

Nie deformować

MICHAŁ KOBIAŁKA:

Dziś pod słowem „Cricoteka” kryje się wieloznaczny, nomadyczny świat myśli i refleksji, który pozwala nam, widzom, wyrazić nasze wątpliwości, lęki, protesty i... nadzieje.

DARIUSZ KOSIŃSKI: 19 stycznia 1980 roku przy ulicy Kanoniczej 5 w Krakowie otwarto Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”. Przez 40 lat to niewielkie archiwum zmieniło się w potężną instytucję, od roku 2014 zajmującą jeden z najbardziej charakterystycznych nowych krakowskich gmachów. Dziś Cricoteka jest jedną z kilku niezwykłych, hybrydowych – jak się je czasem nazywa – instytucji kultury teatralnej, łączących wiele trudnych do uzgodnienia funkcji. Spróbujmy na początek przyjrzeć się tej ewolucji. Jak zmieniał się charakter Cricoteki, jakie momenty jej rozwoju uznałbyś za zwrotne i przełomowe?

MICHAŁ KOBIAŁKA: Można tę historię podzielić na trzy okresy – każdy inny, autonomiczny, ale nawiązujący do podstawowych dyrektyw Tadeusza Kantora.

W pierwszym, pomiędzy 19 stycznia 1980 a 8 grudnia 1990 r., on sam zarządzał Ośrodkiem. W tym też czasie wyłaniał się jego kształt i rola. Początkowo na zbiory Cricoteki składały się obiekty teatralne i kostiumy przekazane z Krzysztoforów, a także materiały należące do Kantora: programy, afisze, maszynopisy tekstów, fotografie, recenzje. Później rozpoczęto konserwację i rekonstrukcję obiektów Teatru Cricot 2. Kiedy w 1984 r. kupiono wideo i kamerę, Ośrodek zaczął dokumentować działalność teatru. Z biegiem lat Kantor formułował roczne plany pracy. Od 1986 r. głównym zadaniem miało być gromadzenie zapisów audio i wideo działalności Cricot 2, katalogowanie i opracowywanie recenzji, a także zebranie pism Kantora.

Śmierć artysty 8 grudnia 1990 r. rozpoczyna następny etap działalności Cricoteki – już w innych warunkach kulturowych i historycznych. Zmienia się też

stosunek do dzieła artystycznego, które, jak na Zachodzie, zaczyna funkcjonować jako część „przemysłu kultury”, jak by to nazwał Theodor Adorno. Działalność Cricoteki i Archiwum, prowadzonego przez Annę Halczak, a potem przez Małgorzatę Paluch-Cybulską, to w tym drugim okresie – do otwarcia nowego budynku na Nadwiślańskiej w 2014 r. – szalenie precyzyjna praca, szczegółowo opisująca poszczególne okresy twórczości, a także cenne inicjatywy edytorskie, uzupełnianie zbiorów, systematyczna publikacja kalendarzów i wiele innych.

Kolejni dyrektorzy Ośrodka (Janusz Jarecki, Krzysztof Pleśniarowicz, Marek Świca i Natalia Zarzecka) w dynamiczny sposób tworzą nowe konstelacje twórczości Kantora. Jego dziedzictwo było w tym okresie przedmiotem formacji i transformacji dzięki kuratorskim, artystycznym i instytucjonalnym działaniom ludzi, którzy pomimo śmierci artysty nadal byli

Iza Szostak

Moje relacje z Cricoteką rozpoczęły się od zaproszenia do projektu Anny Królicy, realizowanego w ramach programu kuratorskiego „Maszyna choreograficzna”. Wzięłam wtedy na warsztat język maszyn budowlanych („Balet koparyczny” – obok na zdjęciu Iza Szostak i Paweł Sakowicz, 2015 r.), a także koncepcję przeskalowanego, hybrydalnego ciała (kostiumu), jednocześnie zderzając go z konstruktywizmem twórcy Bauhausu – nic więc dziwnego, że twórczość Kantora okazała się wtedy naturalnym kontekstem. Wracając myślą wstecz – w tamtym okresie, gdy interesował mnie proces sterowania i manewrowania maszyną oraz eksploracja zagadnień sprawowania władzy podmiotu za pośrednictwem przedmiotu, miałam znikome pojęcie o pracach Kantora. Studiowałam w Holandii, więc bliższe mi były postulaty XX-wiecznego tańca amerykańskiego czy manifesty ruchu postmodern, które w połowie lat 90. wkroczyły na europejską scenę sztuki tańca. To dzięki Cricotece weszłam głęboko w świat Kantora – uniwersum niekończących się inspiracji. ©



GRZESIEK MART / CRICOTEKA

z nim i działalnością Cricot 2 związani bardzo intymnie.

Etap trzeci rozpoczął się 12 września 2014 r. wraz z otwarciem nowej siedziby Cricoteki na brzegu Wisły, między Kazimierzem a placem Bohaterów Getta, niedaleko Muzeum Sztuki Nowoczesnej MOCaK i Fabryki Schindlera. Już samo miejsce nadaje Cricotece dodatkowy wymiar, wyznaczony przez istotne dla współczesnej kultury polskiej instytucje i punkty pamięci historycznej. Budynek, zaprojektowany przez krakowski zespół IQ2 Konsorcjum, z jednej strony jest gestem odwołującym się do tej historii, z drugiej w sposób jednoznaczny nawiązuje do jednego z bio-objektów Kantora – człowieka niosącego stół: stare budynki elektrowni są jakby „opakowane” monumentalnym stołem nowoczesnego gmachu.

Jak pisał sam Kantor: „Stosunki dzieła sztuki–przestrzeń–widz muszą stworzyć nową całość, która zamknie te trzy elementy, czyli będzie nowym dziełem sztuki i muzeum”. Te trzy elementy stanowią o nowym kierunku działalności Ośrodka Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora – Cricoteki. „Dzieło sztuki” to nie tylko przedmioty, maszyny i kostiumy związane z Teatrem Cricot 2, które zostały pokazane w kolejnych wystawach („Kolekcja”, „Dzieciństwo”, „Marioneta”, „Rzeźba” i, otwierana wkrótce, „Kantor – Widma”), ale także nowoczesne propo-



ARCHIWUM PRYWATNE

MICHAŁ KOBIAŁKA jest dziekanem i profesorem teatrologii w Department of Theatre Arts & Dance na Uniwersytecie w Minnesocie w USA. Od lat zajmuje się teatrem Kantora, któremu poświęcił dwie książki.

zycje kuratorskie odwołujące się do twórczości Kantora, do współczesnego myślenia o funkcji muzeum i do performatyki: „Radykalne języki”, „Muzeum migrujące”, „Maszyna choreograficzna”, „Polifonia”, „Rollercoaster”, „Cholernie spadam”, „Schlemmer/Kantor” i inne.

To właśnie do tej przestrzeni wystawienniczej wprowadzony jest widz, który może prześledzić, jak w nieoczywisty dla niego sposób koncepcje artystyczne Kantora są włączane w szerokie spektrum innych koncepcji artystycznych, historiograficznych czy filozoficznych. Umoż-

liwiają one poruszanie się w obszarach różnych typów wiedzy i praktyki artystycznej oraz zdania sobie sprawy, że dialektyczne napięcie pomiędzy twórczością Kantora a tymi, którzy chcą dalej budować, nie polega tylko na wydobywaniu różnic między nimi, ale także na spojrzeniu na naszą współczesność i to, jak ona reaguje na Kantora.

Dzięki tym trzem etapom odkrywamy dziś pod słowem „Cricoteka” wieloznaczny, nomadyczny świat myśli i refleksji, który pozwala nam, widzom, wyrazić nasze wątpliwości, lęki, protesty i... nadzieje. Odziedziczyliśmy Kantora. To trudne dziedzictwo, ale dzięki niemu jesteśmy w stanie zrozumieć skomplikowaną przeszłość, która pulsuje w kulturze i we współczesności.

Z okazji otwarcia Cricoteki Kantor sformułował na piśmie kilka podstawowych postulatów dotyczących jej wyjściowego charakteru i misji. Mam wrażenie, że jak na kogoś, kto tyle lat zajmował się pamięcią, jej złożonością, a nawet niemożliwością, są one wręcz naiwne. Kantor pisze, że pamięć to „przekaz wysyłany w przyszłość następnemu pokoleniu”, że przekazu tego nie wolno zniekształcać, a w teatrze Cricot 2 „pamięcią” jest archiwum, które ma być „żywe”. Mam z tymi stwierdzeniami problem, ➔



GRZESIEK MART / CRICOTEKA



Joanna Zielińska

Pracowałam w Cricotece w szczególnym momencie, bo podczas powstawania jej nowej siedziby. Przygotowywałam instytucję do nowych zadań programowych. Wcześniej zajmowała się ona niemalże wyłącznie upowszechnianiem wiedzy na temat Kantora, a współcześni artyści bardzo rzadko pojawiali się w jej orbicie – chciałam to zmienić. W ten sposób planowaliśmy też dokonać reinterpretacji samego Kantora. Wyzwanie było olbrzymie. Oprócz pracy merytorycznej, trzeba było także na nowo zaplanować logistykę, czyli przestrzeń – dla samej sztuki, ale również dla nowej widowni (na zdjęciu „Diorama” Marvin Gaye Chetwynd). Pracując z dziełami Kantora chciałam zerwać z podejściem historycznym i archiwalnym, interesował mnie bowiem jego olbrzymi potencjał dla praktyk artystycznych takich jak post-performans. Kantor wciąż jest zaskakująco aktualny, trzeba tylko spojrzeć na niego z odpowiedniej perspektywy. ©

⇒ który – jak sędzę – jest też problemem Cricoteki. Zaczniemy od pamięci. Jak pogodzić skomplikowany dramat pamięci, będący jednym z głównych tematów teatru Kantora, z mocno sformułowaniem nakazem nieznieskształcania przekazu? Jak pogodzić Kantora-artystę z Kantorem-założycielem własnego muzeum?

Tekst, o którym wspominasz, to wstęp do biuletynu Teatru Cricot 2 z marca 1986 r. Masz rację – Kantor mówił, że pamięci/przekazu nie wolno znieskształcić. Ale to nie wszystko. Píše także, że przekaz „można odrzucić, ale nie można go deformować”. To ostatnie zdanie jest kluczem. Dziś dzięki dziedzictwu Kantora – przedmiotom, maszynom, kostiumom, notatkom, fotografiom, manifestom – a także żywemu Archiwum, w którym powraca to, co zostało zapomniane – jesteśmy w stanie całość odrzucić, ale nie możemy jej deformować. Można odrzucić idee Kantora, które zrodziły się w opozycji do historii, w proteście przeciw zmutyfikowanym wartościom, ale deformowanie ich na własny użytek, z czym spotykam się ostatnio, jest uproszczeniem złożonej myśli artystycznej Kantora.

Począwszy od „Umarłej klasy” (1975), w kolejnych przedstawieniach podejmowana jest refleksja nad tym, co, jak i dla-

czego pamiętamy. Odchodząc od tradycyjnego podejścia do pamięci i jej funkcji – od Freuda po dzisiejsze *memory studies* – Kantor rzuca nam wyzwanie, by o wszystkim pamiętać, ale jednocześnie wszystko zapomnieć. Ta rada z 12. „Lekcji mediolańskiej” stanowi część mnemotechniki, która daje nam możliwość, jak to on nazywał, „powtórek”. Ta powtórka, niezgodna z oryginalną wersją, pozwoli nam ujrzyć to, co robimy teraz, jako przekaz „odrzucony”, ale nie „zdeformowany” w Kantorowskim sensie tych słów.

Tak więc Kantor-artysta i Kantor związany z Archiwum nie przeczą sobie. Przeciwnie: dają nam poczucie dynamicznego, wielowarstwowego doświadczenia idei, przedmiotów i maszyn ujawniających jego konstelację artystyczną i performatywną. Więcej – tworzą aktywne otoczenie, wplątujące dzisiejszego twórcę i widza w pożyteczne perypetie poznawcze. Kantor ma nadzieję, że ten przekaz zostanie odkryty; możliwe, że przeprzawdzi się jego korektę, może też zostać odrzucony, nie powinien być jednak bezmyślnie deformowany.

Dzisiejsza Cricoteka, spełniając wyściowe obowiązki naszkicowane przez Kantora, funkcjonuje zarazem jako ośrodek rozwoju kultury współczesnej: miejsce realizacji własnych

i gościnnych projektów, prezentacji przedstawień niekoniecznie bezpośrednio związanych ze sztuką i dziedzictwem Kantora, spotkań i dyskusji. Z jednej strony ta podwójność wydaje się nieunikniona, jeśli chcemy, by było to miejsce żywe. Z drugiej – rodzi niebezpieczne napięcie, związane z ryzykiem nadużywania patrona. Jak według Ciebie należałoby działać w takim polu napięć?

Działalność performatywna Cricoteki jest rzeczywiście bogata. Oprócz działań związanych bezpośrednio ze sztuką i dziedzictwem Kantora (przede wszystkim warsztaty i pokazy prac byłych aktorów Cricot 2: Ludmiły Ryby, Marie Vayssiére, Teresy i Andrzeja Wełmińskich, Romana Siwulaka, Bogdana Renczyńskiego czy Andrzeja Kowalczyka), dzisiejsza Cricoteka prezentuje przedstawienia i działania niekoniecznie bezpośrednio odnoszące się do sztuki i dziedzictwa Kantora. Do tej kategorii zaliczyłbym takie projekty jak „Maszyna choreograficzna” (projekt taneczny skupiony na refleksji o pracy artysty z ciałem), „Polifonie” (projekt dźwiękowy obejmujący performanse i spektakle) czy też „Rollercoaster”, które wprowadziły gotowe elementy rzeczywistości ruchowej, audialnej i wizualnej do całej przestrzeni Cricoteki, by odśło-

Paulina Ołowska

To było otwarcie. Wystawa „Nic z razy” – wspaniała aranżacja i imponująca lista międzynarodowych artystów, kuratorsko przygotowana przez Joannę Zielińską. Nie wyobrażałam sobie dla tej ekspozycji piękniejszego muzeum – miejsca łączącego w jednym teatr, sztuki wizualne i performans. Sztuka Kantora zawsze wydawała mi się za bardzo dominująca, ale jednocześnie fascynująca, bo wielowarstwowa. Uwielbiam archiwum Cricoteki, ekspozycję przedmiotów ze spektakli. A w samym teatrze Kantora najbardziej chyba ceniłam spontaniczność i rozmach gestu. Zainspirowana Cricoteką, stworzyłam magazyn „Pavilionesque”, którego pierwszy numer wydany został przez Cricotekę i oficynę Mundin, ze wspaniałym otwarciem w Jamie Michalika (obok, 2016 r.). Magazyn ma właśnie wskazywać na bliskość sztuki współczesnej oraz teatru wraz z jego scenografią – obecnie pracuję nad trzecim numerem pisma. Wszystkiego najlepszego, Cricoteko! ©



GRZESIEK MART / CRICOTEKA



BARTOSZ CYGAN / CRICOTEKA

nić inne wymiary percepcyjne. Także cykle wykładów poświęcone twórczości artystów, którzy zmagali się z podobnymi problemami twórczymi (na przykład projekt Anny Róży Burzyńskiej „Gra z Kantorem”). Osobnym zjawiskiem jest Festiwal Kultury bez Barrier, wybiegający poza tradycyjne ramy prezentacji dziedzictwa Kantora, chociażby poprzez oprowadzanie po wystawach z audiodeskrypcją i pomocami dotykowymi. Zbiorowo można je nazwać tytułem jednego z projektów: „Kto inspirował? Tadeusz Kantor!”.

A na Twoje pytanie nie ma jednoznacznej odpowiedzi. Są jedynie artystyczne i intelektualne peregrynacje w przestrzeni Cricoteki, miejsce wspólne dla twórczości Kantora i współczesnych eksperymentów. To właśnie te eksperymenty, ponieważ nie są (i nie mogą być) epigońskim promowaniem autentycznej twórczości Kantora, stanowią próbę podjęcia współczesnego dialogu międzypokoleniowego. Tak długo, jak ten dialog jest żywy, a nie popada w bezmyślną deformację, tak długo, jak prowokuje nas, a nie zmienia w pasywnych konsumentów sztuki, tak długo, jak tworzy nowe relacje i pozwala na nowo zdefiniować funkcje ruchu, materii, przestrzeni, dźwięku, by spojrzeć na teatr, performans, spektakl czy też świat z innego punktu widzenia, jestem gotów borykać

Kantor-artysta i Kantor
związany z Archiwum
nie przeczą sobie.
Wręcz przeciwnie:
wzajemnie się inspirowały
i uzupełniają.

się z niebezpieczeństwami wiążącymi się z podwójnością, o której wspominałeś.

W tekście „Créateur: la nécessité de la transmission”, będącym jednym z „aktów założycielskich” Cricoteki, Kantor pisał, że gromadzone w niej archiwa „będą służyć kiedyś tym, którzy będą chcieli dalej budować”. To z jednej strony oczywiste pragnienie – by ktoś kontynuował rozpoczętą drogę. Z drugiej jednak jest to bardzo problematyczne, bo kontynuowanie twórczości o tak mocnej autorskiej sygnaturze jak Kantorowska natychmiast popada w zagrożenie wtórnością i zależnością. Czy taka kontynuacja w ogóle jest możliwa?

Wyda mi się, że w tym stwierdzeniu Kantora nie chodzi o epigońskie budowanie czegoś, co byłoby kontynuacją jego teatru. To „budowanie dalej” rozumiem

jako poszukiwanie materii teatru, z którą Kantor się zmagał. A ta „materia teatru” to płaszczyzna, na której spotykają się różne poetyki teatralne i performatywne: Teatr Autonomiczny, Teatr Informel, Teatr Zerowy, Teatr Happeningowy, Teatr Niemożliwy, Teatr Śmierci. Nie chodzi mi tutaj o imitację czy podrabianie, ale o włączenie do materii kantorowskiego dyskursu miejsc i poetyk nieprzewidywanych, które otwierają pole naszej percepcji i wyzwalają nową energię poznawczą.

Ważne, by Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora Cricoteca był w awangardzie i tworzył przestrzeń otwartą, która jest w stanie wspierać działalność twórców nietradycyjnych form i idei teatru. Mam nadzieję, że zgodzimy się z Kantorem, który w swoim czasie powiedział:

*Wszystko, co robiłem w sztuce,
było odbiciem mojej postawy
wobec wypadków,
które działały się wokół mnie,
sytuacji, w której żyłem,
moich lęków,
mojej wiary w to, a nie co innego,
mojej niewiary w to, co do wierzenia
było podawane,
mojego sceptycyzmu,
nadziei.*

(TADEUSZ KANTOR, „JA REALNY”)

Lekcja warta zapamiętania.

© Rozmawiał DARIUSZ KOSIŃSKI



Zorka Wollny

Jakiś czas temu zrealizowałam wraz z Anną Szwajgier performans „Koncert Kantorowski” (obok na zdjęciu, 2016 r.). Projekt od początku powstawał z myślą o przestrzeni, jaką oferuje Cricoteca. Każde miejsce ma swoją specyfikę, daje inne możliwości – choćby na poziomie rozchodzenia się dźwięku, który w naszej pracy był kluczowy. Wraz z Anną tworzymy muzykę konkretną, bazującą na dźwiękach wydawanych przez najróżniejsze przedmioty i obiekty. Kantorowska atmosfera panująca w Cricotece zainspirowała nas do stworzenia kompozycji mocno rytmicznej, mechanicznej wręcz, do tego nasyczonej suchymi, trzaskającymi odgłosami. Takie dźwięki mogą budzić nasz niepokój, wytrącać nas z równowagi, ale ostatecznie składają się w piękną kompozycję. W ten sposób – i dzięki tej przestrzeni – stworzyliśmy utwór wyprowadzony z wyobraźni Kantora. ©