył „Dialog”, zasłużył się wydaniem dramatów Witkacego. Dziwna konstelacja, poloniści teatralni czy polonistyczni teatrologowie, co bardziej w teatrze niż w tradycji filologicznej się odnaleźli. Takich antenatów miała uformowana już oficjalnie w latach 70. na polonistyce uniwersytecka teatrologia krakowska, zespół badaczy, wśród których znaleźli się Ewa Miodońska-Brookes (Wyspiański), Jan Michalik (dzieje teatru krakowskiego), Emil Orzechowski (Modrzejewska). I Błoński, promotor rozprawy doktorskiej Pleśniarowicza, Błoński błyskotliwy i dociekliwy, Błoński dyskutujący i przewrotny, Błoński w Proustach, Beckettach i Witkiewiczach, Gombrowiczach i Mrożkach...

I najsilniej oddziałujący, najszerzej w pisarstwie Pleśniarowicza obecny – artyzm Kantora. *Umarła klasa, Wielopole, Wielopole, Niech szczepną artyści, Nigdy tu już nie powrócę...* Lalki patrzące martwo, *ready made* z obrabowanych domów, *objet d'art* ze śmietnika, deski i wózki, walizki, krzesła, rozstrzelane szkolne ławki, łóżka, garnitury, meloniki, tałesy, sutanny, mundury bez barw i orderów, porozdzierane parasole

z teatru śmierci i grafik Kantora. Wszystko to w przemarszach zautomatyzowanych ruchów i mechanicznych tańcach aktorów-marionet, w truchle Kasztanki, w monochromatycznej mieszaninie mroku i czerni, w ruchu i rytmie umierania w okopach i na golgotach dwóch wojen... Pleśniarowicz to uważnie i oryginalnie odczytywał, rozpoznawał języki teatru i znaczenia uniwersalnej filozofii Kantora.

Dziwne, ale badacz, widz i czytelnik wszystkich wymiarów tego teatru, Krzysiu, jest człowiekiem pogodnym. Może dlatego, że patrzy na świat jak na teatr. Kiedy podczas azjatyckiej wycieczki (nie opowiadał mi tego Krzysiu, ale jakaś pańcia z Częstochowy) wszyscy uczestnicy w nerwach przemycali z Singapuru do Indii magneto-widły „na przebicie”, on jeden wyłamywał się i osobny, w jakimś Delhi czy Bombaju, na klasyczne spektakle do indyjskich teatrów biegał.

Teatr to niezwykle urządzenie. Możesz sobie, człowieku, chodzić na wystawy i popatrywać nie na obrazy, ale na publikę, co przyszła. Jeśliś muzykalny, możesz na Beethovena wystukiwać rytm obcasem, możesz iść do kina, żeby zostać na chwilę szeryfem albo Scarlett O’Harą czy Sabriną, ale to teatr jest cudowną maszyną, która porwawszy w swoje tryby, już cię z nich nie wypuszcza. Krzysiuowi najwyraźniej się to kiedyś musiało przydarzyć i trwa to do dziś. Może pozwala zachować mu spokój wobec świata, co nie wiadomo już, w którą stronę się kręci.

GRZEGORZ PRZEBINDA

Dzieje pewnej przyjaźni (z Tadeuszem Kantorem, Franciszkiem Pikiem Mirandolą i dębem Stanisławem w tle)

Moja znajomość z Profesorem Krzysztofem Pleśniarowiczem – przekształcona niebawem w trwającą po dziś dzień przyjaźń – została zainicjowana latem roku 1999, czyli 27 lat temu. Kończyliśmy wtedy z nieodżałowanym Józefem Smagą (1937-2019) wydany niebawem przez krakowski Znak i dość głośny, jak się okazało, leksykon *Kto jest kim w Rosji po 1917 roku*, a ja – jako autor haseł o pisarzach, malarzach, kompozytorach, aktorach i reżyserach filmowych i teatralnych – czasem pilnie potrzebowałem znawców w celu konsultacji w różnych bardzo konkretnych sprawach.

1. Meyerhold, Michoels i Kantor

O Krzysztofie oczywiście wiedziałem już dużo wcześniej – jako jego młodszy kolega z Wydziału Filologicznego UJ, ale także i współpracownik na początku lat 90. znanego nam obu dziennika „Czas Krakowski” – że jest on nie tylko wybitnym specjalistą

w zakresie życia i twórczości Tadeusza Kantora, lecz także rzadkim znawcą światowego teatru *en total*. W tym również, co całkowicie naturalne, rosyjskiej teatralnej przestrzeni pierwszej połowy XX w. Udałem się zatem na ul. Szczepańską 2 do Cricoteki w Krzysztoforach, aby tam wręczyć właśnie Krzysztofowi wydruk moich teatralnych haseł i poprosić go – tuż przed drukiem – o przejrzenie, co zaowocowało bezcennymi dla mnie wskazówkami o Konstantym Stanisławskim, Wsiewołodzie Meyerholdzie, Aleksandrze Tairowie, Solomonie Michoelsie... Gdy dziś wertuję nasz leksykon, widzę, że w *Nocie od autorów* (pisanej 11 listopada 1999 r.) nie omieszkaliśmy z Józkiem podziękować Krzysztofowi za pomoc w opracowaniu haseł teatralnych. Dostrzegam też niestety powtarzalność losów współczesnych twórców kultury w Rosji do tych, o których można dowiedzieć się z tamtych haseł o reżyserach i aktorach teatralnych. Piszę świadomie „niestety”, ponieważ nie chodzi tu tylko o wielkość tych osób oraz ich wpływ na teatr światowy, ale i o zbrodnie, jakich dokonała na nich bezwzględna władza radziecka za Stalina. Z hasła *Meyerhold* w leksykonie, w którym widać i rękę samego Krzysztofa:

W 1938 teatr Meyerholda zlikwidowano, 20 VI 1939 sam reżyser został aresztowany i przewieziony na Łubiankę. Tu został rozstrzelany 2 II 1940. Rehabilitowany pośmiertnie w 1955, w 1964 po raz pierwszy obchodzono w ZSRR rocznicę jego urodzin. Wywarł wpływ na rozwój współczesnego teatru w Europie (m.in. na Tadeusza Kantora, który oddał mu hołd w spektaklu *Dziś są moje urodziny*...

Z mojego hasła o Michoelsie:

13 stycznia 1948 zginął w Mińsku z rąk nasłanych przez Stalina skrytobójców. Istnieje przypuszczenie, że wódz po utworzeniu w 1947 państwa Izrael obawiał się go jako potencjalnego lidera żydowskiej V kolumny. Zakomunikowano, że przyczyną śmierci był wypadek samochodowy. Zaprzeszono dochodzenia, a Michoelsa pochowano z wielką pompą na cmentarzu Monasteru Dońskiego w Moskwie, jednak już po upływie roku gruchnęła wieść, że został on rzekomo zdemaskowany jako brytyjsko amerykański i izraelski szpieg...

Za naszych dni Putin – jako jawny następca Stalina – reżyserów i aktorów na szczęście jeszcze nie morduje, ale wsadza ich do łagrów za spreparowane winy. Oto już w lipcu 2024 r. roku sąd wojskowy w Moskwie skazał na sześć lat łagrów dwie bardzo ważne dla współczesnego teatru rosyjskiego postaci – reżyserkę i poetkę Że-nię Bierkowicz (ur. 1985) oraz dramatopisarkę Swietłanę Petrijczuk (ur. 1980), które

przebywały w areszcie śledczym od maja 2023 r. Oskarżono je obie bezpodstawnie już w czasie wojny o to, że wystawiana wcześniej bez żadnych przeszkód sztuka *Finist – Dzielny Sokół* jakoby „wspiera terroryzm”. W rzeczywistości dzieło to opowiada o rosyjskich dziewczynach, które postanowiły wirtualnie wyjść za mąż za przedstawicieli radykalnego islamu i wyjechać do nich do Syrii, a wymowa sztuki – nagrodzonej nawet w Moskwie tuż przed wojną niezwykle prestiżową „Złotą Maską” – jest jawnie antyterrorystyczna. Sądzić zatem należy, że niezwykle utalentowana, także i poetycko, Żenia Bierkowicz ukarana została sześcioma drakońskimi latami łagru głównie za swoje wiersze. Jest ona autorką takich utworów, jak np. *Czwartek*, napisany w maju 2022 r., w którym do wnuka – maszerującego co roku dumnie na ideologicznych paradach Nie-

śmiertelnego Pułku i dzierzącego w rękę portret walczącego w II wojnie światowej dziadka – przychodzi z zaświatów sam ów bohater dziadek. I prosi on swojego wnuka Sieriożę, aby dał mu wreszcie święty spokój, nie przytaczał nadaremno jego imienia na Facebooku ani nie chodził z jego portretem na parady – z literą Z (czy bez niej). Gdy zaś wnuk odpowiada dziadkowi, że to on uczył go przecież w dzieciństwie rozumieć świat, w odpowiedzi słyszy: „I nic żeś z tego, wnusiu, nie zrozumiał”.

Takie to gorzkie refleksje, drogi Krzysztofie, nachodzą mnie w tych niezwykle trudnych dla nas i całej przecież Europy latach. A w związku z Kantorem pozwolę sobie sięgnąć jeszcze głębiej do pamięci własnej, to jest aż do czerwca pamiętnego roku 1981. Obejrzelśmy wtedy w Krakowie z żoną Anną (jako młode studenckie małżeństwo) na scenie „Sokoła” (!) przy ówczesnej ul. Manifestu Lipcowego 27 (dziś Marszałka Józefa Piłsudskiego) do dziś dla nas dramatycznie pamiętną sztukę Kantora *Umarła klasa*. Jeszcze niedawno można było odnaleźć w sieci nawet i plakat z tamtego, znanego Ci przecież jak nikomu innemu, wstrząsającego przedstawienia (il. 1). Plakat był wystawiony na aukcji, pewnie z sukcesem, bo zniknął z sieci – zachowajmy go zatem ku pamięci wiecznej tutaj.



Il. 1. Plakat przedstawienia *Umarła klasa* Tadeusza Kantora, fot. Grzegorz Przebinda



Il. 2. Fotografia z wystawy *Tadeusz Kantor – polski awangardysta i reformator teatru*, Tallin, 2011 r., fot. Aneta Przebinda

Moje powtórne spotkanie z *Umarłą klasą* – tym razem w obecności naszej córki Anety – miało miejsce w Tallinie w Estonii we wrześniu 2011 r., gdy w tamtejszym muzeum obejrzelśmy w głębokiej zadumie znajome rekwizyty z tego niepowtarzalnego spektaklu, co córka uwieczniła na powyższym zdjęciu (il. 2). Było to w ramach głośnej wystawy Muzeum KUMU w Tallinie pt. *Tadeusz Kantor – polski awangardysta i reformator teatru* (kuratorzy: Ellu Maar, Józef Chrobak).

2. O Kantorze u Pika Mirandoli w Krośnie

Lata po roku 2006 to szczególnie okres naszej przyjaźni z Krzysztofem, ponieważ spotykaliśmy się wtedy systematycznie w przyjaznych murach krośnieńskiej uczelni, mającej za patrona Stanisława Pigonia (1885-1968), niegdysiejszego profesora UJ



Il. 3. Spotkanie z cyklu Śladami Franciszka Pika Mirandoli, kwiecień 2019 r., na fotografii Leokadia Anna Przebinda i Krzysztof Pleśniarowicz, fot. Jacek Wnuk

i nawet rektora Uniwersytetu Stefana Batorego w Wilnie, który wywędrował w świat z małej podkrośnieńskiej wioski Kombornia. Profesor Krzysztof Pleśniarowicz pracował w Krośnie jako wykładowca na polonistyce już od 2001 r. My zaś z żoną Anną przybyliśmy do Krosna na tę samą uczelnię w roku 2006, aby rozwijać tam (z sukcesem!) – gdyż były to jeszcze czasy głęboko przedwojenne – akademicką rusycystykę. Ponieważ sam szczególnym zrzędzeniem losu zostałem nawet w latach 2012–2020 rektorem w Krośnie, zrealizowaliśmy wspólnie z żoną cykl spotkań literackich Śladami Franciszka Pika Mirandoli. To urodzony w 1871 r. w Krośnie, a zmarły w 1930 r. w Krakowie bardzo wszechstronny tłumacz z przeróżnych języków. Spotkanie ósme w serii uświetnił swoją obecnością – w kwietniu 2019 r. – właśnie Krzysztof Pleśniarowicz, a prowadziła je z właściwą sobie pasją i profesjonalizmem moja żona Leokadia Anna Przebinda (il. 3).

Ania zamieściła także na stronie internetowej uczelni obszernie, nietuzinkowe sprawozdanie, oddające ważny segment istoty twórczości samego Kantora oraz wydobywające głęboki sens wykładu jego interpretatora, Krzysztofa Pleśniarowicza. Warto w tej poświęconej Jubilatowi księdze przywołać jej relację *in extenso*:

W bibliotecznym cyklu spotkań [...] pt. „Śladami Pika Mirandoli” studenci wraz z pracownikami PWSZ im. Stanisława Pigonia w Krośnie uczestniczyli 9.04.2019 roku w spotkaniu, które w pełni zasługuje na miano niezwykłego. [...] Spotkanie poświęcone było Tadeuszowi Kantorowi. Wystąpił jego wybitny znawca i biograf, prof. Krzysztof Pleśniarowicz, wykładający w naszej uczelni oraz na Uniwersytecie Jagiellońskim, a także w wielu ośrodkach naukowych Europy i Stanów Zjednoczonych. Autor m. in. *Kantor* (2018); *Kantor – artysta końca wieku* (1997); *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death* (2004). Początkowo zafascynowany mistrzem student, z czasem stał się wykonawcą woli Kantora, strażnikiem jego pamięci, zmuszonym walczyć o zachowanie tego, co zostało po teatrze Cricot 2. Był przez wiele lat dyrektorem Cricoteki, czyli Ośrodka Dokumentacji Sztuki Kantora w Krakowie (drugi znajduje się we Florencji). Pozostaje przy tym cały czas wytrawnym interpretatorem i badaczem kontekstów twórczości Kantora oraz jej recepcji w świecie.

Nikt inny nie zdołałby chyba w jednym wykładzie tak zbliżyć się do fenomenu tego artysty, odnosząc się do jego dzieła nie tylko w kategoriach artystycznych (malarstwo i teatr), ale i historycznych – w wymiarze narodowym i światowym, uniwersalnym. A takiego właśnie podejścia wymaga sztuka Kantora, który, paradoksalnie, z jednej strony patrzył w przyszłość – jako malarz, zwolennik awangardy, propagator wszelkich nowych prądów, a z drugiej – przywoływał w teatrze ciągle te same klisze pamięci, próbując zatrzymać przeszłość.

Odsłaniając tajemnicę Teatru Śmierci Kantora, musimy sięgnąć do tragedii naszych narodowych losów. Zostały tu bowiem utrwalone i ofiary Holocaustu (obraz stósów manekinów w *Umarłej klasie*), i Katynia (owe mundury, z siną poświatą, żołnierzy w *Wielopolu, Wielopolu*), a zapewne jakoś i te, tkwiące w naszej świadomości, miliony ofiar cywilnych na ziemiach Drugiej Rzeczypospolitej (liczby gdzie indziej niespotykane!). Jednocześnie to także świadectwo osobistych losów – ojciec Kantora stał się jedną z pierwszych ofiar Oświęcimia.

Nie można zapomnieć o namalowanym przez Kantora jako ostatnia praca obrazie-kolażu pt. *Kłęska wrześniowa*. Ekspozowany w Muzeum Armii Krajowej, dziś znajduje się wśród innych jego prac w Galerii przy ul. Siennej w Krakowie, dawnej pracowni artysty. Widać w nim wyraźne echa dzieła Artura Grottgera *Z krzyżem po śniegu*, ilustrującym los polskich powstańców zesłanych na Sybir. Kantor inspirował się także Matejką (słynny ambalaż *Hołdu pruskiego*), Wyspiańskim, Malczewskim, jak również dziełami Goi, Velázqueza czy Rembrandta (słynny happening *Lekcja anatomii*).

To, że Tadeusz Kantor przepracowuje cały czas polską historię, nie wyczerpuje jednak fenomenu jego popularności w świecie, bowiem bywało na pokazach i tak, jak podkreślał Profesor Pleśniarowicz, że niektóre metafory u jednych nacji mogły

wywoływać śmiech (jak w Niemczech), a u innych płacz (jak w Japonii, gdzie Kantor miał zawsze najsilniejsze lobby). Nikogo jednak ta sztuka nie pozostawiała obojętnym. Najlepszym dowodem może być przytoczona na koniec naszego spotkania smutna opowieść o pewnej indiańskiej dziewczynie, ocalałej z rzezi swego plemienia w Brazylii, która po zetknięciu się z obrazami i scenami Kantora odkryła, że przecież podświadomie знаła je wcześniej i cały czas nosiła w swej pamięci¹.

Godny przypomnienia jest fakt, że w Teatrze im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie przy ul. Sokoła 7, z którym współpracował Jerzy Pleśniarowicz – poeta i tłumacz, ojciec Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza – wita widzów już przy wejściu popiersie Kantora.

3. Dąb Stanisław – sadzenie i stały wzrost ku górze

Czy pamiętasz, Krzysztofie, jak 21 maja 2013 r. Ty, ja – jako nowy rektor ówczesnej PWSZ w Krośnie – oraz Franciszek Tereskiewicz, jej kanclerz, a zarazem w praktyce założyciel, a także tutejszy wybitny botanik Henryk Różański zasadziliśmy sadzonkę dębu przed budynkiem na kampusie rolniczym w Suchodole? Ochrzciliśmy go, przez aklamację, imieniem Stanisław – oczywiście na cześć naszego patrona Stanisława Pigonia. Od tego czasu rósł on sobie pomyślnie i mam pod nim kolejne fotografie, unaoczniające, jak staje się coraz potężniejszą metaforą dążenia do wzrostu – także przecież dzięki Tobie – tej naszej wspólnej uczelni. Poniżej (il. 4-6) uwidocznione zostało owo grupowe sadzenie dębu i jego postępujący wzrost.

W maju roku 2024 obchodziliśmy w Krośnie 25-lecie istnienia uczelni. Jubileusz ten zbiegł się z taką samą rocznicą trwania naszej znajomości, a ostatecznie przyjaźni. I chociaż nie zdołałeś przybyć osobiście na ten jubileusz, to pewnikiem znów się spotkamy w Suchodole pod Krosnem w maju roku 2029 – już na 30-lecie uczelni.

¹ L. Styrzch-Przebinda, Śladami Pika Mirandoli – *spotkania literackie*, [on-line:] <http://archiwum.pwsz.krosno.pl/uczelnia-dla-miasta-i-regionu/slady-pika-mirandoli---spotkania-literackie/art,8,spotkanie-8-pamiec-kantora-spotkanie-z-prof-krzysztofem-plesniarowiczem-.html> – 15 II 2026.



II. 4-6. Sadzenie dębu przed krośnieńską uczelnią (21 V 2013) i kolejne etapy wzrostu drzewa,
fot. Jacek Wnuk

Źródła internetowe

Styrcz-Przebinda Leokadia, Śladami Pika Mirandoli – *spotkania literackie*, [on-line:] <http://archiwum.pwsz.krosno.pl/uczelnia-dla-miasta-i-regionu/sladamipikamirandoli---spotkania-literackie/art,8,spotkanie-8-pamiec-kantora-spotkanie-z-prof-krzysztofem-plesniarowiczem-.html>.

DOBROCHNA RATAJCZAKOWA

Ponad latami

Kiedy przed laty Profesor Jan Błoński zaproponował mi zrecenzowanie rozprawy doktorskiej Krzysztofa Pleśniarowicza poświęconej *Umarłej klasie* Tadeusza Kantora, ani ja nie przypuszczałam, że będę powtarzać kilkakrotnie ten gest recenzyjny z profesurą kolegi włącznie, ani on nie sądził, że stanę się kimś w rodzaju „anioła (?) stróża” tego dorobku. Zresztą niebawem miało się okazać, że będę recenzować nie tylko ten doktorat powstający pod skrzydłami Profesora. Byłam wtedy początkującym recenzentem, w dodatku pochodzącym z innego obszaru badawczego – z teorii literatury, i to w wykonaniu tzw. szkoły poznańskiej prof. Jerzego Ziomka, znajdującej się na antypodach krakowskiej teatrologii. Trudno stwierdzić, dlaczego (mówiąc kolokwialnie) „dostałam tę robotę”, być może zdecydowało o tym właśnie poznańskie (zresztą znamienne dla czasu) nastawienie teoretyczne i interpretacyjne, wszak doktorat Krzysztofa dotyczył analizy i eksplikacji jednego spektaklu, tak ważnego dla twórczości Kantora. Dominacja „demonia teorii” wspierała wówczas badania nad awangardą – zarówno polską, jak obcą. Awangardyzm był wtedy traktowany jako kluczowe doświadczenie artystyczne stulecia, a awangardowy światopogląd wyrażał ówczesny sposób myślenia o sztuce i nauce i stał się punktem odniesienia i definiowania współczesności. Twórczość Kantora stanowiła syntezę i zarazem swoisty symbol sytuacji „nowej” sztuki wysokiej, konfrontującej tradycję i innowację.

Powinnam w tym momencie użyć liczby mnogiej i napisać „tradycje i innowacje” – wszak po latach, a zwłaszcza po ukończeniu mej ostatniej książki poświęconej jarmarcznym i przedmiejskim źródłom sztuki popularnej, widzę w dziełach Kantora

także te tradycje. To traktowane jako „niskie” echa tzw. złych gatunków, nieuznawanych przez autorów dzieł wywodzących się z literatury i uważanych za wysokie. Wszelkie twory wcielające „ ducha jarmarków i przedmieść ” nie były wtedy w ogóle warte uwagi. Nie chodzi mi przy tym o współczesne tzw. bożonarodzeniowe jarmarki, śliczne i „ucukrowane”, lecz o te zrodzone w średniowieczu, tłumne, wrzaskliwe, brudne, dostarczające jednak uczestnikom szeregu atrakcji i przeżyć. Ten „ duch ” – co teraz widzę wyraźnie – stanowił swoisty kontrapunkt dla kantorowskiej awangardy i oferował jej specyficzne tworzywo. Powiem więcej – dziś po latach mogę spojrzeć na Kantora jak na specyficzne wcielenie kluczowej dla dawnych jarmarków zapomnianej już postaci szarlatana, rozwijającego przed oczyma widzów swój własny teatr. I nie chodzi o to, że szarlatan był oszustem, że tzw. leki szarlatana były fałszywymi lekami, lecz że kreując z dużym polotem swój świat, stwarzał on iluzje uzdrowienia w czasie, gdy o zdrowie było bardzo trudno. Operował głównie siłą barwnej, słownej argumentacji, apelującej do wyobraźni tłumu kreacją świata, tak czytelną we wspaniałym tekście średniowiecznego żonglera Rutebeufa *Le Dit de l'herberie*. I mogę tylko żałować, że rozumiem tę kreację dopiero teraz i dopiero teraz mogę docenić jej działanie. Być może tak widziane biedne, iluzjotwórcze szarlataństwo niejako „przecinałoby” awangardyzm Kantora.

„Spotkanie” Pleśniarowicza z Kantorem na dobrą sprawę zadecydowało z jednej strony o przynajmniej częściowym charakterze dorobku Krzysztofa, z drugiej jednak „trakt kantorowski” doprowadził go do rozważań o nowej tradycji sztuki scenicznej, związanej z tzw. wielką reformą teatru, która ukształtowała także specyficzny nurt badań teatrologicznych z tego źródła się wywodzących. Nurt ten odzwierciedla rozprawa habilitacyjna Pleśniarowicza *Przestrzenie deziluzji*, w której tzw. reforma została ujęta w ramy refleksji teoretycznej, prowadzonej ponad wielkimi osobowościami jej twórców i koncepcjami najbardziej znaczących inscenizacji stanowiących podstawowy kontekst artystyczny i ideowy dla teatralnej współczesności. Przyznam od razu, że jakkolwiek doceniałam i doceniam tę rozprawę, nie zmieniła ona mego spojrzenia na reformę, której nigdy nie obdarzałam ani zbyt dużym uznaniem, ani zaufaniem. Ceniąc bowiem dziewiętnastowieczny teatr ze względu na jego silne związki z publicznością (wszak to był „jej teatr”), niejako „odpuszczałam” mu grzech ograniczania (lub nawet braku) działań artystycznych. Wszak dla mnie ten teatr, *de facto* popularny, stanowił doskonały przykład prostych związków sceny i widowni. Cóż, w tym punkcie znajdowałam się na antypodach prac Krzysztofa, co nie przeszkadzało mi ich doceniać.

Świadomość, że to, co teatralne, powinno niejako zostać dopełnione o to, co dramatyczne, skierowała Pleśniarowicza na trakt tzw. dramaturgii, zresztą bardzo mi bliski. Wszak w nieodległej przeszłości zaprojektowałam badania nad dramatem

w sytuacji ich braku. W książce poświęconej dramatom z lat 80., *Dylemat jednego wyjścia*, autor bierze pod lupę związki etyki, poetyki i historii decydujące o kształcie świata przedstawionego w dramacie i teatrze absurdu. Absurd jest tu traktowany jako wyróżnik stylowy, genologiczny, ontologiczny. Otwierał on podówczas przed dramaturgami jedyną możliwość dramatyczno-teatralnego „wcielenia” realizmu, a zarazem metaforycznego opisanie świata w jego groteskowym kształcie i wymiarze gorzkiej niejednoznaczności. To świat Europy Wschodniej, determinowany przez system polityczny. Powstał tu projekt dramatu absurdu, realistycznego i poetyckiego jednocześnie, gdy samo użycie absurdu stawało się dla autorów tych sztuk jedynym wyjściem, jedyną możliwością uchwycenia dwoistości bytowania społeczeństw.

Prezentując to zjawisko, Pleśniarowicz posługuje się modelami i zaczyna od modelu rosyjskiego, który jest samobójczą ucieczką od rzeczywistości tak dla jednostki, jak dla zbiorowości. W modelu czeskim rozpoznaje oczyszczającą ofiary parodię, którą definiuje jako ironiczną komedię świadomości. Model polski, mocno zakorzeniony w naszej tradycji, definiuje tu wejście w obłąd; wspiera się on na odwołaniach do tradycji moralitetu, parodii Williama Szekspira i dramatu romantycznego; wreszcie model ostatni – rozwiązanie węgierskie umykające w alkoholizm, w sztuczną blokadę pamięci pozwalającą na swoiste nie-życie. Absurd miał tu walor (jak pisze autor) realistycznego rozpoznania systemu, a jego wybór dla pisarza pozostawał aktem negacji tego systemu, negacji artystycznej, politycznej, społecznej. Środkowo-wschodnio-europejski dramat absurdu jest dla Pleśniarowicza rodzajem kreowanej rezygnacji z uczestnictwa w świecie, który już nikomu nie ma nic do zaoferowania, lecz w którym muszą tkwić wszyscy – bohaterowie dramatów, teatr, widzowie i pisarze. Autor pokazuje, że wbrew systemowo-politycznym uwarunkowaniom wiek XX wymagał od twórców uwzględnienia wartości etycznych obok artystycznych, że opierał się na akcie zgody z samym sobą koniecznym dla potwierdzenia elementarnych prawd.

W tym tekście – trochę wspomnieniowym, trochę rozliczeniowym – koncentruję się na podstawowych dziełach Pleśniarowicza, z oddali bowiem nie tylko nikną mniejsze publikacje, lecz także ginie tak ważny dla niego czynnik rodzinnego zakorzenienia i osobistego podejścia do badań teatralnych (w tym momencie mogłabym to nazwać jego „jedynym wyjściem”), a na plan pierwszy wybijają się zarówno te najważniejsze prace dla jego naukowej sylwetki, jak i te niosące największą atrakcyjność badawczą, a dla czytelnika mogące stanowić magnes poznawczy. Przyznam też, że dorobek ten nie uległ zamknięciu w pułapce dwudziestowiecznego awangardyzmu, choć przecież liczba kantorowskich publikacji Krzysztofa pozostaje imponująca.

ANNA STAFIEJ

Pro domo sua

Pleśniarowicz. Nazwisko znam od początku lat 60. ubiegłego wieku, kiedy jako licealistka zaczęłam uczęszczać do Teatru im. Wandy Siemaszkowej w Rzeszowie i czytałam na afiszach i w programach teatralnych: kierownik literacki, a czasem reżyser – Jerzy Pleśniarowicz. Nie wiedziałam wtedy, że po latach w ówczesnej Katedrze Teatru i Dramatu Instytutu Polonistyki UJ poznam syna Jerzego, Krzysztofa Pleśniarowicza, już jako znanego badacza twórczości Tadeusza Kantora, w latach 1994-2000 dyrektora Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”. Od razu odżyły rzeszowskie wspomnienia...

Spotykaliśmy się na zebraniach Katedry, na których Krzysztof zawsze merytorycznie zabierał głos w dyskusji nad przedstawianymi referatami, czasem popadając w naukowe sprzeczki z dr Małgorzatą Sugierą. Po latach te spotkania wspominam z niejaką nostalgią...

Kiedy na Uniwersytecie powstała nowa jednostka – Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej – Krzysztof porzucił „naszą” Katedrę i na nowym wydziale rozwijał swą karierę naukową. Piastował zaszczytne funkcje, m.in. od 2004 r. kieruje Katedrą Kultury Współczesnej, a w latach 2008-2016 był prodziekanem Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej, o czym na pewno będą pisać inni autorzy. Moim zamiarem jest zwrócenie uwagi na edytorską działalność Krzysztofa, która przejawia się przede wszystkim w dbałości o literacką spuściznę Ojca.

Jerzy Pleśniarowicz (1920-1978) w rzeszowskim teatrze wyreżyserował 15 przedstawień; badał także i opisywał tradycje teatralne Rzeszowa i regionu, co zaowocowało

monografią *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru* (1985), ale przede wszystkim był poetą oraz tłumaczem poezji z wielu języków: białoruskiego, czeskiego, francuskiego, gruzińskiego, słowackiego, ukraińskiego. Do 1978 r. opublikował w czasopiśmie, 14 tomach poezji i 10 antologiach blisko 500 przekładów poetyckich. Publikacje Jego twórczości literackiej, które ukazały się pośmiertnie, to przede wszystkim zasługa Krzysztofa. Jest tych pozycji całkiem sporo: *Ballada o ułanach i inne wiersze z lat 1936-1945* (Kraków 1987), *Wiersze i przekłady wierszy* (Kraków 2018), *Przekłady prozy* (Kraków 2019), *Przekłady dramatów cz. 1* (Kraków 2020), *Przekłady dramatów cz. 2* (Kraków 2021), *Przekłady dramatów cz. 3* (Kraków 2021), *O poezji i recytacji. O dramacie i teatrze* (Kraków 2021), *Teatr w Rzeszowie* (Kraków 2023), *Adaptacje teatralne, radiowe i telewizyjne* (Kraków 2023).

Mam przed sobą opasłe tomisko Jerzego Pleśniarowicza pt. *Wiersze i przekłady wierszy*, Kraków 2018. Redakcja i opracowanie: Krzysztof Pleśniarowicz, Jan Pleśniarowicz, wstęp: Krzysztof Pleśniarowicz, nota edytorska: Krzysztof Pleśniarowicz. Na stole obok leży pięciusetstronicowa książka: Jerzy Pleśniarowicz, *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*, Rzeszów 1985, w której na stronie tytułowej czytam: „przygotował do druku, uzupełnił i kalendarium opracował Krzysztof Pleśniarowicz”. Rzeszowskie środowisko teatralne, literackie i naukowe wysoko oceniło ten wkład pracy i Krzysztof Pleśniarowicz w tymże 1985 r. został uhonorowany Nagrodą Literacką Rzeszowa.

Kiedy Krzysztof przeniósł się z centrum „na antypody”, tzn. na Wydział Zarządzania i Komunikacji Społecznej, usytuowany daleko poza centrum Krakowa, pozostały sporadyczne, okazjonalne spotkania, zawsze miłe, jak np. to z okazji promocji książki Jana Polewki *Dom pod wiecznym piórem* (2022), w którym to Domu Literatów Krzysztof mieszkał jako małe pacholę w latach 1954-1956.

FRANCISZEK TERESZKIEWICZ

mówilem świat

A ten nie waży więcej niż wspomnienie

Jerzy Pleśniarowicz

Kraków lubi jubileusze i choć w tonie lekko prześmiewczym pisał o nich Tadeusz Boy-Żeleński, to nadal są one organizowane i chętnie w nich uczestniczymy, skłaniają bowiem do wspomnień i respektowania pamięci. Rok 2024 spleta w czasie dojrzałe i piękne, siedemdziesiąte rocznice urodzin absolwentów krakowskiej polonistyki studiujących w latach 1973-1977.

Zaproszenie do napisania krótkiego wspomnienia do książki jubileuszowej Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza przyjąłem z radością i uszanowaniem, powodowany również chęcią odbycia sentymentalnej podróży w czasie do wspomnianych już studiów polonistycznych z ich odroczonymi w czasie skutkami dokonanymi w Krośnie. Choć nie potrafię przywołać w pamięci konkretnego dnia pierwszego spotkania z Krzysztofem, to miało ono miejsce w wypełnionej po brzegi studentami pierwszego roku auli wykładowej w Collegium Witkowskiego. Łączyła nas duma, że podejmujemy studia w najstarszej polskiej uczelni. W tamtym czasie uznawaliśmy to za dar losu, upragniony wstęp do kariery pisarzy, poetów, badaczy języka lub literatury, reżyserów bądź nauczycieli języka polskiego. Czas pokazał, że w wielu przypadkach te oczekiwania pięknie się spełniły.

Mieliśmy poczucie wkroczenia do centrum polszczyzny. Wszak już w czasie pierwszego roku studiów mogliśmy słuchać wykładów głoszonych przez młodych wówczas docentów: Zofię Kurzową, Juliana Maślankę, Mariana Tatarę, Wacława Woźnowskiego, Władysława Kwaśniewicza. Oni zaczęli ubogacać i kształtować naszą polonistyczną wrażliwość. Warto dodać, że w tamtym czasie w ramach studiów mogliśmy wybrać nowo utworzone na polonistyce specjalności teatrologiczną i filmoznawczą. Była to oferta nie do przecenienia tym bardziej, że w mozaikowym

bogactwie kulturowym Krakowa mogliśmy przeżywać wielkie inscenizacje teatralne Konrada Swinarskiego, Andrzeja Wajdy i Tadeusza Kantora. Sądzę, że to one zdecydowały o kierunkach badań teatrologicznych, którym Krzysztof poświęcił wiele lat owocującej bogato pracy.

Po ukończeniu studiów wielu absolwentów z naszego rocznika z powodzeniem rozpoczęło pracę naukowo-dydaktyczną na Uniwersytecie Jagiellońskim. Kilkanaście lat później, od roku 1992, miało to istotne znaczenie dla rozwoju nauczycielskich studiów polonistycznych w Krośnie. Aby odpowiedzialne i konstruktywne kształcenie nauczycieli w kolegiach mogło być skuteczne, musiało być realizowane w ścisłej współpracy z uczelniami akademickimi. W przypadku Krosna szczęśliwie z Uniwersytetem Jagiellońskim. Wielokrotnie odwiedzałem Instytut Filologii Polskiej, po sienkiewiczowsku argumentując „Larum grają...”. Studenckie przyjaźnie i poczucie misji sprawiły, że wielu krakowskich polonistów złożyło obietnice pracy dydaktycznej w Krośnie.

Po podpisaniu umowy o opiece naukowej Uniwersytetu Jagiellońskiego nad tworzonym w Krośnie Kolegium Nauczycielskim funkcję opiekuna naukowego skutecznie i z wdziękiem pełniła dr hab. Halina Kurek, która tylko sobie znanymi sposobami zebrała dydaktyczny zespół marzeń. Dzięki ich obecności w Krośnie Kolegium Nauczycielskie i kontynuująca jego działalność i tradycję od 1999 r. Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa jaśniały nie odbitym, ale prawdziwym blaskiem *Almae Matris Cracoviensis*.

Krzysztof Pleśniarowicz, wówczas doktor, również podjął wyzwanie, dołączył do krośnieńskiego zespołu i pozostał mu wierny, z nielicznymi przerwami na wykłady na uniwersytetach amerykańskich, do 2022 r.

Spełniał się dydaktycznie, głosząc wykłady i prowadząc konwersatoria w zakresie wiedzy o teatrze, kultury współczesnej, komunikacji społecznej, interpretacji tekstów kultury, kultury masowej i nowych mediów. Do złotej legendy uczelni przeszły Jego wykłady otwarte w ramach Forum Krośnieńskiego o analizie semantycznej dzieła i, co oczywiste, twórczości Tadeusza Kantora.

Oprócz działalności dydaktycznej uczestniczył w latach 2012-2020 w pracach Senatu, w latach 2008-2012 w Uczelnianej Komisji Elektorów (w roli zastępcy przewodniczącego) oraz w latach 2016-2020 w Uczelnianej Komisji Wyborczej (jako przewodniczący). Był również członkiem Rady uczelni w czasie jej pierwszej kadencji. Jego twórcza obecność we wszystkich tych gremiach przynosiła zmianę jakości pracy i kultury działania.

Uczestnicząc w pracach Senatu, Krzysztof wносił do obrad cenne propozycje i uwagi oparte na doświadczeniach z pracy badawczej, a także wielokrotnych

pobytów badawczych i dydaktycznych na uniwersytetach w Stanach Zjednoczonych. Refleksje te w znaczącym stopniu wpływały na nasze myślenie o uczelni i jej rozwoju. Prywatnie rozmawialiśmy o naszej współczesności, stanie kultury i społeczeństwa. Szczególnie ceniłem rozmowy na temat bieżących wydarzeń w naszym kraju, o których Krzysztof mówił zawsze z zaangażowaniem i powagą. Z przyjemnością wspominam, że mieliśmy podobne refleksje i oceny stanu naszej zmieniającej się dynamicznie, ale i żywiołowo rzeczywistości.

Wracaliśmy także wspomnieniami do Rzeszowa, naszej małej ojczyzny z czasów szkolnej młodości, doceniając zmiany, jakie dokonały się w stolicy Podkarpacia. Miałem wtedy szansę dowiedzieć się sporo o Ojcu Krzysztofa, Jego twórczości poetyckiej i przekładach poezji z języków słowiańskich, twórczości teatralnej i kształtowaniu lokalnego środowiska kultury.

Szczypta osobistych wspomnień, którymi się dzielę z okazji jubileuszu Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza, ze skromnej perspektywy miejsca określanego mianem *parva Cracovia*, w oczywisty sposób skłania do myślenia o misji pracownika nauki i wykładowcy akademickiego realizowanej w służbie rodzimej kultury i budowania jej instytucji, także w rodzinnym następstwie pokoleń. Z tym ściśle łączy się przekazanie przez Krzysztofa dla krośnieńskiej uczelni Jego profesorskiego księgozbioru, który został włączony do Biblioteki uczelni jako zbiór wydzielony i służy kolejnym rocznikom studentów. Ten szczodry dar odczytuję jako akt zrealizowany w poczuciu potrzeby pomnażania dobra wspólnego.

Obdarowany przez Krzysztofa wieloletnią przyjaźnią, podziwiam Jego elegancję i nienaganne maniery, połączone w niepowtarzalny, Jemu tylko właściwy sposób z życzliwością dla innych, uśmiechem i wrażliwością. Jestem przekonany, że w roku jubileuszowym powinien smakować wino, doceniając czas miniony, i z nadzieją myśleć o przyszłości. I tego Jubilatowi z serca życzę.

Krosno, w sierpniu 2024 r.

ANDRZEJ URBANIK



Profesora Krzysztofa Pleśniarowicza poznałem jeszcze w czasach licealnych, obaj uczęszczaliśmy bowiem do III Liceum Ogólnokształcącego w Rzeszowie. Zresztą bardzo dobrze wspominamy tę szkołę, a z jeszcze z większym sentymentem Rzeszów, miasto naszego dzieciństwa i młodości.

Kiedy byłem uczniem klasy II liceum, oprócz przyswajania wiedzy, którą grono pedagogiczne starało się wtłoczyć w moją często oporną głowę, zajmowałem się także organizowaniem różnych zajęć pozalekcyjnych, próbując urozmaicić nasze szare uczniowskie życie. Jednym z pomysłów była organizacja szkolnej ligi piłki nożnej. I właśnie wtedy spotkałem Krzysztofa, był bowiem reprezentantem klasy Ia i grał na pozycji obrońcy. Oprócz zaangażowania w zmagania piłkarskie Krzysztof pisał relacje z kolejnych rozgrywanych meczy. Te relacje były nietuzinkowe, pisane „lekkim piórem” z dużą dozą humoru, i wszystkim bardzo się podobały. Nietuzinkowy był również ich autor. Krzysztof wyraźnie wyróżniał się wśród nas, uczniów szaraków. Miał znakomitą dykcję i bardzo bogate, często wręcz wysmakowane słownictwo. Słowem taki szkolny arystokrata. Ze wstydem muszę się przyznać, że my, chłopaki, patrzyliśmy na niego krzywym okiem, ponieważ gdy się pojawiał, to przede wszystkim na nim zawieszały wzrok dziewczyny. Cóż, był przystojny i pełen uroku.

Zaraz po rozpoczęciu edukacji w III LO Krzysztof zajął się redagowaniem gazetki ściennej. Nazywała się „Tęgoryjec”, a czytaliśmy ją z dużym zainteresowaniem, gdyż zamieszczane w niej teksty znacznie przekraczały poziom ówczesnej gazetowej „mowy-trawy”. Zaprzyjaźniliśmy się z Krzysztofem i trwało to przez cały okres

licealny. Oprócz literatury pasjonowaliśmy się wyczynami drużyn siatkówki i koszykówki rzeszowskiego klubu Resovia, który był wtedy w ścisłej czołówce kraju. Zresztą na fali sukcesów Resovii zorganizowałem szkolną ligę koszykówki, znów przy „literackim” wsparciu Krzysztofa. Przywołując nasze zainteresowania, trudno nie wspomnieć o tradycji z tamtych czasów związanej z ul. 3 Maja, najbardziej reprezentacyjną ulicą miasta. Wiezorami tym traktem spacerowały grupki chłopaków i dziewczyn, próbujących – jakby to określił Antoine de Saint-Exupéry – „zadzierzgnąć więzi”. Był to bowiem swego rodzaju salon towarzyski, gdzie my z Krzysztofem także bywaliśmy.

Po czasach licealnych nastał okres studiów. Obaj z Krzysztofem wybraliśmy Kraków. Poszliśmy jednak różnymi drogami. Krzysztof wybrał polonistykę, a ja postanowiłem zostać sługą Eskulapa. Cały czas utrzymywaliśmy kontakt, szczególnie spotykając się w ważnych dla nas chwilach. Pamiętam, gdy Krzysztof zjawił się na krakowskim Rynku na pożegnaniu naszej medycznej wyprawy, która wyruszała ciężarówką na Bliski Wschód – w tamtych czasach niejako w nieznane. To było wsparcie w imię przyjaźni. W pewien sposób odwdzięczyłem się, namawiając kilka lat później Krzysztofa do udziału w półtoramiesięcznej wyprawie przez Azję.

A potem przyszło dorosłe życie. Każdy z nas w swoim zawodzie starał się pokazać, że my, chłopaki z Rzeszowa, nie jesteśmy najgorsi. Wspinaliśmy się powolutku na kolejne etapy zawodowe, układając sobie prywatne życie. Wpadliśmy w wir codzienności i nasze spotkania stały się rzadkie. Kiedy jednak spotykaliśmy się, za każdym razem wydawało się nam, że widzieliśmy się dzień wcześniej – i tak pozostało. Wiemy także, że możemy na siebie liczyć. W naszym przypadku sprawdza się to, co ktoś powiedział: „przyjaciele są jak gwiazdy na niebie – czasami ich nie widać, ale zawsze wiesz, że tam są”.

Biografia i publikacje
Krzysztofa Pleśniarowicza

Biografia naukowa Krzysztofa Pleśniarowicza

Krzysztof Pleśniarowicz (urodzony w 1954 r.) zmierzał ku działalności naukowej od początku studiów na Uniwersytecie Jagiellońskim (1973-1977). Jako laureat Olimpiady Literatury i Języka Polskiego w 1973 r. (II lokata) uzyskał indywidualny tok studiów i wybrał nową wówczas specjalizację teatrologiczną. Studiował pod kierunkiem prof. Jerzego Gota, rozszerzając program uniwersyteckiej teatrologii o zajęcia na Wydziale Reżyserii Dramatu krakowskiej PWST i na Wydziale Scenografii ASP oraz o seminarium u prof. Zbigniewa Raszewskiego w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie, a także wykonując kwerendy w czasopismach i zbiorach afiszy dla programów badawczych Zakładu Teatru UJ.

Studia ukończył w czerwcu 1977 r., uzyskując dyplom z wyróżnieniem, a od 1 października tego roku rozpoczął staż asystencki w Zakładzie Teatru Instytutu Filologii Polskiej UJ, następnie w Katedrze Historii i Teorii Teatru Instytutu Filologii Polskiej UJ, gdzie pracował kolejno na stanowiskach: asystenta, starszego asystenta, a po uzyskaniu stopnia doktora od 1 października 1986 r. – adiunkta. Po uzyskaniu habilitacji w 1996 r. od 1 stycznia 2000 r. obejmował stanowisko adiunkta habilitowanego na niedawno wówczas utworzonym Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ, gdzie wkrótce (1 grudnia 2000 r.) otrzymał mianowanie na stanowisko profesora nadzwyczajnego, a po uzyskaniu tytułu naukowego profesora (10 stycznia 2001 r.) mianowany został w dniu 1 listopada 2007 r. na stanowisko profesora zwyczajnego, od 2020 r. profesora z tytułem honorowym profesora zwyczajnego UJ.

Pracę magisterską pt. *Teatr Józefa Czechowicza* napisał pod kierunkiem prof. Jerzego Gota. Jej recenzentem była prof. Maria Podraza-Kwiatkowska. Profesor Krzysztof Pleśniarowicz zajął się nieopublikowanymi wówczas, mało znanymi dramatami poety i ich realizacjami w teatrze – na tle przemian form dramatyczno-teatralnych w pierwszej połowie XX w. Rezultaty tych pierwszych badań publikował później w „Dialogu” (*Czechowicz w teatrze Kantora* – 1978) oraz w tomie zbiorowym *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego* (1992). Do tego tematu powrócił w roku 2025, publikując książkę *Teatr Józefa Czechowicza*.

Od początku najchętniej zajmował się żywym, współczesnym teatrem. Dlatego w latach 1977-1981, z pożytkiem dla warsztatu badawczego teatrologa, regularnie pisał recenzje teatralne dla „Dziennika Polskiego” i artykuły na tematy teatralne dla tygodnika „Kultura”. Pierwsze jego publikacje naukowe (na łamach „Miesięcznika Literackiego”, „Dialogu”, „Tekstów”) dotyczyły właśnie najnowszego teatru. Podjęte zagadnienie opisu oraz analizy współczesnego spektaklu teatralnego łączył z badaniami nad dwudziestowiecznym dramatem. Stąd jego wczesne studia nad twórczością dramatyczną Przybyszewskiej i Czechowicza, późniejsze nad Mrożkiem i – w kontekście teatru Kantora – Gombrowiczem oraz Witkacym, a także komparatystyczne badania nad dramatem rosyjskim, czeskim, polskim i węgierskim lat 80. (książka prof. Pleśniarowicza na ten temat ukazała się w 2000 r.).

Szeroko w latach 70. komentowany światowy sukces *Umarłej klasy* Tadeusza Kantora skłonił go wkrótce po studiach do podjęcia próby zracjonalizowania owego estetycznego i społecznego fenomenu oraz opisu „głębokiej” struktury samego spektaklu – a także jego replik z głośnego cyklu *Teatr Śmierci*. Wynikiem szczegółowych analiz, usytuowanych w kontekście artystycznej biografii samego Kantora, rozwoju sztuki współczesnej i najnowszego teatru, była rozprawa doktorska, ukończona pod kierunkiem prof. Jana Błońskiego i obroniona w marcu 1986 r. Recenzentami w przewodzie doktorskim byli: doc. Kazimierz Nowacki (z Uniwersytetu Jagiellońskiego) i prof. Dobrochna Ratajczakowa (z Uniwersytetu Adama Mickiewicza w Poznaniu). Książka doktorska pt. *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora* ukazała się w 1990 r.

Tym, co moim zdaniem świadczy o wartości studiów kantorologicznych Krzysztofa Pleśniarowicza – pisał Jerzy Jarzębski – jest przede wszystkim godna uznania solidność w podejściu do tego, co można by nazwać ontologią tego teatru. W książce będącej pokłosiem doktoratu (*Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*) badacz niezwykle precyzyjnie roztrząsa zagadnienia przestrzeni, przedmiotu, aktora, słowa, gestu, muzyki, w każdym momencie stara się określić precyzyjnie, jaką rolę grają te poszczególne elementy, jak

sytuują się względem siebie, z jakiej tradycji wypływają i jak zostają przez Kantora przetworzone na potrzeby jego własnej wizji¹.

W twórczości Tadeusza Kantora najbardziej zainteresował prof. Pleśniarowicza splot jednostkowej, artystycznej biografii, wpisanej w plan dwudziestowiecznego doświadczenia Awangardy – ze spełnionym programem skutecznego oddziaływania na odbiorców jego sztuki. Wynikiem badań prof. Pleśniarowicza był model dzieła-zagadki, dzieła-tajemnicy, zbudowany z całego szeregu splecionych ze sobą rytmów semantycznych; w planie przekazu – równoczesnego nadawania i gubienia znaczeń. Analizom zyskującego na popularności (i randze) teatru Kantora pozostał wierny także w latach następnych. Znaczna część jego publikacji ogłaszanych również poza Polską (w Belgii, Danii, Hiszpanii, Meksyku, Czechach, Niemczech, Rumunii, Serbii, na Słowacji, w USA, na Węgrzech, w Wielkiej Brytanii, we Włoszech) dotyczy właśnie tego tematu.

W tej tematyce mieści się także wydana po angielsku w roku 1994 książka *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, opublikowana na zamówienie brytyjskiego wydawcy w całkowicie zmienionej i rozszerzonej wersji w roku 2004 (w roku 2007 ukazał się przekład węgierski: *A Halott Emlékek Gépezete. Tadeusz Kantor Halálalszínháza*), oraz pierwsza monografia artysty: *Kantor. Artysta końca wieku*, opublikowana w 1997 r., nagrodzona m.in. Nagrodą im. Stanisława Ignacego Witkiewicza przyznaną przez Polski Ośrodek Międzynarodowego Instytutu Teatralnego jako najlepsza polska książka o teatrze w roku 1997. W roku 2018 ukazało się znacznie rozszerzone wydanie pt. *Kantor*. W roku 2025 ukazał się w Belgradzie przekład serbski pt. *Kantor*, a w kwietniu 2026 r. wchodzi na rynek wersja angielska pt. *Kantor: A Biography*, opublikowana przez wydawnictwo Routledge.

Do tego nurtu prac naukowych prof. Pleśniarowicza należy ponadto zredagowana przezeń praca zbiorowa *Hommage á Kantor* (1999), plon dwóch kantorowskich, międzynarodowych sesji, których był on organizatorem na Uniwersytecie Jagiellońskim w roku 1990 (*Sztuka i wolność*) oraz 1995 (*Pamięć o Artystcie Pamięci*), a także redakcja naukowa trzytomowej edycji *Pism Kantora* w Ossolineum (2004-2005) oraz edycji *Pism Kantora* w Rumunii (*Scripti despre teatru*, 2014).

O książce *Kantor. Artysta końca wieku* pisał prof. Zbigniew Osiński:

Jest to praca imponująca ogromem zebranego i przebadanego, wielojęzycznego materiału, odznaczająca się umiejętnością jasnego przedstawienia ewolucji artysty, źródeł

¹ Prof. Jerzy Jarzębski, *Recenzja dorobku naukowego dr hab. Krzysztofa Pleśniarowicza*, 2000 (maszynopis).

i inspiracji jego twórczości, a także recepcji, co jest zadaniem wymagającym najwyższych kwalifikacji. Krzysztof Pleśniarowicz wykonał je wzorowo, a jego książkę znamionuje dojrzałość, sprawność warsztatowa i pisarska².

W zgodzie z własnymi zainteresowaniami prof. Pleśniarowicz przyjął propozycję zorganizowania w latach 1979-1980 unikatowego, publicznego archiwum Teatru Cricot 2, nazwanego później Cricoteką, w galerii przy ul. Kanoniczej 5 w Krakowie. W latach następnych współpracował z tą instytucją, współuczestnicząc w przygotowaniu wystaw i publikacji (m.in. polskiej edycji *Lekcji mediolańskich* Kantora, 1991). Od 15 kwietnia 1994 r. do 31 maja 2000 r. prof. Pleśniarowicz był dyrektorem Cricoteki, noszącej już wówczas nazwę Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora, i obok bieżącej działalności dokumentacyjnej, muzealnej oraz wystawienniczej kierował zespołami współpracowników oraz stażystów przy realizacji kilku programów badawczych (m.in. bibliografia podmiotowa i przedmiotowa Kantora, katalog jego dzieł plastycznych oraz teatralnych, przygotowania do edycji *Pism* artysty).

Zorganizował kilkanaście wystaw teatralnego dorobku Kantora w kraju i za granicą (był kuratorem ekspozycji w Brukseli – 1995, Kijowie – 1998, Strasburgu – 1998, Sztokholmie – 1998, Kopenhadze – 1999). Można powiedzieć, że poznał dokładnie w praktyce problemy zarządzania instytucją kultury w Polsce oraz zagadnienia promowania kultury polskiej za granicą (stąd jego współpraca w latach 2000-2004 z Katedrą Zarządzania Kulturą UJ, a następnie z Instytutem Kultury na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ).

Propagowanie twórczości Kantora skierowało uwagę profesora również na obszar mało rozpoznanej tradycji, z której ten artysta się wywodzi. Opublikował studium *Polski Teatr Śmierci: Mickiewicz – Wyspiański, Kantor* (1993) oraz przygotował nową edycję *Dramatów wybranych* Maurice'a Maeterlincka (1994).

Już z końcem lat 70. ujawnił się jeszcze jeden nurt jego zainteresowań badawczych, wynikający z tradycji rodzinnej. Chodzi o podjęcie przezeń badań nad tradycją teatralną Galicji – z perspektywy Rzeszowa, przy wykorzystaniu materiałów na ten temat zebranych przez nieżyjącego już wówczas jego ojca, wieloletniego kierownika literackiego rzeszowskiego Teatru im. Wandy Siemaszkowej. Efektem wielu lat pracy w rodzinnym archiwum było przygotowanie do druku książki zatytułowanej *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru* (1985). Ze względu na rzeczywisty wkład pracy

² Prof. Zbigniew Osiński, *Recenzja dorobku naukowego dr. hab. Krzysztofa Pleśniarowicza*, 2000 (maszynopis).

prof. Pleśniarowicza (znaczące dopełnienia tekstu, opracowanie zestawień repertuariowych, a szczególnie sporządzenie liczącego ponad 200 stron druku kalendarium *Życie teatralne Rzeszowa 1830-1939*) został faktycznym współautorem tej książki. Otrzymał za to Nagrodę Literacką Miasta Rzeszowa (1985). „Książka jest niewątpliwie bardzo wartościowa – napisał prof. Jerzy Got – Komentowany repertuar jest opracowany wzorowo”³.

Prace w rodzinnym archiwum zaowocowały ponadto edytorskim opracowaniem tomu wierszy Jerzego Pleśniarowicza *Ballada o ułanach i inne wiersze z lat 1936-1945* (1987) oraz własną książką *Jerzego Pleśniarowicza ślad pozostawiony* (1993) – ułożoną z cytatów, listów, wspomnień i dokumentów. „Jest to nie tylko znakomicie opracowany dokument o charakterze rodzinnym, ale również wartościowe świadectwo tamtych czasów” – ocenił prof. Zbigniew Osiński. W roku 2025 ukazała się rozszerzona wersja pt. *Jerzy Pleśniarowicz. Biografia*. W latach 2018-2023 prof. Pleśniarowicz był współredaktorem ośmiotomowej edycji *Pism Jerzego Pleśniarowicza: Wiersze i przekłady wierszy* (2018), *Przekłady prozy* (2019), *Przekłady dramatów* (cz. 1-3, 2020-2021), *O poezji i recytacji. O dramacie i teatrze* (2021), *Teatr w Rzeszowie* (2023), *Adaptacje teatralne, radiowe i telewizyjne* (2023).

Doświadczenie historyka teatru rzeszowskiego (jest też autorem hasła *Rzeszów* w *Słowniku polskich teatrów niezawodowych*) pozwoliło mu lepiej zrozumieć reguły przemian scenicznych konwencji oraz społeczną funkcję teatru. Stąd jego zainteresowania teorią teatru (był przez wiele lat wykładowcą tego przedmiotu dla studentów krakowskiej teatrologii), tzw. Wielką Reformą Teatru z przełomu XIX i XX w. (jest współautorem publikacji *Poszukiwania Nowego Teatru. Próby teorii 1887-1939* z 1987 r.) czy konwencjami współczesnego teatru (rozprawa o gatunku „pisane na scenie”, opublikowana w roku 1994 pt. *Teatr obok dramatu. Od bigosu literackiego po kreowany idiolekt*). Do tego cyklu należy także jego książka *Teatr nie-ludzkiej formy* z 1994 r. (wydanie rozszerzone 2023): „umiarkowanie teoretyczna refleksja nad wybranymi konwencjami i stylami w teatrze polskim lat 70.”⁴.

Ta książka – pisał prof. Jerzy Jarzębski – wytycza pewien ład w pozornym chaosie opisywanych zjawisk, dostarczając wyrazistych diagnoz dotyczących polskiego życia teatralnego w ostatnich dziesięcioleciach. Diagnozy te streścić można w twierdzeniu o autoteliczności współczesnego polskiego teatru, o przewadze tendencji do inscenizowania

³ List prof. Jerzego Gota do Krzysztofa Pleśniarowicza z 27 XII 1985 r.

⁴ Ze wstępu autora.

wiecznego dialogu dzieł, w którym intertekstualność waży więcej niż reprezentacja zewnętrznego świata⁵.

W roku 1996 opublikował rozprawę habilitacyjną *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*. Była ona zwieńczeniem jego badań nad teatrem XX w., a także próbą podsumowania współczesnej wiedzy na temat postulowanej od wielu dziesięcioleci odrębności dzieła teatralnego oraz wytyczanych obecnie granic teatralności. W rozprawie dokonał krytycznego zestawienia modeli wykreowanych (częściej wymarzonych) przez artystów teatru (począwszy od Wielkich Reformatorów z przełomu XIX i XX w.) na równi z bardziej oderwanymi od praktyki modelami opracowanymi przez teoretyków: semiotyków, fenomenologów, antropologów. Punktem odniesienia były dla niego konwencje niezniszczalnego pudełka sceny, odkrytego w czasach renesansu i baroku, a w wieku XX poddanego cyklowi permanentnych rewolucji estetycznych. Profesor pokazał, jak nowatorskie modele dzieł Nowego Teatru usiłują w istocie pogodzić antynomie wynikające w sposób naturalny z cech sceny pudełkowej: „pudła do patrzenia” i jak z perspektywy schyłku XX w. więcej łączy, niż dzieli konkurencyjne i zmienne wizje sztuki teatru. Recenzentami w przewodzie habilitacyjnym Krzysztofa Pleśniarowicza byli: prof. Dobrochna Ratajczakowa (z Uniwersytetu Adama Mickiewicza), prof. Jan Ciechowicz (z Uniwersytetu Gdańskiego) i prof. Jan Błoński (z Uniwersytetu Jagiellońskiego).

„Książki Pleśniarowicza – pisała prof. Dobrochna Ratajczakowa – od lat funkcjonują doskonale w obiegu naukowym i dydaktycznym. Przede wszystkim jego dorobek Kantorowski, ale także publikacja teoretyczna *Przestrzenie deziluzji*. Właśnie ona utrwaliła jego pozycję teoretyka sztuki teatru”⁶.

W roku 2020 ukazało się nowe, zmienione wydanie tej książki pt. *Przestrzenie deziluzji. Dwudziestowieczne modele dzieła teatralnego*. Wersja angielska pt. *Twentieth-Century Models of the Theatrical Work* wyszła w roku 2024. Obszerny fragment *Przestrzeni deziluzji* opublikowano w Czechach, w antologii współczesnej polskiej teorii teatru (*Antologie současné polské divadelní teorie*, Praha 2018).

Na początku 2000 r. opublikowana została książka prof. Pleśniarowicza *Dylemat jedyne go wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, w której szczegółowej analizie poddał wyróżnione przez siebie tendencje tematyczne w dramaturgii

⁵ Prof. Jerzy Jarzębski, *Recenzja dorobku naukowego dr hab. Krzysztofa Pleśniarowicza*, 2000 (maszynopis).

⁶ Prof. Dobrochna Ratajczakowa, *Recenzja dorobku naukowo-dydaktycznego prof. dr hab. Krzysztofa Pleśniarowicza*, 2007 (maszynopis).

rosyjskiej, czeskiej, polskiej i węgierskiej końca lat 80. na tle wschodnioeuropejskiej tradycji teatru absurdu. Książka była posumowaniem jego kilkuletnich badań nad najnowszym dramatem i dopełnieniem jego badawczego dorobku w dziedzinie teatrologii. Wydanie zmienione ukazało się w 2021 r., a wersja angielska pt. *Eastern Drama of the Absurd in the Twilight of the Soviet Bloc* wyszła rok później.

Kolejne rozdziały – pisała o tej książce prof. Dobrochna Ratajczakowa – ujawniają umiejętność modelowego myślenia autora, myślenia, które zademonstrował już w rozprawie habilitacyjnej, modelując refleksje nad dziełem teatralnym dwudziestowiecznych reformatorów teatru. Teraz ukazuje zarówno preabsurdalny model Czechowowski, który jest zarazem wyjściowym modelem dla naszej współczesności, jak i pokazuje funkcję, spełnianą przez absurd na wschodzie Europy, pozwalający na przedstawienie dramatu człowieka pozbawionego wolności. [...] autor dążył do pokazania specyficznej roli absurdu w dramatach lat osiemdziesiątych jako jedynej możliwości dramatyczno-teatralnego „wcielenia” realizmu. Jak pokazuje funkcję, spełnianą przez absurd na wschodzie Europy [...] jako jedynej możliwości dramatyczno-teatralnego wcielenia realizmu⁷.

Podsumowaniem pierwszego ćwierćwiecza pracy naukowej prof. Pleśniarowicza było mianowanie go na stanowisko profesora nadzwyczajnego (grudzień 2000) oraz uzyskanie przez niego tytułu naukowego (styczeń 2001). Recenzentami w postępowaniu w sprawie nadania mu tytułu profesora byli: prof. Dobrochna Ratajczakowa (z Uniwersytetu Adama Mickiewicza), prof. Zbigniew Osiński (z Uniwersytetu Warszawskiego) i prof. Jerzy Jarzębski (z Uniwersytetu Jagiellońskiego). Siedem lat później, w listopadzie 2007 r. prof. Pleśniarowicz został mianowany na stanowisko profesora zwyczajnego UJ.

W 2005 r. opublikował gromadzącą jego wszystkie rozproszone teksty o teatrze krakowskim drugiej połowy lat 70. książkę *Pogodzić Mrożka z Grottgerem. Ostatnie chwile przed Dwustuleciem Sceny Narodowej w Krakowie 1977-1981. Sezon 1979/1980 opisała Teresa Walas*. Ta ostatnia pozycja (w 90% przezeń napisana) stanowi podsumowanie jego dotychczasowego dorobku jako krytyka i badacza przede wszystkim scen krakowskich.

Są to mądre eseje o przedstawieniach – pisała prof. Dobrochna Ratajczakowa – łączące zarówno wiedzę teoretyką i historią teatru i dramatu ze świadomością kulturową.

⁷ *Ibidem*.

W swych tekstach krytycznych Pleśniarowicz zapisuje nie tylko moment historii społecznej i zarazem historii teatru (a są te eseje już dzisiaj tekstami o minionych przedstawieniach), ale także opinie krytyka wiedzącego, jak przedstawia się teoria pisania na scenie czy wymiary tragedii, jakie są techniki uprawdopodobnienia świata przedstawionego czy w jak różny sposób manifestuje się w teatrze współczesna nieufność do słowa⁸.

Największe osiągnięcia naukowe prof. Pleśniarowicza ostatnich 20 lat to publikacje monografii Kantora jego autorstwa w Wielkiej Brytanii (2004), na Węgrzech (2007) i – w rozszerzonej wersji – w Polsce (2018) oraz wydanie pomnikowego, trzutomowego zbioru *Pism* Tadeusza Kantora we wrocławskim Ossolineum (2004-2005), a także tomu *Pism* Kantora w Rumunii (2014). Brytyjska edycja przyniosła prof. Pleśniarowiczowi indywidualną nagrodę Ministra Edukacji w roku 2005. Dzięki przekładom jego prac na języki obce, zwłaszcza angielski, prof. Pleśniarowicz jest obecnie – zdaniem prof. Zbigniewa Osińskiego – „jednym z najbardziej znanych i cenionych polskich teatrologów na Zachodzie”⁹.

Profesor Pleśniarowicz od 48 lat (w tym 3 lata w Stanach Zjednoczonych) prowadzi wykłady, seminaria i ćwiczenia z teorii teatru, historii teatru, teatru współczesnego, kultury współczesnej, wiedzy o kulturze, dziejów kultury i performatyki – dla studentów filologii polskiej, teatrologii, kulturoznawstwa, zarządzania kulturą na Uniwersytecie Jagiellońskim, a także, w latach 2001-2022, dla studentów Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej w Krośnie (później Karpackiej Państwowej Uczelni w Krośnie).

Wypromował ponad 100 magistrów i licencjatów oraz 5 doktorów (Mariusza Parlickiego, 2005; Izabelę Dyląg, 2007; Rafała Maciąga, 2007; Michała Tabaczyńskiego, 2015; Michalinę Lubaszewską, 2018). Był recenzentem w 5 przewodach doktorskich (Grzegorza Ziółkowskiego na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, 1999; Małgorzaty Jarmułowicz na Uniwersytecie Gdańskim, 2000; Katarzyny Plebańczyk na Uniwersytecie Jagiellońskim, 2002; Doroty Sieroń-Galusek na Uniwersytecie Śląskim, 2003; Dagny Kras na Uniwersytecie Jagiellońskim, 2007) oraz w 6 przewodach habilitacyjnych (Ewy Guderian-Czaplińskiej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2004; Jacka Wachowskiego na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2006; Ewy Rynarzewskiej na Uniwersytecie Warszawskim,

⁸ *Ibidem*.

⁹ Prof. Zbigniew Osiński, *Recenzja dorobku naukowo-dydaktycznego prof. dr. hab. Krzysztofa Pleśniarowicza*, 2007 (maszynopis).

2014; Agnieszki Jelewskiej na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu, 2014; Dominiki Łarionow na Uniwersytecie Mikołaja Kopernika w Toruniu, 2015; Katarzyny Flader-Rzeszowskiej w Instytucie Sztuki PAN, 2016). Był ponadto recenzentem w postępowaniu w sprawie mianowania na stanowisko profesora nadzwyczajnego Andrzeja Linerta na Uniwersytecie Jagiellońskim w 2009 r.; w postępowaniu o nadanie tytułu naukowego profesora Jackowi Wachowskiemu na Uniwersytecie Adama Mickiewicza w Poznaniu w 2012 r.; Halinie Waszkiel w Akademii Teatralnej im. A. Zelwerowicza w Warszawie w 2021 r. oraz Beacie Guzalskiej w Akademii Sztuki Teatralnej w Krakowie w 2026 r.

Regularnie prowadził wykłady w języku angielskim w Szkole Letniej UJ dla cudzoziemców i na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ. Przebywał na stażach naukowych w Instytucie Sztuki PAN w Warszawie (1979/1980), w London School of Slavonic and East European Studies (1986) oraz – jako stypendysta Fundacji Kościuszkowskiej – w City University of New York (1991). Przez pół roku wykładał kulturę polską i teatr europejski w Cleveland State University w USA (1992). Był stypendystą Fulbrighta w New York University w latach 1996-1997, prowadząc tam m.in. otwarte wykłady na temat teatru Kantora. W roku 2000 na zaproszenie University of Rochester (w stanie Nowy Jork) oprócz publicznego wykładu o Kantorze poprowadził semestralny kurs zatytułowany *Teatr końca 20 wieku*. W latach 2005-2006 prowadził seminaria z teatru Kantora oraz współczesnej kultury polskiej w University of Massachusetts w Amherst (USA).

Wygłosił 25 referatów podczas sesji naukowych, organizowanych m.in. przez uniwersytety: Jagielloński, Śląski, Łódzki, Gdański, Adama Mickiewicza w Poznaniu, Ruhr Universität Bochum, Uniwersytet Amsterdamski, Uniwersytet Karola w Pradze, Uniwersytet Komenskeho w Bratysławie, Uniwersytet Walijski w Aberystwyth, Instytut Sztuki PAN w Warszawie, paryską Sorbonę, Uniwersytet w Tuluzie. Był zapraszany do wygłoszenia wykładów w Wolnym Uniwersytecie w Berlinie, na Uniwersytecie Karola w Pradze, Uniwersytecie w Preszowie, Uniwersytecie w Mińsku na Białorusi, New York University, a także podczas festiwali teatralnych w Messynie na Sycylii, w São Paulo w Brazylii, rumuńskim Sibiu oraz w czasie wystaw Kantora w Budapeszcie, Paryżu, Kijowie i Kopenhadze.

W latach 80. i 90. ubiegłego wieku brał udział w kilku programach badawczych, m.in.: „Przemiany dramatu polskiego” – kierownik prof. Jan Błoński; „Teatry amatorskie grające w języku polskim” – kierownik prof. Emil Orzechowski. Samodzielnie w latach 2002-2006 kierował projektem KBN „Tadeusz Kantor – słownik monograficzny” i opracował pierwszą wersję słownika biobibliograficznego tego artysty (obecnie przygotowuje do druku zmienioną i rozszerzoną wersję).

Wspólnie z prof. Małgorzatą Sugierą zredagował dwa tomy studiów, których był także współautorem: *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora* (1995) oraz *Arcydzieła inscenizacji. Od Reinhardta do Wilsona* (1997). Zainicjował w ten sposób serię wydawniczą *Wielkie Dzieła Teatralne*, którą przez lat kilka współredagował. Celem tej serii było przybliżenie kluczowych zjawisk i teorii dwudziestowiecznego teatru, nie zawsze wystarczająco opracowanych w języku polskim. W serii tej ukazały się jeszcze kolejne tomy: *Dziady. Od Wyspiańskiego do Grzegorzewskiego* (1999); *W stronę rytuału. Od Yeatsa do Węgajt* (1999); *Uwzględniając widza. Od Pirandella do Bergmana* (2001).

Za osiągnięcia naukowe wielokrotnie otrzymywał Nagrodę Rektora UJ, a w roku 2005 został uhonorowany Nagrodą Indywidualną Ministra Edukacji (za „wybitne osiągnięcie naukowe” – opublikowaną w Wielkiej Brytanii książkę *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*). Za przygotowanie do druku książki *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru* (był jej współautorem, wspólnie z Jerzym Pleśniarowiczem) otrzymał Nagrodę Literacką Miasta Rzeszowa w 1985 roku. Za monografię *Kantor. Artysta końca wieku* otrzymał krakowską Nagrodę „Książka Miesiąca” (1998) oraz Nagrodę im. Stanisława Ignacego Witkiewicza Polskiego Ośrodka ITI (Międzynarodowego Instytutu Teatralnego) dla najlepszej polskiej książki o teatrze w roku 1997.

Jego dorobek organizacyjny obejmuje dyрекcję Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” (1994-2000), dwie kadencje na stanowisku zastępcy dyrektora w Instytucie Spraw Publicznych UJ (2002-2008) oraz dwie kadencje na stanowisku prodziekana na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ (2008-2016). Profesor Pleśniarowicz jest ponadto twórcą Katedry Kultury Współczesnej UJ, którą kierował w latach 2004-2025, a także współtwórcą Instytutu Kultury, powołanego na Wydziale Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ decyzją Rektora UJ w marcu 2009 r. W latach 2018-2025 był przewodniczącym Rady Instytutu Kultury UJ, w latach 2019-2022 członkiem Rady Dyscypliny Nauki o Sztuce na UJ, a w latach 2022-2026 członkiem Rady Szkoły Doktorskiej Nauk Humanistycznych UJ. W latach 2012-2020 jako przedstawiciel Rektora UJ był członkiem Senatu Państwowej Wyższej Szkoły Zawodowej im. Stanisława Pigonia w Krośnie, w latach 2019-2020 był członkiem Rady tejże uczelni, przemianowanej na Karpacką Państwową Uczelnię w Krośnie.

Został odznaczony Srebrnym Krzyżem Zasługi (25 listopada 1997 r.), Złotym Krzyżem Zasługi (27 czerwca 2003 r.), Medalem Komisji Edukacji Narodowej (24 maja 2004 r.), Medalem Złotym za Długoletnią Służbę (9 sierpnia 2012 r.),

odznaką honorową Zasłużony dla Kultury Polskiej (13 października 2021 r.) oraz Krzyżem Oficerskim Orderu Odrodzenia Polski (23 lutego 2026 r.).

Do chwili obecnej prof. Pleśniarowicz opublikował w sumie 41 książek (19 książek autorskich, 2 jego współautorstwa, 20 przezeń zredagowanych – z uwzględnieniem przedruków i różnych wersji językowych). Jest ponadto autorem ponad 200 publikacji rozproszonych – artykułów i recenzji w 12 językach.

Profesor Krzysztof Pleśniarowicz wywodzi swój naukowy rodowód ze szkoły prof. Jerzego Gota (twórcy krakowskiej teatrologii, promotora jego pracy magisterskiej), prof. Zbigniewa Raszewskiego (był uczestnikiem jego seminarium podczas studiów, a następnie podczas rocznego stażu w Instytucie Sztuki PAN), a przede wszystkim – prof. Jana Błońskiego, inspiratora badań nad wielkimi postaciami teatru krakowskiego lat 70. w Katedrze Teatru UJ i promotora jego pracy doktorskiej o Teatrze Śmierci Tadeusza Kantora.

Jak napisała prof. Dobrochna Ratajczakowa:

Była to wielka szkoła historii teatru, ale też sztuki czytania i interpretacji dramatu i spektaklu. A Krzysztof Pleśniarowicz jest doskonałym jej kontynuatorem. To najlepsza rekomendacja, o jakiej można myśleć. [...] wziął od swych mistrzów to, co najlepsze, i twórczo rozwinął, zarazem przekształcając płynące z ich działań inspiracje. Dokonał tego we wszystkich uprawianych przez siebie dziedzinach: w teorii i historii teatru oraz w obszarze rejestracji i krytyki współczesnego życia teatralnego¹⁰.

Opracował Jan Pleśniarowicz.

¹⁰ Prof. Dobrochna Ratajczakowa, *Recenzja dorobku naukowo-dydaktycznego prof. dr. hab. Krzysztofa Pleśniarowicza*, 2007 (maszynopis).

Publikacje Krzysztofa Pleśniarowicza

1975-2025

1975

1. *Od „cudów i czarów” ku grotesce*, „Miesięcznik Literacki” 1975, nr 8, s. 115-120.

1976

2. *Czeski przewodnik po literaturze polskiej*, [recenzja z:] *Slovník spisovatelů. Polsko*, red. O. Bartoš, „Profile” 1976, nr 6, s. 23.
3. *„Na lewo. Naprzód” (z dziejów robotniczego teatru)*, [recenzja z:] E. i M. Wodnaro-
wie, *Polskie sceny robotnicze 1918-1939*, „Profile” 1976, nr 1, s. 25-26.

1977

4. *27 zkoušek na prodej*, „Světové Divadlo” (Praga) 1977, nr 3-4, s. 14-19.
5. *27 prób na sprzedaż*, „Kultura” 1977, nr 13, s. 14.
6. *Ekspresjonizm w dramatach Stanisławy Przybyszewskiej*, „Litteraria” kwiecień 1977,
s. 20-38.
7. *Teatr licealistów?*, „Kultura” 1977, nr 36, s. 12.

1978

8. *Czechowicz w teatrze Kantora*, „Dialog” 1978, nr 7, s. 117-123.
9. *Rodowód dramatów Stanisławy Przybyszewskiej*, „Człowiek i Światopogląd” 1978, nr 2, s. 121-136.
10. *Teatr w życiu – życie w teatrze*, „Kultura” 1978, nr 14, s. 11-12.
11. *W stronę Teatru Ilustracyjnego*, „Kultura” 1978, nr 28, s. 12.
12. *Wakacyjna „Operetka”*, „Kultura” 1978, nr 33, s. 11.

1979

13. *Na krawędzi pustki*, „Teksty” 1979, nr 4, s. 85-101.

1980

14. *Kłopoty ze Słowackim*, „Profile” 1980, nr 7, s. 27-28.

1984

15. *Tadeusz Kudliński wobec młodego teatru*, [w:] *Lekcja teatru Tadeusza Kudlińskiego*, Wydawnictwo Literackie, Kraków–Wrocław 1984, s. 83-99.

1985

16. *Kogo posadzono w tej klasie? Świat o seansie dramatycznym Kantora*, [w:] *Z dziejów teatru krakowskiego*, red. Jan Michalik, Kraków 1985, s. 221-230, *Zeszyty Naukowe UJ, Prace Historycznoliterackie*, z. 58.
17. [redakcja, uzupełnienia, opracowanie repertuarów:] Pleśniarowicz Jerzy, *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*, KAW, Rzeszów 1985, ss. 510.
18. *Pogodzić Mrożka z Grottem*, „Kraków” 1985, nr 3, s. 8-9.
19. *140 lat teatru amatorskiego w Rzeszowie*, „Profile” 1985, nr 11, s. 16-18.
20. *Życie teatralne w Rzeszowie. Kalendarium 1830-1939*, [w:] Jerzy Pleśniarowicz, *Kartki z dziejów rzeszowskiego teatru*, KAW, Rzeszów 1985, s. 217-432.

1986

21. *„The Dead Class” – Participants of the Performance*, [w:] *Cricot 2 Theatre*, Cricoteka, Kraków 1986, s. 37-42.
22. *Kantor Wieczny Awangardzista*, [w:] *W kręgu zagadnień Awangardy*, red. Grzegorz Gazda, Ewelina Nurczyńska-Fidelska, Uniwersytet Łódzki, Łódź 1986, s. 187-199, *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Łódzkiego*, 7.
23. *„Umarła klasa”. Uczestnicy seansu*, [w:] *Teatr Cricot 2*, Cricoteka, Kraków 1986, s. 37-42.

1987

24. *Labirynt Kantora*, „Dialog” 1987, nr 9, s. 95-99.
25. [redakcja:] Pleśniarowicz Jerzy, *„Ballada o ułanach” i inne wiersze z lat 1936-1945*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1987, ss. 141.
26. [wspólnie z Tamarą Trojanowską] *Poszukiwania Nowego Teatru. W kręgu teorii 1881-1939*, Ossolineum, Wrocław 1987, ss. 67.

1988

27. *Itaka Tadeusza Kantora*, [w:] *Cricot 2 – Nigdy tu już nie powrócę – spektakl T. Kantora*, Ośrodek Teatru Cricot 2, Mediolan 1988, s. 26-28.
28. *Ostatni poeta Drugiej Awangardy*, [w:] *Pejzaże poetyckie. Szkice o poetach rzeszowskiego środowiska literackiego*, red. Zbigniew Andres, Wyższa Szkoła Pedagogiczna, Rzeszów 1988, s. 31-56.

1990

29. *„Lekcje Mediolańskie” Tadeusza Kantora*, „Teatr” 1990, nr 7, s. 36-37.
30. *Martyrology and Elements of the Grotesque in Contemporary Polish Theatre*, „Forum Modernes Theater” 1990, no. 5/2, s. 155-173.
31. [wspólnie z Magdaleną Smęder] *Symposium o Tadeuszu Kantorze*, „Dialog” 1990, t. 35, nr 8, s. 156-158.
32. *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów 1990, ss. 181.

1991

33. *In Memory of a Traveller into the Unknown*, „Kraków” 1991, Special edition for the CSCE Conference, s. 56-57.
34. *Kantora teatr świata*, „Suplement” 1991, nr 14, s. 8-9.
35. *Pamięci podróżnika w nieznane*, „Kraków” 1991, nr 2, s. 53-54.
36. *Post scriptum*, [w:] Tadeusz Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Cricoteka, Kraków 1991, s. 119-124.
37. *Realny Teatr Śmierci*, „Przegląd Polski” (Nowy Jork) 1991, nr 8, s. 8-9.
38. *Rythme de sémantisation et de désémantisation dans la „Classe morte”, séance dramatique de Tadeusz Kantor*, [w:] *Drama und Theater. Theorie – Methode – Geschichte*, Hrsg. Herta Schmid, Hedwig Kral, Verlag Otto Sagner, München 1991, s. 642-651.
39. *Tadeusz Kantor Halál-Színháza*, „Holmi” (Budapeszt) 1991, no. 4, s. 438-448.
40. *Sztuka Kantora. Jedność sprzeczności*, „Dekada Literacka” 1991, nr 35, s. 1, 7.

1992

- 41. *Dramatyzacja ballady, balladyzacja dramatu*, [w:] *Dramat i teatr dwudziestolecia międzywojennego*, red. Jacek Popiel, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1992, s. 155-192, *Dramat w Teatrze, Teatr w Dramacie*, 6.
- 42. [recenzja z:] *Władysław Krzemiński*, red. Emil Orzechowski, „Ruch Literacki” 1992, z. 3, s. 297-298.

1993

- 43. *Los Cliches de la Memoria Muerta*, „Plural” (Meksyk) 1993, no. 266, s. 42-43.
- 44. *Jerzego Pleśniarowicza ślad pozostawiony*, Szkice, Kraków 1993, ss. 166.
- 45. *O Kantorze, Słowackim i scenie przy placu św. Ducha*, „Suplement” 1993, nr 26-27, s. 8.
- 46. *Rzeszów*, [w:] *Słownik polskich teatrów niezawodowych*, seria 1, t. 1: *Galicja do roku 1918*, cz. 2: *Ładyczyn – Żyznomierz*, red. Maria Magdalena Lukas, Wanda Dryll, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1993, s. 78-92.
- 47. [recenzja z:] Zbigniew Raszewski, *Teatr w świecie widowisk*, „Ruch Literacki” 1993, z. 5, s. 656-660.
- 48. *Polski Teatr Śmierci. Mickiewicz – Wyspiański, Kantor*, „Teatr” 1993, nr 12, s. 17-19.

1994

- 49. *The Dead Memory Machine. Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, Cricoteka, Kraków 1994, ss. 192.
- 50. [redakcja:] Maeterlinck Maurice, *Dramaty wybrane*, Comoedia, Kraków 1994, ss. 238.
- 51. „*Odys musi powrócić naprawdę...*”, [w:] *Tadeusz Kantor – „Powrót Odysa”, Podziemny Teatr Niezależny 1944*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 1994, s. 3-19.
- 52. „*Odysseus Must Really Return...*”, [w:] *Tadeusz Kantor – „The Return of Odysseus” – The Clandestine Independent Theatre 1944*, ed. Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteka, Kraków 1994, s. 47-63.
- 53. *Ostatni spektakl Kantora. Rekonstrukcja idei*, „Dialog” 1994, nr 2, s. 137-142.
- 54. *Ostatni spektakl Kantora. Rekonstrukcja idei*, [w:] *Dramat i teatr po roku 1945*, red. Jacek Popiel, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994, s. 185-190, *Dramat w Teatrze, Teatr w Dramacie*, 13.
- 55. *Pogodzić Mrożka z Grottem?*, [w:] *Mroźek i Mroźek*, red. Ewa Widota-Nyczek, Józef Opalski, Mroźek Festiwal, Państwowa Wyższa Szkoła Teatralna im. Ludwika Solskiego w Krakowie, Kraków 1994, s. 41-48.

56. *Polski Teatr Śmierci. Mickiewicz – Wyspiański, Kantor*, [w:] *Krakowskie rodowody teatralne. Materiały sesji z okazji 100 lat Teatru im. J. Słowackiego*, red. Jan Michalik, Księgarnia Akademicka, Kraków 1994, s. 143-150.
57. *Przestrzenie Tadeusza Kantora*, [w:] „*Labirynt zwany teatr*”, red. Anna Litak, Grzegorz Niziołek, BWA, Kraków 1994, s. 32-37.
58. *The Spaces of Tadeusz Kantor*, [w:] „*The Labyrinth Called Theatre*”, eds Anna Litak, Grzegorz Niziołek, BWA, Kraków 1994, s. 32-37.
59. *Teatr nie-ludzkiej formy*, Universitas, Kraków 1994, ss. 135.
60. *Teatr obok dramatu. Od bigosu literackiego po kreowany idiolekt*, [w:] *Dramat i teatr po roku 1945*, red. Jacek Popiel, Wiedza o Kulturze, Wrocław 1994, s. 103-124, *Dramat w Teatrze, Teatr w Dramacie*, 13.
61. *Ucieczka w obłęd (w najnowszym dramacie polskim)*, „Dialog” 1994, nr 5, s. 145-153.
62. *Wieczny Teatr Tadeusza Kantora*, [w:] *Grupa Krakowska*, red. Teresa Rostkowska, Zachęta, Warszawa 1994, s. 23-28.

1995

63. *El Arte de la Memoria: Kantor, Cricot 2, Cricoteca*, „Creación” (Madryt) mayo 1995, s. 67-71.
64. *The Memory of an Artist of Memory*, „Journal of Dramatic Theory and Criticism” 1995, vol. 10, no. 1, s. 221-230.
65. *The Memory of Kantor's Eternal Class*, [w:] *Tadeusz Kantor. The Classroom – Closed Work. 1983*, ed. Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteca, Kraków 1995, s. 26-29.
66. [redakcja, wspólnie z Małgorzatą Sugierą] *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*, Kraków 1995, *Skrypty Uczelniane – Uniwersytet Jagielloński*, nr 724. *Wielkie Dzieła Teatralne*, 1, ss. 111.
67. *Le musée vivant de Kantor / Kantor's Living Museum*, „Le Théâtre en Pologne / Theatre in Poland” 1995, no. 6, s. 3-9.
68. *Na krawędzi pustki. „Umarła klasa” Kantora*, [w:] *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Małgorzata Sugiera, Kraków 1995, s. 97-111, *Skrypty Uczelniane – Uniwersytet Jagielloński*, nr 724. *Wielkie Dzieła Teatralne*, 1.
69. *Pamięć Wiecznej Klasy Kantora*, [w:] *Tadeusz Kantor, Klasa Szkolna – Dzieło Zamknięte 1983*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Cricoteca, Kraków 1995, s. 21-24.
70. *Tadeusz Kantor et son théâtre*, „Alternatives Théâtrales” (Bruksela) 1995, no. 50, s. 11-25.

71. *Wokół „Czajki” Stanisławskiego*, [w:] *Mity teatru XX wieku. Od Stanisławskiego do Kantora*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Małgorzata Sugiera, Kraków 1995, s. 9-15, *Skrypty Uczelniane – Uniwersytet Jagielloński*, nr 724. *Wielkie Dzieła Teatralne*, 1.

1996

72. *Costume, emballage, forme du bio-objet*, [w:] *Les Fantômes de la réalité*, red. Lech Stangret, Cricoteka, Kraków 1996, s. 27-29.
73. *Die Cricoteka*, [w:] *Tadeusz Kantor 1915-1990. Leben im Werk*, Hrsg. Susanne Ashka, Ina Burkhardt, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1996, s. 55-63.
74. *The Dilemma of the Only Way Out. Dramatic Simulations in the Reality of the Decline of the Soviet Bloc (Based on Selected Examples from Polish, Russian and Czech Drama)*, „Balagan. Slavisches Drama, Theater und Kino” 1996, vol. 2, no. 1, s. 3-28.
75. *Kostium, ambalaż, forma bio-obiektu*, [w:] *Fantomy realności*, red. Lech Stangret, Cricoteka, Kraków 1996, s. 24-26.
76. *Przestrzenie deziluzji. Współczesne modele dzieła teatralnego*, Universitas, Kraków 1996, ss. 198.
77. *Wyspiański w teatrze Kantora. O dwóch wersjach „Powrotu Odysa”: z 1988 i 1944 roku*, [w:] *Stanisław Wyspiański. Studium artysty*, red. Ewa Miodońska-Brookes, Universitas, Kraków 1996, s. 241-252.

1997

78. [redakcja, wspólnie z Małgorzatą Sugierą] *Arcydzieła inscenizacji. Od Reinhardta do Wilsona*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1997, *Wielkie Dzieła Teatralne*, 2, ss. 139.
79. *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, *A To Polska Właśnie*, ss. 350.

1998

80. *A Dilemma of a One Way Out. Dramatic Simulations in the Times of the Soviet Block Falling Apart*, [w:] *Culture of the Time of Transformation*, ed. János Brendel, WiS Publishers, The Association of Historians of Art, Poznań 1998, s. 369-375.
81. *Kantor Testamentuma*, „Jelenkor” (Pecz) 1998, vol. 5, s. 522-529.

1999

82. *Cricoteka*, [w:] *Hommage à Kantor*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 227-235.

83. *Cricoteka*, [w:] *Tadeusz Kantor. Polens Store Maler-og Teaterkunstner in Memoriam*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Rundetaarn, København 1999, s. 13-15.
84. [redakcja:] *Hommage á Kantor*, materiały z dwóch sympozjów UJ: *Sztuka i wolność* (1990) oraz *Pamięć o Artystcie Pamięci* (1995), Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, ss. 240.
85. *Krakowskie sympozja o Tadeuszu Kantorze*, [w:] *Hommage á Kantor*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 7-15.
86. „*Lekcje Mediolańskie*” Kantora, [w:] *Hommage á Kantor*, Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, s. 77-84.
87. „*Odys musi powrócić naprawdę*”, program Teatru Dramatycznego m.st. Warszawy do *Powrotu Odysa* w reż. Krystana Lupy według Stanisława Wyspiańskiego, luty 1999.
88. *Tadeusz Kantor og Hans Teater*, [w:] *Tadeusz Kantor. Polens Store Maler-og Teaterkunstner in Memoriam*, red. Krzysztof Pleśniarowicz, Rundetaarn, København 1999, s. 39-54.
89. *Wstęp*, [w:] Stanisław Dziedzic, *Ojczyzna myśli mojej. Studia i szkice literackie*, Oficyna, Kraków 1999, s. 3-5.

2000

90. *Cricot 2*, [w:] *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 130-131.
91. *Cricoteka*, [w:] *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 131.
92. *Dylemat jedyne go wyjścia. Absurd w dramacie u schyłku realnego socjalizmu*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, ss. 171.
93. [redakcja:] *Kantor Tadeusz, Metamorfozy. Teksty o latach 1938-1974*, Księgarnia Akademicka, Kraków 2000, ss. 654.
94. *Mechanizmy deziluzje v súčasnom divadle*, [w:] *Mimézis & Reprezentácia*, red. Bohdana Sprušanská, Bratislava 2000, s. 61-67.
95. *Teatr Niezależny*, [w:] *Encyklopedia Krakowa*, red. Antoni Henryk Stachowski, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 2000, s. 990.

2001

96. *Umarłe fotografie Kantora*, [w:] *Czas w fotografii – czas fotografii*, BWA, Częstochowa 2001, s. nlb. [5].

2002

97. *Błoński i Błoński*, [w:] *Jan Błoński i literatura XX wieku*, red. Małgorzata Sugiera, Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2002, s. 93-99.
98. *L'Opera di Kantor – Supramento dei Confin*, [w:] *Tadeusz Kantor. Dipinti, disegni, teatro*, a cura di Józef Chrobak, Carlo Sisi, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2002, s. 17-21.
99. *Tadeusz Kantor's Heritage*, [w:] *Theatre Without Frontiers*, AITI Press, Buffalo 2002.
100. *Tadeusz Kantor si teatrul lui*, [w:] *Cracovia – pagini de cultura europeana*, coord. Constantin Geambasu, Editura Paidea, Bucuresti 2002, s. 84-102.
101. *Tragedia okaleczona. „Do piachu” Tadeusza Różewicza*, [w:] *Dramat polski. Interpretacje*, t. 2: *Po roku 1918*, red. Jan Ciechowicz, Zbigniew Majchrowski, Wydawnictwo Słowo/Obraz Terytoria, Gdańsk 2002, s. 300-310.

2004

102. *The Dead Memory Machine: Tadeusz Kantor's Theatre of Death*, [wersja druga, rozszerzona] Centre for Performance Research – Black Mountain Press, Aberystwyth 2004, *European Contemporary Classics. Theatre*, ss. 311.
103. *Dzieło i komentarz Kantora – przenikanie granic*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004, s. 451-470.
104. [wybór, oprac., noty] Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, ss. 597; t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, ss. 491; t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, ss. 512, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2004-2005.
105. [wspólnie z Magdaleną Smęder] *Symposium o Tadeuszu Kantorze / The Symposium Dedicated to Tadeusz Kantor* [przedruk w języku polskim i angielskim artykułu z 1990 r. w pracy zbiorowej:] *Teatr Cricot 2. Informator 1989-1990 / Cricot 2 Theatre – Information Guide 1989-1990*, Cricoteka, Kraków 2004, s. 94, 202-203.

2005

106. *Pisma Tadeusza Kantora w drukach zwartych i czasopismach. Bibliografia*, [w:] Tadeusz Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, wybór, oprac., noty Krzysztof Pleśniarowicz, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Cricoteka, Wrocław–Kraków 2005, s. 471-495.

2007

107. *A Halott Emlékek Gépészete. Tadeusz Kantor Halálszínháza*, Országos Színház-történeti Múzeum és Intézet, Budapest 2007, ss. 339.

2008

108. *Dzieło Kantora – przenikanie granic*, [w:] *Teatr Pamięci Tadeusza Kantora*, red. Józef Chrobak, Marek Wilk, Muzeum Regionalne w Dębicy, Dębica 2008, s. 9-13.

2009

109. *Czechowicz w teatrze Kantora*, [w:] *Pamięć miejsca*, Teatr NN, Ośrodek Brama Grodzka, Biblioteka Multimedialna, Lublin 2009, s. 1-6.
110. *Juliusz Kleiner jako teoretyk dramatu*, [w:] *Antrepreneur. Księga ofiarowana profesorowi Janowi Michalikowi w 70. rocznicę urodzin*, red. Jacek Popiel, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2009, s. 497-503.

2010

111. *Dzieło Kantora*, [w:] *Tadeusz Kantor. Od Małego Dworku do Umartej Klasy*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Cricoteka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Kraków–Wrocław 2010, s. 45-55.
112. *Kantor's Opus*, [w:] *Tadeusz Kantor. From The Country House to The Dead Class*, red. Józef Chrobak, Justyna Michalik, Cricoteka, Muzeum Narodowe we Wrocławiu, Kraków–Wrocław 2010, s. 45-55.

2011

113. *Kantor–Grotowski. Między magłem a wiecznością*, „Performer” 2011, nr 2, [on-line:] <https://grotowski.net/performer/performer-2/kantor-grotowski-miedzy-maglem-wiecznoscia>.

2014

114. *Dzieje teatru w Galicji z perspektywy Rzeszowa*, [w:] *Szalony kto nie chce wyżej jeżeli może. Księga jubileuszowa Profesora Emila Orzechowskiego*, red. Alicja Kędziora, Łukasz Gawęł, Wydawnictwo Attyka, Kraków 2014, s. 297-307.
115. [wybór tekstów] Kantor Tadeusz, *Scrieri despre teatru*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București 2014, ss. 172.
116. *Prefață*, [w:] Tadeusz Kantor, *Scrieri despre teatru*, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București 2014, s. 5-17.

2015

- 117. *Commentaire*, [w:] Tadeusz Kantor, *Rozmowa / Conversation*, Presses Universitaires du Midi, Toulouse 2015, s. 9-19.
- 118. *Da Wielopole al mondo*, „Lo Stato delle Cose. Pensiero Critico e Scritture” 2015, no. 4(22), s. 70-90.
- 119. *20th Century Theatrical Heritage: The Escape from Illusion*, [w:] *Faces of Identity and Memory: The Cultural Heritage of Central and Eastern Europe (Managing and Case Studies)*, eds Ewa Kocój, Łukasz Gawęł, Jagiellonian University Press, Kraków 2015, s. 141-149.

2016

- 120. *Mécanismes de la mémoire de Kantor*, „Slavica Occitania” 2016, no. 42, s. 41-65.
- 121. *Tradycje teatralne Krosna*, [w:] *Literackie Krosno*, red. Joanna Kułakowska-Lis, Grzegorz Przebinda, Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa im. Stanisława Pigoń, Krosno 2016, s. 67-83.

2018

- 122. *Kantor*, Wielka Litera, Warszawa 2018, ss. 317.
- 123. [redakcja, wspólnie z Janem Pleśniarowiczem] Pleśniarowicz Jerzy, *Wiersze i przekłady wierszy*, Bricolage Publishing, Kraków 2018, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 1, ss. 851.
- 124. *Prostory deziluze. Současné modely divadelního díla*, [w:] *Divadlo v průsečíku reflexe. Antologie současné polské divadelní teorie*, Institut umění – Divadelní ústav, Praha 2018, s. 30-41.
- 125. *Tadeusz Kantor and Jerzy Grotowski: Between the Mangle and Eternity*, [w:] *Tadeusz Kantor's Memory: Other Pasts, Other Futures*, eds Michal Kobiałka, Natalia Zarzecka, Polish Theatre Perspectives, TAPAC: Theatre and Performance Across Cultures, London–Wrocław 2018, s. 338-348.

2019

- 126. [redakcja, wspólnie z Janem Pleśniarowiczem] Pleśniarowicz Jerzy, *Przekłady prozy*, Bricolage Publishing, Kraków 2019, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 5, ss. 552.

2020

- 127. *O Kantorze każdy może*, „Teatr” 2020, nr 10, s. 83-84.

- 128. [redakcja, wspólnie z Janem Pleśniarowiczem] Pleśniarowicz Jerzy, *Przekłady dramatów*, cz. 1, Bricolage Publishing, Kraków 2020, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 6, ss. 815.
- 129. *Przestrzenie deziluzji. Dwudziestowieczne modele dzieła teatralnego* (wydanie zmienione), Bricolage Publishing, Kraków 2020, ss. 234.
- 130. *Teatrologia przeczuć i mimowolnych skojarzeń*, „Zarządzanie w Kulturze” 2020, t. 21, nr 3, s. 275-283.

2021

- 131. [redakcja, wspólnie z Janem Pleśniarowiczem] Pleśniarowicz Jerzy, *O poezji i recytacji. O dramacie i teatrze*, Bricolage Publishing, Kraków 2021, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 2, ss. 590.
- 132. [redakcja, wspólnie z Janem Pleśniarowiczem] Pleśniarowicz Jerzy, *Przekłady dramatów*, cz. 2, Bricolage Publishing, Kraków 2021, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 7, ss. 606.
- 133. [redakcja, wspólnie z Janem Pleśniarowiczem] Pleśniarowicz Jerzy, *Przekłady dramatów*, cz. 3, Bricolage Publishing, Kraków 2021, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 8, ss. 788.
- 134. *Wschodni dramat absurdu u schyłku sowieckiego bloku*, Bricolage Publishing, Kraków 2021, ss. 262.

2022

- 135. *Dorobek literacki Jerzego Pleśniarowicza*, [w:] *Jerzy Pleśniarowicz – człowiek wielu talentów (teatr, dzieło translatorskie, poezja). W stulecie urodzin*, red. Jan Wolski, Wydawnictwo Uniwersytetu Rzeszowskiego, Rzeszów 2022, *Podkarpacie Literackie*, 5, s. 207-226.

2023

- 136. *Eastern Drama of the Absurd in the Twilight of the Soviet Bloc*, Jagiellonian University Press, Kraków 2023, ss. 180.
- 137. *Istočna drama apsurdna na kraju Sovjetskog bloka*, „Gradina” (Nisz) 2023, nr 107, s. 119-126.
- 138. [redakcja, wspólnie z Janem Pleśniarowiczem] Pleśniarowicz Jerzy, *Teatr w Rzeszowie*, Bricolage Publishing, Kraków 2023, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 3, ss. 868.
- 139. [redakcja, wspólnie z Janem Pleśniarowiczem] Pleśniarowicz Jerzy, *Adaptacje teatralne, radiowe i telewizyjne*, Bricolage Publishing, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 4, Kraków 2023, ss. 871.

- 140. *Słownik teatrów amatorskich Rzeszowa*, [w:] Pleśniarowicz Jerzy, *Teatr w Rzeszowie*, Bricolage Publishing, Kraków 2023, s. 493-516, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 3.
- 141. *Teatr nie-ludzkiej formy* (wydanie zmienione), Bricolage Publishing, Kraków 2023, ss. 226.
- 142. *Życie teatralne w Rzeszowie. Kalendarium 1830-1939*, [w:] Pleśniarowicz Jerzy, *Teatr w Rzeszowie*, Bricolage Publishing, Kraków 2023, s. 279-492, *Pisma Jerzego Pleśniarowicza*, t. 3.

2024

- 143. *Istočna drama apsurga na kraju Sovjetskog bloka*, „Srpska Vila” (Bijeljina) 2024, nr 59, s. 67-88.
- 144. *Twentieth-Century Models of the Theatrical Work*, Jagiellonian University Press, Kraków 2024, ss. 192.

2025

- 145. *Jerzy Pleśniarowicz. Biografia*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025, ss. 246.
- 146. *Kantor*, Clio, Belgrad 2025, ss. 195.
- 147. *Kantor: A Biography*, Routledge, London–New York 2025, ss. 338.
- 148. *Marka Kantor*, „Zarządzanie w Kulturze” 2025, t. 26, nr 1, s. 1-15.
- 149. *Pozorište u životu, život u pozorištu*, „Nova Misao” (Nowy Sad) 2025, nr 68, s. 25-34.
- 150. *Spór o komedie sowizdrzalskie na scenie rybaltowskiej. Rekonesans*, [w:] *Protagonista. Księga ofiarowana Profesorowi Jackowi Popielowi*, red. Tadeusz Kornaś, Olga Śmiechowicz, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025, s. 249-269.
- 151. *Teatr Józefa Czechowicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2025, ss. 190.

Ponadto 91 recenzji teatralnych opublikowanych na łamach „Dziennika Polskiego” w Krakowie w okresie od 1 października 1977 r. do 13 grudnia 1981 r.

Opracował Jan Pleśniarowicz.



Pochód inauguracyjny UJ, 2023 rok. Profesor Cezary Woźniak, dyrektor Instytutu Kultury UJ (z lewej) i profesor Krzysztof Pleśniarowicz, przewodniczący Rady Instytutu Kultury UJ (z prawej)

Niniejsza księga gromadzi artykuły naukowe ofiarowane Profesorowi Krzysztofowi Pleśniarowiczowi z okazji Jego jubileuszu, a także adresy gratulacyjne, wspomnienia i dedykacje literackie napisane specjalnie z tej okazji przez Autorów – Przyjaciół i Współpracowników Profesora.

Profesor Krzysztof Pleśniarowicz niemal 50 lat pracował na Uniwersytecie Jagiellońskim. W latach 1977-2000 był związany z Katedrą Teatru i Dramatu UJ, w latach 1994-2000 pełnił funkcję dyrektora Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka. Następnie kierował Katedrą Kultury Współczesnej UJ (2004-2025), był współzałożycielem Instytutu Kultury UJ (2009) oraz prodziekanem Wydziału Zarządzania i Komunikacji Społecznej UJ (2008-2016). W latach 2018-2025 był przewodniczącym Rady Instytutu Kultury UJ. Jest autorem, współautorem i redaktorem 41 publikacji książkowych z dyscyplin literaturoznawstwa i nauk o sztuce oraz około 200 artykułów i recenzji w 12 językach.

