

NIE-LUDZKIE ARCYLUDZKIE – TADEUSZA KANTORA GRY Z MATERIAŁ

Magdalena Skrzypczak, magdalenaskrzypczak@op.pl
Uniwersytet Łódzki
Ul. Narutowicza 65, Łódź



STRESZCZENIE

Autorke artykułu interesuje status wybranych aspektów materii, tandeta i atrapa w twórczości Tadeusza Kantora. W szkicu podejmuje ona próbę odpowiedzi na pytanie, czym jest materia, przedmiot, jego resztki, strzęp, skrawek, które uwodzą nie tylko wyobraźnię twórczą artystów, ale niemalże zmuszają szerokie grono odbiorców sztuki i potencjalnych interpretatorów do wnikliwej analizy *residuum*, z którym przyszło im obcować. Autorka szkicu nawiązuje również do humanistyki nieantropocentrycznej i do koncepcji materii Brunona Schulza.

Słowa kluczowe: Tadeusz Kantor, materia, tandeta, atrapa, bio-objekt, ambalaż, przedmiot biedny

Non-human (all too human). Tadeusz Kantor's games with matter

ABSTRACT

The paper focuses on the chosen aspects of matter, the shoddy and the dummy in Tadeusz Kantor's *oeuvre*. It is also an attempt to answer the question of the artistic genealogy of matter, an object, its remnant, shred, or scrap, which seduce artists' imagination, and how it is possible that shoddy objects inspire potential researchers and interpreters to analyze this peculiar *residuum*. The author of the article recalls Kantor's strange figures, bio-objects, in the context of the concept of matter by Bruno Schulz and the contemporary idea of non-anthropocentrism.

Keywords: Tadeusz Kantor, matter, shoddy, dummy, bio-object, emballage, poor object

Na wstępie chciałabym zadać pytanie, które nie domaga się odpowiedzi, ale niejako patronuje niniejszemu szkicowi – czy tandeta wodzi na pokuszenie? Czym jest materia, przedmiot, jego resztki, strzęp, skrawek, które nieustannie uwodzą nie tylko wyobraźnię twórczą artystów, ale niemalże zmuszają szerokie grono odbiorców sztuki *vel* potencjalnych komentatorów/interpretatorów do wnikliwej analizy *residuum*, z którym przyszło im obcować?

Przedmiotem artykułu jest status wybranych aspektów materii, tandeta i atrapa w twórczości Tadeusza Kantora oraz ich – by tak rzec – genealogia materialna i metamorfoza. Odwołując się między innymi do definicji bio-objektu T. Kantora, spróbuję ustalić pochodzenie tego amalgamatycznego organizmu, przyjrę się wybranym przykładom autonomicznego („osobnego”) tworu nie tylko w kontekście estetyki groteski czy makabreski, ale filozofii egzystencjalnej. We wszystkich realizacjach T. Kantora pojawiają się niepokojące sobowótrowe kreacje (*le double*), hybrydyczne postaci, kuriozalne figury, które domagają się dookreśleń, wypowiedzeń, komentarzy. Dodam, że interesuje mnie również forma zapisu/opisu tych figur w partyturach (językowych auto-replikach spektaklu) T. Kantora. W swojej wypowiedzi nawiążę również do twórczości artystów o wyobraźni pokrewnej T. Kantorowi, którzy w swoich utworach przywoływali podobne figury, kurioza i podejrzane indywidua, niepokojące typy przywodzące na myśl istotę ludzką, będące – jedynie pozornie – w opozycji względem niej.

Obok Jerzego Grotowskiego, T. Kantor był jednym z największych reformatorów teatru XX w. Sztuka tego „wiecznego awangardzisty”¹, jego malarstwo, rysunki, ale także pisarstwo, które charakteryzowało się szczególną troską o słowo i dbałością o strukturę wiersza (wersowe rozczłonkowanie tekstu) stanowiły ważne dopełnienie jego eksploracji teatralnych. Zgodnie z terminologią Edwarda Gordona Craiga, T. Kantor był nie tylko reżyserem, ale „artystą teatru”².

Niniejszy tekst stanowi również próbę odpowiedzi na pytanie, czy bio-objekt można rozumieć jako kreację wyrosłą z doświadczenia „afazji pamięci” artysty – wobec tego – czy ciało hybrydyczne może stać się również sygnałem niemożności scalenia „resztek” przeszłości? Czym/kim wówczas byłby dla T. Kantora ten „potworny okaz antropologiczny”

1 K. Pleśniarowicz, *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990, s. 9.

2 Zob. E. G. Craig, *O sztuce teatru*, Warszawa 1985.

(„zoologiczny”)³ i w jaki sposób ów pozornie nie-ludzki twór uruchamia tak wiele dyskursów, ogarniając zagadnienia z zakresu eschatologii, antropologii, metafizyki czy ontologii?

T. Kantor zwrócił uwagę na przedmiot w ogóle. Nie ograniczył się do konwencjonalnego w teatrze oglądu rzeczy jako rekwizytu. Wyposażył przedmiot „zwykły” w dodatkową wartość – niemal perwersyjną, demoniczną siłę. Co ważne, śladem Brunona Schulza, swojego estetycznego antenata, uniezwykłą materię⁴. T. Kantor wydobywając „czystą” przedmiotowość rzeczy i uwalniając ją od funkcji służebnej, od jej użyteczności, upodmiotowił przedmiot. W eseju pt. *Przedmiot biedny* zapisał:

„Przedmiot, który po raz pierwszy,
w roku 1944,
w spektaklu »Powrót Ulisessa« usamodzielniałem,
nie był przedmiotem »obojętnym«, wysterylizowanym
z wszelkich walorów estetycznych, emocjonalnych.
Był to przedmiot:
Najprostszy,
Ze śladami zużycia,
Wytarty przez długie używanie,
U progu śmietnika.
Już przez to samo: nieprzydatny życiowo,
Bez nadziei spełnienia swojej życiowej funkcji.
Bez wartości praktycznej.
Stary grat!
Po prostu:
Biedny!
Budzący współczucie!
(...)
I jeszcze jeden aspekt tej operacji:
Utrata użyteczności przedmiotu budzi do życia
jego przeszłość.
Zaczyna działać wyobraźnia
(...)
I ostatni argument:
jego stan »biedny«
Pozwala odkryć jego Przedmiotowość.
Przedmiot obnaża swój istotny »Źródłostów«,
swoją pierwotny Byt”⁵.

Z kolei w rozmowie z Wiesławem Borowskim T. Kantor przyznał, że choć operowanie realnością w sztuce ma swoje źródło w intelektualnym geście Marcela Duchampa, to jego pomysł odbiega już od przypadku *readymade* i Duchampowskiej *Fontanny*, *Suszarki do butelek* bądź *Szufli do śniegu*⁶. Wówczas, w właściwym sobie tonie, potępił rzesze biernych naśladowców francuskiego awangardzisty: „Dopiero kontynuatorzy i plagiatorzy, działający aż do dzisiaj, zrobili z tego potworną łatwiznę. Ja nie operuję przedmiotem »jakimkolwiek«, ani tak zwanym przedmiotem »zwyczajnym«, »prostym«, »surorowym«. (...) Ani unikalnym, ani seryjnym. Nie chodzi mi także o przedmiot znaleziony. Kieruję swoją uwagę w stronę rzeczywistości, która ma najniższą rangę w powszechnej opinii, w sferę przedmiotów, które są lekceważone, zapomniane, banalne, nieważne. (...) Przez powszechne użycie przedmiot taki staje się kompletnie niewidzialny. Gdy jest utylitarny,

3 T. Kantor, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, T. II, Wrocław-Kraków 2004, s. 52-53.

4 W kontekście wspomnianej wartości *residuum*, strzępów, resztek (materii/materiału), literackiego krawiectwa (do-krajania) można w tym miejscu wspomnieć, że Bruno Schulz był twórcą literatury *haute couture* – skrojonych z największą precyzją słów, jednych z najdoskonalszych i najlepiej skonstruowanych opowiadań literatury polskiej XX w.

5 T. Kantor, *Pisma*, T. II, dz. cyt., s. 415-416.

6 W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 18.

familiaryzujemy się z nim; uniezależniamy się dopiero, gdy straci swą użyteczność, ale wtedy go porzucamy bądź wyrzucamy na śmietnik”⁷.

Zatem rzeczy/obiekty/przedmioty skrzętnie wyluskane z codzienności, obmyte z jej kurzu, odrodzone w swej niezależności, stały się przedmiotem refleksji artystycznej T. Kantora. Po raz wtóry w historii sztuki artysta tchnął ducha w materię. Niektóre spośród jego artystycznych kreacji nawiązują do popularnej na gruncie współczesnej humanistyki nieantropocentrycznej wizji świata. Należy w tym miejscu nawiązać do refleksji Brunona Latour’a, autora projektu socjologii krytycznej, który postuluje zastąpienie terminu „społeczność” pojęciem „kolektywu”, odzwierciedlającego nieustanne współdziałanie, oddziaływanie bytów ludzkich i nie-ludzkich⁸. Wystarczy wspomnieć, że B. Latour skrytykował socjologię jako naukę wyłącznie o tym, co społeczne na rzecz nauki o związkach poszczególnych elementów rzeczywistości (teoria ANT, aktora-sieci). W swoich rozważaniach dotyka również tkanki teatralnej, stwierdzając, że posługuje się terminem „aktora” dla określenia bytów nie-ludzkich jako aktywnych podmiotów sprawczych⁹. Otóż aktor na scenie jest jedną z takich części spektaklu, bytem igrającym w złożonej sieci działających podmiotów sprawczych. Twórczość T. Kantora łączy materię nieożywioną w teatralny krwioobieg. Dzięki temu w jego artystycznym projekcie wszystko się z sobą płynnie spleta, element pozornie martwy przekazuje swoją energię innym podmiotom sprawczym.

Jak zauważyła Ewa Domańska¹⁰, kiedy w kontekście „zwrótu performatywnego”¹¹ badacze wspominają o problemie sprawczości, ich rozważania zaczynają oscylować wokół bytów nie-ludzkich¹². W krytyce antropocentryzmu zwraca się bowiem uwagę na sprawczość artefaktów. Człowiek nie jest wyabstrahowanym, samotnym elementem rzeczywistości i świata. Współtworzy sieć precyzyjnie „(współ)utkaną” przez materię nieożywioną. Wszelka zmiana w świecie jest uwarunkowana aktywną współpracą, kooperacją podmiotów sprawczych. E. Domańska w ramach egzemplifikacji przywołuje w swoim szkicu m. in. eksperymenty T. Kantora z „przedmiotem biednym”. Zdaniem badaczki twórca teatru Cricot 2, gdy już obrał przedmiot za wyznacznik granic sztuki, uwolnił (alienował) rzeczy od człowieka, podczas gdy badacze zajmujący się transhumanizmem neutralizują bądź znoszą ten podział. Jest to teza, z którą można by polemizować. Skoro „przedmiot biedny” w twórczości artysty stał się częścią sprawnie funkcjonującej kreatury lub mechanizmu i wniósł w ten twór całą swoją „przeszłość”, „swoją pierwotny byt”, nie można redukować jego znaczenia. Rzecz z całą swoją „przedmiotową pamięcią” nie jest izolowana, wręcz przeciwnie – stanowi wraz z „żywym ciałem” osobliwy amalgamat – kompozycję strumienia życia i pozornej śmierci.

W tym miejscu sygnalizuję jedynie sporych rozmiarów temat humanistyki nieantropocentrycznej i aktualny problem podmiotu posthumanistycznego we współczesnej kulturze i sztuce.

W kontekście refleksji nad naturą konglomeratu: ludzkie i nie-ludzkie, materia ożywiona i nieożywiona (*bios vs zoe*), warto dodać, że nie tylko teatr T. Kantora, ale całą jego twórczość można by opisać jako gigantyczny, pulsujący, autonomiczny „organizm”. Sercem tej „żywej” maszyny artystycznej byłby on sam. Zawsze obecny na scenie, pospieszający swoich aktorów charakterystycznym gestem – strzępieniem palców. Nie sposób nie dostrzec, że było coś mistycznego w jego byciu na scenie – postać i nie-postać, „rola” i „nie-rola”. Natomiast z pewnością przywodził on na myśl dyrygenta, partycypującego w spektaklu, a zarazem we fluktuacji życia i śmierci¹³. T. Kantor pytany o swoją obecność na scenie i o to, co zyskuje niszcząca iluzję, odpowiadał, że spektakl jest dla niego „ostatnią potrzebą”, „chwilą przed zgaśnięciem”. Twierdził, że musi być ze swoimi aktorami w ich „ostatniej potrzebie”. Musi być obecny – „jak przy rozstrzelaniu”¹⁴.

7 Tamże.

8 B. Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Kraków 2010.

9 Tamże, s. 65-66.

10 E. Domańska, „Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Zwrot%20performatywny%20we%20wspolczesnej%20humanistyce.pdf>, 9.12.2013; Tejze, *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Humanistyka%20nie-antropocentryczna%20a%20studia%20nad%20rzeczami.pdf>, 9.12.2013.

11 Termin „zwrót performatywny” bywa nazywany również paradygmatem *performance’owym*.

12 Polscy badacze, którzy nawiązywali do posthumanizmu oraz krytyki antropocentryzmu to m. in.: K. Krzysztofek, *Człowiek posthumanistyczny?*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 1 (19); M. Bakke, *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000; M. Bakke, *Nieantropocentryczna tożsamość*, [w:] A. Gwóźdź, A. Ćwikiel (red.), *Media/ciało/pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, Warszawa 2006; M. Bakke, *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] J. Sokolski (red.), *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, Warszawa 2010; M. Bakke, *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010; E. Domańska, *Ku historii nieantropocentrycznej*, [w:] Tejze, *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006. Badania podmiotu posthumanistycznego podejmują również m. in. Elizabeth Grosz, Bruno Latour, Donna Haraway oraz Rosi Braidotti.

13 Wypowiedzi na temat wielowymiarowego/nieokreślonego statusu i niejednoznacznej funkcji T. Kantora – obecnego zawsze na scenie – pojawiają się niemal we wszystkich pracach kantorologów i komentatorów jego dzieła.

14 Rozmowa z Tadeuszem Kantorem (rozmawiał Krzysztof Miklaszewski); Zob. K. Miklaszewski (reż.), *tadeuskantor@europa.pl*, 2010.

Można pokusić się o stwierdzenie, że jego twórczość, pojęta holistycznie, jest czymś na kształt projektu metahumanistycznego. W kantorowskim świecie drzemał niepokój, dysonans nie tylko jednostkowego (autorskiego), ale przede wszystkim uniwersalnego doświadczenia. T. Kantor osiągnął efekt jakby „podskórnej”, metafizycznej komunikacji z odbiorcą (widzem, czytelnikiem), a dokładniej – z partycypującym, współuczestnikiem widowiska (tekstu kultury), domagającego się skrupulatnego od-czytywania. Artysta w wyrafinowany sposób cyzelował obrazy, zapisywał, szkicował je i zatrzymywał niczym w kadrze. Jego twórczość dotyka problemu ułomności oraz „niepełności” istnienia. Oscyluje wokół zagadnień wiążących się ze sposobem bycia człowieka w świecie. Chciałabym również zaznaczyć, że autor *Umarłej klasy* prowadził w ten sposób dialog z epoką romantyzmu, kiedy to indywidualizm z jednostkowymi motywacjami (potrzebą znaczenia/sygnowania siebie w świecie) stało się przedmiotem zainteresowań artystów, filozofów i badaczy. Romantycznej proveniencji zdaje się także jego przekonanie o roli/powołaniu artysty. Poza tym tę linię – czasem trudnego, aporetycznego – pokrewieństwa może wyznaczać również fakt, że dzieła literackie romantyzmu charakteryzowały się fragmentarycznością, achronologią i dygresyjnością. Romantyczne ułamki, ułamki, epizody, wyjątki i fragmenty były wyrazem ułomności funkcjonowania mechanizmu pamięci. Fragmentaryczność ekspresji koresponduje ze strukturą umysłu człowieka. W niniejszym szkicu nie ma miejsca na szczegółowe omówienie tej kwestii, ale chciałabym podkreślić fakt, że fragment – paradoksalnie – nie jest wyrazem ograniczonych kompetencji poznawczych człowieka, wręcz przeciwnie – najlepiej wyraża on ideę nieskończoności. Czegoś, co jest niewyraźne i niepojęte w swej bezgraniczności nie da się wyeksplikować za pomocą tego, co jest skończone. Twórczość T. Kantora jest odpowiedzią na taki sposób oglądu świata. Może przywołać na myśl artystyczne kolaże, mozaiki złożone ze wspomnieniowych klisz, strzępów i „resztek” istnienia ekshumowanych z zakamarków pamięci. Skoro wspomnienie jest efektem zmudnej pracy pamięci i jako takie serwuje obrazy zdeformowane, niepełne, fragmentaryczne i „kalekie”, to może m.in. właśnie w tej aktywności należałoby doszukiwać się źródła kuriozalnych, zmultiplikowanych, hybrydycznych figur wyobraźni autora *Umarłej klasy*.

T. Kantor wprowadził na scenę cały szereg postaci groteskowych, będących raczej reinterpretacją ciała człowieka niż reminiscencją tegoż¹⁵. Wiąże się to z zapożyczoną przez T. Kantora od B. Schulza „ideą realności najniższej rangi”, którą zastosował po raz pierwszy przy okazji *Powrotu Odysa*, *Balladyny*, realizacji artystycznych, które powstały w ramach Teatru Niezależnego (zwanego również Teatrem Podziemnym, 1942-1944 r.)¹⁶:

„...im przedmiot jest »niższej rangi«, tym większe ma szanse ujawnienia swej przedmiotowości – a podjęcie go z owych rejonów pogardy i śmieszności stanowi w sztuce akt czystej poezji...

...w teatrze:

treść sztuki, ową iluzję, którą przedstawia się zazwyczaj z użyciem wszelkich dostępnych środków – aranżować w warunkach śmiesznie szczupłych, jakoś biednie

(jak u dzieci)

jakiś patyczki, pudełka, wózki niefunkcjonujące, cichcem, chyłkiem, wstydliwie, lękliwie, ruchy enigmatyczne, wiadome tylko wykonawcom... robić wszystko, aby rezygnując z zewnętrznych usprawiedliwień i tzw. pełni wyrazu, dać wyczuć sferę i m a g i n a c y j n ą!

(...)

...w sferze imaginacyjnej mieszczą się te najwyższe sprawy...

być, śmierć, miłość...

bez patosu i bez iluzji...

wystarczy do tego biedny ką,

paka, kij, kółko od roweru...

...wynajdywać przedmioty, fakty, akcje, sytuacje życiowe tak niedostateczne, tak bezskutecznie praktyczne i tak bezcelowe, że tworzą »DZIURĘ« imaginacyjną...

zonglować

rzeczami śmiesznie blahymi,

¹⁵ Zob. m.in. K. Fazan, *Gry z komizmem w Teatrze Śmierci*, [w] Tejże, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009; A. Królicza, *Groteskowe ciała. Kantor i współczesna choreografia*, „Performer” 2011, nr 2; M. Skrzypczak, *Perwersja rekwizytu? Figura ucłowieczona i figura człowieka w twórczości Tadeusza Kantora*, [w:] J. Niedbala, J. Podwysocka-Modrzejewska, B. Prokopczyk, J. Rozwandowicz (red.), *Tekst–Tworzywo–Twórcza*, Łódź 2011.

¹⁶ Natomiast dopiero w 1960 r., na etapie Teatru informel, idea przedmiotu „biednego” i anektowania realności przyjęła pełną nazwę „realności najniższej rangi”.

wstydliwymi,
poniżej godności,
żenującymi,
»śmieciami«.
byłe czym,
p u s t k ą¹⁷

Do 1955 r. T. Kantor uprawiał malarstwo metaforyczne. Pobyt w Paryżu szybko mu uświadomił, że awangarda plastyczna zerwała z prawami konstrukcji w obrazie. Natomiast coraz większe znaczenie zaczęły odgrywać płynność, zmienna materia – oznaczające *bios*, przypadek i ruch. Z pozycji malarza T. Kantor dostrzegł, „jak skostniałym medium pozostał teatr”¹⁸. Teatr informel, który został powołany do życia w ramach Cricot 2 w 1960 r. miał być integracją sztuki informel (amorficznej, abstrakcyjnej) z tkanką teatralną. W swoich notatkach T. Kantor szczegółowo opisał, jaka właściwość materii najbardziej go intrygowała: „materia nierządząca się prawami konstrukcji, ciągle zmienna i płynna, nieskończona, negująca pojęcie formy, która jest ograniczona i skończona, niepodlegająca żadnym zmianom, zakończona”¹⁹. Materii zostały zatem przypisane takie „stany”, jak: nieforemność, spontaniczność działania, akcja, rozbitcie, dekompozycja, rozkład, destrukcja oraz przypadek. Wymienionym cechom i charakterowi materii T. Kantor nadał również dość enigmatycznie brzmiące „objawy różnych sfer życia ludzkiego”²⁰. Informel stał się przyczynkiem do precyzyjnego skatalogowania różnych rodzajów materii, jak: ziemia, błoto, glina, gruz, próchno, popiół, gnój, ciasto, woda, dym czy ogień²¹. Okres informelu to czas coraz silniejszej fascynacji materiałami i przedmiotami „u progu przejścia w stan materii”²².

„Łachmany
Szmaty
Ścierki
Zgrzebne płótno
Worki
Strzępy
Rupiecie
Szpargały
Zbutwiałe książki
Zbutwiałe deski
Zgniecione sprasowane pudła
Odpadki
Śmietnik
Drewno stoczone przez robaki
Mrowisko (ruchliwość mrowiska)
Usypisko drzazg”²³

Z anektowaniem realności łączy się pojęcie „przedmiotu biednego” oraz „miejsca biednego”. T. Kantor sięgał do najniższych rejestrów, wydobywając to, co zapomniane. Po raz wtóry w historii sztuki materia została ożywiona, a kukła i atrapa na powrót objawiły się T. Kantorowi ze swoją „życiową” potencją. Dzięki takiemu podejściu do przedmiotu i materii, osobliwym inklinacjom do skądinąd znanej demiurgii, T. Kantor tworzył/kształtował swoją wrażliwość estetyczną. Artefakt („przedmiot artystyczny” – dzieło sztuki) zastąpił przedmiotem i usytuował go na równi z aktorem – przedmiot

17 T. Kantor, *Pisma*, T. II, dz. cyt., s. 417-418.

18 L. Stangret, *Umarła klasa*, [w:] A. Welmiński, *Trumpf, trumpf...: lalki, manekiny i przedmioty ze spektaklu „Umarła klasa” Tadeusza Kantora*, Warszawa 2005, s. 6.

19 T. Kantor, *Pisma*, T. I, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Wrocław-Kraków 2005, s. 183.

20 Tamże, s. 184.

21 Tamże, s. 185.

22 Tamże.

23 Tamże.

„po prostu: BYŁ, ISTNIAŁ, – na równi z aktorem./BYŁ AKTOREM! Przedmiot-Aktor!!”²⁴. Takich antropomorfizacyjnych momentów jest w *Notatniku*²⁵ artysty wiele:

„Materia posiada swojeuroki,fascynację,niebezpieczeństwa,swoje kataklizmyi swoje ocalenia.Ulega nieustannemu procesowirozpadu,
zniszczeniain rozkładu.

(...)Akt malarstwa odbywa się ponad tym nieustannym procesemaneantyzacji.Jest w tym i zabawianiemal dzieciinna-
imaginationa badawcza,i humor;i to działanie czasu,które nas zawsze fascynuje...”²⁶

Jak wspominałam, spośród całego katalogu materiałów i przedmiotów „u progu przejścia w stan materii” można wymienić: łachmany, szmaty, ścierki, zgrzebne płótno, worki (szczególnie ważne ze względu na to, że „w hierarchii przedmiotów posiadają najniższą rangę i jako takie z łatwością stają się b e z p r z e d m i o t o w ą materia...”²⁷) itd. T. Kantor, upodmiotawiając przedmiot, skatalogował nawet stany emocjonalne (patologiczne) odpowiadające temu, co może dziać się z materia: ekscytację, egzagerację, stany halucynacyjne, gorączkowe, konwulsyjne, agonalne. Dodatkowo postanowił przypisać przedmiotom cechy ludzkie – włączył w rozważania nad materia określenia charakterystyczne dla obyczajów i sposobu zachowywania się, czyli: rozwiążność, rozwyrzenie, wyuzdanie, występne procedery, grzeszne praktyki, sadyzm, okrucierstwo, lęk i wstyd²⁸. Powyższe katalogi zapewne ułatwiły T. Kantorowi późniejsze refleksje nad metodą pracy z aktorami Cricot 2. Efektem wykorzystania metody *informelle* była realizacja *W małym dworku* (według tekstu Stanisława Ignacego Witkiewicza) i *Nosorożca* (wg dramatu Eugène’a Ionesco) w 1961 r.

Z czasem – jako *continuum* przedmiotu „biednego” – T. Kantor wprowadził pojęcie bio-objektu²⁹. Po latach, w pisany z perspektywy czasu eseju z 1981 r. pt. *Miejsce teatralne* T. Kantor ukonstytuował to pojęcie w odniesieniu do konstruktów złożonego z pierwiastka żywego (aktora) i przedmiotu/objektu. Osobliwy konglomerat animalno-przedmiotowy jako autonomiczne dzieło sztuki (*l’objet d’art.*) posiadał: „jedną osobliwość: własne, żywe organa: AKTORÓW”³⁰. Konstrukt ten tworzył z aktorem nierozdzielalną całość:

„BIO-OBIEKTY nie były rekwizytami, którymi aktorzy się posługują.Nie były »dekoracjami«, w których się »gra«. Tworzyły z aktorami nierozdzielalną całość.Wydzielały z siebie swoje własne »życie«, autonomiczne, nieodnoszące się do FIKCJI (treści) dramatu.To »życie« i jego objawy tworzyły i s t o t n ą treść spektaklu. Nie była to f a b u l a, a raczej m a t e r i a spektaklu.

Demonstrowanie i manifestowanie »życia« tego BIO-OBIEKTU nie było p r z e d s t a w i a n i e m jakiegoś układu istniejącego poza nim.

Było autonomiczne, a więc r e a l n e!

BIO-OBIEKT – dzieło sztuki”³¹

Bio-objekt nie odsyłał do żadnego układu poza samym sobą, nie był przedstawieniem, sam był „treścią”. Aktorzy stawali się żywymi częściami składowymi – organami przynależnymi obiektowi. T. Kantor podkreślał, że „bez aktorów był ten przedmiot zdezelowanym w r a k i e m, niezdolnym do działania”³². To osoba była określana przez obiekt i w tym sensie pozostawała od niego zależna (role i czynności aktorów „wywodziły się z niego”³³). Przy okazji opisu relacji bio-objektów i fikcji (treści dramatu) T. Kantor posłużył się również terminem „prześwitywania”³⁴. Zupełnie tak, jakby jedną z funkcji tego artystycznego konglomeratu było „przechwytywanie” fikcji, nagłe jej gubienie i równie „niespodziewany”

24 Tamże, s. 127.

25 *Notatnik. 1955... 1958... 1962* jest zbiorem redagowanych przez T. Kantora w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych tekstów, zapisków, refleksji artystycznych. Był publikowany w języku francuskim, japońskim i niemieckim.

26 T. Kantor, *Pisma*, T. I, dz. cyt., s. 171.

27 Tamże, s. 327.

28 Tamże, s. 182-186.

29 Można wysnuć tezę, że przedmiot „biedny” ewoluował do postaci bio-objektu, który z kolei mógłby zostać opisany jako inkarnacja tegoż.

30 T. Kantor, *Pisma*, T. II, dz. cyt., s. 397.

31 Tamże.

32 Tamże.

33 Tamże.

34 Tamże.

powrót treści dramatu (swobodne, cyrkowe igranie). W takim rozumieniu bio-obiekt byłby czymś na kształt medium, które pośredniczy nie tylko między rzeczywistością (materialnością) a fikcją, ale pod którego przymusem aktor podejmuje akcję fabuły i rolę. Spośród przedmiotów, które wchodziły w symbiozę z „żywą” tkanką aktorów można wymienić m. in: szafę, maszynę pogrzebową, wózek na śmieci, maszynę aneantyzacyjną, ławki z *Umarłej klasy*, pokój z *Wielopola*, *Wielopola*³⁵.

T. Kantor nieustannie próbował dociec tajemnicy zależności między przedmiotem biednym i tkanką ludzkiego ciała. Był czujnym obserwatorem. Podczas swoich europejskich wояży przyglądał się kloszardom – postaciom, które cenil za, jak to sam określił, „niezależną ludzką filozofię”³⁶. W tekście zatytułowanym *Coś* zapisał: „Spotkałem kloszarda, który wedle zasady swego klanu *omnia mea mecum porto* – był monstualnym, obladowanym wielbladem, miał na sobie wiele płaszczy, derek, płacht, kapeluszy, masę toreb różnego rodzaju, większych, mniejszych, wypchanych, wiszących na sznurkach, paskach. Szyja owinięta licznymi szalami. Wszystko to czarne, wyświecone i wytluszczzone. (...) Odizolowany potwornie grubą warstwą od zewnętrznego świata, skonsolidowany od wewnątrz, stanowił jednolitą całość”³⁷. Z pewnością inspirowały go podobne indywidua, może nieco podejrzane, zazwyczaj traktowane przez społeczeństwo marginalnie. Zdawał sobie sprawę z ważności *l'esprit* takiej postaci. Dzięki ewolucji modelu i koncepcji „ludzki wędrowców” powstawały kolejne charaktery, obrazy i happeningi (*Ambalaze ludzkie*, *Wędrowcy i ich bagaże*, *Trupa wędrowna*, *Idea Sztuki jako podróży*). W 1964 r. T. Kantor napisał *Manifest ambalazy*, z kolei kilka lat później *Emballage humain*: „A m b a l a ż z żywym, ludzkim »wnętrzem«. Aktu zapakowywania dokonuję kilkakrotnie. (...) Jest to już czysty r y t u a ł, pozbawiony kompletnie symbolizowania, czysty, o s t e n t a c y j n y akt. W roku 1965 w happeningu *Cricotage* w Warszawie. 1966 w happeningu *Linia podziału* w Krakowie. 1967 w happeningu *Le grand Emballage* w Bazylei. 1968 w filmie *Kantor ist da* w Norymberdze”³⁸.

Słowo ambalaż (od francuskiego *emballer*) oznacza czynność opakowywania osób, przedmiotów i dzieł sztuki. Nazwa została utworzona przez T. Kantora na wzór słowa kolaż (*collage*), określającego postawę artystyczną awangardy lat dwudziestych i trzydziestych. Swego czasu T. Kantor zajmował się również owymi kolażami. Wprowadzał do obrazu „gotową” realność surową, która intrygowała swoim własnym „życiem”, historią, strukturą. Przytwierdzanie przedmiotów do obrazu okazało się jednak niewystarczające. T. Kantor potrzebował, jak sam to określił, rytuału opakowywania, aby przedmiot „biedny” włączyć w sferę sztuki. Proces wydobywania przedmiotów „najniższej rangi” z rejonów pogardy i śmieszności stanowił dla niego „akt czystej poezji”³⁹. Ambalaż – czynność i proceder zarazem – realizował ludzką potrzebę ochrony, izolowania, zbierania i przechowywania. Dzięki tej metodzie twórczej udało się T. Kantorowi połączyć malarstwo, rzeźbę oraz działanie sceniczne, happening, a nawet rytuał. Istota ludzka stała się częścią elementarną, bazą dla „zrosniętych” przedmiotowych warstw⁴⁰.

T. Kantor traktował materię jako pramatkę formy. Przy okazji rozważań dotyczących iluzji fabularnej i literackiej zapisał: „Tekst (dramat), jego tok niczym niepowstrzymany prowadzi nieuchronnie do tworzenia się, narastania, nawarstwiania iluzji. Iluzji fabularnej i literackiej. Instynktownie odczuwam konieczność nieustannego rozpuszczania owej rozrastającej się i pasożytującej iluzji, aby nie stracić kontaktu z dnem, którym ona płynie, z elementarną, pre-tekstową rzeczywistością teatralną, autonomiczną, »pre-egzystencją« sceniczną, ową »Ur-Materie« sceny”⁴¹. Co prawda zdarza się, że artystyczne refleksje i postulaty T. Kantora brzmią nieco enigmatycznie, ale raczej trudno nie dostrzec, że opisana przez artystę pre-egzystencja sceniczna jest kolejnym wariantem rozumienia materii, która tym razem, w konfrontacji z tekstem, jawi się właśnie jako pre-tekstowa rzeczywistość i co może się wydać frapujące, w takim rozumieniu materia przestaje być wyłącznie intrygującym konceptem, a nabiera cech źródłowego chaosu – boskiej gliny.

Zajmując się statusem materii w twórczości autora *Umarłej klasy*, nie sposób nie wspomnieć o pokrewieństwie wyobraźni twórczej T. Kantora i jego ważnego antenata – B. Schulza. W Sklepiech Cynamonowych na temat materii wypowiada się ojciec Jakub. Schulzowski system metafizyczny został zawarty w opowiadaniach, będących cyklem nauk/„wykładów” Jakuba z udziałem Adeli, Poldy, Pauliny oraz milczącego Józefa. Zdaniem ojca Jakuba: „Materia jest najbierniejszą i najbezbronniejszą istotą w kosmosie. Każdy może ją ugniatać, formować, każdemu jest posłuszna. Wszystkie

35 Tamże, s. 398-406.

36 T. Kantor, *Pisma*, T. I, dz. cyt., s. 328.

37 Tamże, s. 297.

38 Tamże, s. 317.

39 Tamże, s. 306.

40 Zob. T. Kantor, *Rezerwat ludzki*, [w:] Tenże, *Pisma*, T. II, dz. cyt., s. 326-328. Tekst T. Kantora napisany do katalogu wystawy pod tym samym tytułem z 1974 r. w krakowskiej Galerii Desa.

41 T. Kantor, *Pisma*, T. I, dz. cyt., s. 391.

organizację materii są nietrwale i luźne, łatwe do uwstecznienia i rozwiązania⁴². Wypowiedź Jakuba nabiera również cech manifestu. W słowach ojca pobrzmiwa ton proklamacji demiurgii wtórej, heretyckiej, kacerskiej: „chcemy stworzyć po raz wtóry człowieka, na obraz i podobieństwo manekina⁴³. W rezultacie dochodzi do uwznioślenia, apologii tandety, która ujawnia zarazem „pałubiastosc” (chropowatość) materii: „Nie ma materii martwej – nauczał [Jakub – przyp. autorki] – martwota jest jedynie pozorem, za którym ukrywają się nieznanne formy życia. Skala tych form jest nieskończona, a odcienie i niuanse niewyczerpane. (...) Po prostu porzywa nas, zachwyca tanioc, lichota, tandetność materiału. (...) Czy przeczuwacie ból, cierpienie głuche, niewyzwolone, zakute w materię cierpienie tej pałuby, która nie wie, czemu nią jest, czemu musi trwać w tej gwałtem narzuconej formie, będącej parodią? (...) Nadajecie jakiejś głowie z kłaków i płót na wyraz gniewu i pozostawiacie ją z tym gniewem, z tą konwulsją, z tym napięciem raz na zawsze, zamkniętą ze ślepa złością, dla której nie ma odpływu⁴⁴”.

Materia, jej wariantywność, metamorficzność i amalgamatyczność mają kluczowe znaczenie szczególnie dla wszelkiego rodzaju peryferii, które w konfrontacji z rozpraszającym się, rozrastającym niczym kłacze centrum stanowią niezwykle „gęsty” i ważki problem w twórczości B. Schulza⁴⁵. Warto wspomnieć w tym miejscu o propozycji interpretacyjnej Adama Lipszyca, który badając ślady tradycji judaistycznej m.in. w prozie poetyckiej B. Schulza, wskazał na pewien – istotny w kontekście poszukiwań T. Kantora – trop żydowskich motywów w dziele autora *Sklepów cynamonowych*, mianowicie – judaizm tandety⁴⁶. W opowiadaniach B. Schulza wytrawny czytelnik zwróci uwagę na co najmniej dwa, ściśle ze sobą związane, motywy kabalistycznej proveniencji: *primo* – Księga, *secundo* – sztuczny człowiek. Fraza „księga blasku” z *Wiosny* B. Schulza jest reminiscencją najważniejszego kabalistycznego dzieła *Zohar*, natomiast termin „golem” pojawia się w *Traktacie o manekinach*. Jak podkreśla A. Lipszyc, „Tora, w najwyższym, mistycznym sensie, była dla kabalistów tożsama z Bogiem, studiowanie Księgi było więc równoznaczne z dążeniem do zdobycia najwyższej gnozy. Tę najwyższą postać księgi utożsamiano czasem z »alef« pierwszą literą hebrajskiego alfabetu, symbolizującą również jedność Boga. Ta sama litera była też jednak kluczowym elementem formuły ożywiającej golema, sztucznego człowieka, na którego czołe należało wypisać słowo »emet«, czyli prawda (pieczęć Boga), rozpoczynające się właśnie od tej litery. Zmazanie jej zmieniło ową formułę w słowo »met«, czyli martwy, i uśmiercało golema. Ożywienie sztucznego człowieka było więc manifestacją mocy Boga i jego stwórczej mowy, a zarazem oznaczało dotknięcie najwyższej prawdy, być może więc także – wejście w kompetencje Stwórcy. Na tym głębszym poziomie interpretacyjne poszukiwanie prawdy w Księdze i dążenie do ożywienia golema mogą być postrzegane jako przedsięwzięcia równoznaczne⁴⁷”.

Zdaniem A. Lipszyca, w takim rozumieniu pisarstwo B. Schulza byłoby współczesną wersją kabały. Co więcej, taka interpretacja wskazywałaby na to, że pojmował on swoją twórczość literacką analogicznie do dążeń kabalistów, „u których granica między odkrywaniem a tworzeniem także pozostawała przecież zatarta⁴⁸”. Zatem pisanie byłoby rozumiane zarówno jako poszukiwanie prawdy (w Księdze), jak stwarzanie („praca nad stworzeniem sztucznego człowieka⁴⁹”). Co w takim razie z fascynacją tandetą, o której można mówić w kontekście Księgi (jałowe brednie, pustosłowia, slogany reklamowe) oraz motywu „golemicznego” (pałuby, manekiny, motywy krawieckie w *Traktacie o manekinach*)? A. Lipszycowi udaje się udowodnić, że właśnie dopiero owa tandeta jest rewelatorską eksplikacją mesjańskich nadziei. Jeśli za jeden z kluczowych punktów w teologii judaistycznej zostanie uznana separacja między światem a Bogiem, może okazać się, że sztuczność, deformacja, tandeta, niepełność, „skrawkowość” i „strzępowatość” nie utrudniają, a wręcz przeciwnie – pozwalają dostrzec „żydowski” potencjał tej prozy: „moc kontrmityczna, transcendująca – a więc prawdziwie mesjańska – wyobrażenia poetycka okupić musi przejściem na stronę tego, co nie-żywe i sztuczne – tego, co w zderzeniu z immanentnym życiem jawi się jako nieskończenie słabe⁵⁰”.

Ten kabalistyczny wątek interpretacji B. Schulza wydaje się inspirujący – również w tym znaczeniu, że pewna specyficzna atmosfera „żydowskości” nie była obca T. Kantorowi, który wychował się na pograniczu – w miasteczku, w którym

42 B. Schulz, *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, [w:] Tenże, *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989, s. 33.

43 Tamże, s. 36.

44 Tamże, s. 33-38.

45 Zob. S. Rosiek, *Materia*, [w:] W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek (red.), *Słownik Schulzowski*, Gdańsk 2003; W. P. Szymański, *Wyznawca Absolutu i Materii – Bruno Schulz*, [w:] B. Faron (red.), *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, Warszawa 1972; S. Chwin, *Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia*, [w:] Tenże, *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989.

46 A. Lipszyc, *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011, s. 77.

47 Tamże, s. 78.

48 Tamże.

49 Tamże.

50 Tamże, s. 79.

żyli obok siebie Polacy, Ukraińcy i Żydzi⁵¹. Zarówno motyw Księgi, jak i kreatywny gest powoływania do życia golema czy manekina, kukły są obecne w twórczości T. Kantora, który niejednokrotnie podkreślał, że kultura żydowska ma kolosalne znaczenie dla kultury polskiej⁵². W jego partyturach pobrzmiewają echa żydowskich kołysanek, pojawiają się chasydzi, którzy dźwigają „Deskę Ostatniego Ratunku”⁵³, a cheder jest kluczowym miejscem pamięci *Umarłej klasy*. Poza tym kacerska demiurgia była bliska T. Kantorowi i jego próbie powołania postaci tak osobliwej, jak kukła, lalka, sobowtór i manekin, których załączkowa forma w początkowej działalności artystycznej T. Kantora, z czasem ewoluowała do niezwykłej, jednej z dominujących figur Teatru Śmierci.

Wspominałam już, że T. Kantor jest ojcem obszernej galerii kuriozalnych postaci. Jest zarazem autorem wielu manekinów, które odegrały niebagatelną rolę w jego twórczości. Zasadnicza różnica między bio-obiektem a manekinem polega na relacji wewnątrz materii, sposobie jej ukształtowania, konstrukcji. Manekin stanowi symulakrum człowieka w odróżnieniu od bio-obiektu, którego uprzywilejowaną częścią składową, mimo symbiotycznego związku, pozostaje obiekt/przedmiot. Manekin stał się kolejną postacią, która po *Ambalazach ludzkich* i *Wiecznym wędrówcu* w sposób naturalny została włączona do galerii kantorowskich charakterów. W manifestie Teatru Śmierci⁵⁴ z 1975 r. T. Kantor uzasadnił potrzebę wprowadzenia manekina jako autonomicznej, niezależnej postaci – niczym Gepetto ponownie sięgnął po materię, po czym ukształtował ją na obraz i podobieństwo Schulzowskiego projektu. Manekiny i kukły stały się sygnałem alternatywnej, równoległej rzeczywistości. Ten plastyczny twór T. Kantor rozumiał jako model dla żywego aktora:

„MANEKIN jako objaw »REALNOŚCI NAJNIŻSZEJ RANGI« MANEKIN jako proceder WYKROCZENIA. MANEKIN jako przedmiot PUSTY. ATRAPA. Przekaz ŚMIERCI. Model Aktora”⁵⁵.

Obcość ewokuje strach i grozę. W manifestie Teatru Śmierci T. Kantor powołał się na swoich poprzedników – Heinricha von Kleista, Ernsta Theodora Amadeusa Hoffmanna i Edgara Allana Poe, których twórczość oraz pisma krytyczne nawiązywały do figury lalki, marionetki bądź kukły⁵⁶. W manifestie T. Kantor dał obszerny wykład na temat rodowodu manekina w literaturze i kulturze. Odrodzenie tego typu postaci – sztucznych kreacji człowieka w XX w. koresponduje z romantyczną antropologią⁵⁷, złożonością ludzkiej natury i motywem sobowtóra: „Na, wydawałoby się, bezpieczną drogę, którą kroczył człowiek Oświecenia i Racjonalizmu, wychodzą z ciemności nagle i coraz liczniej SOBOWTÓRY, MANEKINY, AUTOMATY, HOMUNKULUSY. Twory sztucznie stworzone, urągające tworum NATURY, niosące w sobie całe poniżenie, wszystkie marzenia ludzkie, ŚMIERĆ, Horror i Grozę. (...) Wszystko to jeszcze w oparach demonizmu, na pograniczu szarlatanerii, nielegalnych praktyk, magii przestępstwa i koszmaru”⁵⁸. Otóż, właśnie w koncepcjach filozoficzno-artystycznych XIX w. T. Kantor doszukiwał się narodzin wiary w możliwość wypreparowania sztucznego mechanizmu ludzkiego, który dzięki perfekcji wykonania przewyższałby swoimi możliwościami żyjące istoty. Wiek XIX wyprzedził *science fiction* XX w. Manekiny w twórczości T. Kantora przejęły funkcję dodatkowych organów, pasyżujących na ciele aktorów narodził. W *Umarłej klasie* pojawia się szereg postaci-kreatur, które na swoich plecach dźwigają kukły (trupki dzieci). Kukły nie były wyłącznie sygnałem śmierci epoki dzieciństwa. Dzięki nim została również zobrazowana niemożność opisanego człowieka *hic et nunc*. Istota ludzka jest w ciągłym procesie narodzin i śmierci. Nie można rozmawiać o niej, nie uwzględniając jej

51 Zob. P. Krakowski, *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, [w:] J. Chrobak, J. Michalik (red.), *W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924-1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, Kraków 2009.

52 W Krakowie w Galerii-Pracowni T. Kantora przy ul. Siennej 7/5, w ramach projektu *Kto inspirował? Tadeusz Kantor!*, do 31 V 2014 r. można odwiedzić wystawę o nieco „szkolnym” tytule *Motywy żydowskie w twórczości Tadeusza Kantora*.

53 Genealogia tego przedmiotu biednego jest obszerna – w skrócie rzecz ujmując, *Deska Ostatniego Ratunku* okazują się praca pamięci i wspomnienie – jako dwie instancje konstytuujące tożsamość. Zob. M. Porębski, *Deska T. Kantora. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997. Co roku 8 grudnia, w rocznicę śmierci T. Kantora, odbywa się happening „ku chwale pamięci” – Wacław i Lesław Janiccy – aktorzy teatru Cricot 2, tym razem w roli Chasydów, pojawiają się przed muzeum T. Kantora przy ul. Kanonicznej i dźwigając na swych barkach surową, drewnianą deskę, zastygają w bezruchu. Ruch uliczny zostaje wstrzymany, a wokół żywych rzeźb gromadzą się przechodnie, turyści, wielbiciele sztuki, aby oddać hold T. Kantorowi i jego twórczości.

54 W tym miejscu można wspomnieć o dającym się dostrzec pokrewieństwie refleksji teoretycznej w przypadku manifestu T. Kantora i *Manifestu Cyborga* (1985) autorstwa Donny Haraway. Nie można mówić o inspirowaniu się amerykańskiej feministki wcześniejszym tekstem T. Kantora. Są to oczywiście dwa niezależne teksty powstałe na gruncie odmiennych fascynacji i poszukiwań badawczych oraz artystycznych. Warto jednak zasygnalizować pewną wspólną płaszczyznę eksploracji teoretycznych i kulturowych.

55 T. Kantor, *Pisma*, T. II, dz. cyt., s. 17.

56 Zob. V. Nelson, *Sekretne życie lalek*, Kraków 2009.

57 Ponownienia motywu manekina są na ogół wyrazem powinowactw z romantyzmem z wyboru bądź polemicznej reinterpretacji.

58 T. Kantor, *Pisma*, T. II, dz. cyt., s. 14.

przeszłości, życie „nie może toczyć się jedynie na wąskim skrawku czasu teraźniejszego!”⁵⁹.

Postać manekina wniosła nowe treści do twórczości T. Kantora, któremu udało się wydobyć energię atrapy. Potwierdziła się jego teza, że życie można w sztuce wyrazić tylko przez jego brak oraz pustkę. Tajemnica atrapy polegała na tym, że nie dość, że i ona posiadała swoją „przedmiotową” świadomość, to może dzięki temu, że spełniła już swoje „życie”, była obdarzona pewnego rodzaju świadomością wyższą. Przedmiot zyskał nagłą przewagę dzięki temu, że przepłynął przez niego „groźny przekaz Śmierci i Nicości”⁶⁰ zarazem. Materia, tandeta i atrapa implikują treści egzystencjalne, wytrącając człowieka z pewności o jego niezachwianej pozycji w świecie (rodzaj dyskomfortu). W konfrontacji z metamorficznością „grymasem” materii, tandeta, które wydają się wieść zupełnie niezależny „żywoć”, człowiekowi może okazać się niezbędna rewizja statusu *residuum* w otaczającej go rzeczywistości. Pewna specyficzna obcość groteskowych figur, surowych przedmiotów sprzęgniętych z postaciami T. Kantora ewokuje nie tylko strach i grozę, ale inspiruje refleksje związane z „czytelnością” świata, w którym przyszło żyć człowiekowi. I może właśnie na tym polega moc tandety, która, jak starałam się wykazać, wodzi na pokuszenie.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Bakke M., *Bio-transfiguracje. Sztuka i estetyka posthumanizmu*, Poznań 2010.
 - [2] Bakke M., *Ciało otwarte. Filozoficzne reinterpretacje kulturowych wizji cielesności*, Poznań 2000.
 - [3] Bakke M., *Nieantropocentryczna tożsamość*, [w:] A. Gwóźdź, A. Cwikiel (red.), *Media/ciało/pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, Warszawa 2006.
 - [4] Bakke M., *Posthumanizm: człowiek w świecie większym niż ludzki*, [w:] J. Sokolski (red.), *Człowiek wobec natury – humanizm wobec nauk przyrodniczych*, Warszawa 2010.
 - [5] Borowski W., *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.
 - [6] Chwin S., *Bruno Schulz – Golem, Demiurg i Materia*, [w:] Chwin S., *Romantyczna przestrzeń wyobraźni*, Bydgoszcz 1989.
 - [7] Domańska E., *Ku historii nieantropocentrycznej*, [w:] Domańska E., *Historie niekonwencjonalne. Refleksja o przeszłości w nowej humanistyce*, Poznań 2006.
 - [8] Fazan K., *Gry z komizmem w Teatrze Śmierci*, [w:] Fazan K., *Projekty intymnego teatru Śmierci. Wypiański – Leśmian – Kantor*, Kraków 2009.
 - [9] Kantor T., *Pisma, Metamorfozy. Teksty z lat 1934-1974*, T. I, Wrocław-Kraków 2005.
 - [10] Kantor T., *Pisma, Teatr Śmierci – teksty z lat 1975-1984*, T. II, Wrocław-Kraków 2004.
 - [11] Kantor T., *Pisma, Dalej już nic... Teksty z lat 1985-1990*, T. III, Wrocław-Kraków 2005.
 - [12] Krakowski P., *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, [w:] J. Chrobak, J. Michalik (red.), *W Tarnowie i Krakowie. Szkolne lata Tadeusza Kantora 1924-1939 wraz z uzupełnieniami do roku 1944*, Kraków 2009.
 - [13] Królicza A., *Groteskowe ciała. Kantor i współczesna choreografia*, „Performer” 2011, nr 2.
 - [14] Krzysztofek K., *Człowiek posthumanistyczny?*, „Kultura Współczesna” 1999, nr 1 (19).
 - [15] Latour, *Splatając na nowo to, co społeczne. Wprowadzenie do teorii aktora-sieci*, Kraków 2010.
 - [16] Lipszyc A., *Rewizja procesu Józefiny K. i inne lektury od zera*, Warszawa 2011.
 - [17] Nelson V., *Sekretne życie lalek*, Kraków 2009.
 - [18] Pleśniarowicz K., *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990.
 - [19] Porębski M., *Deska T. Kantora. Świadectwa, rozmowy, komentarze*, Warszawa 1997.
 - [20] Rosiek S., *Materia*, [w:] W. Bolecki, J. Jarzębski, S. Rosiek (red.), *Słownik Schulzowski*, Gdańsk 2003.
 - [21] Skrzypczak M., *Perwersja rekwizytu? Figura ucłowieczona i figura człowieka w twórczości Tadeusza Kantora*, [w:] J. Niedbała, J. Podwysocka-Modrzejewska, B. Prokopczyk, J. Rozwandowicz (red.), *Tekst – Tworzywo – Twórcza*, Łódź 2011.
 - [22] Stangret L., *Umarła klasa*, [w:] Welmiński A., *Trumpf, trumpf... lalki, manekiny i przedmioty ze spektaklu „Umarła klasa” Tadeusza Kantora*, Warszawa 2005.
 - [23] Schulz B., *Traktat o manekinach albo wtóra Księga Rodzaju*, [w:] Schulz B., *Opowiadania. Wybór esejów i listów*, Wrocław 1989.
 - [24] Szymański W. P., *Wyznawca Absolutu i Materii – Bruno Schulz*, [w:] B. Faron (red.), *Prozaicy dwudziestolecia międzywojennego. Sylwetki*, Warszawa 1972.
- ### NETOGRAFIA
- [25] Domańska E., *Humanistyka nie-antropocentryczna a studia nad rzeczami*, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Humanistyka%20nie-antropocentryczna%20a%20studia%20nad%20rzeczami.pdf>, 9.12.2013.
 - [26] Domańska E., *„Zwrot performatywny” we współczesnej humanistyce*, <http://www.staff.amu.edu.pl/~ewa/Domanska,%20Zwrot%20performatywny%20we%20wspolczesnej%20humanistyce.pdf>, 9.12.2013.
 - [27] Haraway D., *Manifest cyborga*, http://magazynsztuki.eu/old/archiwum/post_modern/postmodern_9.htm, 10.12.2013.
- ### FILMOGRAFIA
- [28] Miklaszewski K. (reż.), *tadeuszkantor@europa.pl* 2010.

59 Tamże, s. 52.

60 Tamże, s. 18.