

## *Brudnopisy* Tadeusza Kantora – od przestrzenności zapisków do czasowości archiwaliów<sup>1</sup>

ABSTRACT. Szalewska Katarzyna, „*Brudnopisy*” Tadeusza Kantora – od przestrzenności zapisków do czasowości archiwaliów [Tadeusz Kantor’s *Drafts* – from the spatiality of notes to the temporality of the archives]. „Przestrzenie Teorii” 31. Poznań 2019, Adam Mickiewicz University Press, pp. 93–108. ISSN 1644-6763. DOI 10.14746/pt.2019.31.4.

The article is an attempt to analyze drafts as an artistic form crossing the boundaries between what is literary and what belongs to the visual arts. The material undergoing interpretation here is Tadeusz Kantor’s *Drafts* series, which consists of the artist’s notes, staging remarks, and notes intended for display in the form of enlarged photocopies. Kantor’s drafts represent the type of thinking about passing, art and the past characteristic for this artist and for the contemporary nostalgic, historical imagination. That is why the topic of the archive in the context of Kantor’s art also enables discussion of Derrida’s archive fever, the problem of traces and the paradoxes of modern memorial discourse.

KEYWORDS: Tadeusz Kantor, scrapbook, archive, art and performatives

*Brudnopisy* Tadeusza Kantora to niezrealizowany za życia artysty, opracowany w połowie lat siedemdziesiątych dla Galerii Foksal projekt wystawy, która składać się miała z tytułowych brudnopisów artysty, a więc notatek, drobnych zapisków i szkiców powstałych w trakcie prac nad spektaklami Teatru Cricot 2. Jak wiadomo, Kantor planował ekspozycję w postaci powiększonych kserokopii wspomnianych notatek. Figura kopii odgrywa tu istotną rolę. Kantor upominał, by

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”

<sup>1</sup> 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.

odebrać tym szpargałom ich „oryginalność”, to co stanowi o wartości pamiątki i bibliofilskiego dokumentu

nie oryginały a zwyczajne kopie – powiększone

powiększenie zaciera znaczeniowość i przedmiotowość, przechylając uwagę na stronę walorów formalnych<sup>2</sup>.

Brudnopisy te artysta umieścił w teczce z adnotacją: „Jeśli ktoś będzie uważał, że warto by ją zrealizować, może przez jakieś szczególne uczucie do mojej twórczości wystarczy, aby przejrzał ten materiał”. Zbiór został upubliczniony w trakcie ekspozycji *Wystawa Byle Czego* w krakowskiej Cricotece w 2000 roku. Autorski scenariusz doczekał się inscenizacji pod nazwą *Tadeusz Kantor. Brudnopisy* w Galerii Foksal w stulecie urodzin artysty. Oba projekty nawiązywały zresztą do krakowskiej *Wystawy Popularnej/ Anty-Wystawy*, zrealizowanej przez Kantora w Galerii Krzysztofora w 1963 roku<sup>3</sup>.

*Brudnopisy* Kantora stanowią interesujący przykład i autotematycznej wypowiedzi twórcy, i awangardowej formy artystycznej łamiącej tradycyjne podziały sztuk. Są bowiem nie tylko notatkami zawierającymi refleksje nad właśnie dokonywanymi działaniami twórczymi, ale także miejscem swoistego recyklingu wcześniejszych pomysłów. W skład omawianego (anty)dzieła wchodzi więc cztery konstelacje: *Penelope* – zapiski i notatki z Teatru Podziemnego, które powstały przy realizacji *Powrotu Odysa*, *Bestia Domestica* – rysunki i zapiski dotyczące spektaklu *Nadobnie i koczodany*, *Balladyna* – szkice dekoracji, manekinów itp. powstałych przy okazji tworzenia scenografii do spektaklu *Balladyna* oraz *Rozhulantyna* – notatki i teksty do spektaklu *Umarła klasa*. Interesująca jest już nazwa *quasi-gatunkowa* – konstelacje sugerują bowiem grupowanie w figury. I właśnie taki wizualny trop okazuje się pomocny przy percepcji *Brudnopisów*, które oddziałują zarówno jako dzieło literackie, źródło historyczne, jak i utwór plastyczny. O tej heterogeniczności świadczy i sama materia (pomimo zastosowania kserokopii widać strukturę papieru, jego pożółkłą barwę itd.), i organizująca całość zasada *varietas*. Wśród *Brudnopisów* znajdziemy bowiem niezwykle różnorodność tematyczno-formalną: rysunki

---

<sup>2</sup> Tadeusz Kantor, [w:] *Tadeusz Kantor – wędrówka*, pod red. J. Chrobaka, L. Stangreta, M. Świcy, Kraków 2000, s. 239.

<sup>3</sup> O której zresztą recenzent pisał: „Materiał bogaty. Wystawa – choć może w afiszach zapowiada swą zawartość nieco na wyrost – przecież, jeżeli spojrzymy na nią od proponowanej strony, pasjonująca” – T.C. [Chrzanowski], *Z krakowskich wystaw. Kantor*, „Tygodnik Powszechny” 1963, r. XVII, nr 50 (777).

postaci, opisy techniczne, uwagi reżyserskie, słowa-klucze mające charakter i czysto mnemotechniczny, i epifanijno-poetycki, manifesty, wypowiedzi filozoficzno-literackie, wyliczenia itd.

Interesujący zdaje się sam status tytułowych brudnopisów. Czym bowiem jest brudnopis jako forma tekstowa? Według *Słownika języka polskiego PWN*, oznacza on „tekst napisany na brudno” lub „zeszyt do pisania na brudno”<sup>4</sup>. „Na brudno”, czyli w kształcie próbnym, nieskończonym, otwartym na zmiany, nieprzeznaczonym dla oczu postronnych, którym przecież prezentuje się wersję przepisana „na czysto”. Pobrzmiewa więc już w samej nazwie i aspekt próbowania, tymczasowości, i pewnego „skalania”, niedoskonałości, wstydu związanego z częścią „brudno-”. Ewa Szczegłacka-Pawłowska, poszukując nowych modeli odczytań tekstów romantyzmu polskiego, sięga po *ineditia*, teksty pozostałe w stanie potencjalności i proponuje objęcie ich wspólną nazwą „romantyzmu brulionowego”, który „[...] pozwala zbliżyć się do tego, co w epoce prywatne, intymne, nie tyle w kontekście biograficznym czy autobiograficznym, choć tych sfer pominąć nie można, ale w kontekście znaczeń głębszych, czyli wyrażania i poszukiwania istoty samego siebie, swojej tożsamości i z tej perspektywy – sensu i znaczenia szeroko pojętej rzeczywistości”<sup>5</sup>.

Genologiczny namysł nad *Brudnopisami* Kantora nie wyczerpuje się jednak w omówieniu ich formy tekstowej. Jako dzieło hybrydyczne bowiem łączą one aspekt werbalny z obrazowym. Trudno w tym szkicu, skupionym na problematyce roli figury archiwum w wyobraźni historycznej autora *Umarłej klasy*, omówić plastyczną formę *Brudnopisów*. Sygnalizując więc ich związek z rozległą i wielogatunkową twórczością plastyczno-teatralną Kantora, wskazać należy na powiązanie szukania przez niego nowych form wypowiedzi (jak forma brudnopisu – raptularza/szkicu właśnie) z tradycją awangardową i neoawangardową. Omawiane „brudnopisy” to zatem w tej perspektywie opowiedzenie się artysty po stronie dzieła w ruchu, procesu tworzenia w miejsce gotowego wytworu, próby zastępującej finalny efekt, a także po stronie uznania dokumentacji twórczej jako formy autonomicznej.

Brudnopis zatem, widziany z innej perspektywy, może okazać się formą cenniejszą dla interpretatora twórczości artysty niż skończone „dzieło” – ma to miejsce zwłaszcza w wypadku dorobku Kantora, który swoje artystyczne działania świadomie i niezwykle konsekwentnie rejestrował, tworząc projekt archiwum totalnego, spełniającego się zarówno w planach wielkich (jak koncepcyjny wymiar projektu), jak i tych drobniejszych (jak

<sup>4</sup> *Słownik języka polskiego PWN*, <<https://sjp.pwn.pl/szukaj/brudnopis.html>> [dostęp: 28.08.2018].

<sup>5</sup> E. Szczegłacka-Pawłowska, *Liryczność brulionowa Zygmunta Krasińskiego w kontekście wiersza „Bóg mi odmówił tej anielskiej miary”*, „Colloquia Litteraria” 2012, nr 2, s. 19–20.

projektowanie szaf na dokumenty, gromadzenie recenzji etc.<sup>6</sup>). W perspektywie omawianego projektu ekspozycyjno-literackiego (?) interesujące jest jednak ujęcie samego bytu tekstowego jako „przedmiotu biednego”, wyrwanego z uładzonego dyskursu, przyłapanego w swej materialności i niegotowości. W tym sensie *Brudnopisy* Kantora współgrają z filozofią twórcy Teatru Śmierci – stanowią literacki (?), dyskursywny (?) odpowiednik jego scenicznych obiektów-znaków. Brudnopis dzieli z przedmiotem biednym swój status artefaktu „wyrwanego” z codzienności, banalnego, lecz pełnego znaczeń, wymagającego ochrony, gdyż niewpisującego się instytucjonalne (a więc też genologiczne) ramy form objętych troską kultury memorialnej. Brudnopis byłby więc tekstem wyrzuconym, zużyтым i manifestującym własną przedmiotowość (efekt ten wzmocniony zostaje dzięki kserokopii, odłączeniu „konstelacji” od ich teatralnych kontekstów powstania i pozbawieniu ich pierwotnej funkcjonalności), co zresztą silnie wyróżnia go na tle konwencjonalnych gatunków pisarstwa<sup>7</sup>.

Tim Ingold w artykule o znamienym tytule *Rysowanie, pisanie i kaligrafia* zauważa, że „Dla dawnych pisarzy nastroj lub spostrzeżenie mogły być oddane [described] ruchem ręki i zapisane [inscribe] w zostawionym przez niego śladzie. Znaczenie miały nie tylko wybór samych słów oraz ich semantyczna zawartość – te mogły być całkowicie skonwencjonalizowane, jak w tekstach liturgicznych – lecz także charakter, zabarwienie i dynamika samej linii”<sup>8</sup>. W jednym z rękopisów powstałych przy okazji projektowania *Wystawy Byle Czego* widnieje zapis o „drobiazgowych notatkach robionych tak jak je sporządza gospodyni prowadząca dom”, przy czym owe „drobiazgowe notatki” zastąpiły pierwszą wersję tekstu – pod przekreśleniem czytamy bowiem o „błahych zapiskach”<sup>9</sup>. Wprowadzona zmiana, ślad przekreślenia,

<sup>6</sup> Jak pisze Anna Halczak, której rolę w archiwizacyjnej pasji Kantora trudno przecenić: „Dla rozrastającego się i skrupulatnie katalogowanego zbioru recenzji Tadeusz Kantor zaprojektował szafki, a później także regał na plakaty i szafy biblioteczne” – A. Halczak, *CRICOTEKA – „konieczność przekazywania”*, [w:] *Dziś TADEUSZ KANTOR! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, pod red. M. Bryś, A.R. Burzyńskiej, K. Fazan, Kraków 2014, s. 306. Roli archiwum w kontekście twórczości Kantora poświęcone było sympozjum „Kantor–Archiwum. Konteksty i transformacje”, zorganizowane przez Cricotekę 21 października 2017 roku. Materiały z tej konferencji dostępne są na stronie Ośrodka: <https://www.cricoteka.pl/pl/sympozjum-kantor-archiwum-konteksty-transformacje/> [dostęp: 27.05.2019]. Zob też: A. Kapusta, *Gest archiwizacji: gest pamięci. Cricoteka Tadeusza Kantora*, „Fragile. Pismo Kulturalne” 2012, <<https://fragile.net.pl/home/gest-archiwizacji-gest-pamieci-cricoteka-tadeusza-kantora/>> [dostęp: 27.05.2019]; K. Fazan, *Archiwum fotografii – Maszyna Pamięci i Śmierci*, „Didaskalia” 2018, nr 143.

<sup>7</sup> Więcej na temat roli przedmiotów w twórczości Kantora zob. D. Łarionow, *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015.

<sup>8</sup> T. Ingold, *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*, przeł. M. Rakoczy, „Teksty Drugie” 2015, nr 4, s. 377.

<sup>9</sup> Tadeusz Kantor, rękopis 6, Archiwum Cricoteki.

czyli redakcji, tak częsty zresztą na rękopisach Kantora, pełnych korekt i dopisków o charakterze asocjacyjnym, nie tylko świadczy o pewnej nobilitacji tekstu-notatki („błahy” to jednak nie to samo co „drobiazgowy”), ale podkreśla też znaczenie „charakteru, zabarwienia i dynamiki linii”. Kantorowskie notatki nie są już niewrażliwym na prze-pisanie tekstem, stanowią bowiem typograficzno-dyskursywno-plastyczny<sup>10</sup> Obiekt, który ze śmiecia/odpadku/brudu awansuje do roli przedmiotu artystycznego, a sam twórca pozostaje bardzo świadomy zarówno semantycznego, jak i graficznego wymiaru tekstu.

W liście Kantora do Biura Cricoteki z 1981 roku czytamy: „Obecna wystawa – lektura jest wstępem do proponowanej struktury «ekspozycji-czytelni environnement» [...] wydaje mi się, że w WYSTAWIE – LEKTURZE uchwyciliśmy nowy sposób (i właściwy) (i żywy) przekazu typu muzealnego i archiwalnego!”<sup>11</sup>. W odwołującej się do *Wystawy – lektury partytury* i *Wystawy – lektury partytur* wypowiedzi poruszony został ważny krok w Kantorowskim przekraczaniu antynomii – przekaz ma być jednocześnie muzealny, archiwalny i żywy. Szczególnie interesująca w kontekście ontologii brudnopisu twórcy wydaje się jego niechęć do ustatycznienia, a także do prostych opozycji tekstowe/plastyczne, codzienne/artystyczne, blahe/ważkie itp. Stąd pojawia się trudność z genologiczną klasyfikacją Kantorowskich notatek. Dla literaturoznawcy stanowią one nie tylko ważny tekst w wymiarze historycznoliterackim (czyli w wymiarze biografii twórcy) i edytorskim (czyli w wymiarze śledzenia redakcji zapisu), ale też wyzwanie w kontraście do tradycyjnie pojętych granic i definicji tekstu. Brudnopisy wymykają się zapędom taksonomicznym – nie mieszcząc się w ramach ani literatury okolicznościowej (tej bowiem nie czyni się zwykle materiałem wystawienniczym), ani literatury autobiograficznej czy autotematycznej (ze względu na świadomy gest odrzucenia konwencji typowego pisania własnego żywota). Mimo to pozostają jednak „wydarzeniem” z zakresu literatury – świadczy o tym i ich zanurzenie w żywiole tekstu (w sensie również bardzo dosłownym, typograficznym, co Kantor uwypukla, decydując się na powiększenie stronic-obrazów), i posłużenie się kategorią „lektury”, „partytury” czy „czytelni” w myśleniu o ekspozycji, a więc jej narratywizacja.

Niejasny status ontologiczny „brudnopisów” widoczny jest w semantyce Kantorowskich wypowiedzi dotyczących własnych wystaw i archiwizacji

---

<sup>10</sup> Jak píše Lech Stangret, wraz z Anną Baranową, kurator *Wystawy Byle Czego* w Cricotece: „Czy możliwe jest traktowanie tych notatek, tylko jako zbioru szkiców, jako autonomicznej formy wypowiedzi artystycznej? Na pewno tak, ale przecież rysunek Kantora jest też formą notacji, zapisu, często bardziej wiernego i dokładnego niż słowo” – L. Stangret, *Wystawa Byle Czego*, [w:] *Tadeusz Kantor – wędrówka...*, s. 238.

<sup>11</sup> T. Kantor, List z dn. 22.06.1981, [w:] A. Halczak, dz. cyt., s. 304.

swojej twórczości. Z jednej strony tworzą go zatem figury „gospodyni domowej” i rekwizyty – sznury do bielizny, na których klamerkami przypinane są eksponaty (jak działo się to w przestrzeni wystawy w Krzysztoforach), a więc symbole – gdyby przenieść ten koncept na grunt myślenia tekstualnego – wskazujące na literaturę domową, okolicznościową, użytkową. Teksty rozwieszane na sznurkach niczym pranie zrobione przez panią domu stają się znakiem codzienności, błahości, ale też intymnego odsłaniania się twórcy. Z drugiej strony sytuują się zaś wypowiedzi Kantora o żywym archiwum jako ważnym elemencie trwania Sztuki. Te niejednoznaczności wynikają z niechęci twórcy do szufladkowania, które niechybnie prowadzi ku uśmierceniu twórcy: „Archiwum./ Żywe./ Nie zbiór bibliotekarski,/ nie zbiór starych i martwych kostiumów,/ martwych rekwizytów,/ strupiałych reliktywów,/ sentymentalnych albumów/ i zasuszonych pamiątek –/ jak to przeważnie bywa”<sup>12</sup>. Brudnopis daje szansę ucieczki od sentymentalizmu „wspominkarstwa” i martwoty archiwum jako instytucji, a w interesującym nas wymiarze genologicznym staje się też niezgodą na petryfikację w zbyt ciasnych dla wyobraźni awangardowej ramach konwencji.

Trafnie formułuje to, przy okazji analizy brulionu Czesława Miłosza, Mateusz Antoniuk: „Zrozumieć brulion to, innymi słowy, przełożyć «topografię rękopisu» na «chronologię pisania»”<sup>13</sup>. Bardzo istotny aspekt lektury Kantorowskich notatek stanowi kwestia topografii rękopisu<sup>14</sup> – prezentowane w ramach omawianej wystawy brudnopisy wymuszają odejście od lektury linearnej ku stereometrii odbioru. Zmieniają typowe dla czynności czytania tekstu przyzwyczajenia odbiorcze, jak każdy brulion są *work in progress*, pracą dokonywaną pomiędzy autorem/nadawcą, czytelnikiem/odbiorcą a samą materialnością kserokopii jako obiektu wystawienniczego. Stereometria odbioru staje się odpowiedzią na „konstelacje”, w jakie układa się samo dzieło. Oznacza ona odrzucenie linearności, zgodę na fragmentaryczność, przyjęcie przez widza/czytelnika roli aktywnego partnera w tworzeniu dzieła, w składaniu poszczególnych kserokopii w (nie)spójną narrację,

<sup>12</sup> T. Kantor, [Wstęp do biuletynu Teatru Cricot 2], [w:] tegoż, *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005, s. 323.

<sup>13</sup> M. Antoniuk, *Przybranie formy z dawna wyglądanej (dosięganej/obiecanej/wysnowanej...)*. *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3, s. 35.

<sup>14</sup> W połączeniu właśnie z chronologią pisania – oboma tymi parametrami Kantor świadomie manipulował: „Czas i przeszłość, traktowane jak realnie istniejące tworzywo artystyczne, usprawiedliwiają jego [Kantora – K. Sz.] manipulacje z notatkami. Dokonując ich wyboru, poddaje je obróbce: poprawia, koloryzuje, cieniuje, nadając im bardziej plastyczny charakter. Temu procesowi poddaje nawet stare, pożółkłe karty, zapisywane jeszcze w latach wojny. Przeszłość i wszystkie związane z nią pojęcia stają się podstawą późniejszych przedstawień Cricot 2. Artysta odkrywa i ujawnia w nich mechanizmy działania ludzkiej pamięci i wspomnienia, ale są one dla niego mocno podejrzanym procesem” – L. Stangret, dz. cyt., s. 238.

w wielowarstwowymi odbiorze odbitek. Translacja „topografii rękopisu” na „chronologię pisania” oznacza jednak jeszcze dalej idące konsekwencje dla interpretacji, nie tylko w perspektywie teorii komunikacji literackiej. „Na gruncie polskiej teorii badań nad rękopisami wątek ów ciekawie oświetlają uwagi Edwarda Kasperskiego. Utwór ukończony (a w każdym razie: ogłoszony drukiem) może być odczuwany jako «gotowa struktura artystyczna», w której dokonuje się «urwanie dziejowości» lub, inaczej mówiąc, «gotowa struktura artystyczna» publikowanego utworu może zostać wyobrażona jako «machina» służąca do «unicestwienia czasu». Parafrazując te stwierdzenia, można powiedzieć: studia nad brulionami dzieła są wyprawą w poszukiwaniu czasu straconego, anihilowanego w nieruchomym «teraz» dzieła-struktury, służą (zawsze częściowemu) odzyskaniu urwanej dziejowości tekstu”<sup>15</sup>. Tutaj dochodzimy do jednego z powodów, dla których *Anty-Wystawa*, a potem *Brudnopisy* odgrywały tak ważną rolę w twórczości Kantora. Nie tylko więc istoty ich fenomenowi poszukiwać należy w awangardowym rozszerzaniu granic sztuki, ale także w próbie unicestwienia czasu, „odzyskania urwanej dziejowości” tekstu-notatki. Brudnopis bowiem zanurzony jest jednocześnie w przeszłości i w terażniejszości (jako *work-in-progress*), w „tu i teraz” wystawy oraz oglądających. W ten sposób raz jeszcze problematyka Kantorowskich notatek łączy się z nadrzędną (wręcz obsesyjną) ideą Żywego Archiwum oraz temporalną warstwą sztuki tego twórcy.

Figura archiwum zajmuje centralne miejsce w wyobraźni historycznej i egzystencjalnej Kantora. Jest to zagadnienie niezwykle obszerne, związane z Kantorowską krytyką sztuki, roli artysty, filozofią reprezentacji, problemem przedstawiania historii, pamięci i traumy, stosunkiem do własnej przemijalności itd. Jakkolwiek archiwalna gorączka stanowi wielki temat twórczości autora *Umarłej klasy*, *Brudnopisy* właśnie wydają się reprezentatywne dla jego typu artystycznej refleksji, gdyż są wizualną manifestacją trzech kręgów zagadnień: próby zmierzenia z własną śmiertelnością, idei archiwizowania śladów minionego oraz fascynacji materialnością historii.

Archiwum jest tyleż figurą nadziei na zachowanie przeszłości, co niepokoju związanego z przewidywaną stratą, która jest nierozzerwalnie związana z archiwalnym popędem kolekcjonowania. Jak wyznaje sam twórca:

Dawniej nie myślałem ani o dokumentowaniu, ani  
o konieczności przekazywania.  
[...]

[potem – K. Sz.] Zaczął się czas dokumentowania.  
Rosły coraz większe stopy planów, map,

<sup>15</sup> Tamże, s. 35, przyp. 7.

Projektów  
idei.  
Ogromne archiwa.  
Dom nosi dziwną nazwę: Cricot,  
odziedziczoną po ojcach.  
Archiwa na dole i w piwnicy  
Nazwałem  
Cricoteką.  
  
Gdy DOM kiedyś się zawali  
pozostaną ARCHIWA – CRICOTEKA.  
MUSZĄ POZOSTAĆ [...] <sup>16</sup>.

W refleksji Kantora poświęconej stworzeniu archiwum własnej twórczości znamienne jest również sposób użycia metaforyki przestrzennej – zestawienie domu z piwnicą przywodzi na myśl psychoanalityczne ujęcia topografii nieświadomości, ale też wyobrażenie krypty, w której schowany pozostaje sekret-trauma<sup>17</sup>; krypty raz wizualizowanej w postaci piwnicy, „dołu”, raz zaś – co pozostaje bliskie temu wyobrażeniu – w formie walizki.

Twórczość Kantora dzieli z rozumianą w duchu Derridy instytucją archiwum doświadczenie podwójnego braku – tego, który wiąże się ze stratami zapisanymi w przeszłości, i tego, który oznacza starty mające dopiero nadejść. W tym sensie pojęcie archiwum wiąże się silnie z ideą katastrofy – jednocześnie dokonanej i antycypowanej. Tanatyczna wyobraźnia Kantora widzi „dom”, który się kiedyś zawali, pozostawiając po sobie zgłiszcza i... archiwum. Pasja katalogowania, której twórca *Umarłej klasy* poświęcił wiele czasu, objawiała się także w tworzeniu list, dokładnej inwentaryzacji teatralnych obiektów – spis staje się tutaj aktem nobilitacji przedmiotu, gestem awansowania go do roli archiwium lub eksponatu, ale też melancholijnym rytuałem ocalania od śmierci i zapomnienia<sup>18</sup>. Tekst – w formie notatki lub listy/spisu – okazuje się ważną wypowiedzią artystyczną, rodzajem mikromanifestu i jednocześnie aktem performatywnymi.

O performatywności Kantorowskiego archiwum pisze Karolina Czerska, nawiązując do analiz Peggy Phelan oraz Arlette Farge i wskazując na wspomnianą już niechęć twórcy *Wielopola...* do statycznego ujmowania jego dorobku:

<sup>16</sup> T. Kantor, *Créateur: la nécessité de la transmission*, [w:] tegoż, *Dalej już nic...*, s. 327–238.

<sup>17</sup> Zob. N. Abraham, M. Torok, *The Shell and the Kernel*, vol. 1, ed., transl. and with introduction by N. Rand, Chicago–London 1994.

<sup>18</sup> Na temat związków enumeracji z melancholią zob. M. Bieńczyk, *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012. Zob. też U. Eco, *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.



Podążając za Peggy Phelan i wprowadzonym przez nią rozróżnieniem na performatywność materialną, mentalną i emocjonalną, można dojść do wniosku, że ustanawianie archiwum Tadeusza Kantora ma związek z wszystkimi trzema typami [...]. Po pierwsze, w wyniku gestu archiwizowania powstają fizyczne zbiory dokumentów. Po drugie, te z nich, które są upubliczniane, wpływają na stan wiedzy i obraz twórcy wśród odbiorców. Po trzecie, dostęp do autentycznych dokumentów jest często dużym przeżyciem dla badaczy. [...] Jest to szczególnie ciekawe w świetle koncepcji Phelan dotyczącej afektywnego wymiaru performatywności. W myśl tych ustaleń performatywność oznacza oddziaływanie na wrażliwość i emocje odbiorców<sup>19</sup>.

Podobną diagnozę postawić można *Brudnopisom* – ich performatywność interpretować można w perspektywie materialnej, mentalnej i emocjonalnej. Tekst wkracza w „tu i teraz” odbiorcy/widza, a działanie dokonuje się na styku tego, co przeciwstawne (na różnych poziomach: sztuki/codzienności, nadawcy/odbiorcy, linearności/stereometrii, śmieci/ekspozycji, przestrzenności/czasowości itd.). Performatywność ta znacznie komplikuje, czy bodaj uniemożliwia, próbę tradycyjnej lektury (anty)dzieła, dla którego teoretyczny klucz stanowiłby projekt dramatycznej teorii literatury<sup>20</sup> z odejściem od stabilności tekstu ku dynamice zdarzenia pomiędzy tekstem, jego twórcą i odbiorcą oraz – przede wszystkim – ku antybinarnej estetyce.

Ta antybinarność, która jest jednocześnie zgodą na przyjęcie aporii dzieła, współgra z derridiańską refleksją nad figurą archiwum (tak zresztą jak dramatyczna teoria literatury zawdzięcza wiele dekonstrukcji). Kantowski świat po historycznym kataklizmie i przed osobistą, egzystencjalną katastrofą, jaką jest skandal śmierci, odzwierciedla antynomie Derridiańskiego *mal d'archive*<sup>21</sup>, popędu skierowanego równocześnie ku kompulsywnemu ocalaniu przeszłości i konieczności jej destrukcji w przyszłości. Ta przyszła perspektywa uwidacznia się w geście Kantora, by zachować własne rękopisy w intencji stworzenia wystawy przez potomnych. Inny mi słowy, twórca teatru śmierci dokonuje w tym projekcie przeistoczenia własnego warsztatu w archiwalia. Notatki, tytułowe brudnopisy, zyskują w tym geście status *foundness* – tego, co zostanie odnalezione i stanie się częścią przeszłości w antycypowanym czasie przyszłym. Kategoria *foundness*, wykorzystywana przy konceptualizacji sztuki *found footage*, opisuje ontologię przedmiotu jako obiektu-nośnika przeszłości, znalezionej i wyko-

<sup>19</sup> K. Czerska, *Performatywność archiwum Tadeusza Kantora*, [w:] *Performatywność reprezentacji: widzialne/niewidzialne*, pod red. K. Czerskiej, J. Jopek, A. Sieroń, Kraków 2013, s. 22.

<sup>20</sup> W tym artykule, niestety, nie ma miejsca na szersze rozwinięcie tej interesującej w kontekście Kantora jako pisarza kwestii. Zob. A. Krajewska, *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.

<sup>21</sup> O gorączce archiwum, aporiach i archontach zob. J. Derrida, *Gorączka archiwum: impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016.

rzystanego w nowym obrazie – w tym wypadku w narracji wystawy. Kantor, przemieniając własny zapis w obiekt archiwalny, jednocześnie dyskutuje ze swoją rolą archonta, w rozumieniu Derridy strażnika archiwum dbającego o nienaruszalność ukrytych w dokumentach sensów. Status archonta jest tu bowiem z jednej strony potwierdzony, jako że artysta decyduje się na stworzenie wystawy i umieszczenie jej w walizce, symbolicznej przestrzeni, nasuwającej na myśl Derridiańskie refleksje o odgroźeniu archiwum od zewnątrz i napływających stamtąd interpretacji. Z drugiej strony decyzja, by pieczę nad ekspozycją pozostawić potomnym, degraduje samego strażnika do roli śladu po podmiocie.

Jak pisze sam Kantor,

Resztki mają niezwykle silną sferę emocjonalną = artystyczną! A co dopiero swoje własne resztki. Ślady przeszłości. Nie jest to jakiś objaw osłabienia witalności – ów zwrot ku przeszłości. Wydaje mi się, że jedynie w przeszłości możemy dotykać pojęcia czasu – tak nas urzekającego hipnotycznie. CZASU!<sup>22</sup>.

Obsesja czasu, tak silna w całej twórczości Kantora, w wypadku *Brudnopisów* oznacza również otwarcie się artysty na perspektywę własnej śmiertelności i zamiany mocnej podmiotowości artysty w ślad, odcisk, bliźnę pozostawioną na materialności kartki notatnika. Fascynacja temporalnym wymiarem istnienia (i tworzenia) skłania autora ku marzeniu o dotknięciu przeszłości, niezapośredniczonym doświadczeniu jej, także emocjonalnym. Sfera emocjonalna, zestawiona w powyższym fragmencie z artystyczną, istotna w Kantorowskiej teorii recepcji, w wypadku *Brudnopisów* przywodzi na myśl efekt archiwalny, który interpretuje Jaimie Baron. Analizując status przedmiotów odnalezionych, *foundness*,

podkreśla również ich silne emocjonalne oddziaływanie na widzów. W tym kontekście pisze już nie o archiwalnym efekcie, lecz afekcie, nieodłącznie związanym z pojawiającym się przejmującym i nieodwołalnym poczuciem utraty. Gdy rozpoznajemy na ekranie przeszłą, minioną rzeczywistość, mamy jednocześnie świadomość tego, że oglądamy coś, co już nie istnieje, lub też osobę, która w danej chwili już nie żyje. W związku z tym według Baron o wiele bardziej porusza nas sama wizja utraconego codziennego, prywatnego życia jednostki niż dosłowne przedstawienia masowych grobów czy też anonimowych martwych ciał<sup>23</sup>.

Kantor jest tego efektu świadomy, decydując się zamknąć doświadczenie utraty – własne i przyszłych widzów – w symbolicznej walizce, która przywodzi na myśl derridiańskie i psychoanalityczne skojarzenia ukrywania sekretu.

<sup>22</sup> T. Kantor, [za:] L. Stangret, dz. cyt., s. 237–238.

<sup>23</sup> A. Marzec, *Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2, s. 59.

Andrzej Marzec zauważa, że

Bardzo ważnym elementem twórczości *found footage* jest nie tyle sam proces niemającego końca wyszukiwania materiałów, ile raczej moment znalezienia, czyli wydobywania na światło dzienne czegoś, co nie przestało nigdy istnieć, lecz pozostawało do tej pory ukryte przed wzrokiem innych lub po prostu zostało zapomniane i porzucone. Sam motyw odnalezienia w pierwszej chwili może wywoływać pragnienie autentyczności, wzbudzać wielkie nadzieje dotarcia do oryginału czy też odkrycia historycznej prawdy. [...] Prawdopodobnie jedną z głównych motywacji znajdowania zagubionych materiałów filmowych byłaby raczej pełna troski chęć ocalenia, odzyskania przynajmniej w pewnym stopniu tego, co zginęło, i uchronienia przed całkowitym unicestwieniem (wymazaniem z pamięci). [...] Ocalenie jest w tym wypadku jedynie chwilowe, dlatego bardzo dobrze zdaje sprawę z materialności i tymczasowości każdego śmiertelnego istnienia<sup>24</sup>.

Archiwalne ocalenie zakłada dojście do ukrytego w przestrzeni archiwum sekretu, początku, źródła, od którego rozpoczęło się doświadczenie utraty. W interpretacji derridiańskiej jest to jednak ocalenia złudne, gdyż początek nie istnieje, a eksploracja archiwum prowadzi tylko do spotkania z kolejnymi widmami.

Koresponduje z tym Kantorowska dialektyka ocalenia i zaniku. Z jednej strony artysta pozostaje owładnięty ideą archiwizowania, co przecież stanowi o jego obsesji tworzenia archiwum własnych działań artystycznych, a spełnia się w idei Cricoteki. Z drugiej strony, świadomość złudności tego typu zamierzeń w obliczu działania archiwalnej gorączki związanej z pędem zniszczenia oraz fantazmat zaniku rządzący całą twórczością artysty prowadzi do zainteresowania kategorią resztek, popiołów przeszłości uprzątanymi w *Umarłej klasie* przez upersonifikowaną Śmierć oraz śladów własnej egzystencji zamkniętych w walizce przekazanej potomnym. Egzystencja ta rozpada się na nic nieznaczące drobiazgi, Kantor problematyzuje wystawę brudnopisów, komentując:

zebrać resztki, które pozostały z przeszłości,  
to wszystko, co uważa się już za niepotrzebne,  
co spełniło kiedyś tam swoją rolę, a obecnie  
niczemu już nie służy,  
te zwietrzałe papiery, które ongiś wiązały się ściśle  
z ważnymi przedsięwzięciami i perypetiami,  
dziś skazane na wyrzucenie<sup>25</sup>.

W wypowiedzi tej wyraźnie widać problematyczny status resztek. Jest nimi bowiem to, co pozostaje z przeszłości, funkcjonując w ramach czasu

<sup>24</sup> Tamże, s. 58.

<sup>25</sup> T. Kantor, [w:] *Tadeusz Kantor. Wędrowka...*, s. 239.

teraźniejszego jako opierający się dyskursywizacji naddatek. Tym tropem podąża Kantor, tworząc zamysł ekspozycji jako antywystawy właśnie (mam tu na myśli i projekt z 1963 roku, i omawiane *Brudnopisy*) – jej narrację rozsądza nagromadzenie zdekontekstualizowanych obiektów, spójność nie może zostać osiągnięta wobec nadmiaru resztek i ich indywidualnych historii, które przedmioty/notatki/rysunki ewokują. Innymi słowy, opowieść o artyście i jego sztuce, jaką są *Brudnopisy*, nie może stać się studium warsztatu reżysera, bo studium to stale nawiedzane jest przez ślady po przeszłości, ontologia zmienia się tu zgodnie z propozycją Derridy, w hauntologię.

Słaba ontologia podmiotu zostaje wyrażona w odmowie Kantora, by traktować resztki jako dokumenty. Te bowiem metonimicznie wskazują na osobę właściciela, świadczą o tożsamości. Kategoria resztek natomiast osłabia podmiotowość twórcy wystawy, czyniąc z niego ślad, trop, odcisk, nie zaś autora w pełni jego mocy nadawania znaczeń. Potwierdza to decyzja o formie wstawienia notatek, jaką stały się powiększone kserokopie. Odbitka, ujęta jako obiekt tworzący ekspozycję, jako *foundness*, znosi rozróżnienie na oryginał i kopię, multiplikacja podważa autentyczność, którą ma przecież stanowić podstawę doświadczenia efektu archiwalnego. Powiększenie z kolei, jak komentuje sam Kantor, ma zatrzeć „zaczeniowość i przedmiotowość” notatki. Idea oryginału zbyt silnie wiąże się z pojęciem początku, źródła jako celu archiwalnego *questu*, podkreśla jednostkowość i niepowtarzalność egzystencji, umacnia instytucjonalny status Autora (Kantor nakazuje zatem, by „odebrać tym szpargałom ich oryginalność”, gdyż ta „stanowi o wartości pamiątki i bibliofilskiego dokumentu”). Kopia natomiast prowadzi odbiorcę ku refleksji nad derridiańską resztką, nad odpadkiem po prototypie, który pozostał w przeszłości – w tym sensie multiplikacja tekstu działa demystyfikująco względem figury archiwum. Nie przynosi bowiem kojącej nadziei na bezpośredni kontakt z historią i na odkrycie zakłętej w niej tajemnicy, nie tworzy iluzji silnej obecności nieżyjących, jednocześnie jednak nie pozbywa się do końca autorskiego głosu, tylko zmienia jego brzmienie na widmowe echo.

Rzecz jasna, Kantor, tworząc zamysł wystawy, świadomie tematyzuje swój status artysty, reinterpretuje topos *non omnis moriar*, rozważa znaczenie sztuki i rolę biografii w jej tworzeniu. Przede wszystkim jednak konstruuje kolejną artystyczną wypowiedź na temat możliwości ocalenia przeszłości w zapisie – kolejną, gdyż pomysł *Brudnopisów* można traktować jako dopowiedzenie do Kantorowskiej idei przedmiotu biednego. Zainteresowanie tymi pozostałościami wyznacza również etyczny wymiar twórczości Kantora w jej dialogu z historią, eksponowanie resztek bowiem oznacza tu także odpominanie przeszłości, symboliczne jej przechowanie w walizce

z brudnopisami, przywoływanie jej w figurze archiwum totalnego i jednocześnie niemożliwego, kolekcji śladów, która może zostać zaprezentowana jedynie w formie antywystawy.

Ślad pisania, widoczny w obiektach wystawianych pod hasłem *Brudnopisy*, ma też swój cielesny wymiar. Notatki, nawet w formie kserokopii, stanowią materialny trop egzystencji Kantora. W wymiarze najbardziej podstawowym, edytorskim czy wystawienniczym, walizka artysty pełna jest papieru opatrzonego sygnaturą podmiotu – w postaci skreśleń, poprawek, szkiców, dukt pisma, śladów pewności i wahania ręki. Autor zmienia się w dukt, sygnaturę, w linię, która – jak pisze Nicolette Gray<sup>26</sup> – jest podstawą zarówno pisma, jak i rysunku (a to połączenie wydaje się szczególnie istotne w kontekście sztuki Kantorowskiej). Materialność brudnopisów zbliża je do znanych z licznych projektów Kantora obiektów pełniących funkcję maszyn pamięci. Jednocześnie materialność ta, podobnie jak w przypadku przedmiotów biednych, stanowi model ucieleśnienia przeszłości, która potrzebuje medium, by nawiedzać teraźniejszość. Dzieje się pomimo deklaracji twórcy wyrażonej w apofatycznej formule wyjaśniającej, czym wystawa ma nie być. Kantor, odzegnując się w tekście eksplikującym ideę *Brudnopisów* od zamknięcia ich w kategorii „marginesów twórczości” i „przyczynków”, odcina się od interpretacji genetywistycznych i psychologistycznych. Skoro, jak stwierdza, czas „upływa i unieważnia wszystko”, nie ma już możliwości prostego „pamiętnikarstwa”, które określa wartościującym przymiotnikiem „sentymentalne”. Równie nieneutralne są zresztą inne słowa, które dobiera do scharakteryzowania typowych dla kultury archiwum zjawisk kolekcjonowania. „Szpargały”, „pamiętki” i „bibliofilskie dokumenty” prowadzą bowiem refleksję ku iluzji skończonej kolekcji, ku obietnicy łatwej nostalgii, która znajduje ujście w estetycznych i projektujących doświadczenie bezbolesnego (a więc nieprawdziwego) spotkania z przeszłością i w której nie ma miejsca na skandal własnej śmiertelności, bo ten zostaje oswojony przez suweniry. Mimo jednak antypamiętnikarskiego gestu Kantora i jego niezgody na „tropienie swych własnych działań i gestów” ślad ten jest w *Brudnopisach* obecny, zwizualizowany w materialnej formie pisma.

Jak bowiem zauważa Jakub Momro,

archiwum musi ucieleśniać, inkorporować taką pamięć, to znaczy wcielać pamięć w postaci materialności dyskursu, być równocześnie korpusem (częścią) i ciałem (całością) tej pamięci. W ten sposób jednak odsłania się nieprzezwykłalny para-

---

<sup>26</sup> N. Gray, *Lettering as Drawing*, London 1971, [za:] T. Ingold, dz. cyt., s. 378. Zob. też M. Skrzypczak, *Tadeusza Kantora „krótkie spięcia sensu między słowami”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 4.

doks archiwum, z którego skądinąd czerpie ono siłę. Z jednej strony bowiem opiera się na dążeniu do zapisania pełnego tekstu przeszłości oddzielającej nas od bezpośredniej obecności czasu teraźniejszego, z drugiej – separuje podmiot od treści jego własnych doświadczeń, które – przemienione w formy pisma – stają się zakazane bądź niemożliwe do odkrycia<sup>27</sup>.

Antynomia ta określa całą twórczość Kantora – etyczny przymus zachowania, zapisu przeszłości prowadzi ku pismu, ku twórczości, którą obarcza się zadaniem odpominania i restytucji. Z drugiej strony powielenie własnych notatek, uczynienie z nich narracji wystawienniczej prowadzi do alienacji podmiotu, przemiany jego mocnej ontologii w ledwie ślad, w *foundness*, w trop napotkany w archiwum. Sekret zatem spełnia się w dialektyce – zakłęty w piśmie, w brudnopisie, okazuje się niemożliwy do rozszyfrowania poprzez wyobcowującą podmiot pracę archiwum.

Marzec, komentując propozycje Baron, pisze, że

Archiwalny efekt, zdaniem badaczki, pojawia się wtedy, gdy widzowie są w stanie bez większego trudu zauważyć różnicę czasu między oglądanym materiałem a ich własną teraźniejszością (rozbieżność czasowa) oraz wówczas, gdy rozpoznają różnicę między pierwotną intencją obrazu oraz jego wtórnym, zupełnie innym użyciem i nowym kontekstem odczytania (rozbieżność intencjonalna). W przypadku ponownego wykorzystania obrazu oryginalne zamierzenie autora przestaje obowiązywać, materiał wizualny zostaje zrekontekstualizowany i przywłaszczony, nosi od tej pory ślady całkowicie innej intencji [...]<sup>28</sup>.

Powracamy więc dla ośrodkowego dla Kantorowskiego projektu zagadnienia czasu. Nawiedzenie, które dotyka przestrzeń archiwum, nie tylko prowadzi do osłabienia ontologii artysty i jego dzieła, ale także do zmańczenia wymiaru temporalnego. Przeszłe wnika w teraźniejszość widza, komplikując jej doświadczenie. Rozbieżność czasowa i intencjonalna, związana z efektem archiwalnym, czy – jak w innym miejscu pisze Baron – wręcz z przeżyciem afektywnym – w kontekście *Brudnopisów* polega na świadomości spotkania z przeszłością w jej śladowym, niepełnym, lecz materialnym istnieniu.

Nawiedzenie oznacza w tej perspektywie, związanej z dekontekstualizacją znalezionych obiektów, zmańczenie, derridiańskie „zanieczyszczenie” teraźniejszości śladem przeszłego, w tym wypadku odciskiem, stygmatem autorskiej intencji zamkniętej w przekazanej potomnym walizce, która jednocześnie zabezpiecza i ukrywa tajemnicę. Czas w *Brudnopisach* jest, by posłużyć się raz jeszcze określeniem z pism Derridy, *out of joint*<sup>29</sup>. Linear-

<sup>27</sup> J. Momro, *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014, s. 454.

<sup>28</sup> A. Marzec, *Fragmenty, resztki...*, s. 89.

<sup>29</sup> O tym pojęciu w kontekście nowoczesnej kultury archiwum i resztek zob. A. Marzec, *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.

ność zastępuje niezbieżność, anachronizm, rozziw, w którym terażniejszość musi ulec przed nawiedzeniem przeszłego, w którym materialne spotyka się więc z widmowym, a interpretator poszukuje kluczy do Kantorowej tajemnicy-walizki jako symbolu uprzedniości, tego, co zawsze – jak pisze Derrida – przychodzi przed każdą terażniejszością.

#### BIBLIOGRAFIA PODMIOTOWA

- Kantor T., *Dalej już nic... Teksty z lat 1985–1990*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław–Kraków 2005.
- Kantor T., rękopis 6, Archiwum Cricoteki.
- Tadeusz Kantor – wędrówka*, pod red. J. Chrobaka, L. Stangreta, M. Świcy, Kraków 2000.

#### BIBLIOGRAFIA PRZEDMIOTOWA

- Abraham N., Torok M., *The Shell and the Kernel*, Vol. 1, ed., transl. and with introduction by N. Rand, Chicago–London 1994.
- Antoniuk M., *Przybranie formy z dawna wyglądanej (dosięganej/obiecanej/wysnowanej...)*. *Brulion Czesława Miłosza – próba lektury*, „Teksty Drugie” 2014, nr 3.
- Bieńczyk M., *Melancholia. O tych, co nigdy nie odnajdą straty*, Warszawa 2012.
- [Chrzanowski] T.C., *Z krakowskich wystaw. Kantor*, „Tygodnik Powszechny” 1963, r. XVII, nr 50 (777).
- Czerska K., *Performatywność archiwum Tadeusza Kantora*, [w:] *Performatywność reprezentacji: widzialne/niewidzialne*, pod red. K. Czerskiej, J. Jopek, A. Sieroń, Kraków 2013.
- Derrida J., *Gorączka archiwum: impresja freudowska*, przeł. J. Momro, Warszawa 2016.
- Eco U., *Szaleństwo katalogowania*, przeł. T. Kwiecień, Poznań 2009.
- Fazan K., *Archiwum fotografii – Maszyna Pamięci i Śmierci*, „Didaskalia” 2018, nr 143.
- Halczak A., *CRICOTEKA – „konieczność przekazywania”*, [w:] *Dziś TADEUSZ KANTOR! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, pod red. M. Bryś, A.R. Burzyńskiej, K. Fazan, Kraków 2014.
- Ingold T., *Rysowanie, pisanie i kaligrafia*, przeł. M. Rakoczy, „Teksty Drugie” 2015, nr 4.
- Kapusta A., *Gest archiwizacji: gest pamięci. Cricoteka Tadeusza Kantora*, „Fragile. Pismo Kulturalne” 2012, <https://fragile.net.pl/home/gest-archiwizacji-gest-pamieci-cricoteka-tadeusza-kantora/> [dostęp: 27.05.2019].
- Krajewska A., *Dramatyczna teoria literatury. Zarys problematyki*, Poznań 2009.
- Łarionow D., *Wystarczy tylko otworzyć drzwi... Przedmioty w twórczości Tadeusza Kantora*, Łódź 2015.
- Marzec A., *Fragmenty, resztki i przekleństwo archiwum – o nostalgii w kulturze found footage*, „Teksty Drugie” 2016, nr 2.
- Marzec A., *Widmontologia. Teoria filozoficzna i praktyka artystyczna ponowoczesności*, Warszawa 2015.
- Momro J., *Widmontologie nowoczesności. Genezy*, Warszawa 2014.

- Skrzypczak M., *Tadeusza Kantora „krótkie spięcia sensu między słowami”*, „Czytanie Literatury. Łódzkie Studia Literaturoznawcze” 2015, nr 4.
- Słownik języka polskiego PWN*, <https://sjp.pwn.pl/szukaj/brudnopis.html> [dostęp: 28.08.2018].
- Stangret L., *Wystawa Byle Czego*, [w:] *Tadeusz Kantor – wędrówka*, pod red. J. Chrobaka, L. Stangreta, M. Świcy, Kraków 2000.
- Szczeglacka-Pawłowska E., *Liryczność brulionowa Zygmunta Krasińskiego w kontekście wiersza „Bóg mi odmówił tej anielskiej miary”*, „Colloquia Litteraria” 2012, nr 2.