

MAGDALENA
SKRZYPCZAK*

Tadeusza Kantora

„krótkie spięcia sensu między słowami”

195

TADEUSZA KANTORA „KRÓTKIE SPIĘCIA SENSU MIĘDZY SŁOWAMI”

Objętość tomów traktujących o teatrze Tadeusza Kantora – jako o jednym z bardziej intrygujących zjawisk artystycznych XX wieku – świadczy nie tylko o potencji drzemącej w twórczości artysty, ale również o jakiejś szczególnej aktualności jego Dzieła. Mimo licznych komentarzy oraz niezwykle obfitej literatury przedmiotu dzieło twórcy Cricot 2 niezmiennie inspiruje szerokie grono historyków sztuki, teatrologów, literaturoznawców, antropologów, teoretyków kultury. Pytanie o aktualność twórczości Kantora, tej artystycznej „kropki” – romantycznej, symbolicznej, awangardowej i kosmopolitycznej proveniencji, może się wydać dziś nieco naiwne, ale odpowiedź na nie wcale nie jest oczywista.

Kantor był i jest najczęściej opisywany jako malarz, scenograf, reżyser, twórca i ojciec Cricot 2. Jednak uprawianej przez niego twórczości – wielości materii artystycznej, w której aktywnie pracował – nie można w żaden sposób ograniczać. Słowo – zarówno fonia, jak i pismo – mają niebywały wpływ na kształtowanie się jego wędrówki artystycznej. Można w takim razie spróbować zmienić optykę i przyjrzeć się Kantorowi nie tylko jako „artyście teatru”, ale również „artyście słowa” – pisarzowi i poecie – także zmagającemu się z problemem imperatywu pisania.

W głównej mierze interesuje mnie jego koncepcja pisarstwa i literacki (artystyczny) wymiar tekstów. Chciałabym zwrócić również uwagę na objętość i różnorodność gatunkową pism Kantora. Jego teksty wymykają się tradycyjnej genologii. Właściwie przybierają momentami zupełnie hybrydyczną formę. W dorobku pisarskim Kantora oprócz manifestów, esejów, „partytur” zarówno teatralnych, jak i happeningowych, a nawet wierszy (lub

* Uniwersytet Łódzki, Instytut Filologii Polskiej, Katedra Literatury i Tradycji Romantyzmu.

prób poetyckich), odnaleźć można liczne „odpryski” tekstowe, na przykład notatki na marginesie, glosy, fragmenty, leksje, tzw. teksty autonomiczne, tekstowe „strzępy”, poetyckie impresje, filozoficzne refleksje. Ogólnie rzecz ujmując (a przez to dokonując pewnego rodzaju redukcji), pisma Kantora można podzielić na teksty teoretyczne i takie, które mogą pretendować do miana literatury. Ale i ten podział nie jest w pełni zadowalający. Określając jakiś tekst mianem teoretycznego, traci się z pola widzenia jego wymiar artystyczny, stanowiący – moim zdaniem – stałą cechę pisania Kantora. W heterogenicznych pismach autora *Umarłej klasy* frapujący wydaje się właśnie ów moment przekroczenia teoretyzowania i regeneracji¹ sensów filozoficznych, egzystencjalnych, dotyczących kondycji artysty i człowieka w ogóle. Intrygująca wydaje się strategia pisarska Kantora, polegająca na podejmowaniu wciąż od nowa operacji lingwistycznych (eksploracjach słownikowych), aby chociaż spróbować odnaleźć właściwe słowo – podjąć niełatwe wyzwanie nazwania tego, co roi się w umyśle artysty i na pewnym etapie wydaje się być jeszcze udziałem jakiegoś bełkotliwego, nieokiełznanego chaosu.

Edycja *Pism* Kantora a problem materialności zapisu

Współcześnie granica między literaturą i *quasi*-literaturą zaciera się i nie jest to przejaw wyłącznie literaturoznawczej anarchii lub pisarskiej dezynwoltury. Klasyczne wyznaczniki literackości, kolokwializując – trącą myszką, zanachronizowały się. Między innymi dlatego artystyczny wymiar pism Kantora nie budzi wątpliwości². W przypadku pisarskiej aktywności twórcy Cricot 2 praktyka pisania tekstów literackich (lub „literackich”) nie ogranicza się wyłącznie do regularnie stosowanej przez niego wersyfikacji, podziałów wierszowych, zabiegów i chwytów literackich. Uprawnione mogłoby w takim razie wydać się stwierdzenie, że Kantora „można czytać”, a obcowanie z jego teoretycznymi i artystycznymi pismami jest swoistym, nieraz osobliwym, „doświadczeniem lektury”.

Za swoiste kompendium źródłowe można uznać przygotowany przez Krzysztofa Pleśniarowicza trzytomowy zbiór *Pism* Kantora³. Edycja nawią-

¹ Do pojęcia „regeneracji” powrócę jeszcze w dalszej części tekstu, ponieważ jest ono symptomatyczne dla twórczości Kantora – jego teatru i pism. Można postawić tezę, że właśnie dzięki potencji regeneracyjnej, odświeżającej pewne (może już „zastane” bądź w pewnej mierze spetryfikowane) momenty w kulturze, dzieło Kantora osiągnęło ostatecznie wymiar uniwersalny i ponadnarodowy.

² Na artystyczny wymiar tekstów Kantora wskazywali w swoich badaniach m.in. Katarzyna Fazan (zob. K. Fazan, *Tadeusz Kantor: autonomiczny Teatr Śmierci*, [w:] też, *Projekty intymnego teatru śmierci. Wyspiański, Leśmian, Kantor*, Kraków 2009), Irena Górska (zob. I. Górska, *Kantor*, [w:] też, *Literatura na próbie. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Poznań 2013), Paweł Stangret (zob. *Tadeusz Kantor czytany*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014), Agata Stankowska (zob. A. Stankowska, *Z historii gestu metonimicznego. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Kantor między wyjściem a wejściem*, [w:] też, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007).

³ Zob. T. Kantor, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005; T. Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wyb. i oprac.

zuje do publikacji z 2000 roku, która ukazała się pod tytułem *Metamorfozy. Teksty o latach 1938–1974*. Pleśniarowicz z pewnością wykonał zadanie niełatwe. Podjął mianowicie próbę zebrania, możliwego uporządkowania i udostępnienia polskiemu czytelnikowi tekstów dotychczas rozproszonych (komentarzy, esejów, manifestów – teatralnych oraz happeningowych, partytur – nierzadko mających już swoje wydania książkowe w językach: francuskim, włoskim, hiszpańskim, niemieckim, japońskim, flamandzkim, angielskim, węgierskim). Pleśniarowicz zwrócił uwagę na potrzebę językowego dyskursu w świecie Kantora, „podporządkowanym przecież wartościom wizualnym”⁴. Podkreślił również, „jak dużą wagę przykładał on [Kantor – przyp. M.S.] do intelektualnego aspektu swej twórczości. Stawiając nieustannie językowe komunikowanie »w stan podejrzania«, nie ufając znaczeniom poddanym stereotypizacji i uniformizacji, nigdy jednak nie zrezygnował z prób wyrażenia i uściślenia swoich idei – w języku, w sporze z nim”⁵.

Mimo dużego nakładu pracy i zaangażowania Pleśniarowicza, edycja nie jest wolna od pewnych wad i błędów. Zresztą we wstępie badacz twórczości Kantora przyznał, że przygotowując się do pracy, stanął przed problemem wielowariantowości tekstów artysty, poddawanych na przestrzeni lat nieustannej autorskiej aktualizacji, a także wobec wyborów i poszczególnych redakcji, które przygotowywał Kantor na zamówienie wydawnictw z różnych zakątków świata. Lektura linearna tych pism jest w zasadzie niemożliwa, a problem materialności zapisu – rękopisu lub maszynopisu, na który naniesione zostały poprawki, skreślenia, dookreślenia i rysunki – niemal całkowicie wymyka się racjonalnemu zorganizowaniu tych tekstów w druku. Pleśniarowicz zdecydował się na transkrypcję, pozostawiając wszelkie manipulacje „autorskiej ręki” bez komentarza. Pewnym zaniechaniem jest decyzja o niewłączeniu materiału graficznego lub chociażby kilku faksymiliów, które mogłyby stanowić świadectwo osobliwości Kantorowskiego zapisu. Poszczególne teksty Kantora pozbawione są w tej publikacji edytorskiego komentarza, co – moim zdaniem – istotnie redukuje problemy osobliwości praktyki pisarskiej oraz wartości pisarstwa Kantora – jego rękopisów i maszynopisów – w kontekście holistycznie pojętego procesu twórczego. W przypadku Kantora można postawić tezę, że pisanie odręczne i pisanie na maszynie to dwa różne sposoby współdziałania ciała i tekstu. Ruch ręki piszącej jest gestem dość chaotycznym, aktem czystej kreacji, połączonym często z nieustanną weryfikacją tego, co „ma się do powiedzenia”. Natomiast pisanie na maszynie, jak również prze-pisywanie swoich notatek, rękopisów, jest w pewnej mierze aktem porządkowania, harmonizowania i uspojniania wypowiedzi.

Brudnopisy Kantora⁶ mogłyby inspirować taki heurystyczny dialog, na jaki opracowany przez Pleśniarowicza wybór pism w zasadzie się

K. Pleśniarowicz, Kraków 2004; T. Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.

⁴ T. Kantor, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy...*, s. 6.

⁵ Tamże.

⁶ W warszawskiej Galerii Foksal 11 września 2015 roku otwarta została wystawa „Tadeusz Kantor. Brudnopisy” (14 września – 30 października 2015 roku). Historia organizacji tego

nie otwiera. Wszak niektóre z tekstów Kantora, podobnie jak jego teatr, mają charakter bardzo prywatny, osobisty, intymny, refleksyjny. Rękopisy tychże mogą wskazać na pewne wartości wyeksplikowania nieoczywistości, związane z kształtowaniem się twórczości Kantora⁷. Charakterystyczny pisarski gest balansowania na granicy tego, co pomyślane i tego, co zapisane, między cielesnością pisma (ruch ręki piszącego) a ponownym zawłaszczeniem (aneksją słów, wielosłowiem) w trakcie przepisywania tekstu na maszynie, dostrzec można dopiero w konfrontacji drukowanej edycji z przestrzenią rękopisów, które domagają się profesjonalnego edytorskiego komentarza.

Osobliwość zapisu – kłączowatość tekstu czy praktyki pisarskiej?

W Kantorowskim pisaniu zwraca uwagę – momentami nawet natrętne – wielosłowie artysty oraz kłączowatość jego zapisu, która przywodzi na myśl zarówno praktykę pisarską romantyka – Juliusza Słowackiego, jak i obchodzącego się z pismem dość subwersywnie – Marcela Duchampa. Odwołując się do teorii kłącza autorstwa Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattari’ego⁸, o rizomatycznym aspekcie tekstów Kantora wspomniała Katarzyna Fazan, zdaniem której – i nie sposób się z tą opinią nie zgodzić: „kusząca przygoda spotkania z twórcą na poziomie językowych kodów staje się drogą przez labirynt. [...] Często odbiorca jego tekstów skazany zostaje na powtórzenia, powroty⁹, jałowe poczucie kręcenia się

wydarzenia sięga połowy lat 70., kiedy Kantor przygotował dla Galerii Foksal materiały na wystawę, do której realizacji wówczas nie doszło. Przedmiotem ekspozycji miały zostać brudnopisy, „surowe” notatki, zapiski, szkice do spektakli i innych realizacji artystycznych. Z kolei celem wystawy była manifestacja ważności aktu twórczego i jego wyjątkowego znaczenia jako świadka zmagania artysty z materią, w której pracował. Kantor przygotował scenariusz wystawy oraz teczkę, w której znalazły się wszystkie „eksponaty”. Artysta w teście, który znalazł się w teczkę z materiałami do wystawy, wyjaśniał, że zależało mu na tym, aby „[...] nie traktować tych resztek jak jakieś dokumenty//czy marginesy twórczości, prywatne i komentatorskie// materiały i przyczynki//wyeliminować ów aspekt »tropienia« swych własnych//działań i gestów//jakieś sentymentalne »pamiętnikarstwo«//odebrać tym szpargałom ich »oryginalność«, to co//stanowi o wartości pamiętki i bibliofilskiego//dokumentu//nie oryginały a zwyczajne kopie -//powiększone//powiększenie zaciera znaczeniowość i przedmiotowość.//przechylając uwagę na stronę walorów formalnych//te rupiecie stają się abstrakcyjne//również przez działanie czasu, upływającego//i unieważniającego wszystko”. Zob. *Tadeusz Kantor. Wędrówka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 239. W dniach 12 października–31 grudnia 2000 roku wystawa tych materiałów „Wystawa Byle Czego” odbyła się już w krakowskiej Cricotece. Natomiast po latach udało się powrócić do pierwotnego pomysłu scenariusza, brudnopisów Kantora i zrealizować wystawę „strzępów” i „skrawków” procesu twórczego w warszawskiej Galerii Foksal. Zarówno „Wystawa Byle Czego” w Krakowie, jak i „Tadeusz Kantor. Brudnopisy” w Warszawie nawiązują do zrealizowanej przez Kantora w krakowskich Krzysztoforach w 1963 roku „Wystawy Popularnej”/„Anty-Wystawy”.

⁷ W kontekście uważnego analizowania i opisywania rękopisów lub maszynopisów inspirująca może okazać się praktyka badawcza Pawła Rodaka. Zob. P. Rodak, *Między zapisem a literaturą, Dziennik polskiego pisarza w XX wieku* (Żeromski, Natkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński), Warszawa 2011.

⁸ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłucze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3.

⁹ Powtórzenia, powroty to jedno z istotnych słów kluczy twórczości Tadeusza Kantora. Zob. m.in. M. Pieniżek, *Akt twórczy jako mimesis, „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005; E. Godlewska-Byliniak, *Tadeusz Kantor: Sobowtór, melancholia*,

w kółko”¹⁰. Badaczka w dość enigmatyczny sposób nawiązała do „nawarstwień” jako właściwości wyobraźni Kantora, mając na myśli – jak odnotowała w przypisie – „kłaczkowaty system zapisu”.

Jeśli uznać, że obrazowa figura kłącza (model kultury-kłącza) stanowi między innymi nowy model literatury (również lektury), wskazuje na nieskrępowany i niekontrolowany rozrost (zarówno treści, jak i formy) i uwydlatnia (a nawet „odbija”) problematyczność rzeczywistości samej w sobie czy niemożność wypowiedzenia wewnętrznej narracji, to teksty Kantora rzeczywiście mogłyby sytuować się po tej hipernowoczesnej stronie barykady. Według Deleuze’a i Guattariego:

Świat stał się chaosem, ale książka pozostała obrazem świata, chaosmosem-korzonkiem zamiast kosmosem-korzeniem. Dziwna mistyfikacja książki, mistyfikacja raczej całościowa niż fragmentaryczna. Książka jako obraz świata – cóż za banalna idea. Naprawdę nie wystarczy powiedzieć „Niech żyje wielość”, jakkolwiek trudno byłoby wydać ten okrzyk. I nie wystarczy żadna zdolność typograficzna, leksykalna czy nawet syntaktyczna, by go uczynić słyszalnym. Wielość trzeba stworzyć nie poprzez dodanie wyższego wymiaru, ale przeciwnie, najprościej, poprzez wstrzeźliwość, na poziomie wielości, jakimi się dysponuje, zawsze n – 1/jedynie w ten sposób, zawsze odejmowane, jedno stanowi część mnogiego. Odjąć jedność od wielości, jaką należy stworzyć, pisać na sposób n – 1. Taki system mógłby zostać nazwany kłączeniem¹¹.

Wydaje się, że teksty Kantora w dużej mierze spełniają postulaty zaproponowanej przez filozofów figury/modelu kłącza. Otóż rytmu lektury pism Kantora nie wyznaczała linearność, ale właśnie cykliczność, krążenie (zatem także powtórzenie i powrót, o których pisała Fazan). Wielowariantowość tekstów Kantora utrudnia lekturę, ale jest symptomem polimorficzności i polifoniczności wyobraźni twórczej, w których Kantor konsekwentnie realizował swój postulat konieczności działania w „całości sztuki”¹². Jeśli uznać, że wektor (ciągłego) rozwoju artystycznego Kantora wiódł od malarstwa do teatru i właściwie nieustannie/symultanicznie towarzyszył mu zapis językowy, to podejmowane przez artystę strategie pisarskie noszą znamiona owego postulat. Rytm zapisu jest niejednostajny, przerywany (po-rwany), więc tekstowe wariacje Kantora są śladem rozwoju i aktywności artysty. Jak zauważyła Fazan, Kantorowi „nie chodzi o »formę i gest stylistyczny« – ważna okazuje się wędrówka i jej niespodziewane perypetie”¹³. Między innymi dlatego lektura tekstów Kantora (próba wejścia w ten – niezrządkiem zupełnie „wywrotowy” i zadziwiający – zapis) okazuje się przygodą i wiąże się ze smakowaniem treści i słów (a nawet świadomości ich braku

powtórzenie, Kraków 2011. P. Dobrowolski, *Tadeusz Kantor i iluzja powtórzenia*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 8, s. 105–122.

¹⁰ K. Fazan, dz. cyt., s. 247.

¹¹ G. Deleuze, F. Guattari, *Kłaczce...*, s. 223.

¹² T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy...*, s. 19.

¹³ K. Fazan, dz. cyt., s. 242.

- milczenia, nagłego zamilknięcia), na których operacje artysta opanował do perfekcji.

Można zaryzykować tezę, że zarówno wielość form, jak i ich hybrydyczność mogły zacząć wymykać się nawet samemu artyście, który – już z perspektywy czasu – rewidował wcześniejsze pomysły, nanosił poprawki, dopisywał, coś innego skreślał, podkreślał etc. Kantor miał silną potrzebę katalogowania, archiwizowania wszystkich rysunków, tekstów, dokumentów – słowem: śladów swojej pracy artystycznej. Nad tym archiwalnym zbiorem pieczę sprawuje dziś Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora cricoteka w Krakowie¹⁴. Artysta skrupulatnie i z wielką precyzją opisywał kolejne teczkę, w których znajdowały się wszelkie dokumenty, składające się na biografię i bibliografię jego twórczości. Cała ta procedura była mu potrzebna między innymi w celu – chociaż częściowego i temporalnego – uzupełnienia wiedzy (subiektywnej i obiektywnej, prywatnej i krytycznej) na temat swojej sztuki. Nieustannie dookreślał siebie jako twórcę, konstruował swoją tożsamość artystyczną. On, artysta, był *spiritus movens* swojej sztuki. Trzeba by w takim razie zweryfikować nieco wcześniejszą tezę o rizomatyczności. Nawet jeśli tekstualne hybrydy Kantora dają się analizować w kontekście modelu kłącza, to pojawia się jeden – zasadniczy – element, który może podważyć ewentualną spójność całej tej subtelnej (postmodernistycznej) teorii. Bowiem to Kantor był „sprawcą tego wszystkiego”¹⁵, podmiotem, który upodmiotawiał przedmioty wedle formuły, do której Deleuze i Guattari odnieśli się krytycznie – był „kosmosem-korzeniem” swojej sztuki.

Potrzeba dyskursywizacji i konieczność pisania

Wspomniany przeze mnie imperatyw pisania, wewnętrzny przymus za- i przekodowania refleksji i myśli koresponduje z niepokojącym (i niezaspokajalnym) pragnieniem zapisu. Pisanie jako gest racjonalizowania i intelektualizowania pozornego chaosu wydaje się istotnym zagadnieniem procesu twórczego Kantora, na przykład w „komentarzach intymnych” do rysunków tzw. okresu metaforycznego podjął on próbę wyjaśnienia charakteru swojego pisania:

Raz są to **zwyczajne notatki**, po prostu takie, jakie się robi, aby nie zapomnieć, innym razem rodzaj komentarzy, **jakbym chciał upewnić się w słuszności czegoś, co jest nieuchwytne, przetłumaczyć na inny jeszcze „język”, jakbym szukał „etymologii” obrazu**. Kiedy indziej idea wydaje mi się tak niemożliwa i ważna równocześnie, że konieczny staje się manifest. **Czasami piszę niemal „partyturę” obrazu**. Nie ma co ukrywać – po prostu jest we mnie **potrzeba „opisu” malarstwa**, co przez poważnych ekspertów uważane jest raczej za naiwność.

¹⁴ Cricoteka, której pierwotna siedziba znajdowała się przy ul. Kanoniczej 5 w Krakowie, powstała w 1981 roku z inicjatywy artysty. Przez lata było to jedyne stałe miejsce Teatru Cricot 2. W piwnicach odbywały się próby spektakli. Kantor zaprojektował również (w najdrobniejszych szczegółach) wnętrze swojego archiwum. Obecnie Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora cricoteka znajduje się przy ul. Nadwiślańskiej 2 w Krakowie.

¹⁵ Zob. J. Klossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 82.

Osobiście, moją namiętność malarstwa odczuwam jako pierwotną i wrodzoną.

Z drugiej strony mam jakąś nieufność do profesjonalnego zamykania się w polu jednego gatunku.

Rezultatem tego wszystkiego są eseje i teksty różnego rodzaju: poetyckie, szydercze, bluźniercze, redukujące wszelką wzniosłość, patos i powszechny dziś pretensjonalny scjentyzm do codzienności, do rzeczywistości niskiej rangi: do **biedy i śmieszności** [podkr. – M.S.]¹⁶.

W tym fragmencie wprowadzenia do „komentarzy intymnych” ujawnia się autorska predylekcja do budowania prywatnego słownika, wynajdywania adekwatnych słów i sformułowań, za pomocą których Kantor mógłby próbować „rozpisać” obraz, rysunek, spektakl, przekraczając tym samym tradycyjnie rozumiane specjalizacje w obrębie – jak pisze – „jednego gatunku”. Poza tym autor poszukuje odpowiedniego języka dla eksplikacji „etymologii” obrazu. Odnalezienie właściwego, a przez to zadowalającego artystę języka, który umożliwiłby w miarę precyzyjne określenie „źródłosłowo” obrazu, byłoby szczególnym rodzajem translacji. W tym kontekście przykład intersemiotyczny jawi się jako inspiracja odnalezienia indywidualnego języka artystycznego, który zagarnąłby całość uprawianej przez artystę sztuki. Lektura „komentarzy intymnych” Kantora potwierdza fakt, że pozornie błaha notatka jest dla artysty świadectwem zracjonalizowanego procesu twórczego, momentalnym uchwyceniem sensu w chaosie.

W przypadku Kantora paląca potrzeba nadania formy zewnętrznej myślom, refleksjom, koncepcjom stanowiła jeden z dominujących aspektów strategii twórczej. Każda myśl o artystycznym napięciu domagała się materializacji. Słowa pozwalają wszak uporządkować obrazy, które rodzą się w (genialnej) fabryce – wyobraźni twórcy. W rozmowie z Wiesławem Borowskim Kantor mówił:

Rysunek czy pisanie to nie jest w moim pojęciu jakaś technika. Jak już mówiłem, uważam rysunek za świetną metodę powielania własnej formy. Jest to równocześnie gra i zabawa, ale przede wszystkim – najbliższy świadek zmiennej kondycji intelektualnej. **Wystarczy potem spojrzeć do notatnika, aby zobaczyć, jak różne, obce niemal myśli tam się „odbiły”.** Nawet „kompromitujące” zapiski mogą okazać się świetną pożywką dla rozwoju [podkr. – M.S.]¹⁷.

Interesująca jest dyspozycja twórcy rozpoznającego siebie na nowo w tekście i rysunku. Wydaje się, że personifikacja, którą posłużył się Kantor w tej wypowiedzi, jest niezbędna. Stworzony przez siebie tekst kultury, pismo w ogóle i rysunek rozumie on jako świadka zmiennej

¹⁶ T. Kantor, *Komentarze intymne do rysunków okresu metaforycznego*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy...*, s. 115. Wyróżnienia w postaci pogrubionej czcionki pochodzą w całej pracy od autorki tekstu, natomiast w postaci rozstrzelonej czcionki - od Tadeusza Kantora.

¹⁷ W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 102.

kondycji intelektualnej artysty. Przywołanie kategorii świadka („tego, co było”) w kontekście trwałości medium, jakim jest pismo (a w późniejszym okresie twórczości Kantora także fotografia), świadczy między innymi o specyficznym rozumieniu samej ekspresji. Kantor rozpoznał w piśmie potencjał zatrzymywania pamięci o kierunku rozwoju procesu twórczego.

Symptomatyczne, że wspomina on o „kompromitujących zapiskach” jako „resztkach pisania”, tekstach z pozoru nieistotnych. Takie rozumienie zrobionej – być może przypadkowo – notatki, „przypomnienia”, „listy rzeczy do zrobienia”, pozornie błahego tekstowego „śmiecia”, koresponduje z ideą „przedmiotu biednego”¹⁸ Kantora i jego rzeczami „u progu przejścia w stan materii”¹⁹ (z okresu *informelle*). Kantor podkreśla, że nawet owe „kompromitujące zapiski” – rozumiane jako „szczątki”, pozostałość, ślad pisania (Pisania) – mogły okazać się pożywką dla rozwoju, bazą dla mnożenia i rozwijania koncepcji artystycznych.

W przygotowanej pod koniec lat 80. dla Państwowego Instytutu Wydawniczego przedmowie do *Pism o malarstwie i teatrze* – edycji, do której publikacji ostatecznie nie doszło – Kantor napisał również: „Odczuwam jakąś **konieczność pisania o tym, co robię, co maluję, rysuję** [podkr. – M.S.]. Czasami nawet wydaje mi się, że to, co napiszę, jaśniej określi myśl, ideę, treść. Pragnę uchwycić tego przyczynę”²⁰. Kantor wspomina o potrzebie „opisu” malarstwa, ale w trakcie owego zapisu dochodzi do pewnej symptomatycznej enumeracji. Autor odczuwa jakąś konieczność (znacząca niepewność, wątpliwość co do proweniencji tego przymusu) pisania o tym, co *primo* – robi, *secundo* – co maluje, i *tertio* – co rysuje. W toku wypowiedzi na plan pierwszy wysunęło się zatem działanie samo w sobie: to, co się w ogóle „robi”, domaga się „opisu” w celu zracjonalizowania, wyeksplikowania myśli, idei, treści (również samemu sobie).

Potrzeba „opisu” tego, co się „robi”, wskazuje na integralny związek pisania i bycia. Ruch – rozumiany literalnie jako ruch, na przykład sceniczny, oraz motoryka, dynamika ciała artysty zawsze obecnego na scenie, jak i aktywnie „wpisującego się w swoją twórczość”, będącego jednocześnie twórcą i tworzywem swojej sztuki²¹; a także rozumiany metaforycznie

¹⁸ Celem idei „przedmiotu biednego” było upodmiotowienie materii zdegradowanej, które polegało m.in. na wyizolowaniu z rzeczywistości/codzienności np. grata, wraku, worka, pudeł, zapalek, szpilek, zgrzebnych płócien, łachmanów, szmat, zbutwiałych książek, desek i usytuowanie tych przedmiotów w nowym kontekście. Tym samym dochodziło do zjawiska regeneracji ich „przedmiotowej” przeszłości. Idea „przedmiotu biednego” pojawiła się po raz pierwszy przy okazji realizacji *Powrotu Odysa* (według Stanisława Wyspiańskiego) w 1944 roku w ramach Teatru Niezależnego.

¹⁹ T. Kantor, *Informel. Hasła – definicje*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy...*, s. 185.

²⁰ Tenże, *Od autora*, [w:] tamże, s. 7–8.

²¹ W przypadku twórczości Tadeusza Kantora formuła „twórcy jako tworzywa”, o której pisał Jarosław Suchan (zob. J. Suchan, *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, [w:] *Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa 2005) ma podwójne znaczenie. Z jednej strony dotyczy osobliwej koncepcji procesu twórczego jako dzieła sztuki i niemal fizycznego/fizjologicznego kontaktu z dziełem w momencie jego tworzenia, natomiast z drugiej – jest związana z autobiografizmem, wpisywaniem siebie (swojej prywatnej historii, pamięci indywidualnej artysty) w tekst kultury, stwarzaniem alternatywnej narracji o charakterze autobiograficznym. Umownie można zaznaczyć, że pierwsza koncepcja byłaby autotematyczna/metatekstowa, a druga – autobiograficzna.

w kontekście metafizyki ruchu Henriego Bergsona (na przykład „rozwój w sztuce nie jest wyłącznie natury formalnej, jest przede wszystkim permanentnym ruchem przemian myśli i idei”²²) – w ogóle odgrywa znaczącą rolę w twórczości teatralnej, malarskiej, jak i pisarskiej Kantora. W nawiązaniu do tej osobliwej (nad-)obecności Kantora, jego motoryki i dynamiki ciała artysty zawsze obecnego, można przywołać konstatację Anny Ptaszkowskiej, która przy okazji odsłonięcia w Hucisku koło Krakowa 8 grudnia 1995 roku „pomnika niemożliwego” *Krzeseł*, według projektu Kantora, wspomniała:

Lekarze stwierdzili u Kantora szczególny fenomen: wszystkie jego mięśnie były w stanie nieustannego napięcia pozbawiając go możliwości fizycznego odprężenia. Wokół niego wytwarzał się wir, który nikomu nie pozwalał pozostać w bezruchu. Jego obecność była indywidualnie i powszechnie oczywista, a jego partnerem i żywiołem była publiczność, dodajmy – publiczność wszystkich kontynentów. Każdy istniał indywidualnie jako partner, a wszyscy jako żywioł²³.

Zdaniem Marii Gołaszewskiej, która w szkicu o inkarnacjach legendarnej postaci Fausta pisała o Kantorze jako figurze stanowiącej egzemplifikację Fausta współczesnego, „już jego wygląd zewnętrzny, wysokiego szczupłego przybysza z innych światów, o kanciastych ruchach i ostrych rysach twarzy kreował go na demona”²⁴. Zatem Gołaszewska była gotowa, jak to określiła, dostrzec w Kantorze „demonia samoświadomości”²⁵, który zawsze wpisywał się w wielkie uniwersum powszechnego działania (poszukiwania, tworzenia i stwarzania). O potrzebie wyeksponowania znaczenia działania wspomina Kantor w *Eseju florenckim*, w którym brzmi nie tylko jak teoretyk, ale jak filozof, gdy pisze o ponadnarodowym, uniwersalnym charakterze swojej sztuki:

Życie sztuki, kultury rodzi się w najgłębszych warstwach ludzkiego działania. Nie może dlatego podlegać powierzchownym i prymitywnym manipulacjom.

Istnieje coś, co bym nazwał **pamięcią** narodu.

Jest ona zawarta w dziełach i działaniach.

Aby nie być zbyt patetycznym, powiem: również w naszym dzieciństwie.

Istnieje obok coś, co nazwałbym **życiem** sztuki.

Życie jest stałym rozwojem. Rozwój jest permanentnym ciągiem zmian, porzucaniem **zużytych konwencji, które obumierają, niszczą**

²² T. Kantor, *Teatr Niemożliwy*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy ...*, s. 540.

²³ A. Ptaszkowska, [bez tytułu], [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996*, red. T. Gryglewicz, Kraków 1997, s. 23.

²⁴ M. Gołaszewska, *Faust polski w oczach estetyka. Trzy interpretacje legendy*, [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej*, Białystok 23–26 października 1997, t. 1, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999, s. 137.

²⁵ Tamże.

cały ustrój życia [podkr. – M.S.]. Jest odkrywaniem nowej wrażliwości ludzkiej, nowej świadomości. To zjawisko istniało od wieków²⁶.

Wedle tych słów działanie jest czynieniem zarówno życia, jak i sztuki. Kantor pisze o pamięci rozumianej w dwojaki sposób: jako wspólnota wyobraźni, matecznik narracji gotowych do rozsupływania oraz pamięć partykularna, indywidualna. Te dwie sfery (wspólnotowa/universalna i indywidualna) nawzajem się warunkują (by nie rzec – inspirują). W wypowiedzi Kantora dochodzi zatem do znaczącej kontaminacji: „najgłębsze warstwy ludzkiego działania” – wspólnotowego i prywatnego – inspirują powstawanie wciąż nowych dzieł, które podlegają dokładnie takiemu samemu rozwojowi, jak „istnienie poszczególne”²⁷. Powtarzalność jest niezmienną cechą kolei bycia i tworzenia. W takim kontekście sformułowanie dotyczące indywidualnej potrzeby „opisu” tego, co się „robi”, maluje czy rysuje jest jednocześnie pragnieniem intelektualnego pochwycenia tychże *in statu nascendi*.

„Krótkie spięcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów”

W temacie mojego szkicu nawiązałam do *Mityzacji rzeczywistości* – jednego z najlepiej rozpoznanych artykułów teoretycznych, wchodzącego w skład pism krytycznych wielkiego antenata Kantora i „współ-sprawcy” jego wyobraźni twórczej – Brunona Schulza. Na szczegółowe rozwinięcie tego artystycznego pokrewieństwa nie pozwalają ramy tego tekstu²⁸, ale warto wspomnieć, że korespondencje pewnych tematów, motywów, obrazowania, koncepcji przestrzeni czy materii w twórczości obu autorów są niezwykle frapujące.

Lokując zapis Kantora w dyskursie literaturoznawczym, chcę nawiązać do filozoficznej koncepcji poezji autora *Sklepów cynamonowych*. Swoista definicja, a właściwie – „imię” poezji, które zaproponował Schulz, wydaje mi się jedną z najbardziej substancjalnych propozycji w literaturze polskiej XX wieku. O „imieniu” poezji wspominam celowo, ponieważ odnoszę wrażenie, że w przypadku tak subtelnej materii, jaką jest zależność między mową, pismem, zapisem i refleksją na ten temat, pojęcie definicji mogłoby wydawać się nieco „skażone”, zainfekowane tym, co skończone, dokończzone, spełnione, a więc spetryfikowane i martwe. W przypadku takich twórców, jak Schulz i Kantor posługiwanie się terminami wskazującymi na „dopełnienie” bądź „spełnienie” jest pewnego rodzaju nadużyciem. Wszak

²⁶ T. Kantor, *Esej florencki*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci...*, s. 475–476.

²⁷ „Istnienie Poszczególne” jest pojęciem Witkacego, które koresponduje z jego terminem „Tajemniczy Istnienia” oraz stanowi odniesienie do składowych części wielości, jakimi są poszczególne (substancjalne) jedności. To również tytuł książki Anny Micińskiej *Istnienie poszczególne*. Stanisław Ignacy Witkiewicz, Wrocław 2003. Zob. S.I. Witkiewicz, *Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia (1902–1932)*, Warszawa 2002.

²⁸ O wspólnocie wyobraźni twórczej Schulza i Kantora pisali m.in. Konstanty Puzyna (*My, umarli*, [w:] tenże, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982) i Wojciech Owczarski (*Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006).

twórczość obu autorów nie mieści się w żadnym dopowiedzeniu, wymyka się wszelkiej jednoznaczności i kategoryzacji. Między innymi dlatego zarówno opowiadania Schulza, jak i twórczość Kantora stanowią wciąż źródła nowych interpretacji.

W *Mityzacji rzeczywistości* – tekście niejako programowym, będącym zarówno świadectwem światopoglądu artystycznego pisarza z Drohobycza, jak i swoistym wyznaniem wiary w słowo (i jego niebywale wartościowe uwikłania) – Schulz napisał:

Istotą rzeczywistości jest sens. Co nie ma sensu, nie jest dla nas rzeczywiste. Każdy fragment rzeczywistości żyje dzięki temu, że ma udział w jakimś sensie uniwersalnym. [...] Nazwać coś – znaczy włączyć to w jakiś sens uniwersalny. [...] Pierwotne słowo było majaczeniem, krążącym dookoła sensu światła/świata, było wielką uniwersalną całością. Słowo w potocznym dzisiejszym znaczeniu jest już tylko fragmentem, rudymeniem jakiejś dawnej, wszechobejmującej, integralnej mitologii. Dlatego jest w nim dążność do odrastania, do regeneracji, do uzupełniania się w pełny sens. Życie słowa polega na tym, że napina się ono, pręży do tysięcy połączeń, jak poćwiartowane ciało węża z legendy, którego kawałki szukają się wzajemnie w ciemności. Ten tysiąckrotny a integralny organizm słowa rozerwany został na poszczególne wyrazy, na głoski, na potoczną mowę i w tej nowej formie, zastosowany do potrzeb praktyki, przeszedł on już do nas jako organ porozumienia. Życie słowa, jego rozwój sprowadzony został na nowe tory, na tory praktyki życiowej, poddany nowym prawidłowościom. Ale gdy jakimś sposobem nakazy praktyki zwalniają swe rygory, gdy słowo, wyzwolone od tego przymusu, pozostawione jest sobie i przywrócone do praw własnych, wtedy odbywa się w nim regresja, prąd wsteczny, słowo dąży wtedy do dawnych związków, do uzupełnienia się w sens – i tę dążność słowa do matecznika, jego powrotną tęsknotę, tęsknotę do praojczyzny słownej, nazywamy poezją. Poezja – to są krótkie spęcia sensu między słowami, raptowna regeneracja pierwotnych mitów²⁹.

Skoro, jak chciał Schulz, słowa z czasem „sztywnieją”, „zużywają się”, przestają przewodzić nie tylko coraz to nowsze i świeże sensory, ale w ogóle jakiegokolwiek znaczenia (wyłączone z potocznego języka) i tracą tym samym swoją zdolność regeneracyjną, to zadaniem artysty/poety jest przywracanie słowom właściwego im przewodnictwa. Taki zabieg jest możliwy wyłącznie dzięki tworzeniu przez autora nowych spęć, będących rezultatem osobliwej kumulacji („poeta przywraca słowom przewodnictwo przez nowe spęcia, które z kumulacji powstają”³⁰). Zatem gdy Schulz pisze, że istotą rzeczywistości jest sens, według Kantora istotą byłby nie tylko sens w znaczeniu tego, co esencjalne³¹, uniwersalne, pierwotne i przed-słowne,

²⁹ B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tenże, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 365–366.

³⁰ Tamże, s. 368.

³¹ Jan Kott określił Teatr Śmierci Kantora mianem teatru esencji: „Teatr Kantora nazywam teatrem esencji. Według słynnej definicji Jean-Paula Sartre’a egzystencja poprzedza

ale również podmiotowość artysty; dla Kantora istotą rzeczywistości byłoby także jego autorskie „ja” (wraz z doświadczeniem wyznaczonym przez prywatne, indywidualne i *stricte* artystyczne trajektorie).

Co z wypowiedzi Schulza można jeszcze wyluskać w kontekście językowych (i przed-językowych, pozornie niedyskursywnych) poszukiwań artystycznych Kantora? Prawdopodobnie figurą praojczyzny słownej mógłby okazać się właśnie matecznik narracji, jakim są: dzieciństwo, młodość, czas spędzony w ławie szkolnej (z przyjaciółmi, którzy rozpierzchli się po świecie lub zginęli w zawierusze wojennej), czyli te momenty na trajektorii doświadczenia prywatnego artysty, które zostały wplecione w tkankę jego twórczości (szczególnie w ramach Teatru Śmierci). W podobnym znaczeniu okres dzieciństwa byłby rodzajem mitycznej przed-słownej krainy, w której język zaczyna się ustanawiać i wraz z biegiem lat (zgodnie z ruchem rozwoju) konsoliduje się. Pierwotny mit można by z kolei rozumieć zarówno jako ponadindywidualną egzystencję, uniwersum, organizm wspólnoty i wpisujące się w nią indywidualne istnienie (teatr esencji), jak i pewną tradycję, historię, kulturę i sztukę, słowem: dzieje ludzkości i dzieje narodowe, które stanowią dla artysty jednocześnie punkt odniesienia (także krytycznego), uruchamiając wszelkie niewyeksplloatowane dotychczas sensory.

W *Mityzacji rzeczywistości* Schulz wskazał również na to, że i symbole matematyczne, i obraz są „pochodną słowa pierwotnego, słowa, które jeszcze nie było znakiem, ale mitem, historią, sensem”³². Praca twórcza Kantora podporządkowana była wartościom wizualnym (obraz – być może przede wszystkim obraz), ale przecież artysta namiętnie eksplorował także lingwistyczne rejestry, które były obietnicą zaspokojenia potrzeby dyskursywizacji, i rezultat tego smakowania/doświadczenia języka stanowiły na przykład podejmowane przez niego tzw. „operacje mitologiczne”. W tekście pt. *Notatnik nocny, czyli metamorfozy*, który pierwotnie został opublikowany w „*Twórczości*” w 1983 roku, Kantor napisał:

Zaczynam budować swój świat. Trzeba ustanawiać prawa. Nowe. Stare umarły. Pozostała pustka i tylko przestrzeń. To ona będzie obecnie rządzić. Urządzać. Żywa, imperatywna. Będzie rodzić życie, przedmioty, organizmy, postacie. Na początku świata należy napisać elementarz. Piszę go sam, niemal po kryjomu. Nazywam go „n o c n y m”. Niemal w tajemnicy³³.

Ten tekst – poza tym, że stanowi wprowadzenie do medytacji nad przestrzenią (jak się potem okaże – „wielo-przestrzenią”), jej metamorfozami, horyzontami, granicami, doświadczaniem jej potencji – jest symptomatyczny

esencję. Egzystencją są wybory i gry – moralne, intelektualne, towarzyskie. Egzystencją jest wolność wyboru. Esencją jest, co z nas zostaje. Esencją jest dramat ludzki oczyszczony z przyładku i ze złudzeń, że są w nim wybory. Esencją jest ślad. Jest odcisk skorupiaka na kamieniu jeszcze nie do końca rozmyty przez wodę”. Zob. J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 1997, s. 14.

³² B. Schulz, dz. cyt., s. 368.

³³ T. Kantor, 1948... 1949... 1950... *Notatnik nocny, czyli metamorfozy*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy...*, s. 108.

w tym sensie, że potwierdza konieczność sformułowania prywatnego abecadła, na którym będą się opierać wszelkie późniejsze manipulacje artystyczne. Kantor, operując pojęciami z antropologicznego rejestru „skrywania”/„zakrywania”, podkreślił tajność, wyjątkowość, powszechną niedostępność takiego proceduru „wynajdywania” (z dziedziny wyobraźni) i konstruowania prywatnego świata. Już sam zamiar napisania „nocnego” kalendarza być może zakłada pewną inwersję. Pisanie nocne (kalendarz i notatnik pisane nocą) stanowiłoby rewers dziennego procesu konstruowania myśli i słów (w stanie czuwania, gotowości etc.).

Jeśli wziąć pod uwagę symboliczny, zaproponowany przez Andrzeja Turowskiego podczas sesji naukowej „Tadeusz Kantor. Zderzenie”, podział sztuki na lunarną („nokturny”) i „solarną”³⁴, można postawić tezę, że Kantorowi odpowiadałby typ „pisarstwa lunarnego” (w przeciwieństwie do tego, co mieściłoby się w obrębie „solarnego typu artystycznego”). Wydaje się, że ów podział znajduje zastosowanie nie tylko w twórczości malarskiej artysty, ale szerzej – w jego działalności teatralnej i strategii pisarskiej, a nawet stanowi swego rodzaju *signum* osobliwości procesu twórczego. „Pisarstwo lunarne” można by wówczas uznać za proceder uprawiany „cichcem” czy – jak chciał sam Kantor – pisanie „po kryjomu” i „w tajemnicy”. Jednak autor, opisując przestrzeń, którą traktuje również jako pole swoistej walki z tekstem (zapisuje wszak pustą przestrzeń białej kartki), wcale nie zamierza być dyskretny. Z dużą dezynwolturą i bez cienia skrepowania odsłania szwy swojego pisania.

Rozważania dotyczące „nowej” koncepcji przestrzeni Kantor kończy notatką o rozbrojeniu kanonów, które może się dokonać dzięki metamorfom (co brzmi jeszcze dość enigmatycznie). To, co spetryfikowane, zawsze było dla Kantora przedmiotem podejrzania. Operacje („mitologiczne”) mają zatem nie tylko potencjał rewolucyjny, ale są gwarancją ciągłego rozwoju w sztuce:

Metamorfozy.

Jeszcze jedna **operacja mitologiczna**.

To **magiczne słowo** [podkr. – M.S.] uwolni mnie od zbyt teoretycznych konfliktów,

rozluźni kanony w o l n o ś c i ą poezji³⁵.

Chociaż metamorfozy, o których pisze Kantor, jako operacje mitologicznej proveniencji dotyczą w tym przypadku w głównej mierze plastycznej przestrzeni malarskiej (przestrzeni płótna) i „wyradzającej się” z niej figury człowieka (postaci, wewnątrz której panują – jak pisze Kantor – prawa metamorfozy: „postać ludzka podlega/transformacjom/

³⁴ Zastosowanie takiej typologii, podział na twórczość „lunarną” i „solarną” w odniesieniu do malarstwa Kantora, zaproponował Andrzej Turowski podczas sesji naukowej „Tadeusz Kantor. Zderzenie”, która odbyła się 22 marca 2015 roku w Teatrze Powszechnym w Łodzi. Konferencja zorganizowana została w ramach Międzynarodowego Festiwalu Sztuk Przyjemnych i Nieprzyjemnych.

³⁵ T. Kantor, 1948... 1949... 1950..., s. 112.

rozrastaniom/transplantacjom/i skrzyżowaniom gatunków³⁶), to w samym zapisie Kantora, na poziomie językowo-brzmieniowym, widać pragnienie semantycznego przekroczenia tego, co w języku „omszale”, zastane, zużyte i wyeksploatowane (powszechnie eksploatowane). To wolność poezji okazuje się rewersem teoretycznych konfliktów (teoretyzowania). Skoro słowo magiczne, słowo proteuszowe posiada moc regeneracyjną, to wraz z autorską praktyką racjonalizowania i intelektualizowania myśli, refleksji, idei artystycznych – właśnie w tekście (co, jak starałam się wykazać, jest nieodłączną częścią procesu twórczego Kantora) – może przyczynić się do momentalnego uobecniania nieobecnego (również tego, co nieuświadomione), rewitalizacji *absensu* zarówno w mowie i znaczącym milczeniu (teatr), jak i w piśmie.

BIBLIOGRAFIA

- W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982.
- G. Deleuze D., F. Guattari, *Kłucze*, przeł. B. Banasiak, „Colloquia Communia” 1988, nr 1–3, s. 221–237.
- P. Dobrowolski, *Tadeusz Kantor i iluzja powtórzenia*, „Przestrzenie Teorii” 2008, nr 8, s. 105–122.
- K. Fazan, *Tadeusz Kantor: autonomiczny Teatr Śmierci*, [w:] też, *Projekty intymnego teatru śmierci*. Wyspiański, Leśmian, Kantor, Kraków 2009, s. 227–359.
- E. Godlewska-Byliniak, *Tadeusz Kantor: Sobowtór, melancholia, powtórzenie*, Kraków 2011.
- M. Gołaszewska, *Faust polski w oczach estetyka. Trzy interpretacje legendy*, [w:] *Postacie i motywy faustyczne w literaturze polskiej. Materiały ogólnopolskiej konferencji naukowej, Białystok 23–26 października 1997*, t. 1, red. H. Krukowska, J. Ławski, Białystok 1999, s. 129–144.
- I. Górską, *Kantor*, [w:] też, *Literatura na próbę. Między literaturą a komentarzem: Różewicz – Witkacy – Kantor*, Poznań 2013, s. 173–248.
- T. Kantor, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.
- T. Kantor, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2004.
- T. Kantor, *Pisma*, t. 3: *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.
- J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991.
- J. Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Gdańsk 1997.
- A. Micińska, *Istnienie poszczególne. Stanisław Ignacy Witkiewicz*, Wrocław 2003.
- W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006.

³⁶ Tamże.

- M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis, „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005.
- A. Ptaszkowska, [bez tytułu], [w:] *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora. Materiały z sesji zorganizowanej przez Instytut Historii Sztuki Nowoczesnej oraz Fundację im. Tadeusza Kantora w dniach 14–15 czerwca 1996*, red. T. Gryglewicz, Kraków 1997, s. 23–24.
- K. Puzyna, *My, umarli*, [w:] tenże, *Półmrok. Felietony teatralne i szkice*, Warszawa 1982, s. 102–114.
- P. Rodak, *Między zapisem a literaturą, Dziennik polskiego pisarza w XX wieku (Żeromski, Nałkowska, Dąbrowska, Gombrowicz, Herling-Grudziński)*, Warszawa 2011.
- B. Schulz, *Mityzacja rzeczywistości*, [w:] tenże, *Opowiadania, wybór esejów i listów*, oprac. J. Jarzębski, Wrocław 1989, s. 365–368.
- P. Stangret, *Tadeusz Kantor czytany*, [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. M. Bryś, A.R. Burzyńska, K. Fazan, Kraków 2014, s. 275–284.
- A. Stankowska, *Z historii gestu metonimicznego. Tadeusz Różewicz i Tadeusz Kantor między wyjściem a wejściem*, [w:] tenże, *Poezji nie pisze się bezkarnie. Z teorii i historii tropu poetyckiego*, Poznań 2007, s. 178–264.
- J. Suchan, *Kantor jako twórca i jako tworzywo*, [w:] *Interior imaginacji*, red. M. Świca, J. Suchan, Warszawa 2005, s. 52–63.
- Tadeusz Kantor. Wędrowka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000.
- S.I. Witkiewicz, *„Pojęcia i twierdzenia implikowane przez pojęcie Istnienia” i inne pisma filozoficzne (1902–1932)*, oprac. B. Michalski, Warszawa 2002.

STRESZCZENIE

Artykuł eksponuje praktykę pisarską Tadeusza Kantora – „artysty teatru”, który w swoich pismach – zarówno teoretycznych, jak i *stricte* artystycznych/literackich – przekraczał granice klasycznie rozumianej gatunkowości, zmierzając w stronę hybrydyzacji tekstu. Autorka podejmuje krytyczny dialog z trzynomową edycją *Pism* artysty, wskazując jednocześnie na ważność manuskryptu jako świadectwa dynamicznego procesu twórczego. Odwołując się do koncepcji kłącza Gilles’a Deleuze’a i Félix’a Guattariego, autorka akcentuje problem kłączowości zapisków artysty oraz konfrontuje jego teksty z tą figurą-modelem (*rhizome*), wskazując na nieprzystawalność ponowoczesnego myślenia o podmiocie względem praktyki pisarskiej Kantora. Natomiast sięgając do koncepcji poezji Brunona Schulza i zestawiając ją z refleksjami Kantora na temat języka i mitu, autorka próbuje odnaleźć klucz do językowej koncepcji pisarstwa artysty, nieustannie poszukującego własnego idiomu oraz toczącego swoistą walkę ze słowem.

Słowa kluczowe

Tadeusz Kantor, Bruno Schulz, kłącze, proces twórczy, imperatyw pisania

SUMMARY

“Between words” – Tadeusz Kantor’s play with meaning

The article discusses Kantor’s writing practice of crossing borders between styles and genres, which in effect produced thoroughly hybrid literary or theoretical texts. The article focuses in particular on the analysis of Kantor’s manuscripts which give evidence of a dynamically changing and evolving nature of the text production. The theories of Gilles Deleuze and Félix Guattari are used by the author to prove that the postmodern philosophy and analysis do not capture the specific idiom of Kantor’s writing. Comparing Bruno Schulz with Kantor’s concept of literature, the author shows his specific way of forging a very personal idiom of writing and of literary expression.

Keywords

Tadeusz Kantor, Bruno Schulz, rhizome, creative process, writing imperative