

AMBALAŻ, CZYLI PRÓBA GRANIC. MIĘDZY ESTETYKĄ A METAFIZYKĄ

IRENA GÓRSKA*

Zrozumiałem, że w konwencjonalnym myśleniu o sztuce należy przeprowadzić nagłą korektę. Że sztywne, uświęcone tradycją granice między sztukami należy znieść i że ich PRZEKRACZANIE jest nie tylko dozwolone, ale w pewnych momentach trudnych ZBAWIENNE!¹

Bez wątpienia wszystkie obszary działalności artystycznej twórcy Teatru Śmierci są wyrazem ciągłego przeprowadzania owej „nagłej korekty” w myśleniu o sztuce, stanowią wyraz przekraczania granic nie tylko między sztukami, ale też między sztuką a życiem, między biografią twórcy i biografią dzieła. Teatr, malarstwo, happeningi, ambalaże, a także pisarstwo wzajemnie się współkształtują, dopełniają, przekraczają własne granice. Obraz jest obrazem, ale też ambalażem, wkracza do spektaklu (*Dziś są moje urodziny*) i happeningu (np. *Tratwa Meduzy*), tekst jest wykładem teorii, tekstem literackim, komentarzem, ale też najdosłowniej urasta do rangi obrazu, który domaga się oglądania (np. *Wystawa popularna, Wystawa byle czego*²).

Znamienne jednak, że tylko ambalaż jest w twórczości Tadeusza Kantora metodą postępowania artystycznego obecną w sposób dosłowny we wszystkich obszarach jego działalności. Jest obecny w teatrze autora *Umarłej klasy* zarówno jako opakowanie, ale też, co warto podkreślić, jako rola dla postaci³, jest obecny

* Irena Górska – dr, adiunkt w Zakładzie Estetyki Literackiej na Wydziale Filologii Polskiej i Klasycznej Uniwersytetu im. Adama Mickiewicza.

¹ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] i d e m, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, t. 1, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Kraków 2005, s. 19. Teksty z kolejnych tomów pism Tadeusza Kantora cytuję wg wydań: *Teatr Śmierci, Teksty z lat 1975–1984*, t. 2., oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2004 oraz *Dalej już nic. Teksty z lat 1985–1990*, t. 3, wybór i opracowanie K. Pleśniarowicz, Kraków 2005.

² *Wystawa byle czego* – zaplanowana przez Kantora pod koniec lat 70. – miała prezentować brudnopisy, „resztki po dziele”. Nie doszła jednak do skutku za życia artysty. Wystawę zrealizowano dopiero w 2000 roku w ramach festiwalu Kraków 2000. Zob. na ten temat: L. Stangret, *Tadeusz Kantor. Malarstwo ambalaż totalnego dzieła*, Kraków 2006, s. 93.

³ Zob. zapis prób do spektaklu *Dziś są moje urodziny, Próby, tylko próby*, reż. A. Sapija, Cricoteka 2006.

w malarstwie, happeningach, pisarstwie, ale też w życiu. Ambalaż rodzi się jako szczególny sposób na „dotknięcie” przedmiotu, ale z czasem będzie służył również „dotknięciu” ludzkiego istnienia. Rozumiany dosłownie, jako opakowanie przedmiotu, odsyła ku estetyce, problemom przekraczania granic rozmaitych obszarów sztuki, a także ku kwestiom dotyczącym samej istoty dzieła i jego źródeł. Natomiast ujmowany metaforycznie zyskuje wymiar metafizyczny, staje się opakowaniem „wielu ludzkich spraw” – jak pisał artysta o parasolach-ambalażach, ale czyni go też Kantor narzędziem zapytywania o prawdę sztuki, prawdę życia i prawdę śmierci. W tym wymiarze jest ambalaż znamienym sposobem przekraczania granic sztuki i życia⁴, zapytywania o sens i cel ludzkiego istnienia.

NIC Z ESTETYKI!⁵

„Przedmiot stał się dla mnie problemem granic sztuki”⁶ – powie twórca z Wielopola i jednym z najważniejszych w swojej twórczości sposobów zarówno na wypróbowywanie tych granic, przesuwanie ich i manipulowanie nimi, a tym samym na „dotknięcie” przedmiotu uczyni ambalaż. Niemal od początku swej drogi twórczej metodą ambalażu będzie anektował „coraz szerszy teren realności”⁷. Swą drogę do ambalażu Kantor tak opisywał:

1962

[...] zajmuję się w tym czasie kolażami. Elementy realne (tzw. realność surowa lub „gotowa”) wprowadzone do obrazu fascynują swoją obcą, niezależną organizacją i strukturą – którą jednak staram się zasymilować z formalnym układem obrazu – podziałów, plam, form..., co jednak szybko uznaję za zbędne upiększanie, dodatek i formalistyczną interwencję. Z drugiej strony poprzestanię na samym przymocowaniu przedmiotu do obrazu wydaje mi się naiwne. Zdaję sobie sprawę, że

⁴ W kontekście znoszenia czy zacierania granic między sztuką a życiem warto zaznaczyć, że w tekstach Kantora pojawiają się sprzeczne opinie na ten temat. Czasem artysta mówi wprost, że sztuka to życie (zob. np. *Interwencje [w:] Metamorfozy, op. cit.*), innym razem będzie akcentował jedynie zbliżanie się do tej granicy. Wyzna: „W momencie, kiedy już przekroczę granicę sztuki i życia – to już właściwie nie można mówić o sztuce”. (Zob. *Moja droga do teatru śmierci [w:] Metamorfozy, op. cit.*, s. 461). Wydaje się jednak, że twórca nieustannie tę granicę przekraczał we wszystkich obszarach swojej działalności, że najdosłowniej utożsamiał twórczość i życie. Znamienne w świetle tej kwestii jest nie tylko postępowanie teatralne Kantora, który wystawia samego siebie, swoją przeszłość i pamięć, ale również np. obrazy w sposób dosłowny ilustrujące przekraczanie ramy. Zob. np. *Z cyklu Dalej już nic... Mam dość! Wychodzę z obrazu* (1988), *Pewnego wieczoru do mojego pokoju wyobraźni wszedł żołnierz napoleoński z obrazu Goi* (1988), *Czyszczę obraz, na którym jestem namalowany, jak czyszczę obraz* (1988), a także: *Z tego obrazu już nie wyjdę* (1988) czy jedna z ostatnich prac: *Jakaś postać wypadła z obrazu i okazało się, że była tylko fikcją* (1990). Już same tytuły tych obrazów obnażają świadomość artysty w zakresie skomplikowania relacji między rzeczywistością a sztuką.

⁵ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż [w:] idem, Metamorfozy, op. cit.*, s. 23.

⁶ Idem, *Powstanie teatru Cricot 2 [w:] idem, Metamorfozy, op. cit.*, s. 127.

⁷ Idem, *Ubranie – ambalaż [w:] idem, Metamorfozy, op. cit.*, s. 315.

aby przedmiot zaistniał, muszę coś z nim zrobić, coś, co nie będzie miało żadnego związku z jego życiową funkcją, że potrzebny jest rytuał, życiowo absurdalny, który potrafi wciągać przedmiot w sferę sztuki. Znajduję przedmiot, którego właściwości rozwiązują mi wszystko naraz.

TORBY. Zwyczajne, pomięte biedne torby, później przewiązane sznurkami pakunki, na koniec koperty...

Torby, one same wciągają przedmiot w ową pożądaną, kompletnie bezinteresowną sytuację – a mianowicie ukrywają go, chowają...⁸

Ambalaż miał być więc sposobem ucieczki od wizerunku przedmiotu, w którym – jak twierdzi twórca Teatru Śmierci – przedmiot tracił swoją prawdę⁹. Kantorowi nie wystarczało przekształcanie, deformowanie przedmiotu. Wszelkie próby przedstawiania i imitacji zawiodły. Artysta podkreślał, że „nie o WIZERUNEK chodziło”¹⁰, wizerunek jest bowiem tylko odbiciem.

Tak jak światło księżycy.
Pod spodem jest martwy.
A przedmiot istnieje!¹¹

Skoro zatem nie można „dotknąć” przedmiotu poprzez wizerunek, by dotrzeć do jego prawdy, artysta „cichcem” skrywa go w ambalażu¹².

Warto podkreślić sposób, w jaki artysta mówi o koncepcji ambalażu. Pierwsze próby określa jako naiwne, można by też dodać: „biedne”, „najniższej rangi”. Twórca przyznaje, że szuka rozwiązania absurdalnego życiowo. Wszystko to ma służyć „wciągnięciu” przedmiotu w obszar sztuki. Cóż jednak jest opakowaniem owego przedmiotu? Paradoksalnie, inny przedmiot. Pierwsze ambalaże bowiem to przecież również „przedmioty biedne” – torby, pakunki, koperty. Z jednej strony pozwalają one wyeksponować skrywany przedmiot, wskazując na niego nieco przekornie, bo przez ukrycie, z drugiej natomiast, wskazują same na siebie. Można przewrotnie, ale chyba zasadnie pytać, czy w koncepcji ambalażu nobilitowane ma być to, co opakowane czy samo opakowanie. Znamienne, że Kantor, rozwijając ideę ambalażu, będzie coraz bardziej ją komplikował, a tym samym

⁸ I d e m. *Idea ambalażu. Od kolażu do ambalażu* [w:] i d e m, *Metamorfozy, op. cit.*, s. 305.

⁹ Zob. T. K a n t o r, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] i d e m, *Metamorfozy, op. cit.*, s. 22.

¹⁰ *Ibidem*, s. 22.

¹¹ *Ibidem*, s. 25.

¹² Sama koncepcja opakowania, choć wówczas jeszcze nienazwana, pojawia się już w 1955 roku podczas realizacji *Mqny* wg Witkacego. Natomiast swoim pierwszym ambalażem będzie Kantor nazywał *Cyrk Mikulskiego*, którego premiera odbyła się 13 stycznia 1957 roku. Tu również pojawią się parasole tak znamienne dla twórczości Kantora już w latach 40. i później w 60. Natomiast sam *Manifest ambalażu* powstanie w roku 1962. W *Notatkach do „Wystawy popularnej”* Kantor pisał: „O ambalażu (oczywiście nazwy tej jeszcze nie używam) myślę przy «Mątwie» (1955) chcąc dwu wujów umieścić w worku. I w pełni realizuję ten pomysł w «Cyrku» w scenie stypy, gdzie uczestnicy znajdują się w kolosalnym worku czarnym. Piszę essay pt. «pierwszy ambalaż» dopiero w 1963 á propos «Cyrku»”. Cyt. za: M. P o r ę b s k i, *Tadeusz Kantor. Świadeictwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997, s. 217.

uniemożliwi jednoznaczne rozstrzygnięcia. Czasem będzie przecież nobilitował np. ubiór, traktując go somatycznie, będzie mówił o ciecie-ambalazu, wskazując tu raczej na jego przedmiotowy wymiar, ale już zupełnie nie znajdzie uzasadnienia myślenie o człowieku w wymiarze przedmiotowym w koncepcji człowieka-ambalazu istnienia.

Warto zaznaczyć, że Kantor od początku miał świadomość tej ambiwalentnej natury ambalazu, czemu najgłębszy wyraz daje w poświęconym im manifestie. Podkreśla tu artysta, że ambalaz z jednej strony:

spełnia funkcję tak
prozaiczną
użyteczną
i płaską¹³,

z drugiej, mieści w sobie

obietnicę
nadzieję
przecucie
kuszenie,
smak nieznanego
i tajemnicy¹⁴.

Można by nawet – jak pisze twórca – „upatrywać w nim [...] możliwości metafizyczne”¹⁵.

Ambalaz daje się zatem widzieć jako odpad, śmieć, ale i przedmiot niemal magiczny. Odsyła ku temu, co zwyczajne, przyziemne, ludzkie i ku temu, co boskie, tajemnicze, metafizyczne. I właśnie to rozpięcie między tym, co niskie, zwyczajne a smakiem tajemnicy, „między śmietnikiem a wiecznością”, te „możliwości kolosalne” – jak pisał w 1964 roku w liście do Lili Krasickiej¹⁶ – aż po lata 80., po *wielki ambalaz końca XX wieku*, który zamyka spektakl *Nigdy tu już nie powrócę* (1988 r.), będzie Kantor nieustannie eksponował i eksploatował. Z jednej strony będzie podkreślał tę „użyteczną i płaską” funkcję samego opakowania, które odsyła do myślenia o towarze:

OPAKOWANIE... Słyszało się to słowo
na każdym kroku, na ulicy, w sklepie,
gdy była mowa o towarze...¹⁷

¹³ T. Kantor, *Manifest ambalazy* [w:] *idem, Metamorfozy, op. cit.*, s. 300.

¹⁴ *Ibidem*, s. 303.

¹⁵ *Ibidem*, s. 300.

¹⁶ Zob. K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wrocław 1997, s. 153.

¹⁷ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] *idem, Metamorfozy, op. cit.*, s. 26.

z drugiej strony nobilituje twórca nie tylko opakowanie, ale też sam gest opakowania, o którym napisze:

Ten gest OPAKOWANIA
spełniany w najbardziej prozaicznej codzienności życia
przeniosłem z lękiem na moje dzieło.
Dzieło sztuki¹⁸.

Warto podkreślić, że to przeniesienie dokonało się niejako w dwóch wymiarach; uczyniło dziełem „biedny” przedmiot, ale też pozwoliło ujawnić skomplikowaną i wieloznaczną naturę samego ambalażu, który

[...]
poddany jest
bez reszty
owej liczącej się zawartości,
że po jej odjęciu
bezużyteczny,
niepotrzebny,
żałosny szczątek
światłości
i ważności
[...]
gwałtownie traci
swój blask
i swoją wymowność¹⁹.

Z drugiej strony jest niezastąpiony,

Gdy
coś chce się przekazać
coś bardzo ważnego
i istotnego
i własnego
[...]
Gdy
coś chce się uchronić
zabezpieczyć,
aby przetrwało.
[...]
Gdy coś chce się ukryć
głęboko²⁰.

¹⁸ *Ibidem*, s. 26.

¹⁹ T. Kantor, *Manifest ambalażu [w:] i d e m, Metamorfozy, op. cit., s. 300–301*. Wszystkie opuszczenia w cytowanym fragmencie moje – I. G.

²⁰ *Ibidem*, s. 304. Wszystkie opuszczenia w cytowanym fragmencie moje – I. G.

Ambaláže stały się dla artysty sposobem na wyrażanie ludzkiej potrzeby przechowywania, izolowania, miały posmak nieznanego i tajemniczy²¹. Pozwoliły Kantorowi ukazywać przedmiot, człowieka czy nawet całe sytuacje przez to, co je okrywa. Zwyczajny z pozoru gest opakowania zamienił artysta w symboliczny, tajemniczy rytuał. Podkreślał, że ambalaż jest nie tylko – jak u dadaistów – „prowokacyjną obecnością przedmiotu. Jest procederem i czynnością”²². Zaznaczał też twórca, że ambalaż „nie ma nic wspólnego z pop-artem, który w opakowaniu widział tylko industrialną fascynację i idolatrię”²³. W założeniu Kantora ambalaż miał „wyrwać” przedmiot z rzeczywistości, odciąć go od jego życiowych funkcji, pozwolić ujrzeć jego „niewidoczną stronę”, a przede wszystkim umożliwić przekroczenie estetyki. Jak przyzna twórca Teatru Śmierci, to znamię „biedy” pozwoliło na uniknięcie zwykłego gestu wyniesienia przedmiotu do rangi dzieła sztuki, ratowało przedmiot przed estetyką²⁴. Trzeba dodać, że bieda ratowała też w pewnym sensie sam ambalaż. Pełniły przecież jego rolę nie tylko wspomniane już papierowe torby, ale też zdeformowane parasole, ubrania-ambaláže, łachmany wielowarstwowo okrywające ludzkie sylwetki. Może zatem należałoby mówić nie o przekraczaniu estetyki, lecz po prostu o estetyce biedy?

Wydaje się jednak, że szczególna przewrotność ambaláže polega na tym, że wynosząc przedmiot do rangi dzieła, zakrywają go. Zakrycie uniemożliwia jego oglądanie. Obiektem percepcji pozostają jedynie same ambaláže. Ambalaż zatem, będąc opakowaniem dla przedmiotu wyniesionego do rangi dzieła, sam zyskuje artystyczny wymiar, staje się dziełem sztuki. Zaś – jak pisze Iwona Lorenc – „dzieło sztuki to fenomen *par excellence*. Jego rzeczywistość nie jest tym, do czego ono odsyła i co zastępuje. Jest raczej tym, co się «samo w sobie ukazuje»”²⁵. Ambalaż staje się szczególną filozofią, która wskazując na to, co skrywa, wskazuje przede wszystkim na siebie. Będąc narzędziem mówienia o sztuce, sposobem jej ukazywania/skrywania, środkiem i celem jednocześnie, sam zyskuje status swoistego metafizyka. Mówiąc znowu słowami Iwony Lorenc, można stwierdzić, że ambalaż „dostarcza nam doświadczenia niedostępnego codziennemu postrzeganiu i w tym znaczeniu czyni widzialnym to, co niewidzialne”²⁶. Najdostojniej bowiem jawi się on jako naprzemienna gra widzialnego i niewidzialnego albo – jak by powiedział Martin Heidegger – dialektyka skrytości i nieskrytości. Prawda ambalážu objawia się jedynie w prześwitach²⁷.

²¹ Zob. T. Kantor, *Idea ambalážy. Od kolażu do ambalážu* [w:] *idem, Metamorfozy, op. cit.*, s. 306.

²² *Ibidem*, s. 306.

²³ *Ibidem*, s. 306.

²⁴ Zob. T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] *idem, Metamorfozy, op. cit.*, s. 23.

²⁵ I. Lorenc, *Minima aesthetica. Szkice o estetyce późnej nowoczesności*, Warszawa 2010, s. 117.

²⁶ *Ibidem*, s. 115.

²⁷ W Heideggerowskim rozumieniu to prawda jawi się jako prześwit dla skrycia. Zob. M. Heidegger, *Gruntowanie* [w:] *idem, Przyczynki do filozofii. (Z wydarzania)*, przeł. B. Baran, J. Mizera, przedmowa J. Mizera, Kraków 1996.

MIĘDZY OCALENIEM A UNICESTWIENIEM

Wydaje się, że Kantorowską charakterystykę idei ambalażu zamkniętą w znamiennej formule „między śmietnikiem a wiecznością” można by dopełnić kolejną, bardziej ogólną: „między estetyką a metafizyką”. Estetyka odsyłałaby więc do różnego rodzaju działań na przedmiocie, do radosnej twórczości – jak w cytowanym już liście do Lilii Krasickiej pisał artysta właśnie o ambalażach – metafizyka natomiast, w najbardziej podstawowym znaczeniu, kierowałaby do myślenia o ludzkim bycie, przemijaniu, śmierci w kategoriach ambalażu. Znamienne, że Kantor refleksją o ambalażach naznacza również swój indywidualny los artysty i człowieka. Myślenie o sztuce rozciąga więc na własną biografię. Biografia dzieła i biografia twórcy najdosłowniej się utożsamiają. Plany estetyczny i metafizyczny przenikają się. „Dotknięciu” przedmiotu na tym pierwszym obszarze odpowiadałoby zatem „dotknięcie” ludzkiego bytu na gruncie pytań metafizycznych najdosłowniej pochwycone w koncepcji człowieka-ambalażu istnienia czy idei autoportretu-ambalażu.

Pierwsze swoje ambalaże będzie twórca określał jako radosną twórczość, rodzaj zabawy, która czasem wprawia nawet w zakłopotanie, każe stawiać najbardziej podstawowe pytanie o to, czy to się nadaje do pokazywania (np. o torbach i przedmiotach wprowadzanych do obrazów artysta powie, że było w tym coś głupiego i śmiesznego²⁸, wyzna też: „poprzestanie na samym przymocowaniu przedmiotu do obrazu wydaje mi się naiwne”²⁹). Artysta z Wielopola podkreślał, że: „Sztuka w swoich procesach – niemających nic wspólnego z procesami żywymi – jest zbliżona do postępowania dziecka”³⁰.

Właśnie w takich kategoriach dziecięcych zabaw, eksperymentów z przedmiotami, ich niezwykłym zastosowaniem można opisać Kantorowskie próby wykorzystania parasola jako tworzywa sztuki. O narodzinach idei parasola-ambalażu artysta powie:

Raz, nie wiedząc, co zrobić,
zawiesiłem taki parasol
po prostu na ramie obrazu.
Miałem z nimi dużo zabawy,
ich wieloznaczność i aluzyjność
pomagały mi świetnie
w mówieniu o wielu sprawach,
z którymi nie mogłem się uporać.
Po prostu one mówiły za mnie³¹.

²⁸ Zob. *ibidem*, s. 159.

²⁹ T. Kantor, *Idea ambalaży. Od kolażu do ambalażu* [w:] *idem*, *Metamorfozy*, *op. cit.*, s. 305.

³⁰ *Idem*, *Zanikanie przedmiotu* [w:] *idem*, *Metamorfozy*, *op. cit.*, s. 323.

³¹ *Idem*, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] *Metamorfozy*, *op. cit.*, s. 35.

Parasol jest swoistym ambalażem metaforycznym, jest „opakowaniem» wielu ludzkich spraw, kryje w sobie poezję, nieprzydatność, bezradność, bezbronność, bezinteresowność, nadzieję, śmieszność³². Właśnie ta śmieszność początkowo niepokoiła Kantora. Obawa ta wydaje się uzasadniona w kontekście takiego oto wyznania twórcy: „W życiu, osobiście, nie znoszę parasoli³³. Z drugiej jednak strony Kantor powie: „parasol był dla mnie jakimś przedmiotem-fetyszem, kolekcjonowałem parasole, parasol był dla mnie przedmiotem obsesyjnym, którego nagromadzenie pozwalało mi formować surrealistyczne pejzaże i którego konstrukcja nasunęła mi swobodne określenie «przestrzeni parasolowatej»³⁴.

Zatem parasole bezużyteczne w życiu, zyskują nową wartość w sztuce. Tworzona przez nie przestrzeń parasolowata z natury jest półotwarta, chroni zatem jedynie częściowo, natomiast „zamknięta może być złożona i zabrana ze sobą; może służyć jako tarcza i jako skrzydło, lecz może też uwięzić, zamykając się jak kleszcze³⁵. Parasol-ambalaż może zatem dawać schronienie, izolować, przynajmniej częściowo, służyć do obrony, ale może też stać się pułapką. Wydaje się, że w ogóle wszelkie ambalaże można opisywać w kategoriach oksymoronu jako schronienie-pułapkę. Ta ich ambiwalentna natura niepokoi, ale też fascynuje. Sam Artysta określi ambalaże jako:

wieloznaczne,
a co gorsza
dwuznaczne³⁶.

Z jednej strony miały one przecież chronić nie tylko przedmioty, ale też najgłębsze „wartości ducha ludzkiego”,³⁷ z drugiej jednak były:

[...] ostatecznym i radykalnym
sposobem likwidowania
wszystkiego³⁸.

Paradoksalnie zatem ambalaż nie tylko chroni, ale też unicestwia. Będąc próbą granic rzeczywistości sztuki i życia, służy anektowaniu tejsze rzeczywisto-

³² I d e m, *Ambalaże* [w:] i d e m, *Metamorfozy*, op. cit., s. 313.

³³ I d e m, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] i d e m, *Metamorfozy*, op. cit., s. 35. W kontekście tego wyznania szczególnie znaczenie zyskuje scena kończąca film D. Mahlowa *Kantor tu jest* (1968), w której widzimy artystę pod parasolem właśnie. Obiekt fascynujący Kantora na obszarze sztuki, odzyskuje tu swoją użytkową funkcję.

³⁴ I d e m, *Parasol* [w:] i d e m, *Metamorfozy*, op. cit., s. 313.

³⁵ M. P o r ę b s k i, *Tadeusz Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, op. cit., s. 161.

³⁶ T. K a n t o r, *Manifest ambalaży* [w:] i d e m, *Metamorfozy*, op. cit., s. 300.

³⁷ I d e m, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] *Metamorfozy*, op. cit., s. 26.

³⁸ *Ibidem*, s. 278. Tu warto wspomnieć, że w twórczości Kantora nie tylko opakowywanie służyło likwidowaniu. Dokonywało się ono również np. poprzez wymazywanie (fragmentów obrazu), bądź eliminację przy użyciu siły (np. wypieranie aktorów przez maszynę aneantyzacyjną).

ści, zatacza coraz szersze kręgi i zagarnia wszystko do swego wnętrza. Wielki czarny ambalaż jest schronieniem i pułapką, opakowuje, ocala, a jednocześnie pochłania.

MIĘDZY OBECNOŚCIĄ A POZOREM OBECNOŚCI

Zadziwiające, że ambalaże, które z jednej strony każą myśleć o postępowaniu dziecka, zabawie, radosnym eksperymentowaniu, odsyłają też do myślenia o pustce, nicości, śmierci. Artysta, pisząc o początkach Teatru Zerowego w eseju *Moja twórczość moja podróż*, twierdzi, że aby uniknąć krótkiego słowa NIC, zastąpił je określeniem OKOLICE ZERA. Twórca wyznaje:

Teatr mój tego czasu nazwałem zerowym,
jakbym się bał wypowiedzieć inne,
stojące za słowem «NIC» – słowo: ŚMIERĆ.
Wtedy zrobiłem mój pierwszy AMBALAŻ³⁹.

To wyznanie pozwala rodowodu ambalażu upatrywać nie tylko na obszarze estetyki, ale również metafizyki. Jego koncepcja wiąże się bowiem nie tylko z pragnieniem „dotknięcia” przedmiotu, ale wyrasta także z myślenia o śmierci. Trop ten wiedzie ku idei pustki, nieobecności, negatywności, którą można odnaleźć w koncepcji pustego ambalażu. O zanikaniu przedmiotu w ambalazach artysta napisze:

Zanikanie to w moich ambalazach (początkowo) trwało pewien czas.
Usiłowałem coś schować, w tym opakowaniu.
Ukryć jakiś przedmiot.
Później wystarczał mi sam ambalaż⁴⁰.

Słowa te stanowią zapowiedź swoistej mitologii pustego ambalażu, który przecież zaprzecza samej swej istocie. Będąc opakowaniem, które nie opakuje, ambalaż jawi się jako swoja własna negacja. Można powiedzieć, że pusty ambalaż skrywa NIC, za owym NIC – jak pisał Kantor – czai się śmierć. Warto zaznaczyć iż w przytoczonym fragmencie artysta wprost przyznaje, że zanikanie przedmiotu w ambalażu od początku było umowną grą, której istotą było po prostu umówienie się, że w środku coś jest⁴¹. W kontekście tego wyznania wszystkie ambalaże, paradoksalnie, jawią się jako puste. Można powiedzieć, że pusty ambalaż jedynie udaje, że skrywa. Daje się widzieć jako pragnienie wyrażenia niemożliwego, ogarnia przedmiot, ale i nieobecność przedmiotu. Pusty

³⁹ T. Kantor. *Moja twórczość, moja podróż* [w:] *Metamorfozy*, op. cit., s. 22.

⁴⁰ Idem. *Zanikanie przedmiotu* [w:] idem. *Metamorfozy*, op. cit., s. 323.

⁴¹ Zob. *Ibidem*, s. 323.

ambalaż opakowuje raczej pewną tajemnicę o przedmiocie, którego wewnątrz nie ma. Może trafnie opisywałaby go kategoria prawdy w rozumieniu, jakie niesie grecka *aletheia*, która jawi się jako „zaprzeczenie ukrycia i zapomnienia, oznacza więc to, co nieskrywane, niezatajone, nieskrytość”⁴². Pusty ambalaż można by więc opisywać w kategoriach negacji, zaprzeczenia, może jako ambalaż negatywny, mając na uwadze wpisane w słowo *aletheia* negatywne znaczenie⁴³.

Za Barbarą Skargą można powiedzieć: „Negatywność nie wyjaśnia, raczej stawia znak zapytania, sugerując coś więcej, jakby to słowo coś kryło”⁴⁴. Warto zaznaczyć, że owo „nic” nie daje się opisać, nie ma żadnych właściwości. Nicość „pojmwana jako przedmiot myślenia staje się czystą abstrakcją”⁴⁵. Można dodać, że choć owo „nic” jest nieuchwytnie, niedające się opisać, to właściwie nie można go usunąć. Paradoksalnie „nic” jest stale obecne. Pustka, nicość skrywana w ambalażu jawi się jako ślad potencjalnej obecności przedmiotu bądź jako jej obietnica. Obietnica niemożliwego. Pusty ambalaż zatem – jak można powiedzieć – odsyła ku metafizyce nieobecności.

Jednak cała dwuznaczność pustego ambalażu polega na tym, że jego pustki nie można stwierdzić dopóki nie zajrzy się do jego wnętrza⁴⁶. Oglądany z zewnątrz nie różni się od tego, który faktycznie coś skrywa. Można więc powiedzieć, że pusty ambalaż jest wynikiem nieustannej gry pozorów obecności i nieobecności, najdosłowniej pozorem ambalażu. Nie pozwala rozstrzygnąć, czy coś skrywa, czy tylko udaje, że tak czyni, dlatego niepokoi. Tę grę pozorów obecności i nieobecność przedmiotu w ambalażu można opisać słowami Emmanuela Lévinasa: „Nieobecność wszelkich rzeczy powraca jako pewna obecność: jako miejsce, gdzie wszystko się pogrzyżyło, jako gęstość atmosfery, jako pełnia pustki lub jako pomruk ciszy”⁴⁷. Oksymoroniczne wyrażenia, których używa francuski filozof trafnie opisują oksymoroniczną przeciw naturę pustego ambalażu. Nieobecność

⁴² W. Stróżewski, *O pięknie* [w:] i d e m, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 174.

⁴³ „Greckie słowo **ALETHEIA** oddawane jest zazwyczaj za pomocą łacińskiego «veritas» oraz jego odpowiedników w językach nowożytnych. Znaczy więc tyle, co «prawda», jednakże zgodnie ze swoją etymologią **ALETHEIA** ma sens negatywny, bo jest rzeczownikiem zaprzeczonym. Będący jej podstawą przymiotnik **ALETHES** składa się z partykuły przeczącej A – i z rdzenia słownego, który w najczystszej postaci widoczny jest w **LETHO**, homeryckim wariacie ogólnogreckiego **LANTHANO** «ukrywam», a także w **LETHE** «zapominanie», «zapomnienie» oraz w **LATHOS** «zapomniany» (*Theocr.* 23, 24), i znaczy «nie ukryty», «nie zatajony». W swym źródłowym znaczeniu **ALETHEIA** to – «to, co nieskrywane», «to, co niezatajone», bądź we współczesnej wykładni Martina Heideggera – «nieskrytość». Korzystam tu z noty zamieszczonej na stronie Fundacji **ALETHEIA**, <http://www.aletheia.com.pl/>. Zob. też: M. Heidegger, *Aletheia* [w:] i d e m, *Odczyty i rozprawy*, tłum. J. Mizera, Warszawa 2007.

⁴⁴ B. Skarga, *Tercet metafizyczny*, Kraków 2009, s. 222.

⁴⁵ *Ibidem*, s. 223.

⁴⁶ Wyjątek stanowią tu oczywiście ambalaże przejryste.

⁴⁷ E. Lévinas, *Czas i to, co inne*, przeł. J. Migasiński, Warszawa 1999, s. 29.

przedmiotu, jest negacją ambalażu. Mówiąc dobitniej, można by zaryzykować stwierdzenie, że ambalaż pusty, to ambalaż, którego nie ma.

Od koncepcji sztuki jako zabawy prowadzi więc Kantor ku koncepcji sztuki jako sposobu mówienia o ludzkim istnieniu, o ludzkim losie, w tym również, a może przede wszystkim – o swoim własnym. Ambalaże – jak wyzna artysta – najdosłowniej wpisane są w jego życie:

Przez wiele lat odkrywałem tereny, gdzie to słowo
AMBALAŻ brzmiało głębiej.
Jak zakłęcie.
Znajduję je nawet w mej najodleglejszej przeszłości.
Jego treść.
Jakby jakaś RĘKA napisała tam na początku
księgę losów mego życia.
A ja tylko stopniowo przerzucam jej karty⁴⁸.

Owa ręka wpisująca w księgę losów życia ambalaż odsyła do metafizyki istnienia, a sam ambalaż pozwala widzieć jako metaforę losu artysty, człowieka, którego droga twórcza od początku – również w sposób dosłowny – była naznaczona ambalażami. Towarzyszące nieustannym podróżom artysty ambalaże wędrowne: plecaki, walizki, pakunki mają tu niezwykle wymowne znaczenie⁴⁹. Kantor – jak wiadomo – łączył ideę ambalażu z ideą podróży. Pisał: „Idea sztuki i życia jako ciągłej podróży bez końca nasuwała się sama. [...] Akcesoria: plecak, walizki, tobołki”⁵⁰. Bez wątpienia ucieleśnieniem tej idei stała się biografia samego twórcy Teatru Śmierci.

Ambalaż-zakłęcie z wpisanymi weń tajemnicą, smakiem nieznanego jawi się jako przestrzeń zdziwienia metafizycznego, daje się widzieć – jak by powiedział Witkacy – jako sposób na dotarcie do Tajemnicy Istnienia, obnażenia podstaw bytu. Staje się szczególnym sposobem „odkrywania ciągle na nowo

⁴⁸ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] *Metamorfozy*, op. cit., s. 28–29. Warto w tym miejscu odnotować, że przytoczone słowa wskazują nie tylko na magiczną niemal moc ambalażu, ale powraca w nich również idea nieustannego analizowania i podsumowywania swoich artystycznych dokonań, doszukiwania się nienazwanych jeszcze idei artystycznych na samym początku własnej drogi twórczej i wreszcie pojawia się, nie po raz pierwszy, motyw wyższej siły, konieczności. RĘKI piszącej ludzkie losy.

⁴⁹ Warto w tym miejscu kolejny raz przywołać film D. Mahlowa *Kantor tu jest*, który pokazuje artystę jako wiecznego wędrowca, ponadto jest dokumentacją happeningów *Emballage Humain*, *Lekcja anatomii wedle Rembrandta*, *Spotkanie z nosorożcem Dürrera* i zapisem procesu powstawania kilku ambalaży.

⁵⁰ T. Kantor, *Od ambalażu do idei podróży* [w:] i d e m. *Metamorfozy*, op. cit., s. 318. Opuszczenie w cytowanym fragmencie moje – I. G.

głęboko ukrytej prawdy w sztuce⁵¹ albo – mówiąc językiem Martina Heideggera – jest odkładaniem-w-dzieło-prawdy. Samo dzieło natomiast – jak twierdzi filozof – „jest rzeczywiste tylko wtedy, gdy my sami odsuniemy się od swojej zwyczajności i wsuniemy w to, co wyjawiało dzieło, aby w ten sposób samą naszą istotę postawić w prawdzie bytu”⁵². To zatem, co wpisane w dzieło, to prawda sztuki, prawda życia, ale także – jak dowodzą Kantorowskie ambalaże – prawda śmierci.

Szczególnym wyrazem owej prawdy przemijania, próbą objęcia poprzez sztukę indywidualnego ludzkiego losu będzie portret matki, ale przede wszystkim Kantorowski autoportret rejestrujący wizerunki artysty z różnych okresów życia wykonany na zwyczajnych pudłach z domu towarowego. Artysta wyzna:

Tą moją metodą opakowywania wykonałem portret
najdroższej mi osoby, mojej Matki.
Od młodości do grobu.
I w końcu przyszła kolej na mnie samego.
Autoportret.
Na czarnych pudłach z domu towarowego umieściłem moje portrety
od czasu niemowlęctwa do dziś.
Dobre 70 lat.
Jest na co patrzeć!
Wszystko to rzucone w coś, co może kojarzyć się
z otwartym... grobem,
który jakby czekał na Portret Ostatni⁵³.

Bez wątpienia metoda ambalażu zastosowana w idei autoportretu ma wymiar szczególny. Sam autoportret jest tu bowiem najdosłowniej opakowaniem (kartonowe pudła), ale zyskuje też wymiar symboliczny, „opakowuje” bowiem pojedynczy ludzki los – od kołyski aż po grób – ostatni ambalaż ludzkiego bytu⁵⁴. Władimir Toporow zauważa, że „idea «portretu» powstaje i/lub aktualizuje się w obliczu śmierci jako urzeczawiającej siły zapomnienia”⁵⁵. Portret zatem z jednej strony utrwała, jest zapisem, śladem, z drugiej – jak zauważa Bożena

⁵¹ I d e m, *Na konferencji prasowej* [w:] i d e m, *Teatr Śmierci*, op. cit., s. 445.

⁵² M. Heidegger, *Źródło dzieła sztuki* [w:] i d e m, *Drogi losu*, przeł. J. Mizera, Warszawa 1997, s. 53.

⁵³ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] i d e m, *Metamorfozy*, op. cit., s. 34–35.

⁵⁴ Kantor pisał, że człowiek:

„Stworzywszy wcześniej ideę zmartwychwstania –
ukrywa martwe już ciało
w trumnach i mogiłach”.

Zob. T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] *Metamorfozy*, op. cit., s. 28. W świetle tych słów uprawomocnione wydaje się myślenie o grobie jako ambalażu.

⁵⁵ W. Toporow, *Tezy do prehistorii «portretu» jako szczególnej klasy tekstów*, „Teksty Dru-
gie” 2004, nr 1/2, s. 178.

Tokarz – „nawet pośmiertne rysunki twarzy podlegają niszczeniu”⁵⁶. Interesująca w kontekście Kantorowskiego autoportretu wydaje się też konkluzja Hansa Beltinga, który pisząc o obrazach i wspomnieniach, stwierdza, że „za pomocą obrazów bronimy się przeciw ucieczce czasu i utracie przestrzeni, których doznajemy w naszych ciałach. [...] Obrazy malarskie i fotografie bez trudu odnosimy [...] do naszych własnych obrazów wspomnień”⁵⁷. Kantor z fotograficznych obrazów siebie rekonstruuje fragmenty własnej biografii, chce pochwycić miniony czas, własną przeszłość. Ma jednak artysta świadomość, że odbicie (portret) należy „do krainy cieni, nieistnienia i śmierci”⁵⁸. Będzie też upatrywał w portrecie ciemnego (obscur) powtórzenia „oryginału stworzonego przez Boga i na jego podobieństwo”⁵⁹. Można także sądzić, że dokonana w autoportrecie „re-wizja” własnego ciała ukazać ma „wizje” ukrytego „ja”⁶⁰.

Ów Kantorowski autoportret-ambalaż byłby zatem próbą pozostawienia śladu, pochwycenia tajemnicy istnienia i przemijania, oddania – jak mówi autor *Prawdy w malarstwie* – „samego siebie. Sobie samemu”⁶¹. Słuszne wydaje się też, by w dziele tym doszukiwać się wyrazu jakiegoś podświadomego być może przekonania artysty streszczającego się w takich oto słowach Andrzeja Turowskiego: „prawdziwe życie, nieśmiertelne, jest w fikcyjnym obrazie, a nie w realnym ciele, śmiertelnym organizmie”⁶². A może w tej próbie pochwycenia w autoportrecie różnych obrazów siebie dałoby się też dostrzec echo Witkacowskiego portretu wielokrotnego? Może, paradoksalnie, wbrew deklaracji Kantora: „Mam dość! Wychodzę z obrazu”⁶³ ocalenie tkwi właśnie w obrazie? Ów autoportret twórcy Teatru Śmierci – choć skomponowany z fotografii – byłby więc ucieleśnieniem słów artysty, kończących esej *Moja twórczość, moja podróż*:

ostatni obraz:
W NIM JUŻ
ZOSTANĘ.
Bo przecież obraz musi zwyciężyć⁶⁴.

⁵⁶ B. Tokarz, *Ciało w antropologicznym dyskursie literackim* [w:] *Media, ciało, pamięć. O współczesnych tożsamościach kulturowych*, Warszawa 2006, s. 83.

⁵⁷ H. Belting, *Antropologia obrazu. Szkice do nauki o obrazie*, przeł. M. Bryl, Kraków 2007, s. 84. Opuszczenia w cytowanym fragmencie moje – I. G.

⁵⁸ T. Kantor, *Notatki* [w:] *idem. Dalej już nic, op. cit.*, s. 421.

⁵⁹ *Idem. Wielopole, Wielopole. Notatki reżyserskie* [w:] *idem. Teatr Śmierci, op. cit.*, s. 328.

⁶⁰ Zob. M. Szymczyk, „Wizje” i „re-wizje” ciał w autoportretach [w:] *Wizje i re-wizje. Wielka księga estetyki w Polsce, op. cit.*, s. 505.

⁶¹ J. Derriada, *Restytucje* [w:] *idem. Prawda w malarstwie*, przeł. M. Kwietniewska, Gdańsk 2003, s. 444.

⁶² A. Turowski, „...Już dawno pana wyeliminowałem, pan też wisi na włosku...” [w:] T. Kantor, *Z Archiwum Galerii Foksal*, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 484.

⁶³ Obraz ten pochodzi z cyklu *Dalej już nic...*

⁶⁴ T. Kantor, *Moja twórczość, moja podróż* [w:] *Metamorfozy, op. cit.*, s. 41.

Irena Górska

EMBALLAGE, OR TESTING THE BORDERS:
BETWEEN AESTHETIC AND METAPHYSICS

Summary

This article attempts to interpret Tadeusz Kantor's Emballages in the context of aesthetics and metaphysics. The former perspective not only reveals various operations on the object but also foregrounds the problem of emballage as an object itself. The latter looks back to the roots of emballage described by Kantor himself as a product of his reflection on nothingness, death and transience. Hence the notion of a hollow emballage, as well the related ideas of the emballage body, of man as an emballage of being, of the grave – emballage, or autoportrait – as an emballage of being. It's worth noting that Kantor does not exclude his own life as man and artist from the tenor of these reflections, ie. his thinking about art encompasses his own biography.

Seen from the twin perspectives of aesthetics and metaphysics Kantor's emballage appears as a kind of artistic testing practice. Within the aesthetic dimension it puts to the test the boundaries between various disciplines and demonstrates how they can be breached. In the metaphysical dimension the emballage functions as an endeavour to illuminate the individual human life, especially that of the artist's.