

Teksty Drugie 1996, 2-3 , s. 210-216



Art-piège Tadeusza Kantora

Andrzej Turowski

Przechadzki

Art–piège Tadeusza Kantora

Muszę się przyznać z pewnym zażenowaniem, że pisanie o Kantorze zawsze sprawiało mi trudność. Nigdy nie byłem zadowolony z wątpliwych efektów mojej pracy, zawsze byłem przekonany, że ani na krok nie zbliżyłem się do jego twórczości. Pozostawał niedosyt, przekonanie o pozorności poznania, uczucie fragmentaryczności opisu, ułomności słów i tekstu. Oczywiście kolejne porażki prowokowały dalsze nieudane próby, a te z kolei zwątpienie, niesmak; po prostu psychiczny kac. Nie pozostało mi więc nic innego jak pytać, dlaczego twórczość tego artysty, twórczość tak fascynująca, tak wrażliwa, tak współczesna umyka dyskursowi, wyłamuje się z opisu, ukrywa się przed pojęciami, ześlizguje się ze słów. Kantor powiedziałby — to normalne, swoje życie poświęciłem walce z konwencją, a iluzje uczyniłem polem swego doświadczenia artystycznego. Jestem gotów się z tym zgodzić, a właściwie jestem przekonany, że właśnie tak jest i może dlatego sztuka Kantora staje się jeszcze mniej dostępna i jeszcze bardziej prowokacyjna.

Twórczość Kantora, tak jak kilku największych artystów awangardy XX wieku, dotyka z całą świadomością podejmowanego ryzyka, problemu istnienia i znaczenia, nadzwyczaj krótkiego zwią-

ku między *signifiant* i *signifié*, struktury gwarantującej, a zarazem czyniącej złudnym nasze porozumienie. Ze zdolnością zonglera manipuluje Kantor obszarami wyrażania i pojęć, wciska się między pola, rozpycha lub zawęża granice i jak ongisiejszy połykacz ognia sprzed *café la Chope* wypluwa żar, aby potem zdusić go w sobie. Kantor – magik, bezbronny i śmieszny w swym nieokreśleniu, staje się zarazem ideą i formą, przedmiotem „najniższej rangi”, zawieszonym (że przypomnę „wszystko wisi na włosku”) między nostalgią utraconych znaczeń i nieuchwytnością w iluzji realności. Konsekwencją takiej postawy (jeżeli w sztuce można mówić o konsekwencji) jest przeniesienie punktu ciężkości z podmiotu na przedmiot, zmitologizowany artysta wypowiadający idee, zostaje obnażony w przedmiocie broniącym co najwyżej swego bytu. „Sztukę — powie Kantor — można tworzyć tylko w poczuciu zagrożonej egzystencji, co należy rozumieć w znaczeniu bardzo głębokim”. Czyż nie jest więc, zapytam, największym zagrożeniem dla artysty utrata swej podmiotowości, czyż nie jest największym zagrożeniem dla przedmiotu utrata swego kształtu? Sztuka Kantora powstaje tam, gdzie nasycenie ideami grozi implozją w formę, gdzie zagęszczonej formie grozi bezforemność. Sztuka powstaje tam, gdzie zagrożony jest związek znaczonego ze znaczącym, powstaje tam, gdzie zagrożona jest egzystencja. Sztuka powstaje w obliczu śmierci. „Wszystko wisi na włosku”.

Kiedy zastanawiałem się, dlaczego tak trudno jest mi pisać o Kantorz, brałem pod uwagę trzy osobiste punkty widzenia. Pierwszy dotyczył mojej przygody z Kantorem, drugi mojego spotkania ze sztuką Kantora, trzeci moich kłopotów ze współczesną historią sztuki. Przedstawiając trochę nieuporządkowanych refleksji, zdaję sobie sprawę, że dotykam fragmentów i powierzchni, mających mniej lub bardziej luźny związek z jego twórczością, a nie twórczości samej, obnażam swoją nieudolność, swą porażkę, wystawiając się, że użyję słów Kantora, na szyderstwo.

Kantora poznałem w końcu lat 60. Niewiele później, zafascynowany jego osobowością, rozpocząłem z nim współpracę w Galerii Foksal i Teatrze Cricot. Oczywiście ta znajomość i zbliżenie były sprawką, a nie przypadkiem, konsekwencją zainteresowania „tasyzmem”, który jeszcze w latach 60. był jedną z moich inicjacji w awanturę ze współczesnością. To, co mi było wówczas bliskie, to atmosfera egzystencjalna jego sztuki. Nieustanne penetrowanie obrzeży, gdzie twórczość spotyka się z życiem, gdzie życie staje się

sztuką, gdzie wyobraźnia, nie poddając się kanonowi, budowała „wolność na ulicy”. W moim ówczesnym odczuciu Kantor uosabiał swą wrażliwością i wolnością postać Syzyfa z Saint-Germain-des-Prés przełomu lat 40. i 50. i Prometeusza z Odéon 1968. W Polsce początku lat 70. w Polsce skażonej przerażającym prowincjonalizmem ówczesnej sztuki, uniwersalizm artystyczny Kantora był dla mnie magnesem, który pozwalał mi podporządkować się prowadzonej przez niego grze. Nie trwało to długo: kilka występów w *Kurce wodnej*, udział w kilku happeningach, organizacja wystawy *Wszystko wisi na włosku*, i wreszcie — wspólny pobyt w Dourdan pod Paryżem... Czas ten nie podważył w niczym wyobrażonej osobowości Kantora, pozwolił jeszcze bardziej zbliżyć się ku jego wolności, pozwolił mi żyć w ustawicznym napięciu poszukiwania sztuki i realności. W poważnym stopniu zaważył na mojej wizji awangardy, w sposób zdecydowany określił moje wybory artystyczne. W końcu potwierdził słuszność wielu decyzji wraz z tą, która pozwoliła mi oddalić się od niego, odrzucić jego własną konwencję i posłużyć się tym odrzuceniem w dalszym, nigdy nie udanym, moim zmaganiu ze współczesnością. Nie mnie sądzić, czy gdzieś w głębi nie krył się w tym psychologiczny mechanizm identyfikacji i odrzucenia, nie przypuszczam, aby za tym wyborem przemawiał tradycyjny konflikt krytyka i artysty. Natomiast sądzę, że ryzyko gry ze znaczeniami, ryzyko gry na granicach języka można podejmować tylko we własnym imieniu. To rozumiałem współpracując z Kantorem i to zapewne utrudnia mi pisanie o nim.

Na pytanie: czy wierzy pan w sztukę? — Kantor odpowiadał: wierzę, ale niezupełnie. I co ma robić krytyk z artystą, który podcina gałąź, na której siedzi. Najprościej jest stwierdzić, i te opinie można przeczytać w kilku książkach o sztuce polskiej, Kantor to megaloman, który używa sztuki i to nie zawsze własnej, aby zbudować osobistą karierę. Trudniej jest zrozumieć dialektykę myśli artysty, jego balansowanie między sprzecznościami, a jeszcze trudniej zaakceptować, wyłaniającą się z jego doświadczeń wizję istnienia sztuki w negacji. Sztuki, która staje się potwierdzaniem swego byłego istnienia lub kwestionowaniem obecnego bytu. Sztuki „okolic zera”, gdzie miejsce pustki, bezprzedmiotowej wrażliwości, zajmują kłębiące się konwencje, stereotypy, klisze, półsłowa, pokraczne figury, szmaty, odpryski, niedokończone teksty, i niezaczęte szkice... „Racją bytu sztuki — pisał Adorno —

jest bunt przeciwko uległości, do jakiej doprowadziła sztukę jej własną, centralna zasada i jej nieskazitelna konsekwencja”.

Tak jak fascynowała mnie osobowość Kantora, obleczonej wolnością, tak bliska stawała mi się jego koncepcja sztuki, skazanej na nietrwałość. Nie chodzi o materialny byt określonego dzieła, czasową wystawę, czy okres istnienia akceptowanej tendencji, lecz o kruchość samej sztuki, zawsze „zawieszona na włosku”. Chodzi o nietrwałość sztuki, jak mówił Kantor, która „ma tylko moment wejścia”, która powstaje, aby sobie zaprzeczyć. Sztuki, która jest interakcją między skostniałą już konwencją, a nie przewyciężoną iluzją.

Konwencje oddawał Kantor chętnie historykom sztuki, ale o tym dalej, z iluzji zaś czynił pułapkę. Najpierw była to więc wciągająca swą ufudą pełną halucynacji sztuka – pułapka, l'art-piège informelu. Jak pisał:

Mógłbym to porównać do obrazu, w którym napinająca się coraz silniej linia horyzontu, utrzymująca całą naszą widzialną rzeczywistość w jakichś ryzach, nagle pękła, została zerwana, ukazując ziejącą pustkę, bez dna, kosmiczną dziurę, jakiś potworny wir przyprawiający o zawrót głowy, gdzie nie było boków rozsuwających się z błyskawiczną szybkością — ani góry, ani dołu, gdzie nie działały prawa logiki naszej wymiernej przestrzeni, a świadomość pozbawiona wszelkiej podpory, jaką daje usytuowanie w tej pozytywnej wymierności, stawała się bliska sferze snu, halucynacji, niemożliwości.

Z czasem iluzja wkroczyła na teren życia, aby wyłonić z siebie realność sztuki, fascynującą odwrotność „sztuki pułapki” z manifestu Kantora (1970):

Dzieło, które nie emanuje, nie wyraża, nie działa, nie przekazuje, nie jest świadectwem, odbiciem, bez odniesień do rzeczywistości, do widza, do autora, niedostępne dla obcej penetracji i interpretowania, zarówno DO NIKAD, DO NIEWIDOMEGO, będzie próżnia „DZIURA” w rzeczywistości, bez znaczenia i bez miejsca, które jest jak samo życie przemijające, ulotne, nie zatrzymane, nie utrwalone, które opuściło ów uświęcony teren zarezerwowany jakoby wyłącznie dla niego, bez potrzeby argumentów przydatności PO PROSTU JEST!, które tylko przez swoje SAMOISTNIENIE USTAWIA CAŁĄ SĄSIADUJĄCĄ RZECZYWISTOŚĆ W SYTUACJI NIEREALNEJ (można by rzec „artystycznej”). Co za niezwykła fascynacja tej niespodziewanej ODWROTNOŚCI!

Obcując z tak pojmowaną twórczością, sztuką budującą swój dyskurs w negacji, czułem się zawsze nie na miejscu w swej roli krytyka wypełniającego znaczeniami miejsca opuszczone przez artystę. Dlatego, podobnie jak wcześniej, jako przyjaciel, nie mogłem podjąć wyzwania twórcy w jego podróży na

krańce poznania, tak teraz, tracąc swą profesjonalną identyfikację, usuwałem się w cień, nie znajdując pojęć pozwalających mi na konstruowanie wizerunku sztuki Kantora.

Wreszcie, ostatnia z moich trudności z Kantorem, a dotycząca pytania pozornie pozostającego na uboczu jego twórczości, pytania o to, czym jest historia sztuki współczesnej. Nieprzypadkowo, ile razy pytanie to sobie zadawałem, potykałem się o Kantora. Przecież to dzięki awangardzie historia sztuki przeżyła swój pierwszy wielki kryzys. Dzięki awangardzie, która buntując się przeciwko tradycji, konstruowała swoje własne modele artystyczne i historyczne, psychologiczne i społeczne. Historia sztuki nowoczesnej zafascynowana konsekwencją sformułowanych przez artystów problemów, pole swej obserwacji historycznej uczyniła szybko polem eksploatacji metodologicznej. Historycy sztuki współczesnej przejęli od artystów szereg ich kategorii pojęciowych, czyniąc je narzędziami własnego poznania. Historia sztuki współczesnej i awangarda żyły odtąd w szczęśliwej symbiozie, operując podobnymi definicjami „koherencji sztuki”, „integralności osobowości artysty” czy „ciągłości procesu artystycznego”.

Kantor był dla mnie jednym z tych twórców, którzy uwznioślając pewne kategorie awangardy ukazali je w krzywym zwierciadle, jednym z tych, którzy kwestionując niektóre klasyfikacje i uogólnienia historii sztuki wskazywali na pozorność wszelkich generalizacji. Wbrew esencjonalizmowi awangardowemu Kantor podkreślał, że „nic nie jest w sztuce autonomiczne raz na zawsze, po osiągnięciu autonomii każda sztuka musi wyjść poza swoje tereny, w stronę obcych konwencji i leżącej poza nimi rzeczywistości”.

Wbrew teologii historycznej z przekorą akceptował przynależność do kierunków: „nie żyję poza tendencjami..., to są czysto umowne nazwy, które między innymi umożliwiają artyście — jeżeli posiada siły witalne i uczciwość — zaprzestanie pewnych praktyk, a nie kontynuację”.

Wbrew awangardowej tyranii widzenia jako sposobu czystego poznawania w malarstwie, Kantor w Palais de la Découverte, a nie w Jeu de Pomme, odnajdywał to wszystko „czego oko, ów osławiony od czasów impresjonistów [dodam: i wiedeńskiej historii sztuki] organ ludzki, uzurpujający sobie wyłączne prawo do terenów malarstwa [które przez swoją nietolerancję niezwykle zubażał], nie mogło dojrzeć”.

Wreszcie, w moim przekonaniu, to Kantor zakwestionował artystę jako integralny podmiot twórczy, gdy pisał:

myślę, że nie należy określać zbyt jednoznacznie swej roli, bo sam ten fakt może spowodować jakiś rodzaj stabilizacji. A chodzi przecież głównie o to, aby jak najdłużej utrzymać stan płynny, przepływu i przyciągania wszystkich najmniej spodziewanych rzeczy.

Z całą siłą pragnę podkreślić, że nikt inny jak właśnie Kantor, uświadomił mi, w jakim stopniu rola sztuki w naszym społeczeństwie jest niepewna, a z wielu fragmentarycznych historii nie ma po co budować całości. Ze sztuki i deklaracji Kantora wyłoniła mi się inna historia sztuki, nie ta tryumfująca galeriami wielkich artystów, lecz ta pełna kuriozalnych przedmiotów, niedokończonych dzieł, ośmieszonych idei, zepchnięta na margines — *nienapisana*. Dlatego też, ile razy zabierałem się do pisania o Kantorze, oszukiwałem siebie, bo pisałem o czymś innym, dyskutowałem o historii sztuki, która samego Kantora śmiertelnie nudziła.

Pomimo tego wszystkiego co powiedziałem, Kantor pozostał dla mnie twórcą *w a n g a r d y*, jednym z jej najbardziej wyrafinowanych, a zarazem świadomych kreatorów. Twórczość swą sytuował wokół centralnego problemu tamtej formacji kulturowej, którym była próba przewyciężenia uświadamianej sobie dwuznaczności stosunków świata *rzeczy i pojęć*, *les mots et les choses*, a w obrębie znaku — relacji znaczenia. Awangarda, kreśląc plan pojednania formy, miała poczucie dwuznaczności celu i tę sprzeczność czyniła przedmiotem swego doświadczenia, jakby zawieszając jego ostateczne rozwiązanie. Swoim istnieniem świadczyła, że każda próba pogodzenia jest fałszywa: „forma milczy lub kłamie”, jeżeli ten stan pozornej jedności uzyska. Kantor nie miał tu wątpliwości: „każde dzieło sztuki — pisał — najbardziej nawet awangardowe, skazane jest na utrwalenie i unieruchomienie”. Zdając sobie z tego sprawę, artysta powracał do znaczeń, próbował wysztytować przedmiot, spotęgować emocje, a zarazem rozbić konwencje, zniszczyć stereotypy z przekonaniem, że „tarapaty i kłopoty są bardziej interesujące niż «osiągnięcia»”. Wiedząc, że miarą wartości dzieła są ukształtowane w nim sprzeczności, wydobywał różnice, podkreślał niekonsekwencje, rozkoszował się ułomnością. Pozostawiał jednak zawsze w zmiennej równowadze, wewnętrzną strukturę znaczenia. Pozostawiał dwuznaczność, ponieważ ona pozwalała mu żyć w *teatrze śmierci*, żyć ze świadomością rozdziału formy w nieodwracalności znaku, *f o r m y j a k o P O S T A C I*. Tylko

śmierć, pisał Benjamin, najwyraźniej przecina przerywaną linię między *physis* a znaczeniem. Kantor był przekonany, że „życie w sztuce można jedynie wyrazić przez brak życia, przez odwołanie się do ŚMIERCI, przez POZORY, przez PUSTKĘ i brak PRZEKAZU”. Kantorowska eschatologia śmierci, ostatecznego rozłączenia rzeczy i pojęć, wyrażała się w kategoriach eschatologii życia: niemożliwego do zrealizowania, dlatego zawieszzonego, pojednania świata w niemyfikowanych znaczeniach.

Wychodząc z tych przesłanek powinienem zacząć coś mówić o sztuce Kantora... ale w tym momencie pole mojej wyobraźni staje się workiem, „do którego wpadają przedmioty z mojej własnej przeszłości w formie wraków i atrap. A także — nie moje, obce, banalne, schematyczne, przypadkowe, pomieszane z ważnymi, wartościowe i błahе, fakty, osoby, listy, recepty, adresy, daty spotkania...”

Andrzej Turowski

George Steiner, krytyk epoki po-słowa

Lamenty nad upadkiem kultury, obyczajów czy cywilizacji należą do najbardziej rozpowszechnionych toposów literatury europejskiej. W każdej epoce, w każdej literaturze narodowej rozlegają się skargi i utyskiwania nad stanem współczesnych umysłów. Poczucie schyłkowości i rozpadu wydaje się zjawiskiem ponadczasowym i ponadkulturowym, mamy do czynienia z czymś, co można by nazwać „wieczną *findesiecleowością*”.

Wydany niedawno w polskim przekładzie Oli Kubińskiej esej George'a Steinera *Zerwany kontrakt* (pochodzący z tomu *Real Presences*, który w całości ukaże się w bieżącym roku nakładem Instytutu Kultury w Warszawie) w sposób oczywisty nawiązuje do wymienionej tu tradycji. Steiner, kontrowersyjny literaturoznawca i krytyk amerykański o środkowoeuropejskich korzeniach, obecnie wykładający na uniwersytetach w Cambridge i Genewie, od lat podejmuje kwestie związane z kondycją współczesnej kultury. U źródeł jej kryzysu — twierdzi autor *Zerwanego kontraktu* — leży ekspansja kultury mass-medialnej, ale także (a może przede wszystkim) zwątpienie w słowo jako nośnik znaczenia i sensu.

„Wszystko można powiedzieć, a w konsekwencji napisać o wszystkim” — tym twierdzeniem Steiner rozpoczyna swój esej. Żadne re-