

FIGURA OKNA I DOŚWIADCZENIE LATENCJI W TWÓRCZOŚCI TADEUSZA KANTORA*

KATARZYNA SZALEWSKA**

www.orcid.org/0000-0003-2121-9864

W 1982 roku na zamówienie Muzeum Sztuki w Łodzi Tadeusz Kantor tworzy instalację *Klasa Szkolna – Dzieło zamknięte* (nazywaną też przez artystę *Domem „Umarłej klasy”*), nawiązującą w oczywisty sposób do spektaklu z 1975 roku i wystawioną w 1983 roku w paryskim Centre Georges Pompidou, a dwa lata później także w krakowskiej Cricotece. Jak czytamy w materiałach tej instytucji, w opisie przedmiotu: „Obiekt to wielkie czarne pudło w kształcie nieregularnego pięcioboku z trzema oknami. Aby przekonać się, co znajduje się w środku, należy podejść bliżej i zajrzeć przez okno. Przestrzeń klasy jest mała i ciasna, choć jednocześnie całość przypomina ogromny pokój z domku dla lalek pozbawiony wejścia”¹. Zasada odbioru *Klasy szkolnej* opiera się na geście podglądania przez okno, a to z kolei stanowi figurę przestrzenną powracającą w refleksji i działaniach artystycznych Kantora wielokrotnie, czego dowodem i obiekt *Okno*, wykorzystany w 1980 roku w spektaklu *Wielopole, Wielopole*, i powtórzenie użycia okna w roli przedmiotu artystycznego w późnym cricotage’u *Bardzo krótka lekcja* z 1988 roku. Dowodów na zainteresowanie tą figurą spacyjną dostarcza też twórczość plastyczna, jak na przykład rysunek *Człowiek i okno* z 1971 roku, ukończony w 1983 roku obraz *Umarła klasa (Okno)*, czy tworzony w latach 1988–1990 malarski cykl autotematyczny *Nie można bezkarnie zaglądać przez okno*²,

* Artykuł powstał jako efekt badań prowadzonych w ramach projektu Narodowego Centrum Nauki *Latencja w twórczości Tadeusza Kantora* (nr 2017/01/X/HS2/01124, nr zadania: 557-F106-0781-17-2m). Dziękuję również Archiwum Cricoteki w Ośrodku Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka” w Krakowie za umożliwienie przeprowadzenia kwerendy.

** Katarzyna Szalewska – dr hab., Wydział Filologiczny UG.

¹ Materiał Cricoteki. *Klasa-szkolna_Teatr-śmierci.doc*

² Tytuł cyklu za: K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 266. Alternatywny tytuł – *Nie wygląda się bezkarnie przez okno* – za: L. Stangret, *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła*, Kraków 2006, s. 108. Powstałe w ramach cyklu obrazy

a wreszcie ostatni datowany rysunek Kantora przedstawiający obserwowane przez okno gołębie³.

Kantorowska fascynacja oknem jako obiektem mającym duży potencjał artystyczny tłumaczy się na tle jego filozofii przedmiotu jako takiego oraz sposobu określania roli przestrzeni w spektaklu. Twórca, odrzucając podziały na widownię i scenę oraz kontestując instytucjonalne rozumienie teatralnej przestrzeni, proponuje własną definicję miejsca artystycznego: „Fikcja dramatu, »akceptując« miejsce, wybrane w rzeczywistości życiowej – PRZYJMOWAŁA JEGO FORMY, SYTUACJE, POSTACIE; »WŚLIZGIWAŁA« SIĘ W NIE I POPRZEZ NIE DOCHODZIŁA DO NAS JAKO PRAWDA-REALNOŚĆ. MIEJSCE było filtrem”⁴. Kategoria miejsca zostaje zatem przez Kantora ujęta w połączeniu ze zdarzeniami w nim się rozgrywanymi oraz ulega znacznej nobilitacji. Miejsce oddziałuje na sztukę, determinuje formy artystyczne i konstrukcję postaci. Twórca, sporządzając listę miejsc zajmujących szczególnie miejsce w jego wyobraźni, pisze: „A oto miejsca, w których umieszczałem mój teatr lub o których marzyłem. Nie mogę dokładnie określić, co miały one w sobie szczególnego, co mnie skłaniało do ich wyboru. Ich jakaś elementarna codzienność... zwyczajność... opuszczenie... nostalgia, melancholia, smutek...”⁵. Dalej Kantor wymienia: dworzec kolejowy, pocztę, zburzone, zdemolowane mieszkanie, dom biednych, pralnię, kawiarnię i szatnię (teatralną). Nietrudno zauważyć, że refleksja przestrzenna artysty zmierza w kierunku miejsc silnie związanych z rzeczywistością „biedną”, opuszczoną, ale też będącą objawem dziania się prawdziwego, a nie teatralnego, życia. Miejsce ma więc otwierać twórcę i widza na spotkanie z tym, co Realne, nieopakowane w wyciszające skandal rzeczywistości dekoracje sceniczne.

Do przytoczonej powyżej listy ulubionych figur spacjalnych Kantora należałoby z pewnością dodać okno, które jako motyw przewija się przez całą twórczość autora *Umarłej klasy*, zajmuje też ważne miejsce w jego wypowiedziach autobiograficznych i autotematycznych. Okno przy tym okazuje się figurą szczególną – zarówno jako katalizator przemian artystycznych, jak i element przestrzenny skupiający w sobie różne sensory związane z problematyką tożsamości, pamięci i melancholii. Nadto – ze względu na szklaną, przezroczystą powierzchnię – uzyskuje dodatkowe znaczenia, które prowadzą ku antynomiom wnętrza–zewnątrza, widzialnego–ukrytego, obecności–nieobecności itd. Jako specyficzna figura spacjalna, czy wręcz szczególnego rodzaju

przywodzą na myśl *Fresh Window* oraz *Bezwstydną wdowę* Marcela Duchampa – wpływ tego twórcy na realizację tematu „okiennego” przez Kantora jest widoczny także w innych dziełach.

³ K. Pleśniarowicz, dz. cyt., s. 278.

⁴ T. Kantor, *Skandalizujące zderzenie między fikcją dramatu a miejscem [w:] tenże, Pisma, t. 2: Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków–Wrocław 2014, s. 381.

⁵ T. Kantor, *Opis miejsc od roku 1944 do dzisiaj [w:] tenże, Pisma, t. 2, s. 381–382*.

„miejsce”, wytwarza przestrzenne napięcie oraz wprowadza niewygodną interpretacyjnie nierozstrzygalność.

Okno w twórczości Kantora spełnia wiele funkcji. W najprostszym wymiarze konstrukcji mikroświata scenicznego współtworzy scenografię dla rozgrywanej akcji, którą twórca *Wielopola...* bardzo często umieszcza przecież w przestrzeni mieszkalnego pokoju. Naiwnością byłoby jednak sądzić, że na tym rola okna się kończy – przedmioty w teatrze Kantora urastają bowiem do rangi rzeźb, obiektów artystycznych, których znaczenie nie wyczerpuje się w funkcji fabularnej. W komentarzach do *Wielopola...* Kantor napisze: „Gdy jednak będziemy z niego dobywać znikome fragmenty, / [...] / okno, a za nim ulicę biegnącą w głąb, / [...] / i jakąś twarz za szybą okna – / [...] / Ważne OKNO!”⁶. Rzeźba *Okno* ze wspomnianego spektaklu ma swoją genezę we wspomnieniach twórcy z dzieciństwa⁷. Tym razem jednak obiekt szczególnie niepokoi – okno pozbawione jest wszak ściany, a dzięki statywowi na kółkach może przemieszczać się w obrębie sceny. Okna stają się więc swoistymi interpretantami w obrębie świata przedstawionego spektaklu. Tworzą dodatkowe obramowanie, przekazując w pewnym sensie instruktaż spojrzenia. Widz przeistacza się we *voyeura*, zyskując przynależne tej kondycji doświadczenie podglądactwa⁸. Patrząc przez okno, co – przypomnijmy – nie jest działaniem bezkarnym, dokonuje przekroczenia granic intymności, podglądactwo to jest jednak niewystawione na spojrzenie podglądanych – marionety Kantora nie spoglądają poza okno, gdyż znajdują się w zamkniętej przestrzeni przeszłości.

⁶ T. Kantor, *Partytura*, [w:] tenże, *Pisma*, t. 2, s. 207.

⁷ Zob. W. Borowski, *Wokół idei podróży Tadeusza Kantora*, „Tygodnik Powszechny” 1993, nr 3.

⁸ Jak pisze Katarzyna Charewicz-Jakubowska: „*Klasa Szkolna – Dzieło Zamknięte* jest, podobnie jak *Étant donnés...*, zamkniętą instalacją, do której fizycznie dostęp możliwy jest tylko z jednej strony. Jej konstrukcja jednak umieszcza obserwatora na progu dzieła – w przejściu między zewnętrzną kruchością mizernej materii a tym ciasno przylegającym do niej wnętrzem, nienazwanym i bolesnym, którego Kantor próbuje nieustannie dotknąć – dotknąć patrząc. [...]. Zaglądając przez szybę do wnętrza ubogiej klasy, Kantor inscenizuje swoje oglądanie i spojrzenie [...]. Zagląda przez ciemne okno do klasy, sam siebie wystawiając na widok, w tym wstydliwym podglądaniu. Akt podglądania, że się (że on sam siebie) podgląda, wydaje się ukazywać w samej instalacji w symetrycznie odbitym na ścianie klasy czarnym oknie, judaszu przez który inny/ Kantor przyłapuje siebie »na gorącym uczynku«. [...] Również w wyznaczaniu przez Kantora granicy w przestrzeni sceny i widowni da się odnaleźć te grę »spojrzenia za spojrzeniem«, którą prowadzi sam ze sobą: przekraczając granicę, naprzemiennie ustawiając się w roli obserwatora i stając się częścią spektaklu, próbując odnaleźć przejście między »wewnętrznym« i »zewnętrznym« w poszukiwaniu tego, co ostatecznie nigdy się nie uobecnia [...]. Uobecnienie oznaczałoby zatrzymanie, za które pobierana jest najwyższa zapłata” – K. Charewicz-Jakubowska, *Étant donnés: 1. Zewnętrzne / 2. Wewnętrzne. O ślubnej sukni i „niemożności uobecnienia” według Kantora – Lacanem*, grotowski.net, Instytut im. Jerzego Grotowskiego, <http://www.grotowski.net/performer/performer-2/etant-donnes-1-zewnetrzne-2-wewnetrzne> [dostęp: 14.11.2018].

Voyeurizm, do którego zachęca widzów Kantorowska konstrukcja sceniczna, ma charakter szczególny. Okno stanowi obramowanie nie tylko dla widowni, której spojrzeniem kieruje, ale również dla Kantora, który jest tu podglądaczem, rzec by można, nadrzędnym, stwórcą doglądającym zmaterializowanego przez siebie świata własnej przeszłości, fantazmatów dzieciństwa i lęków wieku dorosłego.

„Okiennizacja” świata scenicznego, by posłużyć się neologizmem Stefana Symotiuka⁹, stwarza model przestrzenny przypominający domek dla lalek – metafora to szczególnie poręczna, jeśli wziąć pod uwagę zanurzenie postaci i zdarzeń z twórczości Kantora w jego wspomnieniach z dzieciństwa oraz proces swoistej reifikacji aktorów. Autor spektakli, instalacji, rysunków i obrazów, o których mowa, jest *voyeuem* podglądającym stworzony przez siebie i zakłęty w ramie okiennej świat przeszłości, spojrzenie widza natomiast wyznacza jakby obramowanie wewnątrz obramowania. Widz, ten *voyeur* drugiego stopnia, widzi bowiem twórcę spoglądającego na okno, za którym rozpościera się wnętrze dzieła.

Zarówno Kantor, jak i jego widzowie – poprzez „okiennizację” przestrzeni dzieła – usytuowani zostają w przestrzeni pomiędzy. Okno stanowi bowiem spacjalną figurę liminalną, związaną z rytuałem przejścia. Okienny *rite de passage* jest jednak znamieny. Jak pisze w *Przezroczyści* Marek Bieńczyk: „Szyby, szyby miejskie, witryny uzewnętrzniają tę dwoistość, stają się od XIX wieku emblematem melancholijnego istnienia [...]. Coś się za szybami sklepów, kawiarni, barów zmraża, krystalizuje, ludzie i rzeczy zastygają w nagromadzeniu, o którym nie wiadomo, czy jest niedostępnym bogactwem czy inwentarzem rozpadu. Nie ma do nich dostępu, istnieją poza nami, i ta różnica między ich a naszym trwaniem jest właściwym czasem melancholii, która sama sobie sekund nie liczy i potrzebuje porównania, zestawienia z innym trwaniem, aby móc siebie określić i uchwycić”¹⁰. Szyba znamionuje istnienie świata drugiego, związanego z zakazem i tajemnicą. Z jednej strony zaprasza do podjęcia inicjacji w tę widzianą za oknem przestrzeń, z drugiej – inaczej niż na przykład drzwi czy brama¹¹ – nie umożliwia zakończenia rytuału przejścia. Jej funkcja inicjacyjna spełnia się w spojrzeniu, nie zaś w całkowitej przemianie podmiotu. Okno przepuszcza i zatrzymuje jednocześnie. Spojrzenie przez szkło

⁹ Zob. S. Symotiuk, „Okiennizacja” świata jako proces kulturowy [w:] tenże, *Filozofia i genius loci*, Warszawa 1997.

¹⁰ M. Bieńczyk, *Przezroczyść*, Kraków 2007, s. 133. Zob. także: tenże, *Okno i metoda (Flaubert, Baudelaire, Hopper)* [w:] tenże, *Oczy Dürera. O melancholii romantycznej*, Warszawa 2002, s. 353–365 oraz – w kontekście kierunku wzroku *flâneura* – ciekawą analizę roli spojrzenia w *Marii Malczewskiego*: tenże, „*Wszystko w świecie tracić*” (O „*Marii Antoniego Malczewskiego*”) [w:] tamże.

¹¹ Zob. M. Lurker, *Słownik obrazów i symboli biblijnych*, przeł. K. Romaniuk, Poznań 1989, s. 50–52: Drzwi, brama.

wprowadza widza w świat pomiędzy „niedostępnym bogactwem a inwentarzem rozkładu”, który jest przecież tak bliski Kantorowi (a figura okna – dodajmy – stanowi jeden z elementów estetyki melancholijnej, której liczne motywy odnaleźć można w pracach twórcy *Umarłej klasy*). W realizacjach tego motywu w twórczości autora *Wielopola...* za oknem, we wnętrzu sceny, skonstruowany zostaje świat wspomnienia, dzieciństwa, fantazmatu, ale też za-świat, czyli rzeczywistość śmierci, przeszłości, nawiedzenia.

„Rok 1971 lub 72. Nad morzem. W małej miejscinie. Pawie wieś. Jedna ulica. Małe biedne parterowe domki. I jeden chyba najbiedniejszy: szkoła. Było lato i wakacje. Szkoła była pusta i opuszczona. Miała tylko jedną klasę. Można ją było oglądać przez zakurzone szyby dwu małych nędznych okien, umieszczonych nisko tuż nad trotuarem. Robiło to wrażenie, że szkoła się zapadła poniżej poziomu ulicy. Przylepiłem twarz do szyb. Bardzo długo zaglądałem w głąb ciemną i zmaconą mojej pamięci. [...] Dziś wiem, że przy tym oknie stało się coś ważnego. Dokonałem ważnego odkrycia. Jakoś niezwykle jaskrawo uzmysłowiłem sobie istnienie wspomnienia”¹² – znany to i wielokrotnie przywoływany fragment, tłumaczący genezę spektaklu *Umarła klasa*, idei Teatru Śmierci oraz klisz pamięci. Nadmorska epifania Kantora stanowi też, jak wiadomo, punkt zwrotny w myśleniu twórcy o przestrzeni, znamionując przejście od teatru otwartego ku dziełu zamkniętemu i wyznaczając moment decyzji przekraczania progu widzialności, dla którego to gestu symptomatyczna stanie się figura okna. Pracując w nadmorskich Osiekach nad *Panoramicznym Happeningiem Morskim*, Kantor spojrział przez okno dosłownie i w sposób metaforyczny – zdarzenie to okazało się doświadczeniem artystycznie granicznym, a zacytowany tekst kumuluje w sobie główne wątki „okiennizacji” świata w twórczości Kantora.

Główną jej cechą będzie wzmagana przez figurę okna dwoistość. Pozostaje ona w silnym związku z kreowaniem teatralnego chronotopu. Rozbita na dwie strefy przestrzeni, która nakazuje grę spojrzenia i wprowadza do konstrukcji świata szkatułkowość oraz alegoryzację (część za całość, znane za nieznanne), łączy się ze swoistym zamrożeniem czasowości. Zastygnięta rzeczywistość minionego, która się na scenie czy wewnątrz instalacji rozgrywa, okazuje się niedostępna dla widza, lecz jednocześnie trwająca w przeszłym/teraźniejszym wiecznym powtórzeniu. Różnica między ich a naszym trwaniem, którą analizował Bieńczyk, wyzwala nie tylko doświadczenie melancholii, ale także odczucie latencji w rozumieniu Hansa Ulricha Gumbrechta. Pisze on: „W stanie latencji, [...] czujemy, że nieuchwytnie i niedotykalne coś (lub ktoś) jest z nami – i że owo coś (lub ktoś) posiada materialny wymiar, to znaczy: zajmuje przestrzeń. Nie potrafimy powiedzieć, skąd dokładnie pochodzi nasza pewność dotycząca tej obecności ani gdzie w tym momencie znajduje się to, co latentne.

¹² T. Kantor, *Klasa Szkolna. Dzieło zamknięte 1983*, Kraków 1991, s. 1.

A ponieważ nie znamy tożsamości latentnego przedmiotu czy osoby, nie mamy gwarancji, że rozpoznamy ten byt, jeśli się nam kiedykolwiek objawi”¹³. Latencja to według Gumbrechta powrót resztek przeszłości, nieustająca obecność tego, czego już być nie powinno, gdyż przynależy do czasu minionego. Jednak istnieje i działa w teraźniejszości, co więcej – zajmuje przestrzeń, przybierając spacialne kształty i objawiając się w sztuce powojennej w toposach związanych z konstruowaniem chronotopu.

Do jednych z takich toposów Gumbrecht zalicza sprzęgnięcie „klastrofoobicznego poczucia zamknięcia w przestrzeni, która pozostaje »bez wyjścia«, z przeciwną, ale komplementarną obsesją znajdowania się na zewnątrz przestrzeni »bez wejścia«”¹⁴. Latencja to uporczywe wrażenie obecności przeszłości, niewysłowione w sposób bezpośredni, lecz symbolizowane w figurach przestrzennych. Ten spacialny aspekt latencji, podkreślany przez Gumbrechta, dochodzi do głosu w Kantorowskich sposobach konstruowania miejsc teatralnych. Tym, co jednak najistotniejsze w analizowaniu latentnych kształtów spacialnych, pozostaje ich powiązanie z koncepcją temporalną. Latencja jest wyrazem wykolejenia się czasu, tragicznego przerwania teleologicznej wizji Historii, utknięcia w wiecznie powtarzającej się, odgrywanej – jak należałoby powiedzieć w kontekście Kantora – katastrofy. Gumbrecht zauważa, że „Niemożność poruszenia się, wewnątrz lub na zewnątrz, unieważnia wszelkie narracje zakładające lub postulujące konieczny związek między czasem a zmianą. Innymi słowy, bezruch daje się odczuć jako pragnienie opuszczenia tej formy czasowości, której od początku XIX wieku Historia trzymała się tak władczo i usilnie, że można było uznać ją za wiecznotrwałą formę egzystencji”¹⁵.

W latentnej rzeczywistości nie istnieje szansa na zmianę, postaci *Wielopola...* będą więc odgrywać po wieczność swoją tragedię, nie wychodząc poza przestrzeń scenicznego wnętrza domu. Ograniczenie przestrzenne wiąże się z brakiem perspektywy przyszłościowej, zanegowaniem możliwości ewolucji w rozumieniu XIX-wiecznych filozofów historii. *Wielopolem...*, *Umarłą klasą*, ale też większością innych realizacji Kantora, zgodnie z teorią latencji, rządzi chronotop, który określić by można jako sceniczne „tu i teraz”. Ono z kolei w wymiarze makrokosmosu scenicznego uznać by trzeba za „tam i wtedy” – wieczne odtwarzanie minionego, które staje się też teraźniejszością reżysera. Tę pozorną sprzeczność daje się oczywiście pogodzić, przypominając znane Kantorowskie idee klisz pamięci. Memorialny wymiar konstruowania miejsca w twórczości Kantora pozwala na wyeksplikowanie w kategoriach

¹³ H.U. Gumbrecht, *Po roku 1945. Latencja jako źródło współczesności*, przeł. A. Paszkowska, wstęp A. Krzemiński, Warszawa 2015, s. 44–45.

¹⁴ Tamże, s. 56–57.

¹⁵ Tamże, s. 95.

sztuki, zażegnanie przez sztukę, paradoksu polegającego na połączeniu terażniejszego, przeszłego, ale też i przyszłego, gdyż w toczącym się kole historii wszystko ulegnie powtórzeniu. Zanegowanie linearności wydarzeń, która konotuje historiograficzny mit ewolucji, znajduje swój kształt przestrzeny w figurze wnętrza mieszkalnego. Jednocześnie obecność materii szkła w postaci okna sprzyja doświadczeniu paramnezji, którą Marek Zaleski określa jako „Poczucie integralności świata jawiącego się w kadrze przedstawienia niczym w oknie otwartym na wieczność, iluzja współistnienia przeszłości i terażniejszości sprzyjają powstawianiu efektu paramnezji, czyli percepcji czasu stapiącej w jedną, nierozróżnialną całość rozróżnialne dotąd sfery przeszłości i terażniejszości”¹⁶.

Jednocześnie latencja w realizacjach Kantora nie oznacza „poczucia integralności świata”. Kantorowski „kadr przedstawienia” (*notabene* pole semantyczne słowa „kadr” wprowadza tak ważne w kontekście twórczości autora *Umarłej klasy* zagadnienie relacji między pamięcią/kliszą a fotografią) jest otwarciem się na śmierć, od której podmiot odgradzają jedynie „biedne” drzwi lub okna, co nie gwarantuje ochrony przed Realnym. Hal Foster, analizując pop-art w jego powiązaniu z surrealizmem, który określa mianem realizmu traumatycznego, pisze: „[...] Lacan zdefiniował traumę jako przegapione spotkanie z Realnym. Skoro zostało przegapione, Realne nie poddaje się przedstawieniu; można je tylko powtarzać, a wręcz **trzeba**. [...] Powtórzenie służy raczej **zasłonięciu** Realnego, pojmowanego jako traumatyczne. Ale właśnie ta potrzeba **wskazuje** na Realne, i wtedy Realne **rozrywa** zasłonę powtórzenia”¹⁷. Nie tylko figura koła i związane z nią wieczne powtórzenie świadczą o związkach Kantora z realizmem traumatycznym. Realne w jego teatrze permanentnie rozrywa zasłony, którymi jest odgradzane od podmiotu. Jak czytamy w zapiskach artysty: „Śmierć. Na niej kończy się to niewinne początkowo zagłądanie przez okno. Bo okno kryje wiele mrocznych tajemnic. Okno budzi lęk i przecucie tego, co jest »poza«”¹⁸. Przekraczanie progu widzialności wiąże się z doświadczeniem tego, co za tym przejściem się kryje, czyli ze spotkaniem ze śmiercią – podmiotu i, jeśli rzecz widzieć w kontekście Gumbrechtowskiej latencji, śmiercią także XIX-wiecznej Historii i tworzonych przez nią figuracji podmiotowości. Trauma spotkania z ostatecznym jest w teatrze Kantora zasłaniana, lecz zasłona ta, podobnie jak w obserwacji Fostera, wskazuje właśnie na to, co zasłonięte ma pozostać, a zatem *de facto* odsłania Realne.

¹⁶ M. Zaleski, *Formy pamięci*, Gdańsk 2004, s. 52–53.

¹⁷ H. Foster, *Powrót Realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Kraków 2010, s. 160–161.

¹⁸ T. Kantor, *Klasa szkolna. Dzieło zamknięte. 1983, katalog wystawy*, red. K. Pleśniarowicz, Kraków 1995, s. 5.

Tę dialektykę uwidacznia już lektura Kantorowskich komentarzy – „Uświadomiłem sobie jeszcze jeden aspekt tej fascynacji »przez okno«. [...] Idea »Umarłej klasy« miała początek właśnie w tym ułamkowym, wstydlwym widzeniu. Cała metoda spektaklu funkcjonowała na zasadzie oglądania (czy to jest w ogóle »oglądanie«) tego, co jest zasłonięte szczelnie nieprzenikliwą skorupą”¹⁹ czy „[...] »Umarłą klasę« zamknąłem, ukryłem, można ją było oglądać w sposób niezalegalizowany [...] tak jak się podgląda przez okno cudze mieszkania, CICHCEM, CHYŁKIEM, jakoś nieuczciwie!!! Jest to na pewno dzieło sztuki. Może najbardziej...”²⁰. W zacytowanych fragmentach zwraca uwagę użycie semantyki związanej z dialektyką wnętrza i zewnątrz, zasłaniania i odsłaniania. „Szczelnie nieprzenikniona skorupa” okazuje się nie tak jednak pewnym schronieniem dla Realnego, które spoza niej przenika. „Zamknięcie”, „ukrycie” świata *Umarłej klasy* powoduje konieczność nielegalnego wejrzenia w śmierć, kiedy Realne rozrywa jednak zasłonę, a „Do tego rozdarcia dochodzi nie tyle w świecie zewnętrznym, ile w podmiocie – pojawia się ono między percepcją a świadomością podmiotu dotkniętego przez obraz”²¹.

Okno jako specyficzne „miejsce” w sztuce Kantora wiąże się ściśle z kategorią doświadczenia oraz kategorią tożsamości. W wymiarze doświadczeniowym gest patrzenia, a raczej podglądania przez okno łączy się z aktem rozrywania zasłony przez Realne. Ten akt stał się udziałem Kantora w nadmorskich Osiekach i został powtórzony w jego spektaklach, obrazach oraz instalacjach. Można w tym doświadczeniu *voyeuryzmu* widzieć melancholijne przeżycie będące wynikiem spojrzenia w świat „po drugiej stronie” – jednocześnie skryzalizowany w bezruchu lub powtórzeniu, będący teatrem w teatrze, domem dla lalek – Kantorowskich bio-objektów, miniaturą świata pamięci lub przestrzeni, w której twórca i widz może dokonać inwentaryzacji resztek po minionym.

Beata Frydryczak zauważa, że „Doświadczenie miniatury pozwala oddzielić melancholijny podmiot od przyległego świata i pomaga przeciwstawić się jego rozpadowi. Miniatura [...] nie spaja świata, ale może udostępnić jego wzór, według którego jest to możliwe”²². Kantor tworzy miniatury, które co prawda pozostają wytworem podmiotu, pracy jego pamięci, ale wzór, według którego powstają, nie umożliwia buntu przeciw rozkładowi. Przeciwnie – Kantor projektuje modele świata, które – pełne poranionych, widmowych aktorów i biednych przedmiotów – stają się swoistymi hymnami na cześć rozkładu. Szybko okazuje się tu, jak już było mówione, figurą nierozstrzygalności, zawieszenia między pełnym doświadczeniem śmierci a odseparowaniem się

¹⁹ Tamże.

²⁰ Tamże, s. 2.

²¹ H. Foster, dz. cyt., s. 161.

²² Za: M. Nieszczerzewska, *Narracje miejskiej wyobraźni*, Poznań 2009, s. 130.

podmiotu od Realnego, by uchronić własną integralność. Tę liminalność doświadczenia przestrzennego, jakim jest patrzenie przez okno, Kantor wyzyskuje, tworząc miejsce teatralne w postaci wnętrza z obiektami przejścia – drzwiami i oknami (w *Umarłej klasie*, *Wielopolu...*, *Powrocie Odysa* itd.).

Jednak szczególnie wyraźnie uwidacznia się ta „okniennizacja” przestrzeni we wspomnianej na wstępie instalacji *Klasa szkolna – Dzieło zamknięte*. Praca ta nawiązuje do realizacji Marcela Duchampa *Dane są: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny. M. D. 1946–1966* – dzieła-asamblażu skonstruowanego, co znamienne w kontekście Kantora, ze starych drzwi. Poprzez szpary w nich oglądający może zobaczyć to, co znajduje się wewnątrz. *Klasa szkolna...* łączy w sobie wszystkie znaczenia, jakimi Kantor obdarza okna: liminalność, czyli przejście między teraźniejszością/zewnątrzem/życiem patrzącego a przeszłością/wnętrzem/śmiercią tytułowej „klasy”, grę zasłaniania i odsłaniania Realnego, jaka tworzy się wraz z gestem podchodzenia do zamkniętego obiektu i patrzenia przez okna, wreszcie – nierozstrzygalność, która spełnia się w niemożności dopełnienia rytuału przejścia, jako że w „klatce” tej nie ma drzwi, pozostają – co znamienne – same okna niemożliwiające połączenia widza z obiektem²³.

Latentność mikroświata spektakli i instalacji Kantora, spełniająca się w figurach niemożności wejścia i wyjścia, renegegowania opozycji wnętrza i zewnątrz, rozpatrywać można także w odwołaniu do Derridiańskiej widmontologii oraz wywodzących się z myśli francuskiego filozofa kategorii gościnności, nawiedzenia, krypty czy aporii. Jak pisze Derrida: „Tworząc system ścian, z ich wewnętrznymi i zewnętrznymi powierzchniami, enklawa kryptyczna wytwarza pęknięcie ogólnej przestrzeni, w jej systemie złożonym z miejsc, w architektonice placu otwartego w jej wnętrzu i ograniczonego zarazem przez ogólne zamknięcie, w jej *forum*. We wnętrzu tego forum, placu wolnej wymiany dyskursów i przedmiotów, krypta tworzy inny dwór [*for*]: zamknięty, a zatem wewnętrzny dla siebie, tajne wnętrze we wnętrzu wielkiego placu, ale zarazem dla niego zewnętrzne, zewnętrzne we wnętrzu. Ściany krypty, bez względu na to, co by się na nich zapisało, nie oddzielają więc w prosty sposób wewnętrznego dworu [*un for interieur*] od dworu zewnętrznego [*un for exterieur*]. Tworzą one z dworu wewnętrznego zewnętrzne wyłączone w środku wnętrza [...] Uszczelniony albo wyścielony od wewnątrz, cement lub beton po drugiej stronie, dwór kryptyczny chroni przeciw zewnątrz nawet sekret swojego wewnętrznego wyłączenia albo zakazanego

²³ Jak pisze Symotiuk: „Okno jest pośrednikiem między zewnętrżnością i wewnętrżnością bardziej symbolicznym niż drzwi, brama, furtka. Przez te ostatnie można bowiem przejść realnie, okno zaś jest tylko więzią strukturalną. Tylko wyjątkowo obraz czy fotografia pokazuje widok z okna w dół, w głąb ulicy wielkiego miasta. [...] Inne jednak rodzaje okien – ich większość – nie sugerują w żaden sposób fizycznego przekroczenia światów. Z pośrednictwa okna między zewnętrżnością i wewnętrżnością nie wynika żaden czyn konkretny” – S. Symotiuk, dz. cyt., s. 49.

włączenia”²⁴. Derrida, interpretując topografię podmiotu, bardzo obficie korzysta z metaforyki spacialnej. W refleksji tej zmarły – jako resztką, widmo, reprezentacja dawnego, martwego podmiotu – zamieszkuje w nas, żywych, stanowiąc zarówno wewnątrz (sytuuje się bowiem w środku żyjącego „ja”), jak i zewnątrz (gdyż jest jednak wobec „ja” zewnętrznym suplementem). Nietrudno odnaleźć tu powinowactwa z Gumbrechtowską ideą pasażera na gapę – jednocześnie przybywającego „skądś” (zewnątrz) i dopełniającego teraźniejszość (wewnątrz) na zasadzie suplementu.

Derridiańskie „fors”, które Wojciech Michera łączy etymologicznie również z drzwiami, wnętrzem dworu, miejscem zamieszkiwania²⁵, to przestrzeń wewnątrz podmiotu, która jest jednocześnie własnością „ja” oraz zamieszkującego je widma-resztki. Podobnie więc jak w stanie Gumbrechtowskiej latencji, w derridiańskim nawiedzeniu dochodzi do przeniknięcia zewnątrz do wnętrza i zanegowania możliwości opuszczenia tegoż wnętrza oraz wyjścia „na zewnątrz” (jako że „ja” pozostaje bez widma niepełne), a samo usytuowanie zmarłego w nas czy w teraźniejszości jest niemożliwe do określenia, gdyż topografia ta opiera się na nierozstrzygalności.

Liminalne właściwości figury okna rozpatrywać więc można oczywiście w powiązaniu z kategoriami antropologicznymi²⁶, jako że niesie ona z sobą pytanie o status podmiotu. Powiedziane już zostało, że jego integralność jest cały czas zagrożona zbyt bliskim kontaktem z Realnym. Jak notuje sam Kantor, „należy zrobić z tego dużą sprawę, / ...w ciemnym oknie odbijają się / przedmioty (jakby w innym świecie) // ...podpatrzona przez okna / rzeczywistość... jak wciąga!”²⁷. To zagrożenie wciągnięcia do szkolnej klasy, pozbawionej drzwi, by nie móc jej opuścić, prowadzi raz jeszcze ku doświadczeniu latencji, dla której fundamentalne jest usytuowanie podmiotu w klaustrofobicznej przestrzeni bez wyjścia lub niepokojącym położeniu na

²⁴ J. Derrida, *Fors: les mots anglais de Nicolas Abraham et Maria Torok* [za:] P. Sadzik, *Żaloba (cz. 1) – (według) Derridy*, „Mała Kultura Współczesna” <http://malakulturawspolczesna.org/2012/11/21/piotr-sadzik-zaloba-cz-1-wedlug-derridy/> [dostęp: 17.11.2018].

²⁵ W. Michera, *Piękna jako bestia. Przyczynek do teorii obrazu*, Warszawa 2011, s. 226–227.

²⁶ O połączeniu spojrzenia z podmiotowością pisze Jonathan Crary: „[...] pod koniec XV wieku camera obscura zaczyna pełnić szczególnie ważną rolę jako figura definiująca i wyznaczająca granicę pomiędzy obserwatorem a światem. Kilka dekad wystarczyło, by przestała być jednym z wielu przyrządów wizualnych, stając się narzędziem do myślenia o widzeniu i przedstawiania widzenia. Ponad wszystko camera obscura wskazuje zaś na pojawienie się nowego modelu podmiotowości, na dominację podmiotu-jako-efektu. Po pierwsze wywołuje ona proces indywiduacji podmiotu: jej zaciemniona przestrzeń z definicji sprawia, że obserwator jest wyizolowany, odseparowany, autonomiczny” – J. Crary, *Camera obscura i jej podmiot*, tłum. M. Szczesniak [w:] *Antropologia kultury wizualnej. Zagadnienia i wybór tekstów*, oprac. I. Kurz, P. Kwiatkowska, Ł. Zaremba, wstęp I. Kurz, Warszawa 2012, s. 211.

²⁷ T. Kantor, *Iluzja [1967]* [w:] *Tadeusz Kantor. Wędrówka...*, s. 170.

zewnątrz, w sytuacji, gdy nie można wejść do widzianego wnętrza. W wypadku *Klasy szkolnej...* dodatkowo to doświadczenie odseparowania (od przeszłości, historii, świata przed rozpadem) zyskuje swą przestrzenną reprezentację poprzez odseparowanie wnętrza i zewnątrz nie tylko brakiem drzwi, ale też ciemnością panującą w środku, co zbliża status patrzącego do obserwatora posługującego się *camera obscura*.

Podmiotowość jest tu reprezentowana przez przestrzenne formy latencji. Podwójne uwięzienie – na zewnątrz i wewnątrz – wiąże się z sytuacją unieruchomienia, zamknięcia, niemożności przewyciężenia stanu latentnego, czyli – jak pisze Gumbrecht – odczucia, że nie jest się samemu, że coś (resztką, widmo, Realne) współ-dzieli z nami przestrzeń. Kantor wizualizuje tego „pasażera na gapę” w terażniejszości w postaci marionety wprowadzonej do środka instalacji. Antropologiczny wymiar wyobraźni Kantorowskiej wyraża się w połączeniu kategorii miejsca z zagadnieniem tożsamości, z próbą reprezentacji problematyki nowoczesnej podmiotowości poprzez aranżację przestrzeni. Postaci teatru Kantora, jak wiadomo, cechuje niejasny, widmowy status ontologiczny, czemu z jednej strony sprzyja ich oglądanie poprzez szybę, w przestrzeni zamkniętej domku dla lalek/marionet – duchów przeszłości. Z drugiej strony widmowość ta wiąże się również z częstymi w Kantorowskich realizacjach sobowtórowych podwojeniami, które łączyć można z latentnym stanem odczuwania nieokreślonej obecności, zajmowania teatralnej przestrzeni przez owego pasażera na gapę.

W Kantorowskim konstruowaniu postaci także do głosu dochodzi fantazmat melancholijnego szkła. Jak pisze artysta, w notatkach do spektaklu *Umarła klasa*, „Okno jest niezwykle przedmiotem, który dzieli nas od świata »po tamtej stronie«, od »nieznanego«... od Śmierci... Twarz za oknem – coś natarczywie chce przekazać, coś za wszelką cenę chce dojrzeć”²⁸. W przytoczonym fragmencie uwyrażnia się szkło jako materia pozwalająca na artystyczną reinterpretację kategorii podmiotu. Twarz za oknem wyraża więcej niż widziana bezpośrednio, kieruje naszym spojrzeniem ku sprawom „poza” terażniejszą rzeczywistością. Szczególnie znamienna w tym kontekście jest jedna z postaci *Umarłej klasy*, nazwana przez Kantora Kobietą za Oknem.

W bio-objekcie, a takim jest właśnie Kobietą za Oknem, materia ciała aktora i materia przedmiotu-atrybutu stapiają się w jedność. Biorąc pod uwagę fakt, że tym rekwizytem jest okno, można widzieć w postaci z *Umarłej klasy*, a jeszcze silniej w postaciach z rysunku *Człowiek z oknem* oraz z prac malarskich towarzyszących tematycznie spektaklowi, figurację słabej podmiotowości, sytuującej się na progu między uwięzieniem a wolnością, życiem a śmiercią²⁹. To właśnie połączenie postaci teatralnej z parametrem spacyjnym,

²⁸ T. Kantor, *Postacie „Umarłej klasy”* [w:] tenże, *Pisma*, t. 2: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków–Wrocław 20014, s. 33.

który ją dookreśla, pozwala na wprowadzenie do spektaklu nierozstrzygalności interpretacyjnej. Tak jak cały mikroświat *Umarłej klasy*, tak i reprezentatywna dlań Kobieta za Oknem jest ulokowana (tutaj wręcz w sensie dosłownym) na pograniczu, w oknie – miejscu ujawniania się nierozstrzygalności jako właściwości Kantorowskiego świata.

Wojciech Owczarski, analizując fantazmatykę szkła jako wspólną dla twórczości Kantora, Leśmiana i Schulza, pisze: „Jeden z »rysunków figuratywnych« Kantora (z lat 1969–1970) nosi tytuł *Okno*. Z okna, otwierającego się jednocześnie na dwie strony, na zewnątrz i do wewnątrz, wystają nogi, a właściwie połowa ludzkiej postaci – od pasa w dół. Korpusu ani głowy nie widać – cała reszta ginie za oknem, w gęstym mroku. Okno jest tu ostrą granicą (można powiedzieć nawet – gilotyną), ale zarazem stanowi znak połączenia, przejścia na drugą stronę, czyli właśnie przekroczenia granicy. Nie wiemy, czy postać ludzka utknęła w oknie czy też jest w ruchu, w trakcie przechodzenia. A jeśli przechodzi, to na którą stronę? Czy ukaże się za chwilę w całości, po stronie jasnej, czy cała zanurzy się w mroku?”³⁰. Kończące uwagi Owczarskiego pytania uznać należy za retoryczne. Okno w twórczości Kantora jest bowiem miejscem aporii, znoszącej dychotomie – zarówno spacjealne, jak i – w konsekwencji – ontologiczne.

Katarzyna Szalewska

THE MOTIF OF THE WINDOW AND THE EXPERIENCE OF LATENCY
IN THE WORK OF TADEUSZ KANTOR

Summary

The window is a recurring image in the imaginarium and the art of Tadeusz Kantor. Fixed in his memory at an early age, it resurfaced in the spectacle *Wielopole, Wielopole* (1980) as a plain object "of the reality of the lowest kind", and in the 'cricotage' *A Very Short Lesson* (1988) as a quasi stage prop charged with metaphysical meaning. The window motif is also a persistent feature of his graphic art. Most notably, it appears in the drawing *Man and window* (1971), a picture for the *Dead Class (Window)* from 1983, an autothematic cycle of paintings *You cannot look inside through the window with impunity* (1988-1990), and Kantor's last dated drawing of pigeons being watched through a window. Kantor's fascination with the window as an *objet d'art* can be explained by his philosophical aesthetics (especially the use of objects as markers of the

²⁹ Zob. A. Fergombe, *Drzwi, rama albo transcendentny próg w twórczości Tadeusza Kantora* [w:] *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. K. Fazan, M. Bryś, A.R. Burzyńska, Kraków 2014.

³⁰ W. Owczarski, *Miejsca wspólne, miejsca własne. O wyobraźni Leśmiana, Schulza i Kantora*, Gdańsk 2006, s. 83–84.

'spaces' of the stage action). This article analyzes the image of the window as a 'site' of special significance in Kantor's art (an object that encapsulates the antynomy of inside/outside, or a claustrophobic incarceration/a barrier to entry) in the context of Hans-Ulrich Gumbrecht's theory of latency (i.e. the inability of throwing off the past, the suspension of time symbolized by artistic constructs of imprisonment).

Key words: Polish experimental theatre – the object in theatre and in performance – theatre and space – Tadeusz Kantor (1915–1990) – The Theatre of Death – Hans-Ulrich Gumbrecht (b. 1948) – latency.

Słowa kluczowe: latencja, Tadeusz Kantor, Teatr Śmierci, figury spacjalne, przestrzeń w sztuce.