

**Marek Pieniążek**

ORCID 0000-0002-9390-1515

Uniwersytet Pedagogiczny im. Komisji Edukacji Narodowej w Krakowie

## Wielopole wielokrotnie: przestrzenna reżyseria afektu

### Odnajdywanie siebie w przestrzeni

Większość spektakli Tadeusza Kantora powstała w podziemiach dwóch krakowskich kamienic. Od założenia teatru Cricot 2 wszystkie tak zwane spektakle witkacowskie, później *Umarła klasa* i *Nigdy tu już nie powrócę* oraz *Dziś są moje urodziny* były pokazywane lub próbowane w podziemiach Pałacu Krzysztofony oraz w piwnicznej galerii Cricoteki przy ulicy Kanoniczej. „Podziemne” konotacje nasuwa cała działalność reżyserska i plastyczna Kantora. Teatr Cricot 2 przez trzydzieści lat próbował i grał swoje spektakle w Krakowie nie gdzie indziej, jak właśnie w starej krzysztoforskiej piwnicy, w przestrzeni surowej, nasyconej zapachem i wilgocią starych murów, ciasno zabudowywanej obiektami sztuki. W spektaklach happenin- gowych podziemna Galeria „Krzysztofony” wypełniona była stłoczonymi widzami i aktorami, przemieszanymi ze sobą w toku gry. W przypadku słynnej *Umarłej klasy* była to niedoświetlona przestrzeń piwnicy, pozwalająca nagle wynurzać się aktorom z półmroku<sup>1</sup>. Najważniejsze wystawy plastyczne Kantora też miały miejsce w krzysztoforskich podziemiach.

Warto natomiast zaważyć, iż wielomiesięczne, długotrwałe próby spektakli Kantora, prowadzone najczęściej w mrocznych piwnicach, były poprzedzone silnym indywidualnym doświadczeniem artysty w przestrzeniach o zupełnie innym charakterze. Kantor rozpoczynał twórczy proces prowadzący do końcowej formy spektakli w okolicznościach mało teatralnych. W omawianym poniżej doświadczeniu inicjującym *Umarłą klasę* było to przeżycie mające miejsce w otoczeniu wiejskim, w okolicy dalekiej od rodzinnych stron Kantora, w przestrzeni wyjątkowo rozległej. W obserwacji tego procesu ciekawe jest również to, iż były to przestrzenie na pozór mało związane z miejscem lub tematem, o którym najpierw w odbiorze artysty, a następnie jako ukończone dzieła miały mówić.

---

<sup>1</sup> Zob. J. Kłossowicz, *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 82–96.

Spektakle Kantora, w kontekście wiedzy o poprzedzającym je procesie tworczym, pozwalają się rozważać jako finalne dyspozytywy afektu<sup>2</sup>, zainicjowanego i narastającego w związku z głębokim, osobistym doświadczeniem artysty. Przedstawienie, które w małej laboratoryjnej przestrzeni piwnicy było prezentowane jako „seans” (*Umarła klasa*), czy kolejne – *Wielopole, Wielopole*<sup>3</sup>, prezentowane w formule „ponownego meblowania pokoiku pamięci i wyobraźni”, miały swój początek w gwałtownym Kantorowskim przeżyciu „siebie” w przestrzeni afektywnie reagującej z obecnością artysty. Spektakle w toku kolejnych prób stawały się także syntezą wielu emocji zespołowych. Przedstawienia Kantorowskie odsłaniają się wówczas jako powtarne odgrywanie uprzedniego doświadczenia, poruszającego emocje reżysera i członków zespołu jeszcze przed jego steatralizowaniem. W ujęciu szwedzkiego badacza Arnego Melberga możemy traktować takie „powtórzenie jako modus przekazującego się zdecydowania, dzięki któremu jestestwo egzystuje wyraźnie jako los”<sup>4</sup>. Kantor, zespół teatralny oraz widzowie następczo powstałego dzieła stawali się zatem uczestnikami lub świadkami doświadczenia takiej odkrywczej chwili powtórzenia siebie i własnego czasu.

Następujące po sobie spektakle Kantora określały kolejne etapy jego artystycznego rozwoju, były zwieńczeniem podjętych estetycznych poszukiwań i otwierały perspektywę dla kolejnych eksperymentów. Owe poszukiwania przebiegały w bardzo różnych przestrzeniach, podczas wakacyjnych wyjazdów nad Bałtyk, w krakowskich piwnicach, w dziesiątkach miejsc, gdzie Kantor wystawiał swoje prace i grał spektakle, za granicą, w miejscach, które aktywowały szczególnie istotne twórcze afekty. Proces ten wskazuje na fakt, że twórczość Kantora nie była tylko estetycznym eksperymentowaniem „wiecznego awangardzisty”. Przebiegała ona w ścisłych relacjach z artystycznym i historycznym otoczeniem, była odpowiedzią na dany czas, miała też w sobie ładunek odważnego wykroczenia poza doraźność. Czy były to awangardowe pomysły z czasów studenckich, gdy silne impulsy twórcze płynęły ze strony ulubionego wykładowcy z Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie Karola Frycza, czy teatr z czasów drugiej wojny i niezależna rozmowa artysty z historią poprzez dramaty Słowackiego i Wyspiańskiego, czy malarstwo metaforyczne, dające twórcom pierwszy światowy sukces wystawienniczy, czy wreszcie teatr Cricot 2, grupa artystyczna, której działania rozwijały się od lat pięćdziesiątych pod kierownictwem Kantora, zawsze jego proces twórczy przyswajał, a następnie transcendował czas i miejsce, w którym miał swój początek. Tajemnicą talentu artysty była właśnie owa umiejętność przetwarzania zbiorowych energii i działań w wypowiedź ściśle zindywidualizowaną, w której widzowie z całego świata z satysfakcją odnajdywali

<sup>2</sup> G.J. Seigworth, M. Gregg, *An Inventory of Shimmers*, [w:] *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg i G.J. Seigworth, Durham 2010, s. 1.

<sup>3</sup> *Wielopole, Wielopole* (1980) jako jeden z nielicznych spektakli Kantora powstało poza galerią Krzysztoforów, artysta bowiem prowadził jego próby we Florencji. Ale co ciekawe, spektakl ten kontynuuje cykl Teatru Śmierci (zainicjowany *Umarłą klasą*, 1975), w podobnej „scenografii” i oświetleniu.

<sup>4</sup> A. Melberg, *Teorie mimesis*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002, s. 200.

swoje doświadczenia, a osobowość twórcy odślaniała swą niezależność i kreacyjny wpływ na rzeczywistość.

Sztuka Kantora rodziła się w toku aktywizowania i świadomego ożywiania afektów w dialogu z sytuacją i ideami napędzającymi jego dążenia. „Był animatorem, organizatorem, inspirował ludzi”<sup>5</sup> – wspominał Jerzy Bereś. Dlatego warto przyrzeć się bliżej powstawaniu *Panoramicznego happeningu morskiego* Kantora, wykonanego w Łazach w 1967 roku, w kontekście późniejszej jego twórczości. Pozwoli to zauważyć zaskakujące i rzadko omawiane związki pomiędzy rzeczywistością bieżącego doświadczenia a biografią i sztuką artysty z Wielopola.

Etapy twórczości zwane przez Kantora teatrem zerowym, happeningowym, podróży, rozwijane w teatrze Cricot 2 na kanwie dramatów Witkacego, były najbliższym czasowym kontekstem dla *Happeningu morskiego*. Te awangardowe w formie eksperymenty we współczesnych badaniach odślaniają się jako ciągłe, performatywne „rozgrywanie” otoczenia, jako intensywna droga artysty ku sobie, poprzez coraz silniejsze dopuszczanie do głosu wątków biograficznych, wspomnieniowych, stłumionych narracji kulturowych<sup>6</sup>. Słynny *Koncert morski* i etapy jego artystycznej finalizacji sygnalizują potrzebę połączenia performatywnych i afektywnych aspektów twórczości Kantora z największymi jego osiągnięciami, a zwłaszcza ze spektaklem *Umarłej klasy* oraz z następnymi z cyklu Teatru Śmierci. Na mający dalekie konsekwencje dla dalszej twórczości charakter pobytu Kantora w Osiekach i spaceru w nieodległym Bielkowie wprost wskazują wypowiedzi artysty i jego przyjaciół.

Atmosfera plenerów osieckich była bliska wspólnotowej pracy<sup>7</sup> w teatrze Cricot 2, gdzie główne role grali artyści malarze, równie jak Kantor przeniknięci najnowszymi koncepcjami twórczymi. Nad morzem na V Międzynarodowym Plenerze w Osiekach w sierpniu 1967 roku artysta przebywał w otoczeniu przyjaciół z Grupy Krakowskiej i artystów Galerii Foksal, wraz żoną Marią, Jerzym Beresiem, Zbigniewem Gostomskim i Wacławem oraz Lesławem Janickimi. Wszyscy oni byli współobecni w przygotowywanym w Osiekach projekcie happeningu<sup>8</sup>. To właśnie w ich towarzystwie Kantor natyka się podczas zwiedzania okolicy na budynek szkoły w Bielkowie, który natychmiast przypomni mu o jego własnej, przedwojennej szkole w Wielopolu.

W tej klasie Kantor miał zamiar zrobić happening z Wiesławem Borowskim jako nauczycielem, niemniej nie udało się zdobyć pozwolenia na udostępnienie szkoły do celów artystycznych. Jak uważa Jerzy Bereś, to właśnie owa próba dyrygowania w wiejskiej klasie szkolnej była „pierwszym momentem” *Umarłej klasy*<sup>9</sup>.

<sup>5</sup> *Sztuka wysokich napięć. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek*, [w:] *Tadeusz Kantor: Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 190.

<sup>6</sup> Por.: G. Niziołek, *Polski teatr zagłady*, Warszawa 2013.

<sup>7</sup> Oczywiście nie wyklucza to wiodącej reżyserskiej roli Tadeusza Kantora w zespole.

<sup>8</sup> Zob.: *Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski i M. Wilk, Kraków 2008, s. 107–109.

<sup>9</sup> Tamże. Por. też opinię Artura Sandauera o pomyśle na *Umarłą klasą* łączonym z opowiadaniem *Emeryt Brunona Schulza*. A. Sandauer, *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 1981, nr 3, s. 190.

Kantor po ponad piętnastu latach tak wspominał omawiane tu chwile swojego artystycznego i osobistego jednocześnie odkrycia:

Idąc ulicą, zobaczyliśmy dom, bardzo biedny, dookoła stały już budynki nowoczesne – ale ten dom się ostał. Przez brudne okna zobaczyliśmy wiejską klasę szkolną, opuszczoną – bo to były wakacje. Ławki pocięte scyzorykiem, brudna podłoga, ściany pomalowane wapnem, czarna tablica jeszcze nie zmyta. Tak mnie urzekła nieużyteczna realność tego zamkniętego wnętrza, że patrząc przez te dwa okna, zacząłem myśleć o *Umarłej klasie*<sup>10</sup>.

Stojąc przed oknami szkoły w Bielkowie, jak będzie mówił w wywiadach i pisał w późniejszych artystycznych wypowiedziach, bardzo długo zaglądał w „głęb ciemną i zmąconą” własnej pamięci<sup>11</sup>. Nagłe spotkanie ze sobą z przeszłości w szkole na Pomorzu, kilka kilometrów od Łazów i Osiek, stanie się punktem wyjścia do projektu zarówno happeningu morskiego, jak i *Umarłej klasy*. Niemniej warto rozważyć także wpływ tego impulsu na kolejne akcje artystyczne, spektakl *Nadobnisie i koczkodany* (1973) oraz scenografię do *Balladyny* (1974). Co ciekawe, właśnie owa ciągła otwarta postawa artysty na impulsy napływające z otoczenia, z miejsca i ze zmiennego środowiska, nieustające negocjowanie siebie z układem sił, zbiorowych afektów i relacji, dawały Kantorowi szerokie możliwości operowania realnością i przedmiotem. Problematyka „anektowania realności”, opanowania przedmiotu, odsłaniania procesualności rzeczywistości od lat pięćdziesiątych stała wszakże w centrum jego zainteresowań jako malarza, organizatora licznych happeningów, reżysera, scenografa. Ciągła wymiana energii z otoczeniem, rzutowanie swojej pamięci na to, co jest w pobliżu, zaznaczanie „swojej realności” za pomocą osobistego afektu prowadziły do artystycznego odzyskiwania przedmiotów i fragmentów rzeczywistości także dla uczestników wydarzeń, nawet jeśli to była szkoła, wybrzeże czy inny przestrzenny nośnik wspomnienia.

Przetwarzanie rozległych przestrzeni w plenerową salę koncertową, w której było też miejsce dla gwałtownych rajdów motocyklowych i jeźdźca na białym koniu, to solidna dawka dowodów posiadania przez artystę kompetencji do zbiorowego, ponownego „wytwarzania świata”. Wieloczęściowy *Happening morski*, który trwał ponad cztery godziny, prowadził ku wyraźnie określonymu przez Kantora celowi: dotknięciu i opanowaniu realności na własnych warunkach. Po udanym nadmorskim eksperymencie uwaga Kantora skieruje się ku odzyskiwaniu świata pamięci, ku próbom ponownego spotkania się z nią w relacjach bezpośrednich, ponad czasem, praktykami społecznymi i pozorną niemożliwością powrotu, ponad gotowymi wzorami bycia.

---

<sup>10</sup> Zob.: T. Kantor, *W Centre Pompidou i w Stodole*, „Twórczość” 1989, nr 2 (zapis spotkania z 2.12.1983 r. w Klubie studentów Politechniki Warszawskiej Stodoła w Warszawie).

<sup>11</sup> T. Kantor, *Klasa szkolna*, [w:] tegoż, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2004, s. 24.

## Pod podłogą wielopolskiego pokoju dzieciństwa

Odkrywanie powiązań między problematyką sztuki Kantora i miejscami, w których artysta przebywał, wciąż może zaskakiwać. O rodzinnym Wielopolu i jego związkach z cyklem spektakli Teatru Śmierci napisano wiele. Natomiast chyba nikt dotąd nie zauważył, co mieści się pod podłogą domu, w którym Kantor się urodził, wychował i spędził pierwsze lata życia. Otóż w piwnicy, pod podłogą wielopolskiej plebanii mieści się... pre-egzystująca przestrzeń *Umarłej klasy*.

Zejście do piwnic ponadstuletniej plebanii umożliwiła mi w sierpniu 2017 roku kustosz Ośrodka Dokumentacji i Historii Regionu – Muzeum Tadeusza Kantora w Wielopolu Skrzyńskim pani Barbara Wójcik. Wcześniej w czasie długiej rozmowy dowiedziałem się, że w pokoju nad tymi piwnicami Kantor się urodził, że tutaj mieszkał z matką i rodzeństwem do siódmego roku życia.

Gdy otwieraliśmy ciężką drewnianą kłapę drzwi umieszczoną w podłodze przedsionka, nie spodziewałem się, jak wiele nowych odkryć i emocji może przynieść ta wizyta. Ledwie stanąłem na pierwszych schodach prowadzących w dół, poczułem się, jakbym stanął we wnętrzach piwnic Krzysztoforów. Kilka kroków w głąb podziemi wielopolskiego domu Kantora od razu narzuciło skojarzenia z ciemną przestrzenią galerii Grupy Krakowskiej, czyli z miejscem powstawania spektaklu *Umarła klasa*. Schodząc w dół, natknąłem się na identyczny skrętny układ schodów, taki sam jak w krzysztoforskiej galerii. Wrażenie wchodzenia w głąb piwnic Pałacu Krzysztoforów przy jednoczesnym zanurzaniu się pod podłogę domu Kantora przyszło samo, powróciło ze wspomnieniem pracy w galerii Cricoteki, gdy z jasnego przedsionka zstępowałem do ciemnych podziemi, po drodze zapalając światło i wdychając zapach chłodnych murów.

Z zaskoczeniem i w gwałtownym poruszeniu emocjonalnym patrzyłem na kamienne i ceglane ściany wielopolskiej piwnicy położonej pod podłogą pokoju, w którym urodził się Tadeusz Kantor. Do tej pory w mojej pamięci to raczej pejzaż kamiennej krzysztoforskiej piwnicy wyznaczał tonację przestrzeni *Umarłej klasy*, teraz dotarło do mnie, że miał on swój realny, dotykalny pierwowzór, w który właśnie w tym momencie „naprawdę” wstąpiłem. Chłód i zapach wilgoci, który poczułem, wchodząc do dwóch kolejnych sal z łukowym przejściem oraz z podobnym jak w Krzysztoforach sklepieniem, złączył moją obecność z godzinami spędzonymi w krakowskiej piwnicy na oglądaniu wideozapisów spektakli Cricotu 2. Zdumienie przeszło w odczucie zupełnego obezwładnienia, gdy na końcu drugiej piwnicznej sali zobaczyłem małą niszę, nieco mniejszą od tej, z której w *Umarłej klasie* wysypywali się, niczym z głębi ciemnej pamięci, staruszkowie i dzieci. Piwnica pod domem dzieciństwa Tadeusza Kantora w Wielopolu okazała się węższą, ale niemal identyczną przestrzenią z tą, w której Kantor w 1975 roku prowadził próby *Umarłej klasy* w Krakowie i gdzie ostatecznie pokazał premierową wersję spektaklu (zob. il. 1). Skala różnic wymiarów tych dwóch piwnic dobrze ilustruje proporcję wymiarów świata dzieci i dorosłych.

Można sądzić, że droga do artystycznej aktywacji tej przestrzeni, do połączenia wnętrza piwnicy z klasą szkolną, pamięcią i rytuałami przeszłości musiała być długa i pełna estetyczno-egzystencjalnych eksperymentów. Kantor w Wielopolu mieszkał prawie dziesięć lat (od siódmego roku życia również w innych domach w Wielopolu), jako dziecko uczestniczył w pracach domowych, czyli także w codziennym użytkowaniu piwnicy. Tak tajemnicze wnętrza jak ciemne, podzielone ścianami i ledwie rozświetlone pokoje pod podłogami domu musiały fascynować dorastającego mieszkańca plebanii.

Aby Kantor mógł tę przestrzeń w sobie i na zewnątrz twórczo uaktywnić, aby wybuchła znaczeniami i mogła poddać się performatywno-happeningowemu powtórzeniu w piwnicach Krzysztoforów w Krakowie, musiało się jednak w jego artystycznym życiu bardzo wiele wydarzyć. Przecież poprzednie spektakle Cricotu 2 także odbywały się właśnie w tej podziemnej galerii. Jednak bez uczestnictwa w plenerach osieckich w 1967 roku, bez spaceru po Bielkowie i napotkania nad morzem „kliszy” swojej nieistniejącej już w Wielopolu szkoły, zapewne do powstania całego szeregu arcydzieł – naznaczonych osobistymi wspomnieniami – w ogóle by nie doszło.

Stojąc w półmroku przed ostatnią ścianą wielopolskiej piwnicy, w przestrzeni, w której zmieściłyby się rzędy kilku szkolnych pulpituów, miałem wrażenie, jakbym za chwilę miał stanąć przed wynurzającymi się z ciemności postaciami dzieci i staruszków. Jakby poderwani moim wejściem mieli nagle wstać z ukrytej w mroku na końcu piwnicy ławki i wyjść mi na spotkanie. Z niepokojem zaglądałem w głębokie piwnice wielopolskiego domu Tadeusza Kantora. Powróciły wspomnienia łączące moją wieloletnią pracę w Cricotece na ulicy Kanoniczej w Krakowie, czyli w Archiwum Tadeusza Kantora, z zaskakująco dramatycznym momentem spotkania źródła opracowywanej latami dokumentacji Cricotu. Czy artysta, wędrując po nadmorskich wioskach, był tak dalece emocjonalnie otwarty na przyjęcie powracającej z przeszłości i jednocześnie nadchodzącej z przyszłości prawdy o sobie, że mógł dostrzec ją nagle, w tej przypadkowo napotkanej małej bielkowskiej szkole?

Kantor swoim gestem twórczym połączył dwie odległe szkoły w zainscenizowany w plenerze pomnik osobistej pamięci. Ale dopiero za osiem lat uda mu się doprowadzić do jego artystycznej realizacji i uczynić z niego centrum swego najważniejszego spektaklu. Centralnym i kluczowym dla nowego spektaklu obiektem będzie oczywiście ławka szkolna zobaczona w Bielkowie.

Siła i długo trwałą, performatywna sprawczość tego gestu twórczego były także dla artysty zaskakujące. Od premiery *Umarłej klasy* w 1975 roku ławka, dzieci i staruszkowie spleceni w jednej „kliszy pamięci” staną się jednym z kanonicznych obrazów światowego teatru. Po kolejnych ośmiu latach rekonstrukcję klasy szkolnej i owego okna, przez które można zaglądać do wnętrza wspomnienia, Kantor będzie wystawiał w Paryżu (a później w wielu światowych galeriach) jako autonomiczny obiekt artystyczny. Także ławki z *Umarłej klasy* staną się samodzielnym dziełem sztuki. Dzieło zainicjowane pomysłem na szkolny happening przekształciło się

w spektakl oraz w obiekt syntetyzujący ponad geograficzną przestrzenią i czasem zbiorową pamięć dwudziestowiecznej kultury i jej traum.

Opis momentu aktywacji wspomnienia, prowadzący do pomysłu na dyrygowanie w klasie przestrzenią pamięci tak jak realną przestrzenią wypełnioną przedmiotami (o czym Kantor dyskutował z uczestnikami pleneru osieckiego po wizycie w Bielkowie), był tutaj kluczowy. Aprobatorywna odpowiedź artystów-przyjaciół na proponowany projekt również okazała się bardzo istotna, twórca mógł swoje impulsy twórcze przełożyć na performatywnie wytwarzaną realność, dostrzegł szansę na bycie w swojej powtórzonej przestrzeni, rozszerzonej także na innych jej uczestników.

Warto przy tym podkreślić, iż atmosfera plenerów, artystycznego zamieszkania w otoczeniu dworku w Osiekach<sup>12</sup>, mogła być bliska sposobowi przeżywania przestrzeni kulturowej w Wielopolu. Wydarzeniowość, przepływanie pomysłów w realizację, artystyczne dyskusje i praca nad ich urzeczywistnieniem mogły przypominać rytualizację i powtarzalność rytmów życia przy wielopolskim rynku, gdzie Kantor także krótko mieszkał. Przypomnijmy, jak bardzo blisko z wielopolskiej plebanii było do szkoły, w której Kantor się uczył. Szkoła i plebania, kościół i rynek, położony nieopodal pierwszego i drugiego wielopolskiego domu Kantora, powodowały, że dzieciństwo artysty było podobne do obserwacji ciągłego kulturowego happeningu, wykonywanego przez ludzi odgrywających kolejne rytuały i nabożeństwa, które notabene celebrował wuj artysty. Przecież jedną z centralnych postaci życia religijnego w Wielopolu był proboszcz ksiądz Józef Radoniewicz, u którego Kantor na plebanii wraz z matką przeżył pierwsze sześć lat. Jako dziecko przez okna obserwował rytm codziennych zakupów, targów na rynku, funkcjonowanie żydowskich sklepików. Oglądanie z okna, z ganku i balkonu tych małomiasteczkowych rytmów dnia i nocy samo w sobie mogło się stać strukturą dla spektakli powracającej pamięci dzieciństwa. Uczestniczenie w takich rytmach musiało także dotyczyć małego Kantora i w nocy, gdy w niecierpiących zwłoki sytuacjach mieszkańcy przychodzili na plebanie po nagłą pomoc i z prośbą o wizytę duchownego.

Istotne też tutaj będzie spostrzeżenie, iż Bruno Schulz, artysta silnie inspirujący Kantora, a poprzez fragmenty *Sanatorium pod Klepsydrą* włączony w seans *Umarłej klasy*, także mieszkał przy rynku, a następnie w podobnej bliskości centrum swojego miasteczka. Kiedy w sierpniu 2016 roku zwiedzałem rodzinne okolice autora *Sklepów cynamonowych*, miałem wrażenie, że dom Schulza, stojący w cichej uliczce kilkaset metrów od rynku Drohobycza, był miejscem, z którego jak z ostatniego rzędu w teatrze można było przyglądać się rytmom dnia i nocy mieszkańców. Podobne wrażenie powróciło podczas mającej miejsce w następnym roku mojej wizyty w Wielopolu Skrzyńskim. Gdy stałem przed domem dzieciństwa Tadeusza Kantora, widziałem ruch wokół kościoła i rynku, a z ganku plebanii obserwowałem uliczki prowadzące do centrum miasteczka. Przed wielopolskim domem rozpościera się

---

<sup>12</sup> Zob. *Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, oprac. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008.

cały dziedziniec świątyni, można też domyślić się miejsca po pobliskiej, nieistniejącej już szkole.

Ale najciekawsze w tropieniu twórczych afektów Kantora jest odnajdywanie miejsc, w których widzenie części krainy dzieciństwa jest odnotowywane przez niego w zupełnie innych przestrzeniach, podobnych, aczkolwiek geograficznie i historycznie zupełnie obcych doświadczeniom artysty.

### Wielopole zobaczone w Bielkowie

Zwiedzanie pracowni artystów i domów twórców, odwiedzanie miejsc, gdzie powstawały ważne dzieła, gdzie dokonały się artystyczne przełomy lub pamiętne premiery, pozwala odkryć silne afektywne oddziaływanie ich *genius loci*. W takich miejscach, podobnie jak w opuszczonych laboratoriach, można ponownie wzbudzić pozostawione przez artystów energie, doznać wtajemniczenia w sposoby powstawania i funkcjonowania sztuki<sup>13</sup>. Podążanie za trudno uchwytnym głosem miejsca, jego mentalną silną grawitacją – to otwieranie się na splot uczuć, nastrojów, oczekiwań i pragnień, przez które prześwituje afektywna sprawczość sztuki. Odnaleziony w otoczeniu wybranego *genius loci* afekt jest sam w sobie dla znalazcy nagrodą, swoją odkrywczością nadaje także jego życiu nowej intensywności. Warto jednak podkreślić, że

[...] jako semantycznie pusta intensywność może być doświadczony i rozpoznany tylko wtedy, gdy nastąpiło po nim emocjonalne i kognitywne odczuwanie i rozumienie. Taki afekt może emanować zarówno z rzeczy, jak i z ludzi. To dlatego jest społeczny z definicji, nawet jeśli jego konsekwencje i interpretacja mogą być indywidualne<sup>14</sup>.

Aktywnie włączając się w oddziaływanie artystycznych i innych obecnych w kulturze afektów, uczestniczymy w najistotniejszych procesach kształtujących współczesność. Poprzez poszukiwanie „miejsc afektywnych” możemy też samodzielnie odkryć i przeżyć, inaczej niedostępne, elementy procesu twórczego, który doprowadził do interesujących nas utworów lub dzieł.

Irracjonalne przyciąganie tajemniczej siły afektu zainicjowanej w okolicach Osiek *Umarłej klasy* miałem okazję sprawdzić w lipcu 2015 roku, pod koniec nadmorskich wczasów spędzanych w pobliskich Łazach. Nie mogłem się wówczas oprzeć wciąż powracającemu pomysłowi nakazującemu wyruszyć na poszukiwanie legendarnej szkoły, wspominatej przez Kantora w tekście napisanym wiele lat po jej „odkryciu”. Zapewne spory dystans czasowy dzielący moment realnego

<sup>13</sup> Nieco innym problemem jest współczesna komercjalizacja takich miejsc oraz zaburzenie muzealnymi koncepcjami wystawowymi specyfiki przestrzeni artystycznego doświadczenia.

<sup>14</sup> M. Bał, *Afekt jako siła kulturowa*, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wi-chrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka i R. Nycz, Warszawa 2015, s. 35.



spotkania z klasą szkolną w Bielkowie i czas pisania eseju wpłynął na nieprecyzyjne datowanie tego wydarzenia przez artystę:

Rok 1971 lub 72. Nad morzem. W małej mieścinie.  
Prawie 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<sup>15</sup>.

Silnie inspirowany wciąż powracającą myślą o bardzo blisko mnie znajdującej się „małej mieścinie”, bez większego trudu za pomocą map nawigacyjnych GPS odnalazłem w okolicach Osiek wieś Bielkowo. Dojechałem tam z Łazów w kilkanaście minut. Nie sądziłem wówczas, że owo przestrzenne studiowanie miejsc aktywujących twórcze afekty doprowadzi mnie także do ukrytych, „podziemnych” źródeł *Umarłej klasy* w Wielopolu, które omawiałem powyżej.

Odnalezienie szkoły w Bielkowie, którą Kantor miał zobaczyć podczas swojego odkrywczego spaceru, nie było już jednak tak proste. Tej nieistniejącej już szkoły nie było na żadnej mapie GPS. Dopiero po kilku rozmowach z mieszkańcami i dopytywaniu się w lokalnych sklepach trafiłem przed budynek, o którym pisał i mówił w wywiadach Kantor. Faktycznie, był zbudowany w obniżeniu gruntu, tuż przy drodze. Narożny pokój z białymi drewnianymi oknami, otoczony sadem, okazał się wnętrzem dawnej szkoły<sup>16</sup>. Szkołę sfotografowałem z miejsca, z którego mógł na nią patrzeć Tadeusz Kantor, czyli od strony głównej ulicy przebiegającej przez Bielkowo (zob. il. 2).

Dzięki uprzejmości gospodarzy zamieszkujących wnętrza byłej szkoły, obecnie oznaczonej numerem 25, miałem okazję wejść do dawnej bielkowskiej klasy. Z opowieści oprowadzającej mnie po mieszkaniu obecnej jego właścicielki dowiedziałem się i upewniłem, że dokładnie tutaj w latach sześćdziesiątych XX wieku funkcjonowała szkoła podstawowa. Zauważyłem w drewnianej boazerii miejsce po dużej tablicy, a gospodyni dodała, że stała tam jeszcze druga tablica, mniejsza, z podpórką (taką, jaką rysował i stworzył Kantor w instalacji *Klasa szkolna – Dzieło zamknięte* pokazanej po raz pierwszy w Paryżu w 1983 r.). Demonstrująca mi wnętrza byłej szkoły gospodyni w latach sześćdziesiątych ubiegłego wieku uczyła się w tej właśnie klasie, bez trudu przywołała z pamięci układ dwóch rzędów ławek w obecnie zupełnie inaczej urządzonej pomieszczeniu.

Jeśli w byłej bielkowskiej szkole nadal istnieje tyle śladów naprowadzających na afektywny tok przeżyć wiązanych z *Umarłą klasą* i *Wielopolem*, dostęp do takiego miejsca, w którym dokonało się ważne artystyczne odkrycie, warto atrakcyjnie

<sup>15</sup> T. Kantor, *Klasa szkolna*, dz. cyt., s. 24.

<sup>16</sup> Fotografię budynku byłej szkoły w Bielkowie oraz szkic szkoły z Wielopola z lat 30. XX wieku można porównać na podstawie: *Tadeusz Kantor nad morzem*, red. J. Chrobak i J. Michalik, Gdynia 2009, s. 61–62.

oznaczyć, wyeksponować i upamiętnić. Emanuje ono energią dawnego wydarzenia, aktywuje zaciekawienie, inicjuje refleksję. Jakiż turysta, a tym bardziej koneksjer sztuki nie chciałby się wybrać trasą osieckich fascynacji Kantora, zaczynając od dworku, wędrując do Bielkowa, by przez plażę *Happeningu morskiego* w Łazach dotrzeć do kolekcji awangardy w Muzeum w Koszalinie? Możliwość powtórzenia Kantorowskiego odkrycia „siły wspomnienia” właśnie w Bielkowie, szansa na doznanie powrotu indywidualnych „klisz pamięci”<sup>17</sup>, z pewnością zachęci wiele osób do nawiązania kontaktu ze sztuką Kantora oraz do głębszego wejrzenia w źródła własnej tożsamości.

Bez wizyty w jeszcze raz odnalezionej bielkowskiej szkole nie znalazłbym powodu do napisania niniejszego szkicu, nie wsłuchiwałbym się w przestrzenną mowę otoczenia dworku w Osiekach, nie pojechałbym do Wielopola i nie zaglądał do starych piwnic plebanii. Chyba właśnie owo połączenie Bielkowa z Wielopolem oraz niedawna, podobnie motywowana, wizyta w Drohobyczu u Brunona Schulza kazały mi jeszcze raz wrócić do twórczości Kantora. Przekonałem się bowiem, że „czytając” życie artystów w plenerze, w bliskich im krajobrazach i wśród ważnych dla nich ulic, można doznawać równie silnych emocji i odkryć jak w teatrze, nad książką czy przed ekranem multimedialnym.

Klasa w Bielkowie oglądana przez zakurzone biedne, małe okna, nisko, poniżej trotuaru, wywołująca wrażenie, jakby „szkoła się zapadła poniżej poziomu ulicy”<sup>18</sup> – jak wspominał w tekście-manifeście Kantor – niejako naocznie stymuluje odbiór jego sztuki w kategoriach podświadomości, pamięci-piwnicy, głębi, zaplecza, części ja ukrytej lub zapadłej pod podłogą. Szereg spotkań z piwnicznymi, ukrytymi, pogrążającymi się w niepamięć biograficznymi miejscami Kantora w nieunikniony sposób przywołuje więc i aktywuje wątek schulzowski, ale i freudowski, wbudowany w dzieła artysty w Wielopola. Z lękiem odkrywałem ich oddziaływanie raz jeszcze, tym razem nie tylko w Archiwum Cricoteki i nie tylko przy biurku, ale w pełni realnie, otwierając wejście do piwnic domu dzieciństwa Kantora po trosze jak do wnętrza własnej pamięci.

Pomyślałem wówczas, że umieszczenie ławek z *Umarłej klasy* dokładnie pod podłogą wielopolskiej plebanii, obecnie zmienionej w dom pamięci Tadeusza Kantora, byłoby powrotem dzieła sztuki do jego początku. Jeśli owa ławka szkolna z manekinami dzieci była prezentowana w muzeach na całym świecie, może przyszedł już czas, aby stanęła także tam, skąd „wyszła”, po drodze odwiedzając budynek dawnej szkoły w Bielkowie<sup>19</sup>. To wszakże spacer w okolicach Osiek otworzył

---

<sup>17</sup> Por.: M. Pieniążek, *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005, s. 344–350.

<sup>18</sup> T. Kantor, *Klasa szkolna*, dz. cyt., s. 24.

<sup>19</sup> Współpraca szkół Wielopola Skrzyńskiego i Bielkowa może wytworzyć atrakcyjne i nowe formy oferty kulturalno-turystycznej obu regionów. Z pomocą sztuki Kantora warto zbudować swoisty most kulturowy pomiędzy Pomorzem a Podkarpaciem. Uruchomienie edukacyjnej wymiany oraz turystycznego zainteresowania miejscami źródłowymi dla *Umarłej klasy* byłoby także zachętą do afektywnej i edukacyjnej kontynuacji gestu Kantora, który

Kantorowi oczy na realność wspomnienia i pamięci. Dzięki temu odkryciu artysta zobaczył część swojego podkarpackiego dzieciństwa, przystając przed oknami wiejskiej klasy na Pomorzu. Następne dwadzieścia lat jego twórczości było ciągiem dalszym tego spotkania, okazało się wielokrotnym reżyserowaniem, szkicowaniem, malowaniem i opisywaniem własnego powrotu do Wielopola, bowiem – jak podkreślał reżyser – „»mroczny« proceder POWTÓRZENIA [...] jest sednem sztuki!”<sup>20</sup>.

W półmroku wielopolskiej piwnicy wynurzające się zza ostatniej ściany postaci wyszły mi naprzeciw, jak żywe, jak umarłe. Długo podtrzymywałem ciężkie drewniane drzwi, zanim zamknąłem ciemne i chłodne wnętrze<sup>21</sup>. Po głośnym huku opadającego wieka uderzyła mnie cisza. Pustka po wielkim artyście w miejscu jego urodzenia. Prawdziwa realność *Umarłej klasy*.



Il. 1. Piwnica domu Tadeusza Kantora w Wielopolu (2017), fot. M. Pieniążek

ponad pięćdziesiąt lat temu podczas pleneru w Osiekach rozpoczął swój nowy etap twórczy: „awangardę wspomnienia”. Dla młodych pokoleń to szczególnie inspiracja do transregionalnej koncepcji humanistycznego kształcenia. Por.: M. Pieniążek, *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności*, Kraków 2013.

<sup>20</sup> Zob. T. Kantor, *Iluzja i powtarzanie*, [w:] tegoż, *Wielopole, Wielopole*, red. B. Borowska, Kraków 1984, s. 13.

<sup>21</sup> Gdy latem 2018 roku ponownie odwiedziłem plebanię wielopolską, okazało się, że zarówno budynek, jak i jego podziemia są w trakcie gruntownego remontu. Oczyszczone piwnice, położone tam nowe podłogi oraz zainstalowane galeryjne oświetlenie zmieniły charakter tych wnętrz. Moja wizyta w Wielopolu w 2017 roku odbyła się w ostatnim momencie pozwalającym zajrzeć w jeszcze nienaruszoną przestrzeń piwnicy pod domem dzieciństwa Tadeusza Kantora. Dziś nie mógłbym jej zamknąć tak jak wtedy, gdy zamykałem ją „naprawdę”. Po ukończonym wiosną 2019 roku kapitalnym remoncie „Kantorówka” jest nowoczesnym, multimedialnym muzeum i galerią, wypełnioną wieloma pamiątkami i eksponatami, związanymi także z prezentacją słynnego spektaklu Kantora w kościele w Wielopolu.



Il. 2. Dawna szkoła w Bielkowie (2015), fot. M. Pieniążek

## Bibliografia

- Awangarda w plenerze: Osieki i Łazy 1963–1981*, oprac. R. Ziarkiewicz, Koszalin 2008.
- Bal M., *Afekt jako siła kulturowa*, [w:] *Historie afektywne i polityki pamięci*, red. E. Wichrowska, A. Szczepan-Wojnarska, R. Sendyka i R. Nycz, Warszawa 2015.
- Kantor T., *Klasa szkolna*, [w:] tegoż, *Pisma. Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, wybór i oprac. K. Pleśniarowicz, Wrocław – Kraków 2004.
- Kantor T., *W Centre Pompidou i w Stodole*, „*Twórczość*” 1989, nr 2 (zapis spotkania z 2.12.1983 r. w Klubie studentów Politechniki Warszawskiej Stodoła w Warszawie).
- Kantor T., *Wielopole, Wielopole*, red. B. Borowska, Kraków 1984.
- Kłossowicz J., *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 82–96.
- Melberg A., *Teorie mimesis*, przeł. J. Balbierz, Kraków 2002.
- Niziołek G., *Polski teatr zagłady*, Warszawa 2013.
- Panoramiczny happening morski i Tadeusz Kantor w latach 1964–1968*, red. J. Chrobak, M. Rogalski i M. Wilk, Kraków 2008.
- Pieniążek M., *Akt twórczy jako mimesis. „Dziś są moje urodziny” – ostatni spektakl Tadeusza Kantora*, Kraków 2005, s. 344–350.
- Pieniążek M., *Uczeń jako aktor kulturowy. Polonistyka szkolna w warunkach płynnej nowoczesności*, Kraków 2013.
- Sandauer A., *Sztuka po końcu sztuki*, „Dialog” 1981, nr 3.
- Seigworth G.J., Gregg M., *An Inventory of Shimmers*, [w:] *The Affect Theory Reader*, red. M. Gregg i G.J. Seigworth, Durham 2010, s. 1–25.
- Sztuka wysokich napięć. Z Jerzym Beresiem rozmawia Łukasz Guzek*, [w:] *Tadeusz Kantor: Niemożliwe*, red. J. Suchan, Kraków 2000.
- Tadeusz Kantor nad morzem*, red. J. Chrobak i J. Michalik, Gdynia 2009.

**Wielopole again and again: spatial direction of affect****Abstract**

The article presents the forms of repetition in the creation and reception of Tadeusz Kantor's performances. Krakow cellars, Kantor's home in Wielopole and school class in Bielkowo near Łazy in Pomerania connect here the topic of affective searching and finding sources of identity and memory. The process may refer to both the artist and the viewer, seeking in the memory, art and landscape the traces of himself, recorded in the past and projected onto the surroundings. The author's discovery of the interiors of the cellars under the floor of the house in Wielopole, similar to the Krzysztofory cellars in Krakow where Kantor conducted the rehearsals of the famous *The Dead Class*, leads to the conclusion that the preexisting in Wielopole under the floor of a childhood room the space of Kantor's play can be the source of director's affective repetition. With the use of the repetition mechanism, numerous further artistic discoveries and meetings of the artist with the self and visions of his future performances have been made. The facilitation of this process for viewers of exhibitions and to the recipients of art, both in Bielkowo and Wielopole, seems to be the inclusion of another tool in theatrical and artistic education.

**Słowa kluczowe:** teatr, przestrzeń, Tadeusz Kantor, afekt, Kraków

**Key words:** theatre, space, Tadeusz Kantor, affect, Krakow