

Performatywny wymiar *Multipartu* Tadeusza Kantora

Justyna Michalik-Tomala

ORCID: 0000-0003-4865-0566

Analizując dyskurs konceptualizmu w PRL, Luiza Nader stwierdza, że charakteryzuje go „refleksja nad historią i uhistorycznieniem, budowanie historii alternatywnych, nieadekwatnych”, a w konsekwencji „kontrowersje wokół archiwum i statusu dokumentacji”, które prowokował i stwarzał¹. W takiej optyce autorka omówiła wybrane akcje i działania konceptualne artystów polskich i zagranicznych, realizowane w latach 60. i 70. XX wieku w trzech najbardziej wówczas znaczących galeriach – w tym w Galerii Foksal. Koncentrując się na konceptualizmie zorientowanym na historii będącej zawsze powtórzeniem², badaczka rekonstruowała swoistą kronikę warszawskiej galerii, w której znaczącą pozycję w interesującym ją okresie zajmował Tadeusz Kantor. Nie dziwi więc fakt, że na kartach jej książki pojawiła się również akcja *Multipartu*, którą artysta zorganizował tam w 1971 roku. Można jednak odnieść wrażenie, że to działanie w ujęciu badaczki traktowane było jako swoiste preludium, zaledwie zapowiadające mające dopiero nadejść mocne uderzenie konceptualizmu na Foksal, silnie wspierane przez Wiesława Borowskiego, Ankę Ptaszkowską, Mariusza Tchorka i wreszcie Andrzeja Turowskiego – krytyków tworzących to awangardowe miejsce na mapie Warszawy. W moim przekonaniu takie usytuowanie *Multipartu* jest nie tyle błędem, ile gestem poniekąd uniemożliwiającym dostrzeżenie głębszego znaczenia akcji, co więcej, sprowadzającym jej interpretację do dyskursu wytworzonego przez samego Kantora, a następnie konsekwentnie do

¹ Luiza Nader, *Konceptualizm w PRL* (Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009), 299.

² Nader, 301.

dziś powielanego przez krytyków i badaczy. Z tego względu proponuję przyjrzeć się tej akcji z innej perspektywy – potraktować ją jako formę i zarazem model eksperymentalnego, performatywnego archiwum, które wpisuje się w zaproponowane przez Nader konceptualistyczne powtarzanie i wytwarzanie rozmaitych historii. Archiwum będącego z jednej strony zbiorem oraz materializacją artystycznych idei i doświadczeń, z drugiej zaś archiwum stanowiącego równie „artystyczne” świadectwo rzeczywistości.

Multipart: multiplikacja + partycypacja

W celu pełniejszego zaprezentowania idei *Multipartu* warto przyjrzeć się nie tylko przebiegowi akcji, lecz również szerszemu kontekstowi okoliczności jej powstania. Jesienią 1969 roku przebywający w Rzymie Tadeusz Kantor napisał w liście do Wiesława Borowskiego:

Drogi Wiesio, odpowiadam na twoje przypomnienie o multiplach gotowym projektem, który wpadł mi do głowy gdy siedziałem na jednym rogu – zawsze tam siedzimy – (oczywiście kawiarnia) – i wlepiąłem bezmyślnie wzrok w napis na kamienicy dość brzydkiej pompatycznej Italiae fines promovit bellica virtus / et novus in nostra funditur urbe decor³! Co za rytm i nienaganna wyrafinowana łacina – chodziło oczywiście o biednego Haile Selasie [Sellasje]⁴ – bo rok anno domini 1937 imperii primo⁵.

W dalszej części korespondencji precyzował szczegóły przedsięwzięcia i działań, które należy podjąć, aby jego realizacja stała się możliwa:

Otóż: należy zakupić 100 płócien, 100 parasoli (ilość może być mniejsza zależnie od funduszków). Przy przymocowaniu parasoli postępować wedle przepisów podanych⁶ (5 studentów może to wykonać w przeciągu 2 dni). Koszt materiału i robocizny powinien wynosić 500 zł od sztuki, koszt obrazu 1000 zł – dalej należy 30 obrazów wystawić i sprzedać galeriom, muzeom i prywatnym kolekcjonerom⁷.

Proces sprzedaży zakładał obowiązek podpisania przez nabywców osobliwego dokumentu, który wyznaczał możliwości dalszego postępowania z dziełem. Kantor pisał:

Kupujący ma obowiązek zawieszenia obrazu w swoim mieszkaniu – obraz będzie rodzajem rodzinnej złotej księgi. Goście, przyjaciele domu, znajomi, mają wpisywać na obrazie swoje autografy, opinie o obrazie, o artyście, o sztuce, aforyzmy, rendez-vous, słowa uznania dla artysty, obelgi, przekleństwa, kochankowie wpisywać swoje imiona, wspomnienia, oskarżenia, pożegnania (jest

³ Wojenna cnota rozszerzyła granice Italii, a nowe piękno sływa na nasze miasto.

⁴ Cesarz Abisynii [Etiopii] w latach 1930–1974, w okresie okupacji włoskiej 1936–1941 przebywa poza krajem.

⁵ Rok pański 1937, pierwszy rok imperium. 28.09.1936 r. Benito Mussolini, po wygranej wojnie z Abisynią, proklamował II Imperium Rzymskie. „List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego”, Rzym, 1 października 1969, podaje za: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara (Warszawa: Galeria Foksal, 1998), 376.

⁶ Zob.: „Projekt wystawy MULTIPART przesłany Wiesławowi Borowskiemu”, w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 378–381.

⁷ „List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego”, 376.

tego cała kupa), taki asamblaż słowny⁸.

Pomysł Kantora został zaprezentowany 21 lutego 1970 roku w przestrzeni Galerii Foksal, gdzie otwarto wówczas ekspozycję *Multipart. Wystawa jednego obrazu w 40 egzemplarzach*⁹. Na wernisażu wszystkie płótna sprzedano po dość niskiej cenie, równej kosztom wykonania. Nabywcy¹⁰, zgodnie z intencją Kantora, podpisali stosowną umowę, która zobowiązywała ich do konkretnego postępowania z dziełem. Warto podkreślić, że dokument ten stanowił zachętę i przyzwolenie do niemal niczym nieograniczonego działania „na” multipartie i „z” multipartem. Surowo zabronione było jednak namalowanie na płótnie innego obrazu, choć można było „zamalować cały obraz ulubionym kolorem”¹¹. Poza tym nabywcy zobowiązani byli „po upływie pół roku spontanicznego tworzenia się obrazu, przesłać go na wystawę i wziąć ewentualnie udział w spotkaniu wszystkich nabywców”¹². W umowie Kantor zaznaczył również, że „właściciel obrazu może w wypadkach nagłych i wątpliwych komunikować się z autorem lub galerią i zasięgnąć porad drogą korespondencyjną”, jednocześnie artysta zastrzegł sobie prawo do „dokonania komentarza malarskiego na każdym obrazie w ciągu trwania wernisażu i wystawy”¹³.

20 lutego 1971 roku zorganizowano wystawę *Ostatni etap „Multipartu” Tadeusza Kantora*, podczas której zaprezentowano 34 *parapluie-emballage*, noszące ślady rocznej partycypacji nabywców. Brakujące 6 egzemplarzy wynikało z faktu, że część z nich została zniszczona lub sprzedana, czy wreszcie kolekcjonerzy nie odpowiedzieli na prośbę o ponowne wystawienie. Chociaż dominującymi kierunkami przekształceń okazało się wypełnianie białego płótna zapiskami i różnego typu przedmiotami na zasadzie kolażu oraz asamblażu, działania kolekcjonerów można podzielić na pewne kategorie.

Przeważającym typem działań były opinie na temat *Multipartu* wyrażane w formie napisów i rysunków bezpośrednio na obrazie: „ciekawe – akceptuję – Ciotka nr 2”¹⁴, „ten Tadeusz Kantor chyba świeżo wypuszczony z Tworek”, „dobre, przypuszczalnie początek nowej ery w sztuce

⁸ „List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego”.

⁹ Zaproszenie na wystawę *Multipartów*, przedruk w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 203.

¹⁰ Wśród nabywców znaleźli się zarówno znajomi i przyjaciele Kantora, osoby znane w środowisku artystycznym, jak i osoby anonimowe: Anette Ahrenberg – Chexbres (Szwajcaria), Theodore Ahrenberg – Chexbres (Szwajcaria), Idalia Bargiełowska – Warszawa, Walter Baran – Frackville (USA), „Druga Grupa”: Jacek Stokłosa, Waław Janicki, Lesław Janicki – Kraków, Jerzy Frycz – Toruń, Wojciech Fałkowski – Warszawa, Georg Friede – Nowy Jork, Inessa Jeleńska (PAP) – Warszawa, Jerzy Kałucki – Kraków, Teresa Kelm – Warszawa, Alicja Kępińska – Poznań, Józef Kulesza – Warszawa, Adam Mauersberger – Warszawa, Ewa i Grzegorz Moryciński – Warszawa, Katarzyna Markowska – Warszawa, Ewa Pape – Nowy Jork, Julian Pałka – Warszawa, Pierre Pauli – Lozanna, Achille Perilli – Rzym, Hanna Ptaszkowska – Zalesie Górne, Georg Posner – Nowy Jork, Erna Rosenstein – Warszawa, Marek Rostworowski – Kraków, Krzysztof Rusin – Warszawa, Janusz Skalski – Warszawa, Ryszard Stanisławski – Łódź, Janusz Strzałecki – Warszawa, Janina Ścieszko – Warszawa, Zygmunt Targowski – Warszawa, Bronisław Tomecki – Warszawa, Anders Wall – Sztokholm, Wanda Wedecka – Warszawa oraz „Zuzanna i Spółka”: Joanna Golde (obecnie Lasserre), Krystyna Kobylińska (obecnie Gutowska), prof. Witold Krassowski, Krzysztof Kubicki, Stanisław Lichota, Marek Młodecki, Krzysztof Ozimek, Krzysztof Pasternak, Krzysztof Sroczyński, Zuzanna Trojanowska – Warszawa.

¹¹ „Warunki umowy *Multipartu*”, podają za: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 208.

¹² „Warunki umowy *Multipartu*”, 202–203.

¹³ „Warunki umowy *Multipartu*”, 203.

¹⁴ Cały poniższy opis bazuje na informacjach i reprodukcjach obrazów zawartych w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 236–253.

ce”. W drugiej kolejności pojawiały się różne zapiski dotyczące bieżącego życia nabywców i ich bliskich: „już niedługo urodzi się Karolinka lub Michał” (dodany zapewne później napis głosi, że jednak „urodziła się Karolinka”, „nie wiem czy to dobrze, nie wiem czy to źle, wszystko tu zdrożało za wyjątkiem mnie”, „ja chcę prywatkę a mama utrudnia” itp. Znaleźć można również napisy w językach obcych – „I love you Ann” oraz informacje na temat poglądów i uczuć: „niech żyje Salvador Dali”, „Kocham Miszę i mój obraz”. Na multiplach umieszczano ponadto rozmaite przedmioty – bilety, listy, klucze, nici i tasiemki, fragmenty gazet, ubrania, pocztówki, fotografie. Pojawiały się również kompozycje *stricte* plastyczne, ale – jak można się dowiedzieć z zachowanych materiałów archiwalnych Galerii Foksal – były one „najmniej interesujące z punktu widzenia *Multipartu*”¹⁵.

Na uwagę zasługują również „akcje polegające na użyciu lub włączeniu obrazu do sytuacji życiowych lub «artystycznych»”¹⁶. Ewa Partum, ówczesna studentka ASP, w ramach przygotowywania swojej pracy dyplomowej na wydziale malarstwa przedstawiła dwa zapakowane w papier *Multiparty* (które otrzymały od komisji ocenę bardzo dobrą). Akcja *Multipart* tworzyła możliwość, a nawet prowokowała właścicieli do podejmowania nietypowych działań z obrazem. Najbardziej spektakularnym przykładem takiego postępowania był szereg akcji podjętych przez grupę studentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej. „Zuzanna i spółka”, bo taką właśnie nazwę przyjęli studenci, postanowiła zakupiony przez siebie obraz nieść jako transparent w pochodzie pierwszomajowym. Biały parasol przedefiniował więc przez centrum Warszawy w otoczeniu czerwonych transparentów i szturmówek, przed portretami ówczesnych przywódców partii oraz państwa, a wydarzenie to zostało utrwalone na filmie Krzysztofa Kubickiego i Marka Młodeckiego – członków grupy¹⁷.

Parasol – zepsuty znak

Wedle powszechnie przyjętej i poniekąd potwierdzonej przez Tadeusza Kantora interpretacji, *Multipart* to próba zakwestionowania pojęcia dzieła sztuki – dzieła autorskiego, efektu twórczości. Odstępując od jego osobistej realizacji, przedstawiając jedynie koncepcję i szczegółowy opis techniczny, Kantor zaprzeczył unikalności artystycznego artefaktu, przez co zakwestionował równocześnie pozycję muzeów, galerii i kolekcjonerów. Pisał:

Rozliczne prerogatywy tzw. twórczości przelewa autor na innych ludzi, których nie pozbawia nadziei i pozorów posiadania dzieła sztuki. Jednak przez fakt, że ów szczególny przedmiot posiadania staje się przedmiotem powszechnego użytku, autor kwestionuje naiwne i fikcyjne pojęcie dzieła sztuki¹⁸.

¹⁵Ta opinia wyrażona jest (zapewne) w tekście Wiesława Borowskiego opublikowanym w wydanym już po wystawie katalogu Tadeusz Kantor. *Multipart*. Biorąc pod uwagę ścisłą współpracę Kantora z Borowskim w czasie tworzenia tej akcji, można przypuszczać, że był to również jego pogląd. Uzasadnieniem tej opinii jest (przypuszczalnie) zawarty w umowie zakaz „namalowania obrazu”. Zob. Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal

¹⁶Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal.

¹⁷*Multipart*, film czarno-biały, realizacja: Krzysztof Kubicki i Marek Młodecki, produkcja: Realizatorski Klub Filmowy Stodoła w Warszawie, 1971, czas: 14' 6".

¹⁸Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 211.

Wiesław Borowski komentował akcję, podkreślając dość niejednoznaczną pozycję Kantora w całym przedsięwzięciu, którego autorem zarazem był i nie był¹⁹:

Manifestacja z *Multipartem* jest zarazem nowym „spotkaniem” malarstwa z rzeczywistością psychiczną, zaznaczoną przez partycypację „innych”, nieznaną, spoza sfery sztuki, „gotowych” ludzi. Efekt końcowy tego postępowania jest także „przedmiotem gotowym”, który znalazł się w malarstwie Kantora, a nie jest jego obrazem²⁰.

Podobną ambiwalencję w działaniu artysty zauważyła Luiza Nader, zwracając uwagę na jego ironiczny i groteskowy charakter:

Multiparty jako dzieła fikcyjne, których sprzedaż i kolekcjonowanie można określić jako czynności absurdalne, tworzyły sytuację absolutnej bezużyteczności. Pozór i absurd okazywały się elementami strategii oporu przed modelami odbioru i interpretacji poszukującymi w dziele funkcjonalności, użyteczności czy estetycznej gratyfikacji, stawiającymi przed sztuką cele epistemologiczne i ontologiczne czy też uznającymi ją za formę sublimacji²¹.

Można jednak odrzucić tego rodzaju interpretacje, by podjąć próbę refleksji nad możliwą „funkcjonalnością i użytecznością” *Multipartu* – być może okaże się, że faktyczna ambiwalencja tego działania sięga daleko poza kwestie dotyczące ontologii dzieła sztuki.

Z formalnego punktu widzenia multiparty – obrazy zakupione przez „kolekcjonerów”, istniejące dziś w rozproszeniu, stanowią „archiwum *Multipartu*”, akcji artystycznej zrealizowanej przez Kantora w Galerii Foksal, swoją materialnością zaświadczać o jej historii. Jednocześnie pojedynczy obraz to zupełnie odrębne archiwum indywidualnego lub grupowych nabywców, potencjalnie umożliwiające od-tworzenie każdej spośród wielu indywidualnych mikrohistorii dzieł. Podążając tym tokiem rozumowania, o *Multiparcie* można również pomyśleć jako o swoistym archiwum pozwalającym odkrywać zapisane w nim inspiracje, artystyczne pomysły, idee i działania Kantora, innymi słowy archiwum umożliwiającym (w jakimś stopniu) rekonstrukcję jego procesu twórczego czy sposobu artystycznego myślenia. Ważne stają się wówczas drobne, często umykające uwadze tropy i poszlaki. Podejmując próbę tego rodzaju rekonstrukcji, w pierwszej kolejności należałoby zwrócić uwagę na to, że *Multipart* jest kolejnym przedsięwzięciem, w którym artysta wykorzystuje jeden ze swoich ulubionych motywów – parasol. W jednym z licznych tekstów na temat tego przedmiotu czytamy:

1964. Pierwszy parasol przymocowany do płótna. Sam wybór owego przedmiotu miał wtedy dla mnie znaczenie niespodziewanego odkrycia, a decyzja użycia tego tak utylitarne przedmiotu i zastąpienie nim uświęconych, artystycznych, malarskich praktyk było dla mnie wtedy, przez profanację, uzyskaniem wolności. Na pewno większym niż przyklejenie do płótna gazety, sznurka lub pudełka od zapalek. Poszukiwałem nie nowego przedmiotu do kolażu, a raczej chodziło mi o znalezienie jakiegoś atrakcyjnego „ambalażu”. Parasol jest swoistym ambalażem metaforycznym, jest

¹⁹W tym kontekście ciekawie rysuje się problem obecnego statusu multipartów, które – oficjalnie uznane za dzieła Kantora – podlegają ochronie praw autorskich, a te z kolei należą dziś do spadkobierców artysty.

²⁰Wiesław Borowski, „Kantor. Ambalaże i Multipart”, *Współczesność* 28 (1970).

²¹Nader, 265.

„opakowaniem” wielu ludzkich spraw, kryje w sobie poezję, nieprzydatność, bezradność, bezbronność, bezinteresowność, nadzieję, śmieszność²².

Parasol jako metaforyczny „ambalaż wielu ludzkich spraw” pojawia się w malarstwie oraz w teatrze Kantora nader często i zawsze wydobywana jest jego dwuznaczność, różnorodna – jak pisał artysta – „zawartość”. W myśl bowiem ambalażowej zasady²³ parasol jednocześnie daje schronienie, pozwala przetrwać, lecz również czyni niedostępnym, stawia granice niemożliwe do przekroczenia.

Przywołajmy w tym kontekście raz jeszcze okoliczności powstawania *Multipartu*. Kamienica, o której wspominał Kantor w przywoływanym wcześniej liście do Borowskiego, istnieje do dziś i znajduje się przy rzymskim Piazza di Sant'Andrea della Valle. Zbudowana, jak wynika z umieszczonej na niej łacińskiej inskrypcji, w roku triumfu włoskiego faszyzmu, może faktycznie już na pierwszy rzut oka kierować myśl ku obrazowi parasola. Ażurowa, dwuskrzydłowa brama frontowa ma bowiem sklepienie o kształcie idealnego półokręgu, niejako odciętego poziomą belką od pozostałej części jej światła. Powstały w ten sposób obraz czaszy parasola wspiera się na rączce tworzonej przez linię złączenia skrzydeł. Obok tej czysto ikonograficznej inspiracji pojawia się postać cesarza pokonanej Abisynii, Hajle Sellasje, któremu zgodnie z protokołem zawsze towarzyszył parasol niesiony przez sługę. Parasole cesarza były bogato zdobione, inkrustowane klejnotami i często obszyte na brzegach czaszy ozdobnymi frędzlami. Nawiązanie do detalu architektonicznego jest zaskakujące, także bowiem te frędzle znajdują swoje miejsce na wspomnianej poziomej belce bramy, w postaci niewielkich elementów zdobniczych. Parasol cesarza – oprócz oczywistych funkcji użytkowych – symbolizował władzę. Dwór Etiopii nie był jednak, co ciekawe, odosobniony w takim pojmowaniu symbolu parasola. Podobne znaczenia odnajdujemy w tybetańskim buddyzmie, w kulturze Chin i Japonii czy symbolice Kościoła katolickiego²⁴. Takie odkrywanie nieoczywistych kontekstów zapisanych w tym osobliwym archiwum zdecydowanie poszerza pole interpretacyjne całości. Parasol – symbol władzy, siły oraz wyjątkowości – staje się w Kantorowskim *Multiparcie* przedmiotem połamanym, nieprzydatnym, śmiesznym oraz bezceremonialnie i anonimowo przecież przytwierdzonym do płótna. Jego wyjątkowość zostaje dodatkowo zanegowana poprzez zmultiplikowanie. A skoro akcja „kwestionowała pojęcie dzieła sztuki” i „pozbawiała je godności” – jak chciał Kantor, również parasol staje się znakiem „zepsutym”, negującym swoje pierwotne znaczenie. Szczególnie wyraźne jest to w kontekście filmu Krzysztofa Kubickiego i Marka Młodeckiego – złamany parasol defilujący przed trybuną staje się znakiem złowieszczo zapowiadającym nieunikniony upadek (każdej?) władzy.

²²Tadeusz Kantor, „Parasol”, w tegoż: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974. Pisma, t. I, wyb. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz* (Kraków – Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA – Ossolineum, 2005), 313.

²³Na temat idei ambalaży zob.: Tadeusz Kantor, „Manifest ambalaży”, w tegoż: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, 300–304.

²⁴Szerzej na ten temat pisałam w: Justyna Michalik, *Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora* (Kraków: Universitas, 2015). Przywołuję te rozważania ponownie dla jasności mojego wyводу.

Żywe archiwa

Kwestia archiwizowania i dokumentowania swojej artystycznej przeszłości stała się dla Tadeusza Kantora w latach 80. najważniejszym, graniczącym niemal z obsesją, aspektem działalności. Jego materializacją będzie powołana przez artystę Cricoteka²⁵ i jej najważniejsza część – archiwum. Co ważne, Kantor w tej instytucji nigdy nie sprawował żadnej oficjalnej (w sensie administracyjnym) funkcji. Kierownictwem zajmowały się wyznaczone przez artystę osoby, na ogół w jakiś sposób związane z jego teatrem. Nie zmienia to faktu, że Kantor jako „duchowy patron” ośrodka (jak sam o sobie mówił) miał realny wpływ na sposób jego funkcjonowania. W jednym z licznych listów do dyrektora Cricoteki przekazał swoje uwagi na temat jej struktury:

Głównym celem działalności Ośrodka Teatru Cricot 2 jest przekazanie następnej generacji ludzi teatru kilkadziesiąt lat trwających doświadczeń moich i zespołu [...]. Archiwum jest CENTREM działalności całej instytucji [...]²⁶.

Wedle zamysłu artysty archiwum miało być (nawet po jego śmierci) nieustannie uzupełniane o nowe dokumenty i materiały. Co więcej, jak zauważył Krzysztof Pleśniarowicz, miało to być *Żywe archiwum* przechowujące artystyczne idee Kantora „nie w martwym systemie bibliotekarskim, lecz w umysłach i wyobraźni następnych pokoleń”²⁷. Artysta pisał:

Idea „Ż y w e g o a r c h i w u m ” [podkr. T.K.] kierowała
Wszystkimi moimi wysiłkami i pracą, jaką wkładałem
w organizowanie i funkcjonowanie Ośrodka Dokumentacji
Teatru Cricot 2.
Rola „Żywego archiwum” jest i ma być [podkr. T.K.]
w przyszłości:
zachowanie idei tej ważnej historycznie placówki,
bowiem idee te staną się (powinny się stać)
częścią podstawy, na której w przyszłości teatr
i nasi następcy będą tworzyli dalsze rozwojowe etapy.
Prawdopodobnie na zasadzie przeciwstawiania się im.
Ale właśnie w tych wypadkach potrzebna jest pełna wiedza o poprzednikach²⁸.

Kantor zaangażował się w tworzenie swojego archiwum – zarówno w sensie ideowym, jak i technicznym. Dokładnie opisał, co i w jaki sposób ma być zbierane oraz katalogowane, ale

²⁵Pierwszą i główną siedzibą Cricoteki były pomieszczenia znajdujące się przy ul. Kanoniczej 5 w Krakowie, w 2014 r. instytucja (wraz z Archiwum) przeniosła się do nowego budynku przy ul. Nadwiślańskiej 2-4. Więcej na temat historii ośrodka i praktykowanych w nim sposobów archiwizacji zob: Anna Halczak, „CRICOTEKA: «konieczność przekazywania»”, w: *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna Róża Burzyńska, Katarzyna Fazan (Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014), 303–313 oraz Natalia Zarzecka, „«Cricoteka» – żywe archiwum”, *Zarządzanie w Kulturze* 3 (2002): 159–176.

²⁶List Tadeusza Kantora, maszynopis przechowywany w Cricotece.

²⁷Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku* (Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997), 301.

²⁸Tadeusz Kantor, „Oświadczenie”, maszynopis przechowywany w Archiwum Cricoteki, nr inw. I/000604.

też zadbał o artystyczną oprawę zbioru – zaprojektował specjalne pudła, stoły, szafy czy inne meble do przechowywania wszelkich artefaktów. W swoje archiwum Kantor wpisał bowiem podwójną rolę – miało ono być jednocześnie muzeum i instytutem naukowym:

Charakter muzealny Archiwum jest zasadniczy i konieczny. Bez niego nie istnieje rozwój sztuki i kultury. Muzeum przechowuje dzieła, zdobycze, doświadczenia idee. Nie pozwala ginać przeszłości i tradycji. Zapewnia ciągłość rozwoju kultury. Tym celom służy Ośrodek, jako muzeum zachowuje całość działalności i twórczości teatralnej i malarskiej Tadeusza Kantora i twórczości zespołu²⁹.

To osobiste zaangażowanie w proces archiwizacji spowodowało, że do dziś uważa się Kantorowskie archiwum za coś na kształt artystycznej konstrukcji, a nawet „ostatniego, niedokończonego dzieła” artysty³⁰. Karolina Czerska, analizując performatywność archiwum Kantora, wyznaczonego nie tylko zbiorem archiwum Cricoteki, ale rozumianego także jako „zbiór rozmaitych «głosów» poszczególnych archiwów szeroko pojętego performansu, którego [Kantor] sam był aktorem i twórcą”³¹, wykorzystując koncepcję Jacques’a Rancière’a, podkreślała, że tym, kto „wytwarzał postrzegalne” i uwidaczniał to, co miało/mogło być dostępne, był najpierw sam artysta, a później ci, którzy po jego śmierci dbali o ciągłość i jednorodność archiwalnego przekazu. To oni odpowiedzialni byli za to, aby Kantorowskie idee przekazywane były w stanie niezdeformowanym. Warto zwrócić uwagę, że z koncepcją *Żywego archiwum* krakowski twórca zetknął się dużo wcześniej, bo już na początku lat 70., można powiedzieć – w czasie *Multipartu*, choć zapewne nie zdawał sobie jeszcze sprawy z tego, że sam w przyszłości również wykorzysta to właśnie pojęcie. Mam oczywiście na myśli ówczesną działalność krytyków z Galerii Foksal, z którymi Kantor ściśle współpracował. Wiesław Borowski, Anka Ptaszkowska, Mariusz Tchorek i Andrzej Turowski w publikowanych tekstach krytyczno-teoretycznych zarówno podejmowali bowiem tematy związane ze sposobem prowadzenia galerii sztuki, jak i stawiali pytania o dokumentację czy galerię w kontekście ich własnej idei *Żywego archiwum*.

W sierpniu 1971, podczas spotkania w Kuźnicy na Helu Borowski i Turowski przedstawili dwa ważne teksty ich autorstwa: *Żywe archiwum*³² i *Dokumentacja*³³. Jak twierdzi Luiza Nader, były one reakcją na „niekontrolowane rozplenienie dokumentacji – zarówno w sztuce konceptualnej, jak i historii Galerii Foksal³⁴”. W pierwszym z tekstów autorzy „podkreślali pęknięcie pomiędzy efemerycznym doświadczeniem a jego z natury fragmentaryczną i poddaną na manipulację dokumentacją. Zauważali zjawisko wchłaniania, uprzedmiotowienia i komodyfikacji dokumentacji artystycznej przez kolekcje i muzea, jak również wskazywali na logikę samego dokumentu – domagającego się przetworzenia w porządek zinstytucjonalizowanej kolekcji

²⁹List Tadeusza Kantora do Ministra Kultury i Sztuki, Archiwum Cricoteki, ok. 1987 r.

³⁰Zob.: Małgorzata Paluch Cybulska, Archiwum Tadeusza Kantora. Wprowadzenie, wykład wygłoszony w ramach sympozjum Kantor-Archiwum. Konteksty i transformacje [nagranie wideo], <https://www.cricoteka.pl/pl/sympozjum-kantor-archiwum-konteksty-transformacje/>, dostęp 31.01.2023.

³¹Karolina Czerska, Performatywność archiwum Tadeusza Kantora, w: Performatywność reprezentacji: widzialne/niewidzialne, red. Karolina Czerska, Joanna Jopek, Anna Sieroń (Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013), 21.

³²Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, „Żywe archiwum”, w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 425–426.

³³Wiesław Borowski, Andrzej Turowski, „Dokumentacja”, w: Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, 424.

³⁴Nader, 310.

i biurokratyzującego archiwum³⁵. Wyrażając przekonanie, że „DOKUMENTACJĘ trudniej zniszczyć niż spalić muzea i kolekcje”, krytycy nawoływali do tego, aby jej „zaprzeczyc”³⁶. Dlatego właśnie celem postulowanego przez nich *Żywego archiwum* miało być nie tyle udostępnianie faktów, ile ich izolowanie i neutralizowanie. Dostępne stawało się nie dzieło, lecz jedynie informacja o nim. Praktyczną realizacją tych postulatów były pokazy *Żywych archiwów* w Galerii Foksal. Na osobliwą ekspozycję składały się zarówno materiały Galerii, jak i te nadesłane specjalnie przez artystów. Akcja miała bardzo ironiczny, wręcz prześmiewczy charakter, gdyż twórcy, chcąc wyeksponować, a zarazem uniemożliwić dostęp do żywego archiwum – wszystkie materiały zafoliowali – co z dzisiejszej perspektywy budzi niewątpliwie skojarzenia z Kantorowską ideą ambalazu³⁷.

W tym kontekście można by pomyśleć o *Multiparcie* jako swego rodzaju odpowiedzi na kwestie związane ze statusem dzieła sztuki i jego dokumentacji. Te problemy bowiem bezsprzecznie dyskutowane były w warszawskim środowisku, do którego wówczas Kantor należał. Jest to zatem odpowiedź tak ironiczna, jak paradoksalnie niejednoznaczna.

Warto na koniec zwrócić uwagę na jeszcze jeden aspekt, mianowicie na swoistą aporię wpisana zarówno w *Multipart* (o czym była już mowa), jak i w Kantorowską wersję *Żywego archiwum*. Nader twierdzi, że idea realizowana przez krytyków z Foksal wymierzona była przeciw opisywanemu przez Jacques’a Derridę „archiwum śmierci”, archiwum determinowanego przez struktury, których główną zasadą są represja i zakaz. Tymczasem archiwum Kantora byłoby niemal wzorcową realizacją tego, przed czym przestrzega Derrida, pisząc o trwającej współczesność „gorączce archiwum”. Kantor zaś jawiłby się w takim ujęciu jako postać archonta – wyznaczającego i strzegącego jasno określonego oraz sformatowanego dyskursu o sobie samym. Jednocześnie archiwum w Cricotece miało być „żywe” – z jednej strony nieustannie uzupełniane o nowe materiały (które niekiedy zapewne mogłyby zakłócić spójność przekazu, czego Kantor mógł i powinien być świadomy), ale też żywe w umysłach młodych, którzy chcąc wykorzystać i przetworzyć Kantorowskie idee, musieliby w sposób swobodny móc z niego korzystać. Ambiwalencja i liminalność Kantorowskiego *Żywego archiwum* jest zatem niejako powtórzeniem ambiwalencji oraz liminalności *Multipartu*, w którym również niemal każda wytworzona przez Kantora sytuacja artystyczna była natychmiast zatrzymywana, a także kwestionowana – zarówno jeśli chodzi o możliwość swobodnej partycypacji uczestników, jak i udział w przedsięwzięciu jego samego. Zatem *Multipart* byłby nie tyle odpowiedzią na kwestie związane z dokumentacją i archiwum, ile jego performatywnym modelem.

³⁵Nader, 310–311.

³⁶Borowski, Turowski, „Dokumentacja”.

³⁷W interesujący sposób o żywym archiwum Galerii Foksal w kontekście krytyki instytucjonalnej pisze Wiktoria Szczupacka w tekście „Galeria przeciw galerii i żywe archiwum, czyli teoria i praktyka Galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej”, *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018): 169–185.

Bibliografia

- Borowski, Wiesław. „Malarstwo Kantora. Ambaláže i Multipart”. *Współczesność* 9 (1970): 8.
- Borowski, Wiesław, Andrzej Turowski. „Dokumentacja”. W: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, 424 Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- – –. „Żywe archiwum”. W: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, 425–426. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- Czerska, Karolina. „Performatywność archiwum Tadeusza Kantora”. W: *Performatywność reprezentacji: widzialne/niewidzialne*, red. Karolina Czerska, Joanna Jopek, Anna Sieroń, 21–60. Kraków: Księgarnia Akademicka, 2013.
- Halczak, Anna. „CRICOTEKA: «konieczność przekazywania»”. W: *Dziś Tadeusz Kantor! Metamorfozy śmierci, pamięci i obecności*, red. Marta Bryś, Anna Róża Burzyńska, Katarzyna Fazan, 303–313. Kraków: Wydawnictwo Uniwersytetu Jagiellońskiego, 2014.
- Kantor, Tadeusz. „List Tadeusza Kantora do Wiesława Borowskiego”. W: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, 376–377. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- – –. „Parasol”. W tegoż: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974. Pisma*, t. I, wyb. i oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, 313–314. Kraków – Wrocław: Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA – Ossolineum, 2005.
- – –. „Projekt wystawy MULTIPART przesłany Wiesławowi Borowskiemu”. W: *Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal*, red. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara, 378–381. Warszawa: Galeria Foksal, 1998.
- Michalik, Justyna. *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora*. Kraków: Universitas, 2015.
- Nader, Luiza. *Konceptualizm w PRL*. Warszawa: Wydawnictwa Uniwersytetu Warszawskiego, 2009.
- Pleśniarowicz, Krzysztof. *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław: Wydawnictwo Dolnośląskie, 1997.
- Szczupacka, Wiktoria. „Galeria przeciw galerii i żywe archiwum, czyli teoria i praktyka Galerii Foksal z perspektywy krytyki instytucjonalnej”. *Sztuka i Dokumentacja* 19 (2018): 169–185.
- Zarzecka, Natalia. „«Cricoteka» – żywe archiwum”. *„Zarządzanie w Kulturze”* 3 (2002): 159–176.

SŁOWA KLUCZOWE:

ABSTRAKT:

Artykuł jest próbą analizy akcji *Multipart* jako formy i zarazem modelu eksperymentalnego archiwum. Archiwum będącego z jednej strony zbiorem i materializacją idei, wcześniejszych doświadczeń i konkretnych inspiracji Kantora, z drugiej zaś archiwum stanowiącego równie „artystyczny” zapis codzienności nabywców i „użytkowników” tych osobliwych dzieł. Interesującą mnie kwestią jest między innymi pytanie o to, w jakim stopniu *Multipart* mógł stanowić dla Kantora inspirację czy też impuls do procesu wytwarzania „żywego archiwum” swojej twórczości, któremu z całą determinacją oddał się pod koniec życia. Istotnym kontekstem dla moich rozważań jest ówczesna działalność krytyków tworzących Galerię Foksal, którzy w publikowanych tekstach krytyczno-teoretycznych zarówno podejmowali tematy związane ze sposobem prowadzenia galerii sztuki, jak i stawiali pytania o dokumentację czy galerię jako „żywe archiwum”.

KANTOR

M u l t i p a r t

ARCHIWUM

NOTA O AUTORCE:

Justyna Michalik-Tomala – dr, adiunkt w Katedrze Dramatu i Teatru Uniwersytetu Łódzkiego. Autorka książki *Idea bardzo konsekwentna. Happening i Teatr Happeningowy Tadeusza Kantora* (2015), badaczka awangardy teatralnej XX wieku.