

ANDRZEJ TUROWSKI

LIST, KTÓRY ZAGINAŁ

Błahy wydawałoby się list Tadeusza Kantora z 29 czerwca 1981 roku, wyjaśniający powody, dla których nie może podjąć wykładów na poznańskiej historii sztuki, odnaleziony ostatnio w archiwum, a którego kopię kilka dni temu dostałem, wymaga szerszego komentarza. Wpisuje się on w historię Instytutu, wywołując z pamięci istotne fakty, które tę historię współtworzyły, nadając jej specyficzny wyraz.

Trzeba pamiętać, że w drugiej połowie lat 60. XX wieku w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza w Poznaniu rysowały się zmiany, które określiły nowe sposoby uprawiania historii sztuki w Polsce. W trakcie kolejnych lat 60. i 70. ubiegłego już stulecia wraz z nowymi rocznikami absolwentów, którzy rozpoczynając pracę uniwersytecką, zarazali swoją kontestacją i entuzjazmem młodszych studentów, a jednocześnie przy tolerancji, a nawet pewnej aprobacie, dla zmian ze strony starszej ekipy naukowej, następowało głębokie przewartościowanie stanowisk i poglądów. Wśród wielu zagadnień na czoło wysunęła się rola i znaczenie historii sztuki współczesnej w programie dydaktycznym. Miejsce historii sztuki nauczanej chronologicznie, od starożytności po nowoczesność, zajęło spojrzenie na całość dziejów z perspektywy nowoczesności. Wiązały się z tym bliskie relacje między studentami uniwersyteckiej historii sztuki i wykładowcami oraz studentami uczelni artystycznych. Odtąd miejscem zdobywania wiedzy o sztuce – obok muzeum – miała być pracownia artystyczna. Jednym z założeń ówczesnej zmiany było też przełamanie „akademickiego” monopolu na wiedzę i dopuszczenie do nauczania historii sztuki artystów, których doświadczenie brało się z twórczości. Naruszenie nawyków uniwersyteckich nie było proste, ale wyłomu udało się dokonać trochę podstępem w kontekście politycznym. Chyba w roku 1969 Jarosław Kozłowski, gdy po wystawach net’u został wyrzucony z pracy w poznańskiej Akademii (PWSSP), rozpoczął zajęcia ze studentami historii sztuki, o ile pamiętam – z „fotografii”, a może technologii artystycznych. Oczywiście nie dotyczyły one ani problemów technicznych, ani historycznych – były inną formą przedstawiania zagadnień sztuki współczes-

nej. Techniki artystyczne, a wśród nich fotografia, była pretekstem, ponieważ jako medium była popularna w kręgu konceptualistów. W końcu listopada 1976 roku również Krzysztof Wodiczko miał wykłady dla studentów historii sztuki Uniwersytetu Poznańskiego. Wystąpienia Wodiczki w Poznaniu potocznie nazywane były „historią obrazów”, ponieważ w ich trakcie poprzez związek linii z obrazami pokazywał artysta „historię religijnego, politycznego i artystycznego przedstawiania i zaangażowania”. Linia traciła w jego pracy artystycznej niewinność, stając się elementem ideologicznej gry obejmującej znaczenia i ich krytykę. Wodiczce chodziło o Benjamina, którego szkice historyczne zostały po raz pierwszy opublikowane po polsku w roku 1975 w Wydawnictwie Poznańskim. Zgodnie z przekonaniem Benjamina czynił Wodiczko z obrazu narzędzie „demaskacji i konstrukcji”.

Zagadnienia, o których mówili wykładowcy z punktu widzenia artysty, były w środowisku pracowników i studentów poznańskiej historii sztuki szeroko dyskutowane. Istotną rolę odegrały tutaj trzy międzynarodowe sesje naukowe zainicjowane przez poznański Instytut Historii Sztuki. Pierwsza poświęcona była krytyce instytucjonalnej historii sztuki w kontekście niemieckich dyskusji na temat dzieła sztuki „między nauką a światopoglądem” (1973), druga dotyczyła historii awangardy lat 20. XX wieku w Europie Środkowej i Południowo-Wschodniej (1980), gdzie pojawił się problem geografii artystycznej, trzecia została poświęcona Walterowi Benjaminowi (1981), a jej pokłosiem było tłumaczenie na język polski kluczowego tekstu dotyczącego powiązań między Benjaminem i Aby Warburgiem. Te dwie ostatnie sesje odbyły się w gorącej atmosferze rozpolitykowania i napięć związanych najpierw z rejestracją Solidarności, a potem Niezależnego Zrzeszenia Studentów. Seminarium Benjaminowskie w marcu 1981 roku miało miejsce niemal zaraz po zakończeniu strajków studenckich (luty), w trakcie których – wśród wielu innych postulatów – powróciło domaganie się jeszcze silniejszego powiązania historii sztuki z polityczną i artystyczną współczesnością. W tym też kontekście, o ile sobie dobrze przypominam, pojawiła się idea zaproszenia Tadeusza Kantora na wykłady z historii sztuki do Poznania.

Inicjatywa mogła wyjść z mojej strony, choć dobrze tego nie pamiętam. Czasy były bardzo gorące. Gdy siedzieliśmy na dmuchanych materacach w salach wykładowych, gdzie strajkując, koczowaliśmy i dyskutowaliśmy, pomysły pojawiały się jeden po drugim. Mogłem też być tylko pośrednikiem. Z Kantorem byłem bardzo blisko związany od początku lat 70. Występowałem w teatrze Cricot, brałem z nim udział w międzynarodowych warsztatach awangardy, przyjaźniłem się i współpracowałem w Galerii Foksal. Organizowałem jego wystawy, pisałem o nim artykuły. Pomysł zaproszenia Kantora na wykład (lub wykłady, wchodziło w rachubę tylko kilka) mógł w tamtym cza-

sie firmować administracyjnie tylko prof. Konstanty Kalinowski, sprzyjający Solidarności dyrektor Instytutu Historii Sztuki. To on podpisał odpowiedni list skierowany do Kantora, na który Kantor odpowiedział znalezionym teraz w archiwum Instytutu listem.

Kantor w roku 1981 był we Florencji. Pojechał tam w listopadzie 1979 na zaproszenie Comune di Firenze i Teatro Regionale Toscano. W czerwcu 1980 roku odbyła się w kościele Santa Maria słynna premiera *Wielopola*, *Wielopola*, drugiego po *Umarłej klasie* wielkiego spektaklu artysty. Tam też zorganizował Kantor włoską wersję Cricoteki, której adres jest na „papierze firmowym” listu (Kantor, krytykując biurokrację, cały czas otaczał się różnymi gadżetami urzędniczymi, które miały symulować wagę powoływanych przezeń instytucji). We Florencji Kantor pracował z Wiesławem Borowskim nad wielkim wywiadem, który ukazał się w formie książki w roku 1982 w Warszawie. Niektóre ze sformułowanych w nim problemów znalazły swoje odbicie w liście.

Jesienią 1981 roku miał miejsce wspomniany w liście objazd jego „włoskiego” teatru. Najpierw we wrześniu Cricot był w Wenezueli na Caracas International Theatre Festival (wrzesień) potem w Norymberdze, Madrycie i Vittorio na Sycylii (październik). Po powrocie do Krakowa wystawił *Umarłą klasę*, a 12 grudnia brał udział w Warszawie w Kongresie Kultury przerwany stanem wojennym. Nie wiem, czy miał wystawę malarstwa, o której wspomina w liście, natomiast w tym czasie spotykał się już z Ryszardem Stanisławskim (w jednym z tych spotkań uczestniczyłem), omawiając swój udział na wystawie „Présences Polonaises” (Paryż, Centre Georges Pompidou), przewidzianej na początek roku 1982, do której jednak ze względu na stan wojenny doszło dopiero w czerwcu 1983 roku.

Odpowiedź Kantora koncentruje się wokół problemu awangardy. Jest wielce prawdopodobne, że chodziło o wykłady na ten temat. W tamtym czasie próbowałem na nowo określić pojęcie awangardy, wydobywając nie światopoglądowe rysy tej postawy (jak dotychczas), lecz krytyczne ostrze sztuki awangardowej niepoddającej się rekuperacji. Wiązało się to z Benjaminem, ale przede wszystkim – z większym zainteresowaniem szkołą frankfurcką i koncepcją awangardy sformułowaną przez Adorno. Nie pamiętam, czy w liście było coś na ten temat.

Kantor odpowiadał jednak w nieco innym duchu, moje problemy go nie interesowały. Żył przede wszystkim problemami teatru oraz pseudoawangardy, nawiązując do wielkiej burzy wywołanej dobrze znanym artykułem Wiesława Borowskiego na ten temat. Był on opublikowany w roku 1975, chyba w warszawskiej „Kulturze”. Tekst Borowskiego powstał pod niewątpliwym wpływem Kantora, choć sam artysta widział problem bez porównania szerzej

niż piszący tekst krytyk. Myślę, że w dużym stopniu odnaleziony list wyjaśnia tę historię.

Kantor, pisząc w liście o mizerności faktów i powszechności konszach-tów z pustką, ma na myśli absurdalną sytuację, gdy wielkie słowa (awangarda) odnoszą się do małych spraw, wśród których konwencjonalizując znaczenia, okazują się stać na straży „pustki” i tak jak w *Umarłej klasie* absurdalna prostytutka-Lunaticzka „przyjmuje na siebie całą winę za te wszystkie szachrajstwa” (*Pisma*, t. II, s. 138). Awangarda, która traci swoje imię w masowości „powszechnego ruszenia”, staje się konformistyczna i bezwartościowa (grafomania). Próby nadania statusu naukowego (scjentyzm) awangardzie są jedynie próbami ukrycia miejsca, które zajmuje powszechna dziś pseudoawangarda, symbolizowana postacią owej strażniczki. Kantor nie dowierzał wiedzy uniwersyteckiej, uważając, że „każda próba obiektywizmu wpada w pułapki akademizmu” („powszechnie konwencje i normy”), a ten nieuchronnie prowadzi do upadku awangardowej oryginalności („nieznanego i niemożliwego”). Konformizmowi obiektywnej nauki przeciwstawiał Kantor ryzyko indywidualnej wyobraźni w sztuce. Tak jak idea postępu społecznego – pisał w liście z pewnym skróttem myślowym (może autocenzurą) – została skompromitowana w przestępczej działalności państwa komunistycznego, tak idea wolnej wyobraźni awangardy została skompromitowana w obiektywizujących się konwencjach masowego ruchu pseudoawangardy.

Wyjścia z tej sytuacji nie widział Kantor „w odnowie” sztuki polskiej na jej własnym podwórku, w owej pustce strzeżonej przez Ładacznicę. Chodziło o dostrzeżenie problemów tam, gdzie one rzeczywiście krytycznie się oświetlały. Zdaniem Kantora, można było je ujrzeć tylko przy zmianie perspektywy, w ustawicznej konfrontacji z tym, co ogólne i nieznanne, umieszczając się na skrzyżowaniach nieprzetartych jeszcze dróg. Jego „Café l'Europe” mogła być równie dobrze we Florencji, jak w Krakowie, ale nie w „Ministerstwie do spraw awangardy”. Nie był pewny, jaka jest rola Uniwersytetu w tej „oswajającej” awangardę funkcji. Wolał być raczej z dala od tego niebezpieczeństwa. Nie napisał tego wprost, ale odmowa tego właśnie dotyczyła. Miejscem, gdzie awangarda tworzy się i wyraża, jest sztuka, a jedynym językiem, w którym o awangardzie można mówić, jest język artystyczny (język sztuki, a nie język nauki). Jest to dyskurs wyobraźni, a nie rozumu.

To nie Malarstwo, to nie Uniwersytet – możemy odczytać ukryte w liście przesłanie Kantora – lecz Teatr jest miejscem krzyżowania się „konfliktów naszej epoki”. Nie jest to miejsce wiedzy, lecz ducha („spirytualne”). Przełożenie ducha awangardy, który istnieje w teatrze, czego nie zauważyły tzw. kręgi plastyczne, na racjonalny język wykładu jest bardzo trudne. „Należałoby bowiem

–kończył Kantor swój odmowny list – równocześnie dokonać rewizji i rewindykacji całej przeszłości wszelkich awangard”.

To ostatnie zdanie dopowiada i otwiera na nowo sens. Chodzi o dekonstrukcję awangardy w jej własnym języku, w obszarze jej artystycznego doświadczenia, jej pustki, jej śmierci, na których straży nie stoi żadna pseudoawangardowa Prostytutka-Ladacznicza, lecz ryzyko awangardowej twórczości i lęku przekroczenia.

Aby to zrozumieć, pozwolę sobie przypomnieć fragment manifestu Kantora, który znałem niemal na pamięć, gdy żyjąc wyobraźnią wiosną tego niemożliwego roku 1981, chciałem, aby Kantor nauczał historii sztuki nowoczesnej:

To nieprawda, że człowiek NOWOCZESNY to umysł, który zwyciężył lęk. Nie wierzcie! Lęk istnieje. Lęk przed światem zewnętrznym, lęk przed losem, przed śmiercią, lęk przed nieznanym, przed nicością, przed pustką.

To nieprawda, że artysta jest bohaterem i zdobywcą nieustraszonym, jak nas poucza konwencjonalna legenda.

Wierzcie mi, to człowiek biedny i bezbronność jego udziałem, wybrał bowiem swoje miejsce naprzeciw lęku. W pełni świadomy. To w świadomości rodzi się lęk. Stoję przed Wami w lęku, oskarżony, sędziowie surowi, lecz sprawiedliwi. I to jest różnica między dadaistami, których czuję się potomkiem, a mną.

„Proszę wstać! — wołał Wielki Szyderca, Francis Picabia — jesteście oskarżeni”. A oto moja — dzisiaj — korekta tej imponującej niegdyś inwokacji: stoję przed Wami, sądzony i oskarżony.

Trzeba mi się usprawiedliwić, szukać dowodów, nie wiem, mojej niewinności czy mojej winy.

Stoję przed Wami, jak dawniej... stałem w ławce... w klasie szkolnej... i mówię: ja zapomniałem, ja wiedziałem, wiedziałem na pewno, zapewniam Was, Panie i Panowie... (Tadeusz Kantor, *Mały manifest*, Kraków 1978).

Paryż, 12 marca 2017 roku

Andrzej Turowski

Profesor emerytowany, Université de Bourgogne, Dijon

A LETTER THAT WAS LOST

Summary

The paper presents the history of a letter by Tadeusz Kantor of 1981 that was long lost. Kantor responds in it to a proposal from the Institute of Art History of the University of Poznań to have a series of lectures on the avant-garde. Writing that he had not

time for it, he explains in some detail his detachment from the institutional study of the avant-garde at the university, stressing his involvement in the avant-garde activity through his art, in particular the Cricot theater. Kantor insists that the avant-garde does not belong to the public domain, but is a result of the artist's private experience of anxiety and fear in confrontation with the audience and their emotional response to engaged art.

Keywords:

letter, avant-garde, university, Kantor, Cricot