

## „MIAZGA RZECZYWISTOŚCI” – NUDA JAKO MATERIA DZIEŁA SZTUKI W TEATRZE TADEUSZA KANTORA

Dagna Cichoń

Uniwersytet Warszawski, Kolegium Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych, Warszawa, Polska

e-mail: [dagna.al.cichon@gmail.com](mailto:dagna.al.cichon@gmail.com)

 <https://orcid.org/0009-0003-5042-6464>

### Abstrakt

Celem artykułu jest próba interpretacji znaczeń, jakie mogła mieć nuda w teatrze Tadeusza Kantora. Analizuję fragmenty trzech kluczowych dla jego rozwoju artystycznego spektakli: *Powrotu Odysa* (1944), *Wariata i zakonnicy* (1963) i *Umarłej klasy* (1975). Na podstawie zestawienia różnych sposobów rozumienia nudy, w perspektywie filozoficznej i literackiej, z twórczością Kantora, postaram się zbadać, czy i w jakim sensie możemy mówić o tym zjawisku w odniesieniu do jego teatru. Na koniec postaram się pokazać, dlaczego idee Brunona Schulza można uznać za istotne źródło w odkrywaniu potencjału znaczeniowego Kantorowskiej „miazgi rzeczywistości”.

Słowa kluczowe: *Tadeusz Kantor, Cricot 2, teatr, miazga, nuda*

---

## “THE PULP OF REALITY” – BOREDOM AS THE MATERIAL OF A WORK OF ART IN TADEUSZ KANTOR'S THEATER

### Abstract

The aim of this article is to try to interpret the meaning of boredom in Tadeusz Kantor's theatre. I analyse fragments of three performances that were key to his artistic development: *The Return of Odysseus* (1944), as well as *The Madman and the Nun* (1963) and *The Dead Class* (1975). By juxtaposing different ways of understanding boredom, in a philosophical and literary perspective, with Kantor's work, I will examine whether and in what sense we can speak of this phenomenon in relation to his theatre. Finally, I will try to show why Bruno Schulz's ideas may help us to uncover the potential significance of Kantor's „pulp of reality”.

Keywords: *Tadeusz Kantor, Cricot 2, theatre, pulp, boredom*

Data wpłyńcia tekstu do redakcji: 22.11.2023; data akceptacji do publikacji: 17.1.2024 r.

Czy spektakle Cricot 2 były nudne? Tadeusz Kantor na pewno starał się – a przynajmniej tak deklarował – operować w teatrze stanami znudzenia, uznając je za jeden z koniecznych składników swojej sztuki. Czy zabiegi te przyniosły zamierzony efekt? Jakie są motywacje artystów, którzy z premedytacją tworzą dzieła nudne i trudne w odbiorze? Czy dobra sztuka w ogóle może być nudna?

Postaram się odpowiedzieć na te pytania, żeby następnie spróbować uchwycić specyfikę Kantorowskiego pojmowania nudy, analizując fragmenty spektakli Podziemnego Teatru Niezależnego (*Powrót Odysa*, 1944 r.), Teatru Zerowego (*Wariat i zakonnica*, 1963 r.) i Teatru Śmierci (*Umarła klasa*, 1975 r.). Skupiam się na tych trzech przykładach, ponieważ właśnie w nich zabiegi, które sam artysta opisywał jako związane z nudą, oddane zostały najbardziej wyraziście.

Te trzy spektakle są też symptomatyczne dla kolejnych okresów twórczości Kantora. *Powrót Odysa* to ostatnia sztuka przygotowana w ramach Podziemnego Teatru Niezależnego, który artysta założył w okupowanym Krakowie niedługo po ukończeniu studiów (dyplom z malarstwa i scenografii na Akademii Sztuk Pięknych obronił w roku 1939). *Wariat i zakonnica*, dzieło Teatru Cricot 2 (utworzonego przez Kantora i Marię Jaremiankę w roku 1955) to środkowy przystanek na drodze „gry z Witkacym” – rozpoczętej w roku 1956 przedstawieniem *Mątwy*, a zwieńczonej premierą *Umarłej klasy* w roku 1975. Ta ostatnia okazała się ogromnym sukcesem – spektakl grano później przez 17 lat, w sumie ponad 1500 razy, nie tylko w Europie, ale także np. w Stanach Zjednoczonych, Meksyku, Australii, Izraelu, Iranie i Japonii (Pleśniarowicz 1997: 222).

Specyfika twórczości Kantora narzuca konieczność przyjęcia perspektywy interdyscyplinarnej. Sam artysta napisał: „Żyliśmy w trójkącie/ Ja, malarstwo i teatr” (cytat za: Gołubiew 1991: 3) – te dwie dziedziny sztuki nieustannie się w jego życiu przeplatały, wzajemnie na siebie oddziałując. Szczególnie znaczący był wpływ malarstwa – i szerzej

rozumianych sztuk plastycznych – na rozwój Kantorowskiej wizji teatru. Dlatego, choć skupiam się na analizie spektakli, badania te należy usytuować na pograniczu teatrologii i historii sztuki.

### Czy można czytać Kantora Kantorem?

Dla twórczości Kantora charakterystyczne są obszerne manifesty – ich formę porównywano do białego wiersza. Artysta precyzował w nich swoje zamierzenia, kreśląc tło teoretyczne, na którym miało być osadzone jego dzieło. Także w licznych wywiadach, które z nim przeprowadzano, podejmował się chętnie dokładnej interpretacji własnej sztuki. Doprowadziło to do szczególnej sytuacji: w opracowaniach o Kantorze używano, i często nadal używa się, w znacznej mierze określeń ukutych przez niego samego (jak chociażby przytoczone już wyżej „Teatr Zerowy” czy „Teatr Śmierci”, a także np. „rzeczywistość Najniższej Rangi” czy „Biedna Buda Jarmarczna”). Jak pisał teatrolog Krzysztof Pleśniarowicz, w drugiej połowie lat 70. XX wieku, kiedy Cricot 2 zaczął odnosić gigantyczne światowe sukcesy: „W setkach różnojęzycznych tekstów «mówiono Kantorem». Powtarzano autorskie sformułowania z *Manifestu Teatru Śmierci* i z *Objaśnień do «Umarłej klasy»*, rzadko z użyciem cudzysłowu” (Pleśniarowicz 1997: 225).

Według krytyczki sztuki Anki Ptaszkowskiej artysta był z tego zadowolony: „Kantor właściwie krytyki nie potrzebował, gdyż o sobie i swojej twórczości najlepiej mówił sam (...) A jeżeli nawet zdarzyło się, że ocenił trafność cudzego sformułowania, był niezadowolony, zazdrosny, że ktoś go ubiegł” (Ptaszkowska 1997: 23). Jednak słów artysty badacze nie mogą traktować tak samo, jak słów krytyka. Ten drugi jedynie interpretuje i ocenia, natomiast pierwszy – interpretując siebie – jednocześnie kontynuuje akt twórczy, który ma podlegać interpretacji. Słowa założyciela Cricot 2 miały, jak sugeruje Ptaszkowska, niemal zawsze funkcję performatywną: „techniką językową Kantora (...) było zakłęcie” (*Eadem* 2010: 253).

Dlatego, jak pisała teatrolożka Marta Kufel, te odautorskie komentarze lepiej potraktować nie tylko jako model dzieła, ale także jego „równoprawny element” (Kufel 2013: 41). Uznając je za wzorcowe ramy teoretyczne, ryzykujemy, że te aspekty sztuki Kantora, których on sam nigdy nie opisał, pozostaną niezauważone. A być może – jak według anegdoty miał powiedzieć Jerzy Grotowski – „sam Kantor nie miał pojęcia, jak wielkim był geniuszem” (*Ibidem*: 17).

Nie jest też wykluczone, że posłusznie podążając za wyznaczonym przez artystę szlakiem, możemy się jedynie zgubić. Być może należy przyjąć w stosunku do niego postawę ograniczonego zaufania. Podejście takie – także wobec samych spektakli – postulował Jan Pieszczachowicz. Jak pisze historyczka sztuki Anna Markowska, parafrazując słowa krytyka, „spektakle Kantora trzeba oglądać bez nabożeństwa i nie wolno poprzestawać na emocji. Kantor bowiem a przed nim Witkacy, to artyści nieufności. Zaufać im to sprzeniewierzyć się ich twórczości” (Markowska 2003: 116).

Taka postawa wydaje się zaskakująco zbieżna z intuicjami samego Kantora. Miał on bowiem do Witkacego bardzo podobny stosunek. W licznych Cricotowskich adaptacjach dramatów Witkiewicza podchodzono do tekstu z ogromną swobodą. Kantor nawet nie próbował podporządkować się szczegółowym opisom, jakimi Witkacy opatrywał każdą ze swoich postaci. Uważał, że choć podobne uwagi sprawdzają się w przestrzeni literackiej wyobraźni, podczas czytania dramatu, wcielone w dosłowny sposób na scenę uczyniłyby przedstawienie jedynie „płaską i głupią farsą”. Powiedział wręcz, że didaskalia to „niemal dowcip Witkacego i myślę, że każdy reżyser, który się na to nabiera, pozwala z siebie zakpić” (cytat za: Borowski 1982: 51).

Nie warto więc dać się okpić Kantorowi, zbyt nabożnie traktując jego słowa. Być może tylko sprzeniewierzając się temu, co napisał, możemy pozostać mu wierni – podobnie jak on Witkacemu – jak ujęła to Ptaszkowska: „Jeśli Kantor brał tekst sztuki Witkacego – to siekł go, masakrował i tak, niszcząc logiczny ciąg akcji, wyzwalał tekst literacki z jego

własnej iluzji. A w rezultacie (o dziwo!) otrzymywaliśmy najwierniejszą spośród realizacji teatralnych sztuk Witkacego” (Ptaszkowska 2010: 30). Jak wyzwolić Kantora z jego własnej iluzji? Zanim spróbuję odpowiedzieć na to pytanie, chciałabym przyjrzeć się zjawisku, do którego on sam nawiązywał – obecnej w sztuce zachodniej, w pełni zamierzonej nudzie.

Czy dobra sztuka może być nudna?

20 listopada 1965 roku Susan Sontag zapisała w dzienniku:

„Ludzie mówią «to nudne» – tak jakby istniała jakaś ostateczna norma, do której można się odwołać, i jakby żadne dzieło sztuki nie miało prawa nas nudzić. Tymczasem większość interesującej sztuki naszych czasów jest nudna. Jasper Johns nudzi. Beckett nudzi. Robbe-Grillet nudzi. Itd. Itd.

Może dzisiejsza sztuka musi być nudna. (Nie oznacza to bynajmniej, że nuda jest tożsama z wysoką jakością).

Nie powinniśmy już od sztuki oczekiwać, że zapewni nam rozrywkę czy odwróci nasze myśli od innych spraw. W każdym razie nie od sztuki wysokiej.

Nuda to funkcja uwagi. Uczymy się nowych sposobów postrzegania – takich jak, powiedzmy, przedkładanie słuchu nad wzrok – ale dopóki pozostajemy w ramach dawnych schematów uwagi, X wydaje nam się nudne... (...) Być może, jeśli odczuwamy nudę (...) powinniśmy zadać sobie pytanie, czy podchodzimy do dzieła, będąc we właściwym trybie postrzegania” (Sontag 2013: 164-165).

W tym ujęciu nuda odczuwana w zetknięciu z dziełem sztuki wynika z jego nowatorstwa, z nieprzystawalności języka artystycznego, którym dana twórczość operuje, do znanych nam schematów. Obcuując z dziełem sztuki, powoli uczymy się tego nowego języka (poniekąd dzieło sztuki samo uczy nas, jak może być czytane) – tak, że z czasem frustracja mija, a zastępuje ją przyjemność. Ta przyjemność w obcowaniu z dziełem sztuki nie jest jednak natychmiastowa:

„Jeśli hedonizm oznacza podtrzymywanie starych sposobów odnajdowania przyjemności w sztuce (dawnych modalności psychicznych i sensorycznych), to nowa sztuka jest antyhedonistyczna. Odczuwamy ból, gdy ktoś atakuje nasze zmysły albo każe im się wyęźać. Nowa poważna muzyka rani uszy, nowe malarstwo nie nagradza oka wdzięcznym widoczkiem, nowe kino i nieliczne interesujące dzieła nowej prozy nie są łatwe w odbiorze. Najpowszechniejszy zarzut wobec filmów Antonioniego lub narracji Becketta czy Burroughsa jest taki, że ciężko się je ogląda albo czyta, że są «nudne». Lecz argument nudy jest do prawdy pełen hipokryzji. Nie istnieje bowiem coś takiego jak nuda – to tylko nazwa pewnego rodzaju frustracji. Nowe języki, jakimi mówi do nas interesująca sztuka naszych czasów, są frustrujące dla wrażliwości ogółu wykształconych ludzi.

Ostatecznym celem sztuki pozostało jednak sprawianie przyjemności, choć nasza wrażliwość może potrzebować czasu, by przywyknąć do nowych form, jakie sztuka ma w danym momencie do zaproponowania” (*Eadem* 2018: 407-408).

Oczekujemy, że sztuka przykuje naszą uwagę i zaspokoi potrzebę intelektualnej rozrywki, ale przy pierwszym spotkaniu z dziełem nadzieje te wydają się daremne. Musimy pokonać początkowe zniechęcenie i obdarzyć artystę pewnym kredytem zaufania, żeby pozwolić mu się ukształtować. Proces, w którym odbiorca powoli uczy się od samego dzieła sztuki jego właściwego sposobu postrzegania, opisał dokładnie Marcel Proust:

„(...) nie tylko nie ogarniamy od razu dzieł naprawdę rzadkich, ale nawet z samych owych dzieł – zdarzyło mi się to z sonatą Vinteuila – najpierw chwytny najmniej cenne części. (...) Kiedy to, co jest najbardziej utajone w sonacie Vinteuila, odkryło się dla mnie, już przyzwyczajenie uniosło mnie poza zasięg mojej wrażliwości i to, com rozróżnił i ukochał zrazu, zaczynało mi się wymykać, pierzchać. (...) W sonacie Vinteuila najwcześniej odkrywane piękności najprędzej się nam przykrzą, zapewne z tej samej przyczyny, mianowicie, że mniej się różnią od tego, cośmy już znali. Ale w zamian za to pozostaje nam ukochanie jakiejś frazy, której harmonia była nam wprzód zbyt nowa, aby dać coś innego oprócz

wrażenia chaosu; tym samym motyw ów, niezrozumiały zrazu, uchwalał się jak gdyby nietknięty. (...) Ten czas zresztą, którego trzeba nam – jak mnie trzeba go było wobec tej sonaty – aby wniknąć w jakieś głębsze dzieło, jest jedynie skrótem i jakby symbolem lat, niekiedy wieków, które upływają, zanim publiczność zdoła pokochać arcydzieło naprawdę nowe. (...) Dopiero właśnie (...) dzieło, zapładniając rzadkie duchy zdolne je zrozumieć, wyhoduje je i rozmnoży. Kwartety Beethovena (XII, XIII, XIV i XV) potrzebowały pięćdziesięciu lat, aby zrodzić i pomnożyć miłośników kwartetów Beethovena. (...) Trzeba, by dzieło (...) samo sobie stworzyło potomność. Gdyby więc dzieło, pozostając w ukryciu, stało się znane jedynie potomności, byłaby ona wobec tego dzieła nie potomnością, ale gromadą współczesnych, jedynie żyjących o pięćdziesiąt lat później” (Proust 1992: 99-100).

Można zaryzykować tezę, że Proust wyraził tutaj istotę mechanizmu, o którym pisała później Sontag. Przejście od starych do nowych schematów uwagi, zmiana trybu postrzegania, wymagają „osłuchania” i „opatrzenia” się z tym, w czym na początku nie potrafiliśmy wychwycić żadnego sensu. Odbiorca potrzebuje czasu, żeby pod wpływem dzieła wypracować metody jego rozumienia.

W ujęciu Sontag, bliskiemu, jak się zdaje, intuicjom Prousta, wywołanie w odbiorcy nudy nie jest głównym celem artysty, a jedynie skutkiem ubocznym innych jego dążeń – przemijającą przykrością, trudnym przystankiem na drodze poznawania sztuki. Odbiorcę wybitnego, będącego od początku we właściwym trybie postrzegania, nuda ominie – bez żadnej dla niego straty. Nie ma w sztuce „nudy dla nudy” – nuda sama w sobie nie stanowi żadnej wartości.

Inne stanowisko zajmują filozofowie Andreas Elpidorou i John Gibson, którzy argumentują, że nuda, wbrew temu, co mogłoby się wydawać na pierwszy rzut oka, ma działanie motywujące odbiorcę i sprzyja jego zaangażowaniu w aktywną recepcję sztuki (Elpidorou, Gibson 2022: 206). Dzieje się tak, ponieważ nuda jest emocją związaną z poszukiwaniem wartości (*Ibidem*: 203). Kiedy się nudzimy, narastająca

frustracja skłania nas do wzmożonej aktywności intelektualnej. Zaczynamy wtedy znajdować znaczenia w tym, co w pierwszej chwili nie przyciągnęłoby naszej uwagi (*Ibidem*: 205). Jeżeli dzieło sztuki odbieralibyśmy w stanie podobnym do tego, w którym czytamy kryminał albo oglądamy thriller – z zapartym tchem – nie pochylibyśmy się nad ukrytym przekazem, bo po prostu nie mielibyśmy do tego motywacji. Żeby poszukać kolejnych warstw znaczeniowych, potrzeba tego drażniącego bodźca, jakim jest znużenie. Dlatego nie ma nic sprzecznego w koncepcji „dobrego dzieła sztuki”, które jest – i to w sposób zamierzony – nudne (*Ibidem*: 207).

W koncepcji Elpidorou i Gibsona pewna doza nudy w sztuce to potrzeba ponadczasowa. Pojawiają się też jednak głosy, że okresy „nudnej sztuki” to zjawiska specyficznym umiejscowione w czasie. Filozof Michael Newman wyróżnia trzy takie fale „wielkiej nudy” w produkcji artystycznej: pierwszą w latach 90. XIX wieku, drugą w latach 20. i 30. XX wieku oraz trzecią w latach 60. XX wieku. Według badacza podobne tendencje w historii sztuki zbiegały się za każdym razem z rewolucjonizującym życie społeczne skokowym wzrostem czynników rozpraszcających uwagę – rozwojem prasy w ostatniej dekadzie XIX wieku, rozkwitem radia i kina w międzywojniu, a wreszcie „złotym wiekiem reklamy” (Newman 2021: 112).

Zjawiska te, dostarczając ludziom bodźców w niespotykanej wcześniej skali, stopniowo eliminowały nudę z codziennego życia. Jak argumentuje Newman, „wielka nuda” w sztuce mogła stanowić swego rodzaju odpowiedź na powszechne rozproszenie uwagi – zmuszała do wyciszenia i skupienia. W obliczu ogromnych społecznych zmian zadaniem artysty stało się skonfrontowanie przebodźcowanych odbiorców z tym, przed czym uciekają. Świadome stawianie odbiorcy w sytuacji znużenia może być też wyrazem sprzeciwu wobec rosnącego tempa życia, rodzajem przymusowego przystanku (*Ibidem*: 117).

Markowska, podążając podobnym tropem, nudę interpretuje jako jedną ze strategii oporu wobec mechanizmów kapitalizmu. Gdy odbiorca



sztuki staje się klientem artysty, a sama sztuka – przedmiotem handlu – zaczyna się wymagać od niej, żeby „spełniała oczekiwania atrakcyjnego produktu” (Markowska 2012: 111). Świadomie nudząc odbiorców, artysta występuje przeciw logice rynku – nie dość, że nie reklamuje swojego produktu, to jeszcze ostentacyjnie zmniejsza jego atrakcyjność.

„Doświadczenie nudy, braku, także braku kulminacji i estetycznego zadowolenia (satysfakcji), a zamiast tego – zaprogramowane rozczarowanie estetyczne” – pojawiają się po to, żeby uniknąć „łatwego psychologicznego interesu osiągnięcia satysfakcji jako prostego i przewidywalnego zysku osiągalnego z obcowania ze sztuką” (*Ibidem*: 79).

W takim ujęciu stosowanie nudy można byłoby uznać za jedną ze strategii kultury alternatywnej, próbę wyłamania się ze schematu „«produkcja» – «konsumpcja kulturalna»” (Jawłowska 1988: 35). To próba zaznaczenia twórczej „niepodległości”, a także wskazania, że dzieło sztuki jest produktem różnym od wszystkich innych.

Podobną intuicję wyraża Anka Ptaszkowska: „Wydaje mi się (...), że źródłem naszej zadziwiającej tolerancji wobec nudy była odmowa spektakularności, odmowa uczestnictwa w «społeczeństwie spektaklu». Motywacja była polityczna, jakkolwiek nigdy niezadeklarowana ani też niepewna siebie” (Ptaszkowska 2010: 381). Ptaszkowska, w latach 70. zeszłego wieku prowadząca w Paryżu Galerię 1-36 i Vitrine pur l'art actuel, poddaje nudę w sztuce twórców, których promowała, retrospektywnej krytyce i pyta: „Jak to się działo, że lubiliśmy się bawić, a znosiliśmy bez zmruczenia powiek śmiertelną nudę dzieł naszych artystów?” (*Ibidem*: 380). Szukając odpowiedzi, krytyczka wspomina:

„Można powiedzieć, że młodzi artyści związani z galerią nie tworzyli, co oznacza również – nie produkowali. Drogą analizy docierali do pytań zasadniczych, aż do najprostszego, fundamentalnego: «co to jest?»».

Ceną była nuda, której byliśmy pierwszymi ofiarami.

Potrąfiliśmy bez zmruczenia oka obserwować przez dwie godziny nieuchwytnie

drżania taśmy filmowej w instalacji Taki Imury [galeria 23]. Broniliśmy nudy jako realnej przeciwwagi dla spektakularności i komfortu. To była jasno określona strategia oporu” (*Ibidem*: 335).

Czy powyższe uwagi można odnieść także do teatru Tadeusza Kantora? Choć Kantor w swoich pismach wielokrotnie wspominał o nudzie, pozostawała ona – jak się wydaje – jedynie na poziomie deklaracji. Mamy w jego przypadku do czynienia z nudą połowiczną, której nigdy tak naprawdę nie wciela się w życie. Dlaczego? Markowska wiąże to zjawisko z „syndromem PRL-u” i panującego wówczas „niedosytu kultury” (Markowska 2012: 80). Kantor, pragnąc, żeby sztuka polska była częścią kultury zachodniej, sięgał po wzorce europejskie, szczególnie francuskie – także dlatego, że z nimi wiązały się w naszym kraju artystyczny prestiż i autorytet, można powiedzieć, że kultywowanie wpływów paryskich było ważną dla polskiej sztuki tradycją, którą założyciel Cricot 2 chciał kontynuować (*Ibidem*: 165). Jednak nie wszystkie takie wzorce można było przeszczepić na polski grunt.

Z podobnych powodów, według badaczki, „informelowe” obrazy Kantora odbiegały znacznie od dzieł zachodniego informelu czy abstrakcyjnego ekspresjonizmu (ruch *art informel* – z fr. „sztuka bezkształtna” – zakładał swobodną ekspresję malarską, zaniechanie wszelkich intelektualnych kalkulacji, zaufanie przypadkowi i temu, co niewytłumaczalne – według Markowskiej obrazy Kantora markują jedynie podobną spontaniczność, pozostając w istocie dobrze przemyślane, czy wręcz dekoracyjne – por. *Ibidem*). Jeśli nuda w sztuce to jedna ze strategii oporu wobec kapitalizmu, to faktyczne jej zastosowanie w kraju socjalistycznym nie tylko mijałoby się z celem, ale przede wszystkim skazane byłoby na niezrozumienie. Kiedy widzowie zamiast nadmiaru płynącego z przebodźcowania doświadczają na co dzień niedosytu, serwowanie im „zaprogramowanego rozczarowania estetycznego” nie przyniosłoby poczucia „niepodległości”, a jedynie rozczarowanie właśnie.

## Nuda deklarowana

Mimo to Kantor nudę w sztuce wyraźnie postulował. *Explicite* postulat ten został wyrażony w *Notatkach do teatru zerowego*:

„Interesuje nas (...) moment, gdy środki, które utożsamiały się niemal z naturą i istotą sztuki, niewzruszalne (wydawałoby się), najwyższe i obowiązujące formuły – zaczęły martwieć, sztywnieć i z kolei rzeczy, cały tamten imponujący arsenał czy indeks objawów życiowych zamieniły w końcu w pustą rekwizytornię.

z chwilą, gdy odrzucamy bezsilne już środki formalne, iluzję,

automatyczny aparat reprodukcyjny,

życiowy fabularny tok wydarzeń,

jeśli podajemy w wątpliwość pojęcie

formy i kształtowania –

cały ten bagaż nabrzmiały treścią, głębią,

– „powyżej zera” –

staje się nieprzydatny.

Nasza wrażliwość skierowuje się wówczas ku takim objawom, jak:

niechęć,

zanik woli,

apatia,

znudzenie,

monotonia,

zobojętnienie,

wegetatywność,

śmieszność,

banalność,

zwyczajność,

pustka...

Są to stany bezinteresowne.

A o to właśnie chodzi” (Kantor 2005: 247-248).

W innym manifestie Teatru Wydarzeń (jego bezpośrednią realizacją była *Kurka Wodna* po raz pierwszy wystawiona w roku 1967) Kantor opisuje taktykę twórczą, którą uznać można za uniwersalną dla całej jego twórczości:

„Wydarzenia i wypadki, małe i ważne, nijakie, powszednie, nudne, konwencjonalne, tworzą miazgę rzeczywistości. Wytrącam je z toru powszedniości (...), nadaję im autonomię (...), pozbawiam je motywów i konsekwencji. Obracam je, powtarzam wielokrotnie, aż zaczną samodzielnie bytować i fascynować” (*Ibidem*: 385).

O jakiego rodzaju nudzie mówił Kantor? Wydaje się, że powyższe dwa fragmenty dotyczą dwóch głównych sposobów rozumienia nudy, z jakim mamy w jego przypadku do czynienia. Pierwsza to nuda – pustka, do której dąży się przez odrzucanie po kolei wszystkiego, co tworzy „nabrzmiały treścią bagaż”. Druga to nuda rozumiana jako banalność, codzienność, zwyczajność.

### Teatr Podziemny

Zainteresowanie drugą z nich można odnaleźć jeszcze w okupacyjnym Podziemnym Teatrze Niezależnym. W pokoju, w którym w roku 1944 grano *Powrót Odysa*, nie było dekoracji; nie było też podziału na scenę i widownię (Pleśniarowicz 1997: 56). To miał być pokój realny – pokój „zniszczony przez wojnę (...) takich pokoi było wówczas w Polsce tysiące” (*Ibidem*). Zamiast dekoracji, w pomieszczeniu zgromadzono przeróżne „przedmioty gotowe”, np.: stary, zrobiony z miednicy reflektor, spróchniałą deskę, zabłocone koło od wozu (*Ibidem*: 57).

Kantor uważał, że jego pomysł był prekursorski w stosunku do włoskiego ruchu Arte Povera; wskazywał też na podobieństwo do Duchampowskiego *ready-made*, zaznaczając, że była to zbieżność intuicji, gdyż z twórczością słynnego dadaisty zetknął się po raz pierwszy dopiero po wojnie (*Ibidem*: 103). Tytułowy Odys, ubrany w mundur Wehrmachtu, miał być wracającym spod Stalingradu niemieckim żołnierzem. Planowano nawet przenieść akcję spektaklu na autentyczny dworzec kolejowy – choć tego projektu, z oczywistych powodów, nie zrealizowano (Piotrowski 2005: 34).

Do koncepcji „przedmiotu biednego” i „przedmiotu gotowego”, które narodziły się w trakcie pracy nad *Powrotem Odysa*, Kantor powracał w całej swojej późniejszej twórczości (zarówno malarskiej, jak i teatralnej). Piotr Piotrowski argumentował, że w tym – według określenia samego Kantora – „realizmie spotęgowanym” – realność osiągnana była poprzez metonimię (*Ibidem*: 39-44). Zabieg ten polegał na „przedłużeniu” rzeczywistości – „wszystko było niejako w zastępstwie tego, co działo się za oknem mieszkania, w którym odbywał się spektakl” (*Ibidem*: 43).

Działalność krakowskiego Podziemnego Teatru Niezależnego łamała niemiecki zakaz z 1940: „Polacy nie mają prawa do wystawiania poważnych widowisk” (pod karą śmierci – Pleśniarowicz 1997: 48). Na drzwiach pokoju, w którym przedstawiano *Powrót Odysa*, Kantor napisał „Do teatru nie wchodzi się bezkarnie” (*Ibidem*: 55). Aktorzy ryzykowali wiele, żeby – jak pisał Piotrowski – „przedłużyć” rzeczywistość.

Maria Stebnicka wspominała, jak przewoziła razem z Andrzejem Cybulskim specjalnie skonstruowaną atrapę armaty do mieszkania, w którym miał odbyć się spektakl. Jechali dorożką, trafili na łapankę na Rynku Głównym. Jak opowiadała Stebnicka, zostali tam zatrzymani przez patrol granatowej policji: „Nie wiem, dlaczego nam się wydawało, że jeżeli ja się na tej armatniej lufie położę, to ona będzie absolutnie zasłonięta. (...) Policjanci pytają, co my wieziemy. Z całym spokojem Andrzej Cybulski odpowiada: Armatę. Oni mówią: Dobra, dobra, to jedźcie

z tą armatą, tylko szybko przez Rynek, jeszcze przejedziecie” (cytat za: *Ibidem*: 59).

To nie było prawdziwe działo, dlatego akurat w tym przypadku nie możemy mówić o *ready-made*. Jednak idea „realności”, której fragment można odjąć z otaczającego świata i włączyć w obręb sztuki, miała odtąd na Kantora nieustający wpływ. Na pojęcie przedmiotu gotowego składały się dla niego nie tylko materialne, namacalne przedmioty w sensie dosłownym, ale także swego rodzaju „przedmioty sytuacyjne”, „gotowe sytuacje”, „gotowe idee” i „gotowe słowa”, wyabstrahowane ze swojego kontekstu i pozornie niepowiązane.

Kantor podkreślał wagę tego „anektowania rzeczywistości”: „nie wy myślam w mojej sztuce żadnych nowych elementów (...) Jeśli udaje mi się zrobić coś rzeczywiście nowego, robię to z elementów znanych z otaczającej rzeczywistości” (cytat za: *Ibidem*: 184). Podejście to podchwyciło za artystą wielu krytyków – na przykład Wiesław Borowski pisał, że każdy element swojego spektaklu Kantor traktował jako „oddzieloną od innych realność, która powstała w formie skończonej gdzie indziej, poza spektaklem” (Borowski 1982: 49).

Za deklaracją, że wszystko w tej sztuce – tak działania, jak i przedmioty – to „elementy z otaczającej rzeczywistości”, szła metoda pozwalająca na wytworzenie wrażenia fragmentaryczności. Każdy element ma wskazywać na to, co jest poza teatrem; każdy ma się wydawać właśnie jedynie elementem, częścią czegoś większego. To pozwala stworzyć charakterystyczną, „postrzępioną” strukturę spektaklu. Według krytyczki teatralnej Teresy Krzemień, Kantor wiedział, że „do współczesnej wrażliwości docierają w pełni jedynie struktury w strzępach (...) nasza powojenna pojemność duchowa to forma gotowa przyjąć strzępy ledwie. Rozbite lustro. Miazgę. Kantor te strzępy ładuje do Biednej Budy Jarmarcznej, nabija prochem i strzela nimi w widza” (Krzemień 1999: 98).

## Teatr Zerowy

Zainteresowanie pierwszym z wymienionych wcześniej rodzajów Kantorowskiej nudy – pustką powstałą poprzez redukcję „nabrzmiącego treścią bagażu”, tego, co „powyżej zera” – uwidoczniło się najwyraźniej w *Wariacie i zakonnicy* (1963), dziele tzw. Teatru Zerowego. Stan nudy miał tam być osiągnięty poprzez „aneantyzację” – stopniową eliminację kolejnych warstw spektaklu.

Jednym z elementów składających się na ten proces miał być automatyzm gry aktorów. Zgodnie z zaleceniami Kantora powinni oni zachowywać „oszczędność w objawianiu wzruszeń, aż do stanów wegetacji”; grać „«cichcem», to znaczy jakby (...) ukryć chcieli swoje granie” (Kantor 2015: 207). Gra miała wydawać się widzom monotonna i jednostajna. Wypowiadanie kolejnych kwestii w sposób nienaturalny, nieadekwatny do ich treści, pozwalało według Kantora „sprowadzać znaczenia/ do walorów czysto fonetycznych” (*Idem* 2005: 253). Aktorzy mieli się stać „młynem mielącym tekst” (*Ibidem*: 240).

Kolejnym zabiegiem służącym „aneantyzacji” treści miało być powtarzanie. Według Kantora „po pewnym czasie wywołuje ono/ kompletne pozbawienie znaczenia/ zarówno czynności, jak i przedmiotu” (*Ibidem*: 254). Powtórzenie stanowi więc jedną z metod wspomnianego procesu „wytrącania z toru powszedniości”, „pozbawiania motywów i konsekwencji” i „nadawania autonomii” – z tą różnicą, że w Teatrze Podziemnym procesowi temu poddawane były konkretne przedmioty materialne, natomiast w Teatrze Zerowym – wypowiedzi i czynności.

Uporczywe powtarzanie na pewno spełnia zamierzony przez Kantora cel – sprawia, że poddany mu element zaczyna funkcjonować samodzielnie, pozbawiony kontekstów znaczeniowych, które wiązałyśmy z nim na początku. Warto się jednak zastanowić, czy powtarzanie w teatrze powoduje, że spektakl jest nudny? Wydaje się, że niekoniecznie.

Reżyserka Weronika Szczawińska argumentuje wręcz, że powtórzenie w sztukach teatralnych często jest właśnie tym, co widza zaciekawia:

„Uważam, że powtórzenie może paradoksalnie stać się środkiem, który ratuje teatr od nudy. To, co w sztukach wykonawczych generuje nudę, to raczej bezformie, celowe wykołejenie czasu i przestrzeni celebrowane na wszystkich płaszczyznach, eksperyment bez ustanowienia ram eksperymentu. Powtórzenie, rozumiane jako narzędzie, jednak wprowadza pewien rytm; rytm ożywczy albo drażniący, ale fizycznie odbierany i mobilizujący uwagę. Tam, gdzie jest rytmiczność, pojawia się to, co energetyczne, żywe, nakierowane na kontakt. Czy to będzie strategia remiksowa, czy też powtarzanie fraz tekstowych albo muzycznych. A nuda to «bezrytmie»” (cytat za: Król 2013).

„Aneantyzacja” została w *Wariacie i zakonnicy* zobrazowana bardzo dosłownie. Eliminowano nie tylko znaczenia słów, ale także – fizycznie – aktorów grających w spektaklu. Kantor skonstruował tzw. Maszynę Aneantyzacyjną, czyli Maszynę Unicestwienia – hałaśliwą piramidę ze starych krzeseł, tworzących wielką, nieforemną masę. Maszyna była ogromna, dominowała na scenie.

W jej środku siedział uczestnik spektaklu, Jacek Stokłosa, który wspominał: „siedziałem ukryty w jej środku, miałem przed sobą partyturę i ciągnąc w odpowiednich momentach za cały system linek wprawiałem ją [maszynę] w ruch. Linki poruszały stosy połączonych ze sobą krzeseł, które wydawały dźwięki o różnym natężeniu emocjonalnym, stosownie do zapisu w partyturze” (cytat za: Pleśniarowicz 1997: 149).

Jak pisał Kantor, maszyna:

„gwałtownymi,  
automatycznymi ruchami  
wypiera aktorów, wyrzuca «poza»,  
eliminuje.  
Pozostaje śmiesznie mała przestrzeń  
do życia i gry. Aktorzy usiłują  
nie dać się zepchnąć zupełnie,  
utrzymać równowagę, czepiają się



jak tonący, rozpaczliwie walczą,  
odpadają (Kantor 2005: 252-253).

Aktorzy nie poddawali się bez walki. Próbowali utrzymać się na powierzchni, nie spaść na podłogę. Mówili swoje kwestie, coraz bardziej podnosząc głos, żeby przekrzyczeć terkot ustrojstwa. Tym samym to maszyna stawiała się tym, co określało aktora i wyznaczało ramy jego działania. Najskuteczniejszą formą obrony okazywało się ograniczenie do minimum wszelkiej ekspresji:

„Bezruch jako obrona.  
Aktorzy usiłują  
przystosować się do minimum  
warunków życiowych,  
przez oszczędzanie sił,  
wykonywanie minimum ruchów,  
nieobjawianie wzruszeń  
(jak człowiek w górach, przyczepiony  
do skały, na bardzo wąskiej ścieżce).  
Śmieszna ekonomia ruchów.  
Ostrożność.  
Obliczanie i «wymierzanie» każdej  
reakcji.  
Napięta uwaga.  
Świadomość, że każdy gwałtowniejszy  
objaw życia grozi śmiercią” (Ibidem).

Anna Markowska przedstawia kilka różnych interpretacji Maszyny Aneantyzacyjnej. Można uznać ją za gest dadaistyczny – propozycję absurdałnej zabawy (Markowska 1997: 56). Można też odczytać znaczenie tej konstrukcji w duchu Gombrowiczowskim, uznać, że jest ona „w istocie maszyną do rozdawania ról, degradujących i sprzecznych z wewnętrznymi

dążeniami” (*Eadem* 2003: 120). Badaczka podkreśla, że konsekwencją takiego uprzedmiotowienia psychiki ludzkiej w przedstawieniu *Wariata i zakonnicy* było sięgnięcie w późniejszych realizacjach Cricot 2 po manekin – materialny obraz tego procesu. Pierwsze manekiny pojawiły się już w *Kurce wodnej*, granej bezpośrednio po *Wariacie i zakonnicy*, a najślawniejsze okazały się jednak figurki dzieci z *Umarłej klasy*.

Markowska proponuje także alternatywną interpretację maszyny aneantyzacyjnej, patrząc na nią przez pryzmat egzystencjalizmu Jean-Paula Sartre’a, według którego świadomość powstaje poprzez negację (czyli właśnie, innymi słowy, aneantyzację) bytu (*Eadem* 1997: 56). Proces ten dobrze oddaje fragment powieści *Mdłości* (którą Kantor, regularnie bywający w Paryżu, zapewne znał):

„(...) aby najbardziej banalne wydarzenie mogło się stać przygodą, trzeba i wystarczy zacząć je opowiadać. Na to właśnie nabierają się ludzie: człowiek jest zawsze opowiadaczem zdarzeń, żyje otoczony swoimi zdarzeniami i zdarzeniami innych, wszystko, co się z nim dzieje, widzi poprzez nie; i usiłuje przeżywać swoje życie tak, jakby je opowiadał.

Trzeba jednak dokonać wyboru: żyć czy opowiadać. Na przykład, kiedy byłem w Hamburgu, z tą Erną, której nie ufałem i która się mnie bała, prowadziłem dziwne życie. Ale nie zastanawiałem się, byłem w tym zanurzony. A potem pewnego wieczoru, w małej kawiarni San Pauli, poszła do toalety. Zostałem sam, a patefon grał wtedy *Blue Sky*. Zacząłem sobie opowiadać, co zdarzyło się od opuszczenia statku. Powiedziałem sobie: «Trzeciego wieczoru, gdy wchodziłem do dancingu ‘Niebieska Grota’, zobaczyłem wysoką na wpół pijaną kobietę. I tamta kobieta jest właśnie tą, na którą w tej chwili czekam, słuchając *Blue Sky*, i która wróci, żeby usiąść po mojej prawej stronie, i zarzuci mi ręce na szyję». I oto odczułem gwałtownie, że to jest przygoda. Ale wróciła Erna, usiadła obok mnie, zarzuciła mi ręce na szyję, a ja nienawidziłem jej, nie wiedząc dobrze dlaczego. Teraz to rozumiem: gdyż należało znów zacząć żyć, a wrażenie przygody zniknęło” (Sartre 2005: 50).

Inspirację filozofią Sartre’a przełożoną na język teatru w *Wariacie i zakonnicy* można rozumieć dwojako. Kiedy widz zobaczy na środku sceny absurdalną maszynę, która bezpardonowo spycha aktorów na podłogę, może doznać szoku. A szok i wstrząs pozostają na poziomie przedrefleksyjnym – przerywają opowieść, nie rozpoczynając nowej. Wciągają w życie. Dzięki temu, jak pisze Markowska, maszyna „przez swą bepośredniość, dotykalność i działalnie wstrząsowe ma służyć doświadczeniu samego bytu, a nie – oddalaniu od niego” (Markowska 1997: 56).

Można też działanie maszyny aneantyzacyjnej odczytywać odwrotnie – jako bezpośrednią wizualną ilustrację procesu negacji bytu, dzięki której powstaje świadomość. Widz w teatrze odbiera przedstawienie jako opowieść, a rozsadzająca ją od środka maszyna obrazuje proces aneantyzacji, umożliwiając sam akt opowiadania.

Nuda w takim ujęciu jest nie tylko miejscem, w którym doświadczamy „toporności” bytu, lecz także jednocześnie – bodźcem popychającym świadomość do włączenia się i snucia opowieści. Czy jednak widzowie spektakli Cricot 2 faktycznie doświadczali nudy?

„Podbechtywałem ich”...

Pomysł wykorzystania w spektaklu „automatycznej” gry aktorskiej zrodził się wcześniej, w samych początkach Cricot 2. Autorką tego pomysłu była prawdopodobnie Maria Jarema, która – jak wspominał później Kantor – podczas prób *Mątwy* (pierwszego spektaklu Cricot 2, wystawionego w roku 1956) powtarzała, że „aktorzy powinni tekst wymawiać szalenie automatycznie, monotonnie, bez żadnych akcentów dowcipu czy emocji” (cytat za: Pleśniarowicz 1997: 115). Warto zwrócić uwagę, że Kantor nie zamierzał skrupulatnie przestrzegać tych zaleceń – jak później wspominał: „Jak Marysi Jaremiarki nie było, to wtedy ja... podbechtywałem ich, żeby jednak wydobyć humor” (cytat za: *Ibidem*).

Podbechtywał ich nie tylko przy okazji *Mątwy*. Można zaryzykować tezę, że komizm stanowił rdzeń Cricotowskiej podstawy programowej,

a wszelkie inne założenia mogły znaleźć zastosowanie o tyle tylko, o ile go nie naruszały. Kantor, komentując przedstawienie *Wariata i zakonnicy*, podkreślał: „teatr ten bazuje na humorze i komizmie cyrkowym. U podstaw tego teatru (...) jest cyrk. Komizm niemieszczący się w konwencjach życiowych, ostry, kłownowski, jaskrawy” (Kantor: 2015: 208). Warto zwrócić uwagę, że sama nazwa Kantorowskiego teatru (odziedziczona po przedwojennej grupie plastyków, którą założył starszy brat Marii Jaremy, Józef) wywodziła się od cyrku właśnie – „Cricot” można przeczytać od tyłu: „to cyrk” (Pleśniarowicz 1997: 112).

Dostępne relacje widzów *Wariata i zakonnicy* z roku 1963 wskazują na to, że rzeczywiście spektakl ten zapamiętano jako „tak zabawny, że niekiedy trącający wręcz kabaretem” (Markowska 2003: 113). Widzowie w swojej zdecydowanej większości, zamiast się nudzić, znakomicie się bawili. Wspominano „kilka prawdziwie zabawnych gagów, m.in. prowadzenie dialogu przez głuchy telefon” (*Ibidem*).

Mowa tu o dialogu między Zakonnicą a Walpurgiem – tak opowiadał o nim sam Kantor:

„Te dwie postacie siedziały na końcach, a między nimi siedziało dwóch panów. Oni siedzieli i patrzyli to na jedno, to na drugie. Przypominało to zabawę w telegraf, tworzyło pewnego rodzaju kanał informacyjny, który ma przeszkodę. Ten coś mówił, ten powtarzał to słowo, ale rozważał, co ono znaczy, dosyć długo nic nie rozumiejąc, radził się tego drugiego à propos tego. Ten drugi jeszcze mniej rozumiał, wobec tego powstawała kłótnia między nimi. Zapomnieli zupełnie o dwóch aktorach siedzących na końcach, którzy mieli coś tam powiedzieć. (...) Jeden z tych panów był ważny, to znaczy jeden drugiemu rozkazywał, z tego powodu zachodziły między nimi pewne konflikty. W końcu ten drugi podawał kwestię zupełnie zdeformowaną. Natomiast ona odpowiadała zupełnie normalną kwestią. Po czym ten znowu powtarzał jej kwestię, żeby przenieść do tego drugiego. W ten sposób powstawało przedstawienie, gdzie jedno zdanie było ciągnięte przez pół godziny” (Kantor 2015: 207-208).

Rozbawieniu towarzyszyły napięcie i strach. Co ciekawe, osiągnięty między innymi dzięki stosowaniu wspomnianych już uporczywych powtórzeń. Jak pisze Markowska, według relacji świadków spektaklu „najbardziej porażająca serce rytmizacja występowała w scenie z maszyną aneantyzacyjną” (Markowska 2003: 120-121). Rytmiczny terkot budował w widzach wrażenie, że znajdują się pod presją ciągłego zagrożenia. Tak też działały podobne zabiegi w *Umarłej klasie*, gdzie „do lekko przyspieszonej pulsacji serca jako zasadniczej miary rytmicznej [Kantor] dodał jednostajnie miarowe tempo muzyki wojskowej” (*Ibidem*). Powtarzał się tam też regularnie np. klekot dwóch drewnianych kul włożonych do mechanicznej kołyski przypominającej trumienkę. Jak podkreśla Markowska, taka nieubłagana powtarzalność nie usypia, przeciwnie – buduje poczucie osaczenia, nakazuje czujność.

Co więcej, spektakl *Wariat i zakonnica* miał silny rys polityczny. A przynajmniej tak został odczytany przez cenzurę, za której przyczyną prędko zdjęto go z afisza (Pleśniarowicz 1997: 150-151) – przedstawienie zdążono zagrać zaledwie dwanaście razy, między 8 czerwca a 1 lipca 1963 roku. Między innymi „dwóch panów” z opisanego wyżej dialogu Zakonnicy z Walpurgiem zidentyfikowano jako parodię funkcjonariuszy Urzędu Bezpieczeństwa (*Ibidem*). Ten rzadko uwypuklany wątek wpisuje Cricot 2 w historię teatrów politycznie zaangażowanych. Można przypuszczać, że spektakl, oprócz śmiechu i strachu, wzbudzał w odbiorcach także np. poczucie solidarności czy chęć zmiany. Żadna z relacji nie wskazuje na znudzenie czy apatię.

## Teatr Śmierci

*Umarłą klasę* (1975), Kantor uznawał za wywodzącą się formalnie bezpośrednio z *Wariata i zakonnicy* (*Ibidem*). W Teatrze Śmierci, podobnie jak w Teatrze Zerowym, Cricot 2 kontynuowało „grę z pustką” – z tym że ta pustka, do której w *Wariacie i zakonnicy* dążono przez „aneantyzację”, w *Umarłej klasie* objawiła się jako śmierć (Kantor 2004: 27).

Wiele zabiegów z Teatru Zerowego znalazło także zastosowanie w Teatrze Śmierci. Był wśród nich, oprócz wspomnianych już powtórzeń, m.in. automatyzm gry aktorskiej, a według Kantora:

„(...) postaci *Umarłej Klasy*, przestrzegając lojalnie reguł teatralnego rytuału, podejmują jakieś role jakiejś sztuki, ale nie wydają się przywiązywać do nich zbyt dużej wagi, robią to jakby automatycznie, z powszechnie stosowanego nawyku, odnosimy nawet wrażenie, jakby ostentacyjnie nie przyznawali się do nich, jakby tylko powtarzali cudze zdania i czynności, porzucają je łatwo i bez skrępowań; role te jakby źle nauczone rozpadają się co chwilę, tworzą się poważne luki, brak wielu fragmentów, jesteśmy zdani na domysły i przeczucia” (Ibidem, s. 32).

Ta idea znalazła swoją pełną realizację w finalnej scenie spektaklu, kiedy aktorzy na znak Kantora (obecnego wciąż na scenie na każdym swoim przedstawieniu) na zmianę zastygali i ożywiali się w mechanicznych ruchach, powtarzając fragmenty cytatów z *Tumora Mózgowicza* (Miklaszewski 2007: 23-24). Jak opowiadała po latach jedna z aktorek, Kantor wyrażał nadzieję, że powtarzalność tej sceny znuży widzów tak, że już w trakcie jej trwania opuszczą teatr. Widzowie jednak zawsze trwali na widowni do końca spektaklu.

„Miazga rzeczywistości”

Czy możemy uznać, że założyciel Cricot 2 był szczery, wyrażając podobne życzenie? Postępując za wspomnianą radą Jana Pieszczachowicza, powinniśmy pamiętać o zasadzie ograniczonego zaufania. Jak możemy odpowiedzieć na podobne słowa Kantora (przedwcześnie nie wychodząc z sali)?

Nie ulega wątpliwości, że artysta był nudą zafascynowany i dawał wyraz tej pasji w swoich licznych wypowiedziach. Jednak, jak się wydaje, będąc świadomy efektów, jakie konkretne zabiegi teatralne wywołują w widzach, nigdy nie zdecydował się na pełną realizację tej idei. Nuda była

widzom Cricot 2 wyraźnie sugerowana, ale nie stawiała się ich doświadczeniem. Można wręcz powiedzieć, że Kantor fingował nudę, faktycznie proponując coś zgoła innego.

Dlaczego? Po co udawać coś, czego nie planuje się zrealizować? Jak sądzę, zasadniczy rozdzźwięk sytuuje się tutaj między zachodnioeuropejskimi tendencjami w sztuce współczesnej, których Kantor był świadomy i do których chciał nawiązywać, a polską tradycją literacką – konkretnie twórczością Brunona Schulza – pozostającą (całkowicie otwarcie) jednym z najważniejszych źródeł Cricotowskich inspiracji. W kwestii nudy Kantor, deklarując coś, co wydawało się podążaniem za najnowszymi prądami z Zachodu, w rzeczywistości realizował program Schulza.

Warto ponownie pochylić się nad zdaniem z manifestu Teatru Wydarzeń: „Wydarzenia i wypadki, małe i ważne, nijakie, powszednie, nudne, konwencjonalne, tworzą miazgę rzeczywistości”. Jak należy zinterpretować słowo „miazga”? Pierwszą intuicją jest często odwołanie się do znaczenia związanego z „miazdzeniem” – tak rozumiana miazga to według definicji PWN: „bezsztaltna masa powstała na skutek rozbicia, zgniecenia lub roztarcia czegoś”. W tym sensie o miazdze pisała m.in. wspomniana Teresa Krzemień („nasza powojenna pojemność duchowa to forma gotowa przyjąć strzępy ledwie. Rozbite lustra. Miazgę” – Krzemień 1999: 98).

Można jednak szukać tutaj innej metafory. W botanice używa się określenia „miazga” na „warstwę komórek roślin drzewiastych, występującą między drewnem a łykiem i powodującą przyrost rośliny na grubość” (PWN). Podobną twórczą funkcję pełni także miazga zęba – we wczesnej fazie życia odpowiedzialna za tworzenie zębiny, a później za ewentualne procesy naprawcze (na ten aspekt znaczeniowy słowa „miazga” zwrócił moją uwagę filozof Wojciech Kozyra). Jeśli pójdziemy tym tropem, „miazgę rzeczywistości” – a wraz z nią nudę, będącą jej częścią – możemy uznać za rodzaj zrębów rzeczywistości, jej źródło, mające duży potencjał twórczy. I to potencjał silnie powiązany z dzieciństwem.

## Powrót do „genialnej epoki”

Właśnie zainteresowanie tak rozumianą miazgą wydaje się bliskie programowi artystycznemu Brunona Schulza. W liście do Witkacego z roku 1934 autor *Sklepów cynamonowych* pisał o doświadczeniu, które miało na jego twórczość nieustanny, dominujący wpływ:

„Początki mego rysowania gubią się we mgle mitologicznej. Jeszcze nie umiałem mówić, gdy pokrywałem już wszystkie papiery i brzegi gazet gryzmołami, które wzbudzały uwagę otoczenia. Były to z początku same wozy z końmi. Proceder jazdy powozem wydawał mi się pełen wagi i utajonej symboliki. (...) Obraz ten należy do żelaznego kapitału mojej fantazji, jest on jakimś punktem węzłowym wielu uchodzących w głąb szeregów. Do dziś dnia nie wyczerpałem jego metafizycznej zawartości. (...)

Nie wiem, skąd w dzieciństwie dochodzimy do pewnych obrazów o rozstrzygającym dla nas znaczeniu. Grają one rolę tych nitki w roztworze, dokoła których krystalizuje się dla nas sens świata. (...)

Takie obrazy stanowią program, statuują żelazny kapitał ducha (...) Te wczesne obrazy wyznaczają artystom granice ich twórczości. Twórczość ich jest dedukcją z gotowych założeń (...) komentarzem do tego jednego wersetu, który był im zadany” (Schulz, cytata za: Chmurzyński 1995: 170-171).

Obraz wczesnego źródła twórczości, pogrążonego „we mgle mitologicznej”, Schulz oddał w opowiadaniu *Genialna epoka*:

„(...) zrozumiałem, co mam czynić, i pełen zapалу zacząłem z szaf wyciągać stare foliały, wypisane i rozsypujące się księgi handlowe ojca i rzucałem je na podłogę pod ten słup ognisty, który leżał na powietrzu i pałał. Nie można mi było nastarczyć papieru. Brat i matka przybiegali wciąż z nowymi naręczami starych gazet i dzienników i rzucali je stosami na ziemię. A ja siedziałem wśród tych papierów, oślepiiony blaskiem, z oczami pełnymi eksplozji, rakiet i kolorów, i rysowałem. Rysowałem w pośpiechu, w panice, na poprzek, na ukos, poprzez zadrukowane i



zapisane stronie. Moje kolorowe ołówki latały w natchnieniu przez kolumny nieczytelnych tekstów, biegly w genialnych gryzmołach, w karkołomnych zygzakach, zwęzłając się raptownie w anagramy wizyj, w rebusy świetlistych objawień, i znów rozwiązując się w puste i ślepe błyskawice, szukające tropu natchnienia” (Schulz 2013: 44-45).

Dzieciństwo rozumiane jako czas wyostrzonej wrażliwości, źródło twórczości, nie jest tożsamy z faktycznym dzieciństwem autora, jest raczej rodzajem mitu – sam Schulz na początku *Genialnej epoki* sygnalizuje, że zdarzenia, o których opowiada, nie miały miejsca w linearnym czasie rzeczywistym:

„Cóż (...) zrobić ze zdarzeniami, które nie mają swego własnego miejsca w czasie, ze zdarzeniami, które przyszły za późno, gdy już cały czas był rozdany, rozdzielony, rozebrany, i teraz zostały niejako na lodzie, niezaszeregowane, zawieszony w powietrzu, bezdomne i błędne?

Czyżby czas był za ciasny dla wszystkich zdarzeń?” (*Ibidem*: 40).

Wydaje się, że Kantor, kiedy mówił: „Pragnę jak najściślej/ Określić ten mój świat/ Dzieciństwa./ On jedyny zawierał/ całą/ prawdę” (cytat za: Czerska 2013: 789) – myślał także o pewnym micie utrwalonym we własnej pamięci i wyobraźni. Być może elementy deklarowane jako potencjalnie „nudne” są tymi, które pozwalają zmienić tryb postrzegania na świeży i odkrywczy. Taki cel byłby wspólny z założeniami innych teatrów alternatywnych, w tym np. Teatru Laboratorium Grotowskiego (Jawłowska 1988: 34-37).

Dzieciństwo jest w *Umarłej klasie* zaznaczone w sposób namacalny – każdy z aktorów jest obciążony manekinem z postacią dziecka („narosła” – Kantor 2004: 31). Kantor jednak też zdaje się operować nudą w tym sensie, w jakim dorośli mogą uważać za nudne zabawy małego dziecka, takie jak np. przedrzeźnianie i robienie min, powtarzanie w kółko tego samego, nieustanne potrząsanie grzechotką. Aktorzy wykonują czynności,

które upodabniają ich do dzieci. Z czasem wciągają widza w swoisty trans (sam Kantor nazywał poszczególne przedstawienia „seansami”). Taka „nuda” – zamiast nudzić – magnetyzuje.

## Literatura

- Borowski, W. (1982). *Tadeusz Kantor*, Warszawa: Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe.
- Chmurzyński, W. (Red.). (1995). *Bruno Schulz 1892-1942. Katalog-Pamiętnik Wystawy „Bruno Schulz. Ad Memoriam” w Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza w Warszawie*. Warszawa: Muzeum Literatury im. Adama Mickiewicza.
- Czerska, K. (2013). Wielopole i *Wielopole* Tadeusza Kantora – gdzie przestrzeń składa się z granic. *Colloquia Orientalia Bialostocensia: literatura, historia*. Białystok: Książnica Podlaska, [https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8468/1/K\\_Czerska\\_Wielopole\\_i\\_Wielopole\\_Tadeusza\\_Kantora.pdf](https://repozytorium.uwb.edu.pl/jspui/bitstream/11320/8468/1/K_Czerska_Wielopole_i_Wielopole_Tadeusza_Kantora.pdf).
- Elpidorou, A., Gibson, J. (2022). Really Boring Art. *Ergo an Open Access Journal of Philosophy* 8 (30), 190-218. DOI: <https://doi.org/10.3998/ergo.2231>.
- Gołubiew, Z. (1991). *Tadeusz Kantor: Malarstwo i rzeźba*. Kraków: Muzeum Narodowe.
- Jawłowska, A. (1988). *Więcej niż teatr*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Kantor, T. (2004). *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*. Kraków – Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Kantor, T. (2005). *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*. Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka, Ossolineum.

- Kantor, T. (2015). Okolice zerowe w teatrze zerowym – zapis wykładu Tadeusza Kantora w klubie Dziekanka. *Konteksty. Polska Sztuka Ludowa. Antropologia kultury, etnografia, sztuka*, 1-2.
- Król, Z. (2013). Nuda: czas wykolejony. Rozmowa z Marią Poprzęcką, Karolem Radziszewskim, Weroniką Szczawińską. *Dwutygodnik* wydanie 121, <https://www.dwutygodnik.com/artukul/4887-nuda-czas-wykolejony.html?print=1>.
- Krzemień, T. (1999). *Europejski wspólny dom: Kantor ma w nim pokój zarezerwowany*. [W:] Pleśniarowicz, K. (Red.) *Hommage à Tadeusz Kantor*, 93-99. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Kufel, M. (2013). „Błędne Betlejem” Tadeusza Kantora. Kraków: Księgarnia Akademicka.
- Markowska, A. (1997). Rewizjonistyczny szok w Krzysztoforach. [W:] Gryglewicz, T. (Red.), *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14-15 1996*, 47-58. Kraków: Universitas.
- Markowska, A. (2003). *Definiowanie sztuki – objaśnianie świata. O pojmowaniu sztuki w PRL-u*. Katowice: Wydawnictwo Uniwersytetu Śląskiego.
- Markowska, A. (2012). *Dwa przełomy: sztuka polska po 1955 i 1989 roku*. Toruń: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Mikołaja Kopernika.
- Miklaszewski, K. (2007). *Tadeusz Kantor: między śmietnikiem a wiecznością*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Newman, M. (2021). *The long and the short of it: boredom after the end of the great boredom*. [W:] Halamboc, R.D., Morris, S. (Eds.) *On Boredom. Essays in art and writing*, 109-141. Londyn: UCL Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv18kcond.16>.
- Piotrowski, P. (2005). *Nagroda Rembrandta*. [W:] Suchan, J., Świca, M. (Red.), *Tadeusz Kantor. Interior imaginacji*, 33-45. Warszawa –


- Kraków: Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteka.
- Pleśniarowicz, K. (1997). *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie.
- Ptaszkowska, A. (1997). \*\*\*. [W:] Gryglewicz, T. (Red.), *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego – Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14-15 1996, 23-24*. Kraków: Universitas.
- Ptaszkowska, A. (2010). *Wierzę w wolność, ale nie nazywam się Beethoven*. Gdańsk: słowo/obraz terytoria.
- Proust, M. (1992). *W poszukiwaniu straconego czasu. W cieniu zakwitających dziewcząt*. Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- PWN (brak daty). Hasło *Miazga*. *Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/sjp/miazga;2482809.html>.
- Sartre, J.-P. (2005). *Mdłości*. Kraków: Wydawnictwo Zielona Sowa.
- Schulz, B. (2013). *Genialna epoka*. [W:] *Idem, Sanatorium pod klepsydrą*. Kraków: Wydawnictwo MG.
- Sontag, S. (2013). *Jak świadomość związana jest z ciałem. Dzienniki, tom 2. 1964-1980*. Kraków: Wydawnictwo Karakter.
- Sontag, S. (2018). *Jedna kultura i nowa wrażliwość*. [W:] Trzcinka, D., Chodacz, W. (Red.), *Przeciw interpretacji i inne eseje*, 394-409. Kraków: Wydawnictwo Karakter.

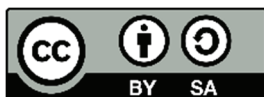
## O autorce

Dagna Cichoń jest absolwentką studiów z historii sztuki oraz filozofii w ramach Kolegium Międzydziedzinowych Indywidualnych Studiów Humanistycznych i Społecznych Uniwersytetu Warszawskiego. Obecnie studiuje hebraistykę na Wydziale Orientalistycznym UW. Współredagowała tom korespondencji Rafała Wojaczka *Listy miłosne i nie* (2019). Współpracowała z Muzeum Domków dla Lalek w Warszawie. Zainteresowania badawcze wiąże ze zjawiskami na granicy sztuk wizualnych i literatury.

## About Autor

Dagna Cichoń graduated in art history and philosophy from the College of Interdisciplinary Individual Studies in Humanities and Social Sciences at the University of Warsaw. She is currently studying Hebrew at the Faculty of Oriental Studies at the University of Warsaw. She co-edited a collection of Rafał Wojacek's correspondence *Listy miłosne i nie* (2019). She also collaborated with the Dollhouse Museum in Warsaw. Her research interests focus on the intersection of visual arts and literature.

 <https://orcid.org/0009-0003-5042-6464>



This is an open access article distributed under the terms of the Creative Commons Attribution 4.0 International license for use and distribution (CC BY 4.0), <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/>

## Jak cytować ten artykuł / How to cite this paper:

Cichoń, D. (2023). „Miazga rzeczywistości” – nuda jako materia dzieła sztuki w teatrze Tadeusza Kantora.

*Zoon Politikon* No. 14, <https://doi.org/10.4467/2543408XZOP.23.009.19142>