

Krzysztof Pleśniarowicz  <https://orcid.org/0000-0002-2116-8772>

Uniwersytet Jagielloński w Krakowie

Otrzymano/Received: 21.07.2020

Zaakceptowano/Accepted: 22.07.2020

Opublikowano/Published: 2.10.2020

Teatrologia przeczuć i mimowolnych skojarzeń

Ostatnie lata przyniosły w Polsce prawdziwy wysyp książek i artykułów o twórczości Tadeusza Kantora. Do badawczych batalii przystąpiły nowe naukowe pokolenia – z ambicją ustalenia nowych norm interpretacyjnych tego niezwykłego dorobku, z ambicją ustanowienia nowych norm metodologicznych w obrębie historycznej refleksji nad minionym i wielkim, polskim teatrem.

Dwie opublikowane w ostatnich latach książki – przedstawiane swego czasu jako rozprawy habilitacyjne młodych kandydatek do uczoneości – są budzącym rozmaite refleksje przykładem nowych tendencji w polskiej teatrologii.

Katarzyna Flader-Rzeszowska, „Teatr przeciwko śmierci. Kryptoteologia Tadeusza Kantora”, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2015

W internecie można o tej książce przeczytać:

Przełomowe studium w dotychczasowych – polskich i światowych – badaniach nad Kantorskim teatrem oraz znaczące dokonanie na obszarze „teologii pogranicza”. Autorka oparła się na niezwykle bogatej bazie źródłowej i odwołała się do rozległej literatury przedmiotu. Skonstruowała wieloaspektową narrację o teologii „prześwitującej” ze sztuki Kantora¹.

¹ Zob. <https://www.empik.com/teatr-przeciwko-smierci-kryptoteologia-tadeusza-kantora-flader-rzeszowska-katarzyna,p1115233228,ksiazka-p> [dostęp: 27.06.2020].

Celem badawczym Flader-Rzeszowskiej jest odkrycie „ukrytej w teatrze Kantora teologii” (s. 15), a nawet „potajemnej struktury wiary”, która zdaniem autorki „kryje się w spektaklach Kantora” (s. 20). W tle analiz pozostają przeczuwane raczej niż opisywane miejsca, które można – w ślad za autorką – nazwać heretyckimi: nazwie ona przecież Kantora – za Janem Kłossowiczem i Jerzym Nowosielskim – „heretykiem o autentycznych intuicjach religijnych” (s. 125). Od siebie doda: teolog kultury (s. 111), kryptoteolog rzeczywistości ziemskiej (s. 108)...

Braki warsztatu teatrologicznego są istotnym mankamentem książki, której tematem głównym jest, ma być, teatr właśnie. I nie chodzi tylko o żenujące błędy – jak w opisie przestrzeni Kantorowskiego spektaklu *Dziś są moje urodziny*. Na s. 152 autorka pisze: „W blejtramie po lewej stronie (patrzac od widza) najczęściej ukazywała się Infantka Velázquezowa lub Biedna Dziewczyna, w prawym zaś zasiadał Autoportret Kantora (Andrzej Węłmiński)”. Było dokładnie odwrotnie! Albo w opisie instalacji Boba Wilsona *Memory/Loss* na s. 131, gdzie autorka twierdzi: „Wilson wykorzystał do swojej pracy rzeźbę Kantora przedstawiającą głowę i ramiona mężczyzny wystające z popękanej ziemi”. A przecież w tej sławnej instalacji jedynym, jakże ważnym Kantorowskim elementem była deska z autorskiej rekonstrukcji okupacyjnego *Powrotu Odysa*!

W założeniach metodologicznych Flader-Rzeszowska pisze o własnej ambicji pogodzenia w przeprowadzonych analizach perspektywy antropologicznej (która jawi się jej „jako pewny grunt, bezpieczny łąd badawczy” – s. 21) z – perspektywą teologiczną, określoną przez siebie jako: „skandaliczna” – bo „luzująca rozumowe zasady” (s. 10).

Założenia – w jej ujęciu bezpiecznej i skandalicznej zarazem – „antropologii teologicznej” Flader-Rzeszowska powierzchownie przepisuje (bez cudzysłowu!) ze streszczenia opublikowanej w 2010 roku na łamach „Teologii w Polsce” rozprawy *Antropologia w relacji do teologii* autorstwa ks. prof. dr hab. Krzysztofa Góździa – kierownika Katedry Historii Dogmatów KUL. Z istotnymi (rzeczywiście skandalicznymi) modyfikacjami:

- „człowieka w łasce Bożej” i „światło Boże” z tekstu ks. prof. Góździa przerabia na „aspekty nadprzyrodzone”;
- „egzystencję doczesną we wszystkich jej wymiarach” zastępuje „egzystencją (...) w różnych wymiarach”;
- „Heideggerowskie «bycie-w-świecie» – *In-der-Welt-Sein* (mające zastąpić pojęcia: podmiot, przedmiot, świadomość, świat) Flader-Rzeszowska nazywa „rodzajem komunikacji” [!] oraz „stawającym się językiem” „między człowiekiem a Bogiem”!

Autorka zupełnie nie rozumie w tym ostatnim wypadku podstawowej kategorii Martina Heideggera. Przywołujący ją ks. prof. Góździ pisze przecież metaforycznie o „odgrywaniu roli języka” przez *In-der-Welt-Sein* w ludzko-Boskiej relacji, a samo słowo język ujmuje w cudzysłowach – nie utożsamiając tego pojęcia w żadnym wypadku z narzędziem komunikacji!

I choć sama Flader-Rzeszowska pisze na s. 11, że w swoich badaniach nie zamierza być ani „konfesyjna”, ani „zuchwała”, a także deklaruje wierność naukowym metodom i narzędziom poznawczym, to jednak stronę wcześniej określa, czemu jej zdaniem służy w „skandalicznej” teologii „luzowanie ściśle rozumowych zasad” – chodzi o uprzywilejowanie zasad „przeczuwanych”!

Na przeczuciach zatem oparta zostaje prezentacja deklarowanych przez Flader-Rzeszowską badań nad „słownictwem teologicznym” Kantora. Autorka z pełnym przekonaniem dowodzi na s. 84 i 85, że jakoby takie badania przeprowadziła:

Wykorzystując słownictwo religijne, Kantor tworzył z niego metafory i porównania obrazujące jego światopogląd artystyczny (...). Posiłkował się ograniczonym zasobem słów z obszaru teologii, jednak powtarzanym konsekwentnie przez lata. Można pogrupować je w kilku zbiorach: słownictwo związane z eschatologią: apokalipsa, piekło, niebo, Sąd Ostateczny; wyrazy określające uświęconą przestrzeń: ołtarz, tabernakulum; słownictwo opisujące czynności i przedmioty kultyczne: msza, ofiara, podniesienie, ornat liturgiczny, śpiew liturgiczny. Kantor używał też takich wyrażenia, jak podstawowe w teologii chrześcijańskiej pojęcia: grzech i łaska.

Wydaje się, że Autorka miesza w tym wykazie leksykę teologii z leksyką wiary. Ale nie to jest najważniejsze.

W trzynomowym zbiorze *Pism* Kantora, opublikowanym przez piszącego te słowa we wrocławskim Ossolineum w 2004 roku, liczącym wraz z aparatem naukowym około trzystu tysięcy wyrazów, wymienione przez Flader-Rzeszowską słowa teologiczne: „podniesienie” czy „śpiew liturgiczny” nie pojawiają się **ani razu**. Pojęcie „łaski” występuje (poza cytatem z Psalmu 110, śpiewanego przez niedzickich górali w *Wielopolu, Wielopolu*) jedynie dwa razy – w zgoła nieteologicznych kontekstach: „Władza jedną sztukę akceptowała łaskawie, inną potępiała”; „Czy byłaby Pani łaskawa wskazać mi kogoś...”

Słowo „ofiara” występuje w tych „Pismach” 15 razy, ale **nigdy** w znaczeniu „czynność kultyczna” (np. „ofiara sztubackich żartów” czy „ofiara złośliwości i okrucieństwa” w partyturze *Umarłej klasy* albo też „zahipnotyzowana ofiara” lub „ofiara trzech rywali” w partyturze *Kurki Wodnej*).

Słowo „msza” pojawia się tylko trzy razy i nie określa chrześcijańskich „czynności kultycznych”, jak chce Flader-Rzeszowska, ale ich ironicznym zaprzeczeniem, np. w określeniu: „niemal msza ambalażu ludzkiego” czy, w typowym dla Kantora zderzeniu sprzeczności, gdy pisze w pierwszej osobie: „MSZA (nie mogę się powstrzymać, by nie dodać mojego przymiotnika: CYRKOWA)”

Słowo „ornat liturgiczny” pojawia się dwa razy w równie ironicznym zaprzeczeniu roli „przedmiotu kultycznego” – w opisie „sławnej spódnicy Infantki” według Diego Velázqueza.

„Kluczowe” według przeczuć Flader-Rzeszowskiej słowo „grzech” występuje w *Pismach* Kantora 14 razy, ale nie w znaczeniu teologicznym, lecz potocznym,

zgodnie ze słownikową definicją – jako „postępek wykraczający przeciw jakimś normom postępowania” (np. „grzechy przeciw postępowi w sztuce”, „grzechy tępego instytucjonalizmu i tępej biurokracji”, „spowiedź z grzechów symbolizmu”).

Słowo „niebo” pojawia się osiem razy, ale nie w przezuwanym przez autorkę znaczeniu „eschatologicznym”, lecz w opisie malarskiego czy teatralnego pejzażu, najczęściej (trzy razy) w opisie dekoracji wczesnej wersji okupacyjnego *Powrotu Odysa* („niebo z tektury”).

Wyraźnie zatem widać, że w opisie języka Kantora Flader-Rzeszowska zademonstrowała – rzeczywiście skandaliczne – „luzowanie” naukowych zasad na rzecz „przeczuć” (czytaj: najzupełniej dowolnych wyobrażeń).

Niestety, podobny prymat „przeczuć” nad rzetelną analizą można zauważyć w większości spośród zaprezentowanych analiz spektakli i cricotage’y Kantora. A nawet w odniesieniu do „stanu badań” nad jego teatrem. Tu tylko odniosę się do sformułowanego we „Wstępie” przekonania autorki, że do momentu podjęcia przez nią prac nad rozprawą habilitacyjną powszechnie jakoby funkcjonowało „nazbyt upraszczające (...) stwierdzenie, że jego [Kantora – dop. K.P.] fascynacja śmiercią i rozkładem była przejawem nihilizmu, ateizmu i rozpaczy wynikającej z pustki” (s. 12–13).

Autorka nie ujawnia, którzy to komentatorzy i badacze twórczości Kantora mieliby upraszczająco pisać o nihilizmie, ateizmie i rozpaczy twórcy. W tysiącach różnojęzycznych komentarzy taką tezę w wersji bezwarunkowej można odnaleźć chyba tylko na łamach wydawanego pod koniec lat 90. w Krakowie „Tygodnika AWS” – w zdaniu o „powykręcanych, upodlonych brudem życia kukłach Kantora”, które miały być „czystym przejawem komunistycznego nihilizmu”...

Brak refleksji Autorki nad patosem i – automatycznie z nim u Kantora powiązaną – degradacją (co tak precyzyjnie opisał Mieczysław Porębski) pozwala na błędnie jednostronne interpretacje. A do tego dochodzi zupełne niezrozumienie zasad i celów posługiwania się przez Kantora metaforą, metonimią, symbolem i stereotypem. Pierwszą zasadą było stosowanie przez Kantora kategorii „umarłego” stereotypu przejętego nie wprost z Biblii, ale z polskiej sztuki popularnej oraz wysokiej XIX i XX wieku i poddanego w teatrze Cricot 2 operacjom „obniżania rangi”. Te wszystkie sławne „Krzyżowania” w *Wielopolu*, *Wielopolu* mają wszakże swój rodowód także (jeśli nie przede wszystkim) – w ustereotypizowanych, wędrujących motywach z tradycji polskiej sztuki...

Inny przykład: posługiwanie się metonimią, podstawą Kantorowskich ambalży – według Mieczysława Porębskiego „opakowywania czegoś w coś, mitu w realność” – to Helka „na Golgocie”, która nie jest „Figurą Chrystusa”, jak przeczuwa Flader-Rzeszowska, ale metonimicznym zobrazowaniem sprofanowanego, zbezczeszczonego, zaprzeczonego mitu!

Podobnie Kaźń Rabinka w innej ze scen *Wielopola*, *Wielopola* to nie tylko uwznioślające przywołanie tematu Zagłady – według przeczuć Autorki „jak męki

Chrystusa” (s. 177). Przecież rozstrzeliwany przez żołnierzy i zmartwychwstający trzykrotnie Rabinek, noszący taśes oraz deskę z hebrajskim napisem „kadysz”, śpiewa zupełnie niewzniosłą, nieadekwatną wręcz do patosu sceny kaźni – frywolną piosenkę w jidysz z dawnego podrzędnego kabaretu.

Figura koła obecna w wielu spektaklach Kantora nie jest, jak przeczuwa Flader-Rzeszowska, jednoznaczna figurą obecności *sacrum* (s. 303). Na przykład cykliczna wędrownka umarłych uczniów-staruszków wokół szkolnych ławek w *Umarłej klasie*, automatyczna i daremna, to przede wszystkim „pozbawiona rangi”, zubożona alegoria zapożyczona od Stanisława Wyspiańskiego i Jacka Malczewskiego...

Sławna rozmowa Porębskiego z Kantorem odsłania niedostrzegane przez Flader-Rzeszowską pozateologiczne źródła wyobraźni artysty. „Tak, to te stereotypy, z którymi od dziecka nas oswajano: Chrystus, kościół, religia, a równocześnie cały ukrzyżowany naród” – powiedział przecież w tej rozmowie Kantor o symbolicznej materii swojego teatru². Powołał się też na konieczność stosowania przez siebie artystycznych manipulacji „drażnienia stereotypu”, zakorzenionego tyle w klasycznej retoryce, co w awangardowej metodzie montażu i niespodzianki, czyli podjętego przez Kantora sposobu budowania i unieważniania znaczeń.

Nie wiem, czy autorka rzeczywiście przeczytała ważną z tego punktu widzenia książkę Porębskiego pt. *Deska* z 1997 roku, gdzie na stronach 92–143 przedrukowana została przywołana rozmowa. Flader-Rzeszowska przypisuje bowiem Porębskiemu – na zasadzie przeczcucia chyba – następujący cytat na temat obrazu Kantora, zatytułowanego *Pewnego dnia żołdak napoleoński z obrazu Goi wtargnął do mego pokoju*: „Ogólnoeuropejski temat rozstrzeliwania przybiera tu formę niezwykłą: zabijany jest autor obrazu, który od żołdackiego ognia zapala papierosa. «*En dandy*»” (s. 264). Cytatu Flader-Rzeszowska nie opatruje przypisem – czemu trudno się dziwić. Tego zdania w książce Porębskiego po prostu nie ma. Jest natomiast w książce z tego samego roku autorstwa piszącego te słowa pt. *Kantor. Artysta końca wieku* – na s. 270 (z przywołaniem w ślad za Porębskim jedynie zwrotu: „*En dandy*”).

Szczególnie zdumiewa punkt dojścia w tym opartym na przeczcuciach drażnieniu religijnych tajemnic dzieła Kantora. Oto autorka – wobec złożonych problemów wzniosłości teologii czy wiary w odniesieniu do Kantorowskiej idei degradującej rzeczywistości, wobec wielowymiarowej funkcji ustereotypizowanej zazwyczaj symboliki religijnej w sztuce umarłej pamięci, wobec wyzwań interpretacyjnych, jakie niesie palimpsestowa twórczość Kantora – pozwala sobie na, co tu kryć, rzeczywiście skandaliczną konstatację o „pokrętej poetyce Kantora, łączącej świętość z plugastwem” (s. 166).

² M. Porębski, *[Deska] T. Kantor: świadectwa, rozmowy, komentarze*, Murator, Warszawa 1997, s. 117.

Dominika Łarionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 2015

Książka Łarionow ma być „pracą cenną, bo analizuje dorobek Kantora niejako «w poprzek» – nie zajmuje się przedstawieniami, aktorami czy poszczególnymi problemami, lecz wydobywa rzeczy dla Kantora swoiste, powtarzające się, typowe dla niego, lecz właśnie odróżniające go od innych” (tak napisała prof. Magdalena Raszewska w cytacie z recenzji wydawniczej, umieszczonej na okładce).

Publikacja ta w wyobrażeniu autorki inauguruje nowy etap kompletnych i całościowych badań nad dziełem Kantora – z perspektywy istotnych dla tej twórczości przedmiotów. Sam Kantor przecież w swoich artystycznych działaniach i w licznych autorskich komentarzach istotną rolę (w teatrze i plastyce) przypisywał „grom z przedmiotami”, z których kilka (deska, krzesło, parasol...) stało się niemalże reprezentatywnymi znakami dzieła Kantora, także w potocznym odbiorze jego hermetycznej sztuki.

Niestety, efekt naukowych dociekań Łarionow w perspektywie tak zarysowanych ambicji pozostawia w lekturze zasadniczy niedosyt. Przyczyn tego niedosytu jest kilka. Pierwsza tkwi, jak sądzę, w niedostatkach metodologicznych.

Oto przykład. Autorka wspomina o stosowanej przez siebie „metodologii antropologii rzeczy” (np. na s. 15 – „aby wprowadzić rozróżnienie do świata przedmiotów” – czy na s. 42 – aby badać Kantorowskie „obiekty w perspektywie szeroko rozumianej kultury z uwzględnieniem funkcji społecznych”). W tym celu (raz jeden!) odwołuje się do Janusza Barańskiego jako autora ważnej dla tak nazwanej metodologii książki *Świat rzeczy. Zarys antropologiczny* (2007). Ale czyni to wyłącznie probabilistycznie! Pisze: „Janusz Barański być może powiedziałby, że przedmiot w twórczości Kantora zostaje pozbawiony swojej znakowości kulturowej” (s. 57).

Trudno poważnie ocenić, co „być może” powiedziałby Barański, ale w przywoływanej przez Łarionow obszernej książce krakowski uczony akcentował właśnie – w ślad za Michaeliem Herzfeldem – „pragmatyczny charakter zmian kulturowych” i sugerował na s. 358 ostrożność „w tekstualistycznym rozumieniu kultury”. Na pewno nie powiedziałby, jak „mimowolnie” czyni to Łarionow, że antropologia rzeczy wywodzi się z semiotyki!

Często powtarzającym się terminem (z kręgu myślowej i stylistycznej autocharakterystyki) jest właśnie słowo klucz: „mimowolność”. Na s. 36 autorce „nasuwa się mimowolna konotacja”, a za chwilę kolejne sformułowane przez nią zdanie „mimowolnie staje się prowokacją” wymierzona w poczynione przez nią samą „zestawienie performansu Kantora z performansem Mariny Abramović”. Deska z tytułu książki Porębskiego o Kantorze zdaniem Łarionow „mimowolnie [!] zaczęła należeć do opisu świata po Zagładzie” (s. 74).

Sposób konstruowania wywodu, często wymykający się regułom logicznym, zostaje w taki oto, dosłowny sposób usprawiedliwiony „mimowolnością”. Co więcej,

sam wywód staje się zbiorem przypadkowo gromadzonych przy różnych okazjach notatek, częściowo tylko uporządkowanych i poddanych ogólniejszej refleksji. Nie tylko w przypisach, ale także w tekście głównym pojawiają się zbędne w książce habilitacyjnej podręcznikowe oczywistości, przepisywane (najpewniej mimowolnie!) choćby z Wikipedii (np. w opisie „znaku językowego” według Ferdinanda de Saussure’a – na s. 42).

Łarionow odwołuje się do klasycznych teorii znaku (de Saussure’a, Charlesa Sandersa Peirce’a, Tadeusza Kowzana), które jej zdaniem „zdominowały myśl metodologiczną ubiegłego stulecia”, po to, by stwierdzić, że „Twórca Cricot 2 poprzez rzeczy wytwarzał hybrydy semantyczne” (s. 42). Poprzestaje na przypisywaniu „znakowości kulturowej” Kantorowskim przedmiotom – i z tej perspektywy czyta sens Kantorowskich gier z przedmiotami, gubiąc, niestety, istotę wielokierunkowej i wyrafinowanej gry wokół znaczeń, dość dobrze opisanej w dotychczasowych opracowaniach na temat twórcy Teatru Śmierci.

Przykładowo pisząc o „biografii [!] deski”, wywodzącej się „iście [!] z *imaginarium* Duchampa” (s. 70), dokonując analizy „semantycznego slalomu” (s. 74) wokół tego przedmiotu – w ślad za Kowzanem, a zwłaszcza Patricem Pavisem Dominika Łarionow zauważa co prawda zdolność Tadeusza Kantora do kreowania metafory „przy użyciu jakiejś rzeczy” (s. 75), do multiplikacji znaczeń i „fluktuacji” bytów obiektów, ale znów poprzestaje na określeniach typu: „nowa hybryda semantyczna”. Albo – jak „mimowolnie” zaznacza gdzie indziej – właściwie asemantyczna: „Rola deski w *Powrocie Odysa* była niewielka, gdyż jedynie wisiała” (s. 71).

„Metodologia antropologii rzeczy” pozostaje zatem w sferze ilustracyjnych deklaracji. Podobne rezultaty przynosi szukanie inspiracji metodologicznych w różnorodnych przecież koncepcjach performatyki: Jacka Wachowskiego, Marvina Carlsona, Richarda Schechnera, Tomasza Kubikowskiego. Już samo kluczowe dla autorki pytanie: „Czy Kantor był performatywny?” (s. 30) – świadczy o zupełnym niezrozumieniu „zwrotu performatywnego” we współczesnej kulturze i humanistyce.

„Istota sztuki Abramović i Kantora”, twierdzi Łarionow, „zasadza się (...) na podobnym elemencie na bliskości kontaktu artysty z dziełem” [pisownia oryginalna autorki, s. 39]. A przecież każdy performer jest, staje się częścią tego, co stwarza, jednocześnie podmiotem i przedmiotem działania, nie tylko artystycznego. Łarionow dostrzega też różnice między tą parą performerów, pisząc, że iluzja dla Kantora „była tym czym prawda dla Abramović”. Wydaje się, że odpowiednikiem „prawdy” u Abramović byłaby raczej Kantorowska „realność” – kategoria w książce Łarionow właściwie nieobecna, co zaskakuje w wypadku analizy tak realnych dla Kantora przedmiotów, jak tytułowe drzwi, deska czy parasol.

Powierzchniowo przywoływana performatyka okazuje się zresztą w tym ujęciu dopełnieniem równie pobieżnie traktowanej zasady semiotyzacji: „Performansy Kantora (...) powoduje fluktuacje znaczeń rzeczy” (s. 41) – stwierdza Łarionow. I na tym, niestety, poprzestaje. Uderza tutaj całkowity brak refleksji nad arcykantorowską

kategorią „BIO-OBIEKTU” (wymienionego w książce Łarionow tylko dwa razy, w tym raz w przypisie). Ta Kantorowska kategoria to przecież nie tylko połączenie aktora z przedmiotem, ale także uprzywilejowane w twórczości Kantora rozmaite formy „uprzedmiotowienia” i „odprzedmiotowienia”, dalece bogatsze, również semantycznie, niż zastosowana przez autorkę koncepcja „reifikacji”, wątpliwa w odniesieniu do postaci Kantora oraz – jak to Łarionow formułuje – jego „trup”... Kantor i jego „trup” mają być „reifikowani”; jak sądzi autorka, przez samego „Twórcę Wszystkiego” w spektaklach Teatru Cricot 2 (nb. Kantor w swej autocharakterystyce zwykł mawiać o „twórcy tego wszystkiego”).

Uwagę Łarionow na temat McKenziego: „traktuje on humanistykę jako obszar dowolnych skojarzeń” (s. 34) – można po lekturze książki uznać za autocharakterystykę – w poszukiwaniu „konotacji” dzieła Kantora. I tak kilka stron swojego wywodu autorka sama określa jako „nieco karkołomne porównanie Kantora i Abramowicz” (s. 39), by za chwilę, równie „karkołomnie”, przejść do analizy porównawczej Kantora i Orsona Wellesa, twórcy *Obywatela Kane’a*. Gdzie indziej na podobnej zasadzie skojarzeniowej pojawią się Francis Ford Coppola, Peter Hans Docter, Roman Polański, David Lynch. Albo w innym „mimowolnym” ciągu: Konrad Swinarski, Andrzej Dziuk, Leszek Mądzik, Eugenio Barba.

Mimowolne konotacje to dla Autorki dosłowne, często powierzchowne przypisywanie podobieństw i analogii w świecie dokonań artystycznych lub teoretycznych, dalece odległych od analizowanego dzieła. Ale zawsze w tym ujęciu jest to „dyskurs Kantora”! – na przykład z Ewą Domańską, Anną Ubersfeld, Slavojem Žižkiem, Jeanem Baudrillardem. Jedynym uzasadnieniem takich „konotacji” wydaje się spis seminaryjnych lektur, filmów, spektakli oraz wystaw na studiach teatrologicznych czy kulturoznawczych.

Dominika Łarionow pisze więc:

- „Można uznać, że sztuka T. Kantora zapowiada wszystkie działania wywiezione [!] przez badaczkę [Ewę Domańską – dop. K.P.]” (s. 48);
- „Wydaje się, że Kantor, pozornie chociażby[!], nie odbiegał od rozumienia przedmiotu w interpretacji Anny Ubersfeld, teoretyka teatru” (s. 51);
- „Kantor (...) nieodparcie [!] wiąże się ze wspomnianą analizą Žižka” (s. 126);
- „Kantor teoretycznie staje się idealnym przykładem potwierdzającym krytyczne zdanie na temat rozwoju współczesnej sztuki jakie wypowiedział w latach 90. Jean Baudrillard” (s. 141).

W lekturze książki Łarionow szokuje, niestety, nieporadność językowa, gramatyczna i stylistyczna (trudno wręcz uwierzyć, że przed wysłaniem do druku w Wydawnictwie Uniwersytetu Łódzkiego ktokolwiek tę książkę przeczytał). Często jest to poziom z „humoru zeszytów szkolnych”:

- „Dla artystów chcących żerować na strategii twórcy Cricot 2 interesujące będą wszelkie obiekty tworzące mentalne klamry” (s. 60);

- „Historia poszczególnych odkształceń krzesła zaczyna się od wyzbycia się jego funkcji” (s. 78);
- „Zatem była [bohaterka – dop. K.P.] zaprzeczeniem wypowiedzanego stwierdzenia i to bez względu w jakiej tonacji” (s. 81);
- „Wyjątkowość podejścia twórcy do rzeczy zasadza się na umiłowaniu ich przedmiotowości” (s. 100);
- „Dzieło wyprodukowane w jakimś stopniu masowo zostaje wprzęgnięte w system utowarowienia, nadając jednocześnie mu status wyjątkowości” (s. 105);
- „U Kantora otwierają się drzwi i z nich wypływa na widownię obraz pełen znaczeń czasem ujęty w formie skrótu...” (s. 113);
- „Kantor swoją żonglerkę z drzwiami zakończył spektakularnie...” (s. 121);
- „Kantor uczynił z niej przedmiot aktywny, bo ruchomy” (s. 169);
- „Trupa Kantora nie było na scenie, stał się intencjonalnym brakiem, dla którego istnieje dzieło” (s. 209).

Teatrologia przeczuc i mimowolnych skojarzeń w przywołanych książkach Katarzyny Flader-Rzeszowskiej oraz Dominiki Łarionow tworzy atrakcyjne, bo łatwe dyspozycje pisarskie, o możliwościach właściwie niczym nieograniczonych, gwarantujących niekiedy habilitacyjne sukcesy.

A że teatr nie respektuje tych dyspozycji? Że cytowane powyżej przykłady przeczuc i mimowolnych skojarzeń stają się autokompromitacją nauki o teatrze? Że teatr Cricot 2 pozostaje poza możliwościami intelektualnymi tak definiowanej teatrologii? Dla dzieła Tadeusza Kantora i poważnej tego dzieła recepcji nie ma to na szczęście żadnego znaczenia.