

Zbigniew Benedyktowicz: Jak układała się Pańska współpraca z Tadeuszem Kantorem?

Wiesław Borowski: Dla mnie zaczęła się od jego happeningów i wystaw organizowanych w Galerii Foksal. Ale powstała ta druga płaszczyzna – mojej współpracy z teatrem Cricot 2. W latach 70., prawie wszyscy z naszej galerii jeździli do Krakowa, żeby oglądać próby nowych spektakli w Krzysztoforach, które były ogromnie fascynujące. Potem nastąpiły te niezliczone *tournée*s zagraniczne teatru Cricot 2 i tu powstał dla mnie pewien problem. Kantor zaproponował mi, żebym zagrał rolę żołnierza w *Kurce wodnej*, w Nancy. Ale ja się wzbraniałem, bo potwornie bałem się sceny. Potem przygotował dla mnie rolę milionera na wózku inwalidzkim w *Nadobnisiach i koczokodanach*. Wyjeżdżałem na tym wózku z pochyl- ni na scenę z okrzykiem: „Klawistański zamordował Pępkowicza, co za okropność!”. No i znalazłem się na scenie, czułem się kompletnie zagubiony, prawie nie wiedząc, co się dzieje dookoła. Po spektaklu miałem uczucie, że całkowicie położyłem rolę. A Kantor mówi: byłeś świetny, właśnie o to mi chodzi, że byłeś sobą w tym zagubieniu. Widział jednak jak się męczę, więc po kilku spektaklach w Edynburgu, w Shieraz, w Krakowie, gdzie grałem tego milionera, zwolnił

WIESŁAW BOROWSKI,
ZBIGNIEW
BENEDYKTOWICZ

„Sztuka jest odpowiedzią szczególną”

O *Wielopolu* i współpracy Wiesława
Borowskiego z Tadeuszem Kantorem
(zapis rozmowy)

mnie z aktorstwa, ale zapraszał prawie na wszystkie wyjazdy. Moim zadaniem były kontakty z prasą, umawianie wywiadów z krytykami, itp. Urządzałem też małe wystawy pokazujące historię i idee teatru Cricot 2. Ale może główną moją rolą było przesiadywanie z Kantorem w kawiarniach hotelowych. To był jego sposób spędzania czasu. Telefonował, czasem wcześnie rano do pokoju: „Słuchaj, jestem już w kawiarni, czy możesz zejść?”. Czasami towarzyszyła nam Lila Krasicka. Przynosił nowe rysunki, zrobione rano, tro-

73 - LOVELIES & DOWBIES

SOFIA KALINSKA IN HER CAGE
AS THE PRINCESS ABONOVAGA



ME 40 MANDELBAUMS

THE ARTIST
COMMITTS SUICIDE
EVERY 5 MINUTES

Tadeusz Kantor, *Kurka wodna*, Edynburg. Fot. © Richard Demarco. Archiwum Demarco.

chę rozmawialiśmy o różnych bieżących rzeczach, ale najczęściej, zupełnie rozluźniony, patrzył, co się dzieje dookoła, rzucał zdawkową uwagę i wyglądało, jakby go to bawiło. Wyglądało tak, jakby miał nadmiar czasu i czekał, że może coś się wydarzy. Oczywiście, gdy było trzeba, przerywał siedzenie i trochę znudzony wracał do innych zadań. Był doskonale zorganizowany, punktualny, no i zawsze elegancki. Nie tolerował jednak u innych żadnego rozmamlania, no i – jak wiadomo – urządził też te swoje awantury.

W takiej mniej więcej roli zaprosił mnie do Florencji, gdzie w ciągu niecałego roku pracował nad spektaklem *Wielopole, Wielopole*. Tam właśnie powstał projekt zorganizowania *Cricoteki*, czyli ośrodka dokumentacyjnego poświęconego historii Cricotu i całej twórczości Kantora. Wydział kultury miasta Florencji przyjął ten projekt i włączył do swojego budżetu. Szukano już miejsca, gdzie ten ośrodek miał być zlokalizowany, a na razie mieścił się w kaplicy zdesakralizowanego kościoła Santa Maria, w którym trwały nieustanne próby teatralne. Zresztą w Krakowie też właśnie wtedy przyznano teatrowi Cricot 2 lokal przy ul. Kanoniczej przeznaczony na taki sam jak we Florencji cel. Czyli miały to być jakby dwie lustrzane placówki – jedna w Krakowie, druga we Włoszech. Miałem się zająć tą florencką Cricoteką, zostały też poczynione pewne kroki – jak zgromadzenie dużej ilości dokumentów archiwalnych, fotografii; skonstruowano też dwie duże

makiety w skali 1:1 z teatru podziemnego Kantora. Ale projekt florencki upadł.

Z.B.: Dlaczego?

W.B.: Gdy wiosną odbyły się wybory municypalne i zdaje się, że przegrała je partia komunistyczna, więc nowe władze wydziału kultury od niego odstąpiły. We Florencji, w „naszej” kawiarni na Piazza della Repubblica Kantor wymyślił tylko nazwę *Cricoteka*, podobnie jak tytuł swojego spektaklu *Wielopole, Wielopole*. Spektakl jednak został ukończony, i w czerwcu 1980 odbyła się we Florencji premiera, przyjęta entuzjastycznie przez publiczność i krytyków z całej Europy, a potem spektakl znowu wędrował po całym świecie. A w Polsce wkrótce powstała „Solidarność”.

Z.B.: W tym numerze publikujemy, po raz pierwszy w całości, pełną wersję wystąpienia Kantora na Kongresie Kultury Polskiej 12 grudnia 1981, dzień przed ogłoszeniem stanu wojennego.

W.B.: Był w czasie swojego wystąpienia bardzo zdenerwowany, niesamowicie spięty. Wiadomo, cała sytuacja była wtedy ogromnie napięta, ale Kantor – tak to pamiętam – był zdenerwowany ponad miarę; przecież on uwielbiał publiczne wystąpienia, czuł się w takich sytuacjach jak ryba w wodzie, a tu, jakby trudno panował nad sobą. No, ale wiemy co się niebawem nagle wydarzyło, i chyba nie będziemy teraz o tym rozmawiać.

Z.B.: Tak, nas interesuje jak powstała idea, żeby w 1983 roku pokazać *Wielopole* w Wielopolu Skrzyńskim. Czy mógłby Pan o tym opowiedzieć?

W.B.: Pamiętam przecież, że trwał wtedy bojkot teatrów w całej Polsce. I teatr Jana Pawła Gawlika był wtedy widziany jako taki nowy, oficjalny projekt polityczno-kulturalny. Kantor, choć prawie nigdy nie wdawał się w politykę, był doskonale zorientowany w sytuacji. Wiedział, co to oznacza, taka propozycja Gawlika, i bardzo ważył swoją decyzję, kiedy tę propozycję przyjął. I już konsekwentnie przyjął postawę, że – niezależnie od tego, że był ten bojkot i ten stan wojenny – on uważa, że nie należy milczeć, że trzeba tworzyć sztukę i pokazywać publicznie. Pamiętam, że w pewnym momencie Kantor przypomniał mi film *Most na rzece Kwai*, gdzie angielscy jeńcy-inżynierowie budowali ten most dla swojego nieprzyjaciela, wkładając w to jednak wszystkie swoje konstruktorskie umiejętności, gdyż nie potrafili inaczej budować...

Chciałbym tu też przypomnieć, że Teatr Cricot 2 uczestniczył, nieco wcześniej, w dużej manifestacji artystycznej w Paryżu, w Centre Pompidou, gdzie odbyła się wielka wystawa polskiej sztuki *Présences Polonaise*, organizowana przez Ryszarda Stanisławskiego, dyrektora Muzeum Sztuki w Łodzi. Zarówno ta wystawa, jak i spektakle Teatru Cricot 2 stały się w Paryżu wielkimi wydarzeniami. Pamiętam pewien incydent, który zdarzył się podczas konferencji prasowej Kantora w sali



Wielopole, Wielopole, Teatr Cricot 2, kościół parafialny w Wielopolu Skrzyńskim, 1983. Fot. © Leszek Dziedzic.

teatralnej Centre Pompidou. Otóż młody człowiek, reprezentujący zapewne jakąś grupę emigrantów polskich zaatakował Kantora frontalnie, i dosyć oskarżycielskim tonem powiedział coś takiego: „Panie Kantor, jak to jest, że teatry polskie i polscy aktorzy uchylają się od publicznych występów, a pan tutaj przyjechał i daje występy swojego teatru. Gdzie jest pańska solidarność?” Kantor zareagował gwałtownym gestem, ale po chwili już spokojniej, na chłodno odpowiedział mniej więcej tak: „Proszę Pana, Pan nie jest zorientowany czym jest sztuka i co to jest twórczość. Pan jest zorientowany w polityce, więc włącza się Pan w dyskusję na temat, w którym nie ma Pan zbyt wiele do powiedzenia, ani większego pojęcia. Czy Pan wie, że dadaści tworzyli swoje najciekawsze idee artystyczne właśnie w czasie wojny światowej, kiedy ginęły tysiące ludzi? Czy pan wie, że nasz teatr Cricot 2, który się jeszcze tak nie nazywał, robiliśmy w Krakowie pod najciemniejszą okupacją hitlerowską, gdzie panował terror. A ja uważam tamten czas za bardzo ciekawy dla mojej sztuki. Sztuka była wtedy zabroniona, sztuka nie istniała. Istniała tylko okrutna rzeczywistość. I śmiem twierdzić, że dokonaliśmy wtedy ważnego odkrycia, ważnego dla sztuki, bo rzeczywistość wkroczyła do sztuki, w dziele sztuki pojawiła się realność. Bo w moim pojęciu sztuka nie odzwierciedla sytuacji jakichkolwiek, ani epizodycznych wypadków, nawet takich jak wojna. Sztuka jest odpowiedzią na rzeczywistość. Jest odpowiedzią szczególną, to znaczy, że musi najpierw być sztuka, a potem może z niej wynikać bardzo mocna odpowiedź. W *Wielopolu*, *Wielopolu* jest taka moja odpowiedź. Ja nie myślałem o tej odpowiedzi, ale jednak ją daję: taką odpowiedź artysty, która robi wrażenie na ludziach, a nie jakąś polityczną odpowiedź.

Te słowa Kantora sobie zanotowałem, i pamiętam jeszcze, że później, już bardziej przyjaznym tonem dodał: „Pan jest młodym człowiekiem i powiedzmy, że pan coś, czy kogoś bardzo kocha, i jest nagle taka sytuacja, że jest pan zmuszony, nie wiem, pójść do woj-ska i walczyć – to wtedy pan porzuca przedmiot swojej miłości, i przestaje kochać, przestaje wierzyć? Bo jest stan wojenny!? Nie można przestać! Nie można przestać kochać!” Takie gorące słowa Kantor skierował do swego młodego adwersarza, i chyba w pewnym stopniu zdołał go uspokoić.

Z.B.: Wróćmy jednak może do tego *Wielopola*, *Wielopola* w Wielopolu, bo to było raczej niespotykaną koincydencją?

W.B.: No tak, taki powrót spektaklu dziejącego się w miejscu, gdzie twórca spędził dzieciństwo, a w dodatku w kościele, to jest rzeczywiście jak zatoczenie niezwykłego kręgu wyobraźni. Ale chcę tu powiedzieć, że nie było u Kantora jakiejś lekkości w podejściu do tej sprawy. Szukał głębokiego uzasadnienia dla tego przedsięwzięcia. Artystycznego, bo w płaszczyźnie społecznej on się głęboko solidaryzował z horrorem tamtej sytu-



Wielopole, Wielopole, Teatr Cricot 2, kościół parafialny w Wielopolu Skrzyńskim, 1983. Fot. © Leszek Dziedzic.

acji. Jego wtedy najbardziej zainteresowała możliwość spektaklu w kościele, i tu miał najwięcej wątpliwości.

Jednak stanowisko proboszcza z Wielopola, księdza Śmietany, który przyjął ten pomysł życzliwie, ostatecznie Kantora przekonało. Był on w tym okresie – powiedzmy od *Wielopola*, *Wielopola* na etapie, kiedy rozważał w swojej sztuce rolę takich pojęć jak spirytualizm, uznając, że sztuka czerpie nie tylko ze źródła realności lecz także, jak mówił „z tamtej strony”, *de l’au-dela*. Chociaż nie miało to nic wspólnego ze sferą religii. Po prostu zasłonięto ołtarz, zakryto część wystroju kościelnego, no i szedł spektakl Teatru Cricot. Na przedstawieniu było dużo ludzi miejscowych. Niektórzy przypominali sobie coś z historii rodziny Kantorów, pamiętali jego matkę... No, i ksiądz Śmietana urządził bardzo wystawne przyjęcie na tej starej plebanii, gdzie Kantor się urodził. To dla nas też wszystkich było trochę niezwykle. Jakiś rytualny nastrój się wytworzył. Ta kolacja w atmosferze domowej, ale na dużą skalę. Po prostu, jak to gospodynie kościelne, parafialne potrafią to przyrządzić i podać. Można powiedzieć, że była tam taka prawdziwa polska uczta, z przysmakami i wspominkami. Było sporo osób, które przyjechały specjalnie z Krakowa. Mój przyjaciel Tadeusz Rolke robił dużo fotografii na rynku w Wielopolu, na plebanii. No i nikt potem chyba nie miał za złe Kantorowi, że to *Wielopole* tam pokazał. Wcześniej przecież *Wielopole* pokazywał w stoczni, potem w Warszawie. A Pan, przepraszam, gdzie widział – w Warszawie, w Stodole?

Z.B.: Tak, w Stodole.

W.B.: To było świetne! Widzi Pan u Kantora też zdarzały się spektakle mniej udane, i on o tym wiedział. Ciągłe myślę, a jednocześnie żałuję, że mało kto, kogo spotykamy dzisiaj, widział Kantora, jak to się teraz mówi w *realu*. A tego nic nie zastąpi – czasami jeden spektakl był fantastyczny, inny może mniej, to trudno jest utrzymać.

Z.B.: Różnie interpretowane są te przedstawienia *Wielopola* w Gdańsku (w czasie sierpniowych strajków) i w Wielopolu Skrzyńskim, jak można by powiedzieć, w miejscach tak intensywnie symbolicznie naładowanych. Na które zdecydował się Kantor, żeby tam właśnie *Wielopole* pokazać. A jakie jest Pana zdanie? Co o tym Pan sądzi?

W.B.: Myślę, że on zdawał sobie sprawę zarówno z doniosłości symbolicznej tych miejsc, jak i z ryzyka jakie podejmował, pokazując publicznie swoje dzieła w tym czasie. A ten szok wywołany przez stan wojenny w czasie warszawskiego Kongresu, który przeżywaliśmy wszyscy,

dotknął Kantora szczególnie, bo po raz pierwszy odczuł ten przymus, że może nie wrócić do domu, do Krakowa. On się bardzo tego wystraszył, był bezbronny (jak zresztą i wielu innych), bo nawet taksówką nie mógł wyjechać za żadne pieniądze. W hotelu Forum, gdzie w niedzielę na śniadaniu byli wszyscy przyjezdni uczestnicy Kongresu, panował prawdziwy popłoch. Nie pamiętam, jak Kantor przyjechał na kongres, często leciał z Krakowa do Warszawy samolotem, nigdy pociągiem.

Z.B.: Na Kongres przyjechał taksówką... – tak mówią relacje o Kongresie.

W.B.: I taksówką chciał odjechać, ale już nie mógł. Bo nie było chętnych taksiarzy. Albo nie mieli benzyny, albo obawiali się jechać w taką drogę. Był więc problem jak się dostać do Krakowa i w końcu kupiłem bilet kolejowy na jakiś pociąg popołudniowy i wsadziłem go – pamiętam – na dworcu Wschodnim. Zgodził się na to, bo to była jedyna szansa. Tłok w tym pociągu, jak pamiętam był okropny, ale gdzieś tam usiadł, no i dojechał do Krakowa.



Wielopole, Wielopole, Teatr Cricot 2, kościół parafialny w Wielopolu Skrzyńskim, 1983. Fot. © Leszek Dziedzic.

On i ona

W swojej autobiografii Tadeusz Kantor zanotował: „Urodziłem się w czasie Pierwszej Wojny Światowej, na Drugą przypadła moja młodość”. Zdanie to jest z rodzaju niewinnych, czasem gorzkich igraszek artysty, pewnych przymiarek jego życia i sztuki do wielkich wydarzeń świata. W istocie żył i tworzył w otoczeniu wciąż tego samego środowiska, w poczuciu odrębności kulturowej swojej prowincji (Krakowa, Wielopola, Niedzicy), skąd czerpał to, co okazało się najbardziej twórcze w jego sztuce. Żyjąc tam i tam czując się u siebie, przecież się nieustannie z tej prowincji wydostawał. Spójrzmy jednak przez chwilę na biografię artysty nieco frywolnie, sięgając do siermiężnej kabalistyki dat, wybierając w tej biografii pewne piątki i dziesiątki. Urodził się w roku 1915. Gdy miał 25 lat i był pełen gotowości twórczej, trwała wojenna okupacja, która zepchnęła życie i sztukę do podziemia. Powtórzyło się to 10 lat później, gdy w 1950 roku nastał socrealizm, a Kantor rozpoczął bliską współpracę z Marią Jarema; obydwie artyści nie mieli w tym okresie większych szans na działalność publiczną. Kończąc czterdziestkę założył (założyli razem) teatr Cricot 2; poznał też wtedy w Paryżu malarstwo Wolsa, Jeana Foutrier, Georges’a Mathieu, Jacksona Pollocka. W wieku 50 lat odbył dłuższą podróż do USA i w Warszawie zrobił swój pierwszy happening; 5 lat później ogłosił *Manifest 1970*. Kończąc 60 lat pokazał *Umiarą Klasę* i ogłosił manifest *Teatr Śmierci*; kończąc 65 – pokazał *Wielopole, Wielopole*; kończąc 70 – *Niech szczęzną artyści*. Kończąc 75 lat (i swoje życie) – ukończył też ostatnie dzieło *Dzisiaj są moje urodziny*.

Znane są oczywiście dokładniejsze daty wszystkich prac artysty, który od czasu do czasu starał się porządkować przeszłość, rozmieszczając w niej poszczególne dzieła i etapy twórczości sensownie i pięknie; przejawiał dużą pasję w tym procederze, a także skłonność do zaokrąglania dat, mówiąc na przykład, że „nowa idea pojawia się mniej więcej co pięć lat”. Nie pracował jednak z wytyczonym planem. Na pytanie, czy artyście potrzebny jest jakiś plan tworzenia dzieła (dziś to się nazywa „projekt”), odpowiadał, że „plan mieć trzeba, lecz nie należy go realizować”. Projektował więc może swoją przeszłość? Czy ją tym samym mistyfikował i mitologizował? Niełatwe, choć pełne pokus pytanie dla współczesnych historyków sztuki, rozmiłowanych w obalaniu mitów, gdyż z żadną z tych swoich „mistyfikacji” się nie krył; demonstrował je wszem i wobec – zarówno w samych dziełach, jak i w robionych do nich komentarzach. W dodatku, nie patrzył na przeszłość retrospektywnie, ale sięgał do niej „by jej nie kultywować”. Nie była to więc prosta historia artystycznych osiągnięć.

Historia Galerii Foksal, gdy patrzeć na nią z dzisiejszej perspektywy, obrosła też pewną mitologią. Sprawili to artyści oraz przychylni lub złośliwi krytycy, a także sama galeria, krążąca wokół swojej przeszłości

i błędząca w teraźniejszości. Nie należy jednak przesadzać ani z rozmiarem, ani zasięgiem tego mitu. Galeria, współpracująca z wieloma artystami, z kilkoma krytykami i historykami sztuki (już także z paroma ich pokoleniami), była wielokrotnie świadkiem, jak zmienia się instynkt artystów, pozwalający im wciąż robić coś na nowo, zaczynać od początku. Instynkt zmiany umożliwia w pewnym stopniu również samej galerii dystansowanie się wobec własnej przeszłości. Współpraca tej galerii z artystami, oparta na zaufaniu, wzajemnym pobudzaniu, na stałym wysiłku zrozumienia kogoś innego, nie stworzyła z niej bezosobowej sceny, na której występuje wielu aktorów, prowadzących ze sobą wyuczony czy abstrakcyjny dyskurs. Była skrawkiem przestrzeni, mentalnej i fizycznej, którą tworzyły i wypełniały konkretne osoby, konkretne idee, wystawy i autorskie dzieła. Tak czy inaczej, działalność galerii, zazębiająca się – przez współpracę – z twórczością artysty będzie zawsze historią nieco innego gatunku niż twórczość i historia tego czy owego artysty. Będą to zawsze historie niewspółmierne.

Tadeusz Kantor był autentycznie związany z Galerią Foksal przez 25 lat – od czasu jej narodzin do końca jego życia. Uroczyste stwierdzenie tego faktu jest oczywiście frazesem. Niewiele wniesie próba uściślenia, że na przykład przez pierwsze dziesięć lat (1965-1975) Kantor był „wewnątrz” galerii, a przez następne piętnaście – w luźniejszym związku, w mniejszym czy większym oddaleniu. Zważywszy jednak na fakt, że ten artysta stawiał najwyższe wymagania sobie i innym (pozwalając sobie definiować dzieło sztuki jako „konflikt z otoczeniem”) oraz to, że ta placówka artystyczna wypowiadała nierówną walkę konwencjom i instytucjom – obraz nie jest już tak bezbarwny. Już same słowa – „konflikt i walka” mogłyby zapowiadać wysoką temperaturę wzajemnych stosunków. I taka też często była. Na szczęście mieliśmy do czynienia z artystą, który wybierając negację i destrukcję jako metodę i siłę w działaniach artystycznych, jasno określał teren i naturę tych działań: „nie mają one nic wspólnego z życiowym instynktem walki i niszczenia ani z postawą nihi-

listychną". To ważne, uczynione u progu lat 60. rozróżnienie (przypominane chętnie przez artystę przy wielu okazjach), trzeba traktować jako memento przeciwko wszelkiej dosłowności w dziedzinie sztuki, włącznie z samym tym rozróżnieniem. I włącznie z przywoływaniem do dzisiaj *Linii podziału* z 1965 roku, która miała obowiązywać zawsze i wszędzie, lokując szlachetnych po jednej stronie, a wszystkich innych – po drugiej. Przypominając tylko, że w sztuce właściwie trudno jest powiedzieć, gdzie mamy do czynienia z budowaniem i destrukcją czy rozbieraniem (gdyż czasem dzieje się to jednocześnie), właściwe porozumienie, także między galerią i artystą, ma zawsze miejsce na gruncie twórczości, w oparciu o konkretną ideę i dzieło. Wspomniana dosłowność dotyka tutaj kwestii autonomii – autonomii dzieła sztuki, autonomii artysty i autonomii galerii. Ta ostatnia od początku tworzyła swój specyficzny *image*, ale dążąc do autonomii, starała się nie przekraczać pewnych granic (gdyż takie dążenia w przypadku instytucji prowadzą z reguły do umacniania jej pozycji biurokratycznej). Kantor – artysta imponująco, a nawet zatrważająco niezawisły (jako „osobowość hermeneutyczna”), strzegący swej tożsamości, doskonale też wiedział, że nie jest ona kategorią stałą. Nie zdobywa się jej raz na zawsze, lecz najwyżej potwierdza pośród odstępstw i przeinaczeń. Według niego również dzieło sztuki bywa tylko autonomiczne.

Pomimo że Galeria Foksal od samego początku poszukiwała innej, nowej relacji z artystami, to – jak każda inna – stała i stoi na artyście. Nowością (w tamtym czasie) było oddanie mu jej do całkowitej dyspozycji. Co ważne – ów akt przekazywania artyście miejsca w pełne posiadanie nie był aktem kurtuazyjnym, nie kryła się też za tym kokieteria czy, broń Boże, intencja szydercza. Na nieograniczonym zaufaniu do artysty, na samo-ograniczeniu władzy galerii-instytucji chciała

ona opierać swoją odrębność, a w efekcie tożsamość. Galeria deklarowała, że na cenzurowanym stawia przede wszystkim siebie samą. Do siebie samej kierowała więc takie na przykład ostrzeżenie: „Działalność artystów – działalność niekonwencjonalna – zostaje podporządkowana konwencji, konwencji samej Galerii [...] Obecnie kwestionujemy Galerię w całej jej dotychczasowej strukturze!”¹. Naturalnie wcześniej galeria przeprowadziła w swoich deklaracjach radykalną krytykę estetycznego konserwatyzmu sztuki konwencjonalnej, piętnując praktyki powszechnie stosowane w oficjalnym świecie instytucji artystycznych. Osąd taki był o tyle uprawniony, że pewne doświadczenia, na przykład wystawy nacechowane organiczną jednością, przeprowadzano na własnym organizmie galerii. Owe eksperymenty i towarzysząca im krytyczna refleksja w ciekawy sposób przyczyniały się do określania tożsamości galerii, którą to jednak tożsamość współtworzyli również artyści, działający z reguły poza programem, na własną rękę – poprzez swoje wystawy i dzieła. Poza respektem dla twórców i poczuciem służby w sztuce (które obejmuje również artystów) osoby pracujące w galerii miały duże możliwości i prawa do samorealizacji. Gdy dochodziło do różnicy zdań w kwestii autonomii galerii, prawdopodobnie towarzyszyły temu różne wyobrażenia co do tej samorealizacji.

Niejasny spór kompetencyjny, jaki się zarysował na te tematy wewnątrz galerii (ok. 1969 r.), wydaje się dziś, z perspektywy czasu, już mało interesujący; nie sposób go też dzisiaj odtworzyć. Wydaje się, że w oko cyklonu tego sporu postarano się włączyć Bogu ducha winnych artystów, jak Stażewskiego, Kantora, Krasińskiego czy Gostomskiego. Niebawem został on przeniesiony na najbardziej newralgiczną granicę: między artystą i galerią. Pojawił się na niej jako element niestosownej i nierozumnej rywalizacji. Wydaje się, że dla artysty



Tadeusz Kantor, *Linia podziału. Nadobnisie i koczokodany*, Edynburg. Fot. © Richard Demarco. Archiwum Demarco.

niezależnego samokreująca się placówka artystyczna, przesadnie eksponująca swoją tożsamość, swój twórczy *image* i program – po prostu przestaje być wiarygodna. Dla niego bowiem nie tylko jest ważne, na jakim poziomie (dyskusji, świadomości) i w jakim stylu galeria oddaje mu swoje miejsce we władanie, ale i z jaką intencją. Skoro żaden interes w tym przypadku nie wchodził w rachubę, to czynnikiem przyciągającym do siebie ludzi, artystów i krytyków, mogły być tylko aspiracje wyższego rzędu, na przykład dzielone wspólnie zainteresowania, pragnienia, ideały; rzadziej – wspólne idee czy dzieła, gdyż te, nawet tworzone i obmyślane wspólnie i wspólną otaczane troską i odpowiedzialnością – jako utwory sztuki (jako autorskie dzieła o własnej budowie i poetyce) są w bezwzględny sposób przypisane do twórcy. Natomiast ewentualna wspólna własność nie powinna być przedmiotem żadnego sporu. Poza czysto komercyjnym znaczeniem sztuka i jej wytwory nie powinny stanowić niczyjej własności – ani społeczeństwa, ani narodu, ani patrona, ani nawet samego autora. Na tym tle być może wynikły wspomniane i zupełnie niepotrzebne nieporozumienia. Podstawowym zadaniem galerii, poza nieodzowną refleksją na temat sensu jej działania i pożądanymi pomysłami stymulującymi artystów i sztukę, w praktyce było (i chyba jest zawsze) poszukiwanie sposobów pomagających artystom swobodnie tworzyć, pokazywać ich dzieła publicznie, chronić je i ich – w pewnym sensie – przed ludźmi władzy i deprawującymi sztukę instytucjami oficjalnymi.

Tworzące się wokół Galerii Foksal środowisko artystyczne nie było w Polsce lat 60. czymś wyjątkowym. Od 1955 roku w różnych miastach kraju powstawało takich środowisk sporo, aby wymienić tylko: warszawskie „Krzywe Koło”, poznańską Galerię „od Nowa”, lubelską grupę „Zamek”, Krzysztoforów w Krakowie oraz wszystko to, co działo się w tym mieście wokół teatru Cricot 2 Tadeusza Kantora. Galeria Foksal nie różniła się w tym sensie zasadniczo od innych tego typu przedsięwzięć artystycznych (grup i galerii), mających aspiracje do uczestnictwa w awangardzie, przejawiających także zainteresowanie tym wszystkim, co się działo w sztuce na Zachodzie. Odmienne było naturalnie w każdym z tych środowisk rozumienie awangardy, co wynikało przede wszystkim ze składu skupionych wokół nich osób. Placówki te, niestety, dość szybko upadały, często pod presją decyzji administracyjnych.

Jakie były bliższe okoliczności towarzyszące powstaniu Galerii Foksal? Sprzyjający, jeśli można tak powiedzieć, był sam moment wejścia, gdyż po zlikwidowaniu „Krzywego Koła” środowisko działających tam artystów i krytyków znalazło się bez miejsca. Ich odłam, niewielka grupka skupiona wokół osoby Henryka Stażewskiego i zespólna wspólnymi ideami i zainteresowaniami, poszukiwała nowej formuły galerii i możliwości działania. Całe to, a nawet nieco szersze środowisko warszawskich artystów oraz ich zwolenników było ze

sobą od lat bardzo żyte (niemal codzienne spotkania w kawiarni SARP-u czy w pracowni Stażewskiego). Dzięki Stażewskiemu otrzymywaliśmy dodatkową zachętę dla naszych zainteresowań, nie tylko sztuką współczesną, ale i tradycją awangardy (na przykład unizmem Strzemińskiego). Z legendą awangardy krakowskiej (także surrealizmu czy tasyzmu) oswajaliśmy się dzięki echem z wystaw w Krzysztoforach, z teatru Kantora, przez jego odczyty oraz liczne rozmowy z osobami lepiej wtajemniczonymi. Mimo sporego już stażu w sztuce nowoczesnej, byliśmy wciąż tylko gorliwymi neofitami (sztuka współczesna na studiach uniwersyteckich – to była *tabula rasa*). Tęsknota za tzw. wolnym światem i jego kulturą była oczywiście ogromna i naturalna; wszyscy chcieli się czegoś dowiedzieć o nowościach artystycznych na Zachodzie. Ale nie to było szczególnie istotne w tym momencie. Ważna była kreatywność tej grupy artystów i żywa atmosfera wokół nowych pomysłów, z czym wiązało się również poszukiwanie skrawka przestrzeni, gdzie można by to wszystko pozbiierać i jakoś się zadowolić.

Tadeusz Kantor mógł się pojawić na tym warszawskim poletku dzięki temu, że Anka Ptaszkowska przygotowała grunt (była z nim od szeregu lat w bardzo bliskich stosunkach i doskonale знаła jego prace). Musiałby on jednak prawdopodobnie i tak do niego dotrzeć, gdyż wszyscy tego pragnęli. Moment był zresztą wyjątkowo dobry, aby te dwa, w gruncie rzeczy prowincjonalne (w dobrym raczej znaczeniu tego słowa) światy mogły się ze sobą zetknąć. Środowisko galerii było nieźle przygotowane na spotkanie z Kantorem, dysponowało – jak już wspomnieliśmy – sporymi własnymi doświadczeniami. Z czasów jeszcze lubelskich (późne lata 50.) warto tu przypomnieć uczestnictwo krytyków (absolwentów historii sztuki KUL-u) w początkowym etapie grupy „Zamek” oraz ich udział w redagowaniu „Struktur” (włódky do tygodnika „Kamena”) Jerzego Ludwińskiego. Z warszawskich – powtórzmy – przede wszystkim codzienny kontakt z Henrykiem Stażewskim, długotrwały związek z Galerią „Krzywe Koło” oraz efemeryczne pismo „Wiadomości plastyczne” (dodatek do tygodnika „ITD.”). Współredaktorem tego pisma był również Ludwiński, od 1955 roku osoba kluczowa we wszystkich dotychczasowych wspólnych przedsięwzięciach. Chyba tylko czysty przypadek (los rzucił go na wiele lat do Wrocławia, gdzie m.in. powołał enigmatyczną Galerię „Pod Moną Lisą”) sprawił, że Galerię Foksal tworzyliśmy bez niego.

Kantor pojawił się w Galerii Foksal jednak jak ktoś trochę obcy. Dla wielu z nas był nie tylko żywą legendą krakowskiej awangardy, ale także najlepiej poinformowanym i wiarygodnym zwiadowcą sceny artystycznej na Zachodzie. Pytany o nowości w sztuce, gdy powracał z podróży (chętnie się dzielił ich plonem, robiąc nieraz o tym odczyty), oznajmiał: „tam, w Paryżu wszystko jest w jakim takim porządku..., prawdziwe

problemy mamy tu, w kraju..." i konkludował z brawurą: „Nie można być na fali, trzeba być falą”. Był więc postrzegany w Warszawie z pewnym dystansem, ale również darzony prawdziwą rewerencją. Gdy wstąpił do remontowanej jeszcze sali przeznaczonej na galerię (chyba w lecie 1965 r.), byłem nieco speszony niepozornością wciśniętego gdzieś między biura pomieszczenia – pełen obaw, co powie. Lustracja wypadła jednak nadszpedzanie pomyślnie: „Ależ takie są właśnie wszystkie galerie paryskie”. Zdanie wyroczni się liczy, podtrzymuje na duchu. W parę miesięcy później swój udział w tworzeniu tego nowego miejsca dla sztuki, zgodnie ze swoją zasadą, potwierdził czynem: powierzył nam gotowy projekt happeningu *Cricotage*. W jeszcze surowej salce galerii, w konspiracyjnej atmosferze grudniowego wieczoru miały miejsce gorączkowe przygotowania – gromadzenie rekwizytów, rozdzielanie ról, przekazywanie instrukcji. Poczem wszyscy przeszli do pobliskiej kawiarni TPSP, gdzie odbył się happening, organizowany we współpracy i na odpowiedzialność jego szefa. Wszyscy założyciele galerii, młodzi artyści i krytycy, studenci, ba – także czcigodni malarze, zostali w tym spektaklu użyci jako wykonawcy prozaicznych czynności jak: namydlanie się, golenie, noszenie pakunków, przesypywanie kubłem węgla, prucie itp. Te role przyjęli na siebie chętnie, choć może i z pewnym zażenowaniem. Najniższą posługę wykonywał sam Kantor: z namaszczeniem obwijał swą żonę papierem toaletowym. Na nie do końca przemyślany ład czynności i rozpisanych ról nałożył się żywiołowy przebieg całego wydarzenia. Mieliśmy więc pierwszy prawdziwy happening w Warszawie i pierwsze też było to dla wielu zetknięcie się z Kantorem „w akcji”.

Ta interwencja artysty w sytuację jeszcze nie zaistniałej galerii mogła mieć pewne znaczenie dla tworzenia jej wizji i dla dalszej, praktycznej działalności. Był to zarazem entuzjastyczny akces Kantora do warszawskiego środowiska. Potwierdziło się to, o czym myśleliśmy: że można zaprezentować dzieło sztuki z pominięciem wszelkich ekspozycyjnych czy teatralnych rytuałów, obowiązujących w instytucjach oficjalnych. Nadal jednak poszukiwaliśmy formuły naszej galerii (nie mając oczywiście na myśli jakiejś formuły ostatecznej). Nawet szukanie dla niej nazwy nastęrczało spore kłopoty. Narzucały się oczywiście różne, wiszące w powietrzu tytuły: „Laboratorium”, „Studio”, „Galeria eksperymentalna” itp. (nie przychodziło jedynie do głowy słowo „Centrum”). Na szczęście hasła te przydały się najwyżej jako argumenty wygodne w pertraktacjach z urzędowym mecenasem (PSP). Istniały jednak pewne obawy, a zarazem pokusy (sam im też ulegałem), że galeria mogłaby być w pewien sposób ukierunkowana, nie tylko w swojej funkcji, lecz i w programie, na przykład w stronę określonych tendencji artystycznych jak wizualizm, sztuka minimalna, antymalarstwo czy czegoś w tym rodzaju. Nie były to myśli poważne,

gdyż co do jednej rzeczy nie mieliśmy wątpliwości – a mianowicie, że galeria nie powinna być zrozumiała ani dla konwencjonalnej opinii artystycznej, ani tym bardziej dla urzędników. Tego intuicyjnie nie chcieliśmy. Wisiały jednak nad galerią pewne ekstrema. Credo Stażewskiego brzmiało: „Sztuka jest poszukiwaniem porządku w chaosie”. Kantor natomiast demonstrował i przekonywał, że „twórczość polega na pomieszaniu wszystkiego”. Ten rozróż haseł i wyobrażeń o sztuce, który mógł zaciążyć od samego początku, nie był szerzej rozważany w jej programie. W rezultacie okazał się zbawczy: rozbijał przejrzyste spektrum, różnicował obraz galerii i wbrew pozorom pozwalał zespałać dążenia. Dalszy przebieg pracy galerii potwierdził, że udawało jej się działać ponad takimi czy innymi sztyldami tendencji artystycznych.

Galeria Foksal była warszawską przystanią Kantora. Dawał jej często dowody swego przywiązania, respektu, ofiarności i... zdenerwowania. Znając jej kruchość egzystencję, pozostawał lojalnym artystą, nawet wówczas, gdy nie miał żadnego na nią wpływu i kiedy prawie nie wystawiał tu już swoich prac. Gdy zetknął się z galerią na początku, otoczony był mitem awangardysty, nimbem papieża nowoczesności. Przyjęliśmy ten wizerunek z zachwytem, nie wiedząc, że było w tym dużo przesady. Z upływem czasu obraz ten ulegał korekcie. O swojej kondycji artystycznej w latach 60. tak później napisał: „Był to czas wewnętrznych rozterek. Jakbym stał na rozdrożach i nie mógł powziąć jednej decyzji, i obrać jednego kierunku. Nie obawiałem się iść wieloma drogami, nie wstydziłem się tego. Uważałem to za objaw wolności i wyobraźni...” Rozdroża, pogranicza, labirynty i peryferie – to były na nowo odkrywane, ekscytujące tereny łowieckie dla sztuki tych lat. Artysta poruszał się po nich z właściwym sobie zmysłem ryzyka, ale zachowując czujność. Nie chciał się znaleźć na bezdrożach. Sam wpadając w pułapki, wciąż miał nadzieję, że natrafi na zwierza, że jakiś osobnik, jakiś *Coś*, jakiś *Nosorożec Dürera* stanie na jego drodze. Że będzie to właśnie dzieło sztuki, chroniące się pod zwałami zrogowaciałej skóry albo pod niezliczonymi warstwami szmat zamiast ubrania. Możliwość dzieła sztuki tkwiła w nieoczekiwanym spotkaniu. Jego kulminację natomiast stanowiła nietrwała i ulotna chwila wolności. Wspomniany happening *Cricotage* jest właśnie przykładem takiego przemijającego, jednorazowego dzieła.

Wpływ Kantora na sztukę lat 60. w Polsce był niewątpliwie duży. Artysta pokazywał mało tu wtedy znane z pierwszej ręki i mało rozumiane możliwości innego, pozornie obrazoburczego podejścia do dzieła sztuki, a także do form jego ekspozycji. Obcowanie z jego pracami i docierające (z plenerów, z Krakowa, z zagranicy) wieści o nich były przedmiotem pasjonujących rozważań. Szczególnie zbieżne z naszymi zainteresowaniami (wokół galerii) mogły wydawać się takie

na przykład intuicje artysty: „uważałem, że w czasie wystawy powinno się coś stać coś nieprzewidzianego... nastąpić jakieś przekroczenie przyjętego obyczaju”. Swoje myśli na temat sztuki, swoje bóle i odkrycia najchętniej przedstawiał komentując własne prace (choć nie tylko – potrafił bowiem precyzyjnie analizować prace innych artystów, na przykład Krasińskiego, Targowskiego, Gostomskiego). Pamiętne są oczywiście wszystkie głęboko do dziś tkwiące w pamięci spotkania z artystą i jego wystawy w galerii. Osobiście nie mogę jednak oprzeć się wrażeniu, że te nowe odkrycia i etapy, których byliśmy świadkami, miały swe źródło we wcześniejszym doświadczeniu artysty, jeszcze z końca lat 50. Zbyt często i zbyt uporczywie powracał do nich w rozmowach i komentarzach. Chodzi tu oczywiście o burzliwy, ale zarazem niewdzięczny temat: malarstwo okresu informel.

Kantor nie krył swojej skłonności do bezformia i sfery niskiej rangi; nie krył też swoich w tym względzie paranteli (od Gombrowicza i Schulza). Z wszelkich inspiracji starał się zresztą zawsze uczciwie rozliczać, czego przykładem może być właśnie informel, happening, a także multiple czy konceptualizm. Początkowo – jak mówił – urzekalo go w tym malarstwie nowe piękno, piękno chwili rodzące się spontanicznie, w wyniku działania przypadku. Podkreślał, że właśnie wtedy „odkrył przypadek”, któremu potem poświęcał wiele uwagi, nazywając go też bękartem rzeczywistości lub ekscytując się, że język dzieci ma cechy informelu. Przypadek – upajał się artysta – szydził z wypielegnowanej godności dzieła sztuki, ujawniając jakiś żywiołowy, biologiczny moment starcia z materialnością świata. Późniejsze jednak obrazy tego nurtu informel odślaniały na powrót rutynowe i rytualne piękno abstrakcyjnego gestu. Świat sztuki – zauważył artysta – zaczął mu się zawężać do „wewnętrznego diagramu [...], a obraz stał się po prostu wydzieliną mojego wnętrza”. Zniknął świat zewnętrzny i przedmiotowy. Przygoda informelu kończyła się więc dla artysty klęską. Pytając: „Czy możliwy jest powrót Orfeusza?” – poprzez tę poetycką parabolę – zastanawiał się, jak wyjść z infernum bezformia i abstrakcji z powrotem w świat widzialny, przedmiotowy. Maurice Blanchot napisał: „Beztróskie spojrzenie Orfeusza [...] odwracającego się do Eurydyki niweczy dzieło; zdradza on dzieło, Eurydykę i noc. Nie odwracając się jednak [...] także by ją zdradził”. I definiuje dalej: „Beztróskie spojrzenie, które nie jest bezbożne i które nie ma w sobie ciężkości aktu profanacji, oddaje się temu, co pozbawione istoty, co jednak nie jest znieważeniem lub zbeszczeszczeniem, lecz mieści się poza tymi kategoriami”.² Poszukując wyjścia z „nieskończonego korytarza informelu (piekła własnego wnętrza)”, Kantor natrafia w końcu na jakiś nieznany, stały ład. Nie był to jednak powrót do przedmiotu, ale właśnie „odnalezienie jego odwrotnej strony”, Pragnienie, aby znów dotknąć przedmiotu, miało się wreszcie, po długich wa-

haniach, spełnić w pracach, którym artysta dał nazwę *Ambalaże*. W wykonaniu mogło to wyglądać aż tak prosto: do tandetnej torebki włożył artysta „strzępy papieru i [...] czegoś tam jeszcze”, a następnie biurowym spinaczem przyczepił ją do obrazu. Tak powstał obraz, w którym artysta uchwycił w nieciągłości między śmietnikiem a wiecznością moment inicjacyjny swojego niezanego jeszcze dzieła – ambalażu. Można go uznać za doskonałe dzieło sztuki, jeśli uwierzyć przekonaniu autora, że „doskonałość formy jest zawsze na początku”.

W tej „Orfeuszowej” przygodzie artysty uderzająca jest zarówno hazardowa natura wahań i wyborów, jak i dojrzałość ostatecznych decyzji, w których swoisty rytuał nie został przeciwstawiony spontaniczności. Pozorny nietakt dzieła znajdował swoje oparcie w pełnym taktu, a zarazem poczucia humoru docieraniu do jego esencji, co odbywało się w równoczesnym ścieraniu się rozlicznych i rzeczywistych już pokus oraz przeszkód w łonie prozaicznej codzienności. Dzieło chwili, dzieło o „biednej postaci” zaznaczało się w sposób niebywale sugestywny i wyrazisty. Nowy obraz, choć był – jak zawsze u Kantora – tylko pretekstem sztuki (podobnie jak teatr był pretekstem spektaklu Cricot 2), nie był fikcją, był dziełem, był nawet – wbrew intencjom „obrazoburcy” – *ikoną*. Zacerpnięta z owej prozaicznej codzienności poetyka Kantora, którą w trzech słowach można by określić jako *w s t y d l i w o ś ć i n i e l e g a l n o ś ć b i e d y*, wyrastała też z innej, jego indywidualnej kategorii wyobraźni: wyobraźni „biednej”, która nie była – jak podkreśla artysta – jedynie odwrotnością wyobraźni „bogatej”.

Stan ducha artysty u progu lat 60., kiedy odnajdował w sztuce przedmioty żalosnej codzienności, pozostające w pogardzie i zapomnieniu, był stanem człowieka doświadczonego i dojrzałego (jeżeli nawet autor nisko później oceniał kondycję ludzką wieku dojrzałego). Takiego Kantora odkrywaliśmy i poznawaliśmy. Był – powtórzmy – artystą nie o „bujnej”, „bogatej” wyobraźni, ale o wyobraźni „ubogiej” i „biednej”. Jak powiedział kiedyś Leszek Kołakowski – „taki «ubogi i dojrzały» człowiek wie, że nie może liczyć na własne siły i nie mogą też inni, jemu podobni”. Okazało się więc, że nie był Kantor wzorcowym awangardystą, światowym emisariuszem nowych tendencji sztuki w Polsce, ale kimś zgoła innym. Jeśli był artystą uniwersalnym, to artystą *stąd*. Starając się, co nieodzowne, zawsze *stąd* wydostawać, zdołał wejść na wysokie szczeble światowej konfrontacji artystycznej, takiej konfrontacji, która porównuje wartości odrębne, autentyczne, niewspółmierne.

Współpraca galerii z Kantorem wynikała z oczywistej potrzeby. Była czymś całkowicie naturalnym. Była dla obu stron szansą i po obu stronach pozbawiona była wszelkiego egocentryzmu, nie sprowadzana też do płaskiego świadczenia sobie wzajemnych usług czy

wynoszenia korzyści. Owszem, w praktyce były i gorzkie chwile i zgrzyty, tak jak, z drugiej strony, wspańnięte momenty i wzajemne korzyści; lecz kto by chciał je teraz wymierzać, ważyć czy rozdrapywać? Ani dla Kantora nie była ona jakąś opoką, ani też, z drugiej strony, nie nastąpiła „kantoryzacja” galerii. Można by oczywiście dotykać wielu drażliwych kwestii, na przykład czy w galerii istniał kompleks Kantora? Albo o samym Kantorze: czy miał on kompleks malarstwa i jak galeria, zajmująca się malarstwem, na to patrzyła? Albo o wspólnym z galerią zakładaniu pierwszej Cricoteki we Florencji w 1980 roku. Można by to wszystko rozwijać i komentować, upraszczać lub komplikować. Warto więc może tylko wspomnieć, że Kantor, na równi z wieloma innymi artystami, uczłowieczał pracę naszej galerii. Nie promował ani jej współpracowników, ani innych artystów na koneserów i ekspertów sztuki (choć bardzo sobie cenił wiedzę); widział w nich ludzi (podobnie jak w swoim teatrze nie promował nikogo na aktora, ale z aktora czynił człowieka). Tu uwaga na marginesie: w 1970 r., kierowany przekorą i lękiem podjął Kantor kolejny, drażniący go problem malarstwa, tym razem konceptualizmu. Lecz zaraz zrobił coś nietaktownego i „nieczystego” – wcielił w konceptualizm przedmiot i pamięć człowieka (*Opakować piętę Achillesa, Opakować nos Kleopatry, Opakować jajko Kolumba, Opakować Oko Opatrzności* itp.). Kantor stwarzał w każdej sytuacji wszechstronne pole do rozmowy i współpracy pomiędzy ludźmi (nie uznawał jedynie pracy „kolektywnej”). Jak wiadomo, poza pisaniem i rysowaniem (najczęściej wczesnym rankiem), nie pracował na ogół w domu i w samotności. Przesiadywał często w kawiarni, a pracował naprawdę z grupą aktorów, techników, krytyków... w teatrze, w galerii czy w muzeum (czasem na ulicy). Kantor był wspaniałym człowiekiem, pełnym humoru, głęboko współczującym, ale był trudnym partnerem (zwłaszcza gdy brał odpowiedzialność za swoje dzieło). Można powiedzieć, że w ogóle nie był partnerem (chyba nie znośił tego słowa). Był bardzo konkretnym, twórczym człowiekiem, twórczo oddziałującym, który ujawniał z uroczystym spokojem swoje oblicze „mistrza”, a zarazem zachowywał się wobec innych ludzi, z którymi razem pracował, jakby był ich „pomocnikiem” (określenie włoskiego poety Giovanniego Raboni).

Kantor był uważany, i słusznie, za artystę dzielnego, skutecznego w działaniu; jest w końcu jednym z niewielu twórców światowego sukcesu polskiej kultury. Lecz z drugiej strony, jego dzieło (a może i ten sukces) wyrastało z odmowy skutecznego działania, z instynktownej obawy czy zdrowego przewrażliwienia, by nie upowszechniać swojego dzieła w postaci zdeprawowanej. A w takiej właśnie „zdeprawowanej postaci – pisze Maria Janion – sztuka jest potrzebna przemysłowi kulturalnemu”³. By uchronić się przed tym, Kantor potrafił się wycofywać. Wycofywał się nie tylko z te-

rażniejszości, ale i z przyszłości, więc może z awangardy? Około 1975 roku powiedział: „W sztuce obecnie trzeba myśleć o przeszłości (przyszłością niech zajmą się inni – nie artyści)”.

Ale nie tylko się wycofywał. Widząc, że kultura masowa jest faktem, próbował ją też po trosze wykorzystywać i oswajać (filmy i kasety video prezentowane na festiwalach, audycje, wywiady). Także poprzez niezliczone tournées teatralne docierał – w sposób niezastąpiony – do masowego odbiorcy. Więc skutecznie najwyżej się bronił. Ale podczas jednego z wykładów zakwestionował nawet prawo artysty do obrony (tematem była *Umarła Klasa*; mówił o realności człowieka umarłego, modelu tej sztuki – człowieka, który jest pozbawiony możliwości obrony). Grzmiał podczas tego wykładu do młodych słuchaczy Berlińskiej Akademii Sztuk Pięknych: „Artysta jest pozbawiony możliwości obrony. NIE WIERZĘ ARTYSTOM, KTÓRZY POTRAFIA SIĘ BRONIĆ”, dodając jednak po chwili: „wprawdzie ja to robię teraz”.

Tadeusz Kantor zakończył obronę dzieła sztuki w 1990 roku. Obrona ta powinna trwać nadal – obrona nie tylko dzieła Kantora, także obrona nieodzownego prawa każdego artysty i każdego autentycznego dzieła do wstydu, do sprzeciwu wobec agresywnych i powszechnie obowiązujących trendów dzisiejszej mody. „Doszedłem do wniosku – mówi Krzysztof Piesiewicz – że największą pruderią współczesności jest wstydzanie się wstydu”⁴. Jeśli chodzi o Kantora, to nie obroną jego imienia i jego dzieła ani pomniki (chyba że tak wyjątkowy, jak w Hucisku), ani wyimaginowane batalie z jego trudną osobowością, ani też postmodernizowanie jego twórczości.

Przydałoby się może trochę więcej bezpośredniego skupienia na samym dziele Kantora?

Jeśli chodzi o galerię, to ona żegluję dalej. Tak jak dotychczas, nie musi podążać ani tropami Kantora, ani żadnego innego artysty. Musi jednak od każdego z nich jak najwięcej korzystać; wykorzystując ich dynamizm, dodawać do niego dynamizm własny, by tworzyło się napięcie. Strzec się przed stabilizacją, nie bardziej jednak niż przed dynamizmem czystym. Rozstając się melancholijnie ze swoją przeszłością, stawiając niepokorne wyzwania współczesności, winna – robiąc nowe odkrycia – iść naprzód odziedziczoną drogą.

Przypisy

- ¹ *Co nam się nie podoba w Galerii Foksal PSP*, Warszawa, 1969.
- ² Maurice Blanchot, *Spojrzenie Orfeusza*, „Literatura na świecie”, 1996 nr 10 s. 40-41.
- ³ Maria Janion, *Czy będziesz wiedział, co przeżyłeś?*, Warszawa 1996, s. 27.
- ⁴ *Rozmowy na koniec wieku*, prowadzą Katarzyna Janowska i Piotr Mucharski, Kraków 1997, s. 57.