

## Linia podziału Tadeusza Kantora – wielość interpretacji

\*

ANNA BARANOWA

Wielkimi dziełami są te, które generują wiele interpretacji. Nie ma co się bać ich konfliktu, przed czym przestrzegali Paul Ricoeur, formułując termin „*conflit des interprétations*”<sup>1</sup>. Sens dzieła wartego uwagi, a zwłaszcza dzieła wielkiego nie może zastygnąć w odczytaniach aspirujących do wyłączności. Oznaczałoby to jego petryfikację, a nawet uśmiercenie. Co więcej – „sztuka interpretacji” jest naszą szansą. Janusz Sławiński w wydawnym ostatnio zbiorze pism pod tytułem *Miejsce interpretacji* twierdzi, iż „skupienie pracy interpretacyjnej na indywidualnych dziełach stanowić [...] może obronę przed depersonalizacją działań badawczych, która zagraża dzisiejszej humanistyce”<sup>2</sup>. Sławiński pisał te słowa przed trzydziestu laty. Dziś groźba „schematyzujących procedur badawczych” jest jeszcze większa. Zgadzam się w pełni ze Sławińskim, że trudno sobie wyobrazić „zatrudnienia humanistyczne” bez „subiektywnego – uczuciowego – zaangażowania badacza”. Ów wybitny teoretyk literatury dowodzi: „Tylko bowiem dzieło, ta niepowtarzalnie zorganizowana całość, wzywa odbiorcę do uczuciowej waloryzacji. Klasy dzieł (na przykład gatunki) lub takie czy inne składniki dzieł (na przykład wędrowne tematy), które wyodrębnia historyk literatury [dodajmy: i historyk sztuki], podlegają jedynie opisaniu i zabiegom systematyzującym, nie mają natomiast żadnego znaczenia w jego osobistej – emocjonalnej – perspektywie. Są przedmiotami czynności »technicznych«, pozbawionymi zdolności wzbudzania przeżyć. Jedynie obcowanie z wytworem humanistycznym danym w jego jednorazowej konkretności i zupełności angażuje »ja« liryczne badacza, porusza głębsze warstwy jego osobowości, zmusza go do zajęcia postawy wartościującej, która oznacza nawiązanie żywego dialogu z wysiłkiem duchowym twórcy”<sup>3</sup>.

<sup>1</sup> Zob. H.-G. Gadamer, P. Ricoeur, *Konflikt interpretacji*, [w:] *Estetyka w świecie*, wybór tekstów pod red. M. Gołaszewskiej, t. IV, Kraków 1994, s. 64, 67.

<sup>2</sup> J. Sławiński, *O problemach „sztuki interpretacji”*, [w:] tegoż, *Miejsce interpretacji*, Gdańsk 2006, s. 7.

<sup>3</sup> Tamże, s. 6–7.



1. Pierwszy happening Tadeusza Kantora *Cricotage*, kawiarnia TPSP, Warszawa, 10 grudnia 1965

A co w przypadku dzieła, które z założenia ma formę otwartą, niedookreśloną, poddaną przypadkowi? Co w przypadku happeningu, który spełnia się w jednym niepowtarzalnym akcie i tym samym możliwość bezpośredniej percepcji zostaje maksymalnie ograniczona? Czy happening daje możliwość interpretacji? Zajmijmy się Kantorowskim happeningiem *Linia podziału*, który problem dzieła i jego interpretacji ustawią w bardzo interesującej perspektywie.

Legendarny happening *Linia podziału* został zorganizowany w krakowskim lokalu Stowarzyszenia Historyków Sztuki 18 grudnia 1965 roku i trwał 45 minut. Uznaje się go za krakowską mutację, a raczej rozwinięcie happeningu *Cricotage*, który odbył się tydzień wcześniej w kawiarni Towarzystwa Sztuk Pięknych w Warszawie przy ulicy Rutkowskiego 5 (il. 1). Warszawski *Cricotage* jest określane często jako pierwszy happening w Polsce – czy słusznie, można z tym polemizować. Piotr Krakowski w rozdziale *Happening polski* z jego nieukończonej książki o sztuce polskiej po roku 1945 zgadza się z tym, iż happeningi Kantora zdobyły sobie w Polsce największy

rozwłos, ale podaje przykłady wcześniejsze<sup>4</sup>. Wiesław Borowski i Anka Ptaszkowska, krytycy towarzyszący Kantorowi, podkreślają pierwszeństwo Kantora i wskazują na obecność „tendencji happeningowej” w jego teatrze Cricot 2 od samego początku, czyli od roku 1957<sup>5</sup>. Przypomnijmy, że nowa nazwa i nowy kierunek zostały wylansowane w roku 1959 przez nowojorskiego happenera Allana Kaprowa<sup>6</sup>.

Jak pisał Wiesław Borowski, „*I Happening-Cricotage* był równocześnie nawiązaniem do teatralnych doświadczeń Cricot 2 i demonstracją klasycznej struktury happeningowej”<sup>7</sup>. Zgodnie z regułami ustalonymi przez Kaprowa strukturę happeningu winna cechować kolażowa aleatoryczność zdarzeń (*events*). Kantor wprowadził kilkanaście czynności życiowych: siedzenie, leżenie, noszenie węgla, mydlenie i golenie się, jedzenie makaronu z walizki, telefonowanie, prucie, czytanie i wygłaszanie bełkotliwych kwestii, noszenie ciężarów i starych gratów, owijanie, darcie ubrania etc. Czynności te były wprawdzie prozaiczne, ale poprzez wyrwanie ich z kontekstu i absurdalną powtarzalność, zyskiwały nowy, irracjonalny sens. Osoby, które skuteczniały te podejrzane procedury, były nimi tak bez reszty pochłonięte, że nie miały kontaktu ani ze sobą nawzajem, ani z publicznością. Wprawdzie Anka Ptaszkowska pisała o „violacji”, czyli pogwałceniu publiczności<sup>8</sup>, to jednak bardziej jestem skłonna przyznać rację Andrzejowi Osęce, który twierdził, że nie było wielkim ryzykiem mydlenie sobie głowy w kawiarni przy ulicy Rutkowskiego w momencie, „kiedy w owej kawiarni zgromadziła się publiczność specjalnie zaproszona na »happening«, publiczność uprzedzona, że będą się działy dziwne rzeczy, i że jest to ostatni krzyk mody”<sup>9</sup>. Gdyby to się działo w przypadkowo wybranej kawiarni albo w restauracji dworcowej, to co innego. Doreen Heaton-Potworowska, która siedziała jako obserwatorka przy jednym z ciasno ustawionych kawiarnianych stolików, powiedziała mi: „można było dostać kluską w twarz, a to nie było przyjemne”<sup>10</sup>. Ot i całe ryzyko. Zresztą Kantor wcale nie dążył do

<sup>4</sup> Piotr Krakowski podkreśla znaczenie środowiska wrocławskiego (na przykład Teatr Sensybilistyczny założony w roku 1957, Teatr Katastrofistów, Teatr Trumna z roku 1962, teatrzyk studencki Turoń, ożywiona działalność happeningowa Lilianny Lewickiej); w Krakowie wskazuje na pierwszeństwo zespołu muzycznego MW 2, który wykonał utwory Bogusława Schäffera i Johna Cage’a (kwiecień 1964, grudzień 1965). Dziękuję Pani Halinie Krakowskiej, wdowie po Profesorze, za udostępnienie tekstu.

<sup>5</sup> W. Borowski, „*Cricotage*” Tadeusza Kantora, „Kierunki” 1966, nr 1, s. 11; – H. Ptaszkowska, *Happening w Polsce (2)*, „Współczesność” 1969, nr 10, s. 8; – W. Borowski, *Happeningi Tadeusza Kantora*, „Dialog” 1972, nr 9, s. 104–105.

<sup>6</sup> H. Ptaszkowska, *Happening w Polsce (1)*, „Współczesność” 1969, nr 9, s. 8; – S. Morawski, *Happening (1). Rodowód – charakter – funkcje*, „Dialog” 1971, nr 9, s. 109 i n.

<sup>7</sup> Borowski, *Happeningi Tadeusza Kantora*, op. cit., s. 107.

<sup>8</sup> Ptaszkowska, *Happening w Polsce (2)*, op. cit.

<sup>9</sup> A. Osęka, *Dwuznaczność „happeningu”*. Słownik sztuk pięknych, „Kultura” 1966, nr 36, s. 12.

<sup>10</sup> Rozmawialiśmy o tym happeningu na początku grudnia 2005.

skandalu. Happening miał być dziełem skomponowanym z elementów realności i wpisany w przestrzeń życia.

Jednak to nie ten pierwszy happening Kantora obrósł interpretacjami, lecz krakowska *Linia podziału*. Co w niej takiego wyjątkowego, że stawiam ją w rzędzie wielkich dzieł? *Linia podziału* z całą pewnością jest zapoznana. Przyjęło się twierdzenie, iż Kantor swoje happeningi mógł realizować tylko w Warszawie, w środowisku bardziej otwartym od krakowskiego, a dopiero później przenosił je do Krakowa. Andrzej Kostołowski, indagowany w tej kwestii, powiedział nawet: „Może istotnie Kraków przy całej swej wspaniałości był trochę naftalinowy i dla tegoż Krakowa Kantor rezerwował raczej kawę, parasole czy Teatr Śmierci”<sup>11</sup>. Dla ścisłości: w Krakowie zrealizował Kantor dwa happeningi: *Linie podziału*, która wbrew pozorom różniła się od prototypu warszawskiego, i *Hommage à Maria Jarema* z roku 1968, który był nie tylko wspaniałym hołdem dla zmarłej 10 lat wcześniej artystki i współzałożycielki teatru Cricot 2, ale również kapitalnym nawiązaniem i rozwinięciem idei ambalazu, zapoczątkowanej w legendarnym *Cyrku* z roku 1957.

Dlaczego *Linii podziału* nie zrealizował w Warszawie? Zastanawiała się nad tym po latach Anka Ptaszkowska, dochodząc do wniosku, że pomysł ten wymagał specjalnego podłoża, które Kantor mógł znaleźć wyłącznie w swoim macierzystym środowisku: „Kraków był terenem bliskim Kantorowi – bliskim, a więc przyjacielskim i zarazem wrogim; takiej operacji jak »linia podziału« nie dokonuje się wśród samych przyjaciół”<sup>12</sup>. Ciekawe spostrzeżenie, jakkolwiek można zapytać, czy istotnie Warszawa przyjmowała Kantora li tylko z otwartymi rękoma? Nie ulega wątpliwości, że Kantor – wielki gwałtownik – budził w Krakowie skrajne uczucia: zapewne więcej było względem niego repulsji niż zachwytów.

Zaproszenie do lokalu Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki przy Rynku Głównym 22 przyjął jednak od ludzi mu oddanych. Inicjator tego wydarzenia, Marek Rostworowski, tak wspomina: „Prowadziłem wówczas razem z Maciejem Gutowskim w Stowarzyszeniu Historyków Sztuki w Krakowie coś w rodzaju działalności oświatowej. Urządzaliśmy co pewien czas wystawy jednego dzieła połączone z dyskusją. Była to taka popularyzacja sztuki na wyższym poziomie. I oczywiście zwróciłem się do Kantora, czy on by coś na to dał. Miałem na myśli malarstwo, a on się na mnie tak dowcipnie popatrzył i zapytał, czy może to być takie dzieło sztuki, które się samo

<sup>11</sup> Kantor był, podobnie jak Witkacy, artystą entropijnym. Z Andrzejem Kostołowskim rozmawia Rafał Jakubowicz, [w:] Tadeusz Kantor. Niemożliwe, red. J. Suchan, Kraków 2000, s. 171.

<sup>12</sup> A. Ptaszkowska, *Wspólny czas i Wspólne Miejsce. My i On, My i Oni, My i Ja, Ja i On (próba rozwarstwienia)*, [w:] Tadeusz Kantor. Z archiwum Galerii Foksal, oprac. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 440.

zniszczy? Zgodziłem się, choć do końca nie wiedziałem, co to takiego będzie. Kantor trzymał to w tajemnicy. Kazał nam tylko poznosić różne stare graty, co kto chciał. Miały być one użyte wbrew ich praktycznemu zastosowaniu. No i odbył się ten happening. Na sali działo się mnóstwo rzeczy, ktoś chodził z kołem od mojego motocykla na głowie, ktoś jadł makaron, zupełny chaos. A Kantor w tym czasie wypisywał na tablicy osoby i instytucje związane ze sztuką. I zrobił taki sąd ostateczny. Po jednej stronie znaczył tych, którzy autentycznie oddani są sztuce, a po drugiej tych, którzy tylko to pozorują. To była ta jego *Linia podziału*. Już to zbulwersowało zebranych, ale to nie było wszystko. Bo ja w tym czasie – nie zauważony przez nikogo, za plecami publiczności – wzięłem się do zamurowywania jedynych drzwi wejściowych. Możecie sobie państwo wyobrazić, jak zareagowali ludzie, kiedy zobaczyli, że są, w dosłownym znaczeniu, w sytuacji bez wyjścia<sup>13</sup>.

Co ciekawe, bardzo długo nie było pełnej listy osób uczestniczących w tym happeningu (il. 2, 3, 4). Kantor podał tylko zbiorczą informację: „Udział brali malarze i historycy sztuki z Krakowa”<sup>14</sup>. Czy był to znak zdystansowania się, czy tylko zaniedbanie? Udało się to naprawić dopiero w 2005 roku. Właśnie wtedy – w czterdziestolecie *Linii podziału* – zorganizowaliśmy w krakowskim oddziale SHS, ale już nie w tym samym lokalu, spotkanie jubileuszowe, które zaowocowało nowym wydarzeniem. Przy tej okazji, na podstawie znakomitych fotografii archiwalnych Wojciecha Plewińskiego i wspomnień uczestników, doszliśmy do pełnej ich listy. Mydlili się Maciej Gutowski, Mikołaj Kochanowski i Andrzej Cybulski. Jak wspomina Wojciech Plewiński, „Cybuch” miał obfite rude owłosienie, więc gdy się namydlił, wyglądał niesamowicie – jak posąg z mydlanej piany. Makaron jedli bracia Lesław i Waław Janiccy, słynni Kantorowscy bliźniacy, którzy tutaj mieli swój debiut<sup>15</sup>. Notabene wprowadził ich Jacek Stokłosa, jeden z noszących ciężary i paki. Również on zachęcił swoją ówczesną dziewczynę, niezwykle atrakcyjną Anicetę (Anitę) Orłowiejską, by rozebrała się do bikini i pozwoliła się posypywać węglem. Posypywaniem zajął się ochoczo Witold Urbanowicz, prezentujący swój muskularny tors – na co dzień członek Grupy Krakowskiej.

<sup>13</sup> *Byłem fanem Kantora. Z dr. Markiem Rostworowskim rozmawiają Anna i Zbigniew Baranowie*, „Rzeczpospolita”, dodatek tygodniowy „Plus – Minus” 1995, nr 36 (9–10 września), s. 12. Przedruk w: Z. Baran, *Apokalipsa i nadzieja. Portrety współczesne*, Kraków 2000, s. 78.

<sup>14</sup> T. Kantor, *Happeningi*, „Dialog” 1972, nr 9, s. 86. Można było oczekiwać, że informację tę poszerzy redaktor krytycznej edycji pism Tadeusza Kantora, Krzysztof Pleśniarowicz, tak się jednak nie stało. Zob. T. Kantor, *Pisma*, wybrał i oprac. K. Pleśniarowicz, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, Wrocław-Kraków 2005, s. 338, 584.

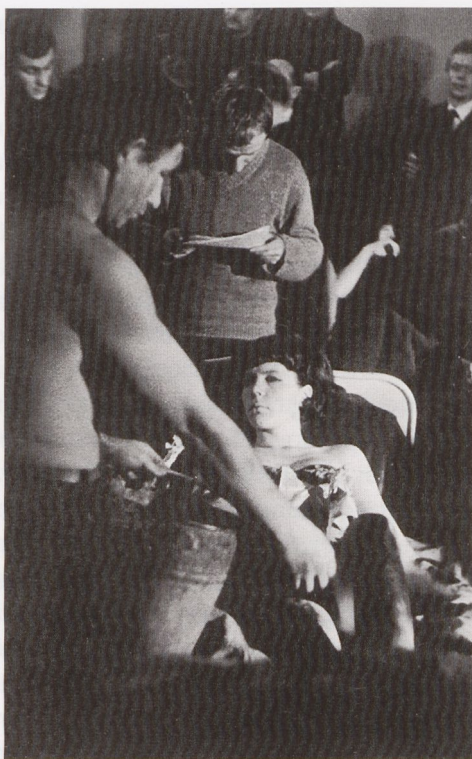
<sup>15</sup> Notabene, makaron ów zakupiła i ugotowała pani Stanisława Pieron, dla której z kolei był to debiut w SHS – po dziś dzień ofiarnie pracuje w biurze Oddziału Krakowskiego SHS jako pomoc.



2. Happening *Linia podziału*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
– Oddział Krakowski, 18 grudnia 1965



3. Happening *Linia podziału*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
– Oddział Krakowski, 18 grudnia 1965



4. Happening *Linia podziału*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
– Oddział Krakowski, 18 grudnia 1965

Natomiast jego żona, Danuta Urbanowicz, bez przerwy telefonowała. Maria Pinińska-Bereś siedziała i wstawiała, powtarzając: „ja siedzę”<sup>16</sup>. Jej mąż, Jerzy Bereś, owijał się sznurem. Jerzy Kałucki, stojąc na drabinie, przeszukiwał kieszenie i rwał na strzępy swoje ubranie. Z kolei Janusz Tarabuła i Ignacy (Igol) Trybowski przerzucali się maksymami filozoficznymi, odczytując z jakichś modnych książek zdania „na temat niewiadomego, a może wiadomego, dzieła sztuki”. Również Tarabuła dostarczył indyka – wprost z balkonu, gdzie kruszał przed Bożym Narodzeniem<sup>17</sup> – którego w czasie akcji oskubywał Stanisław Wiśniewski. I wreszcie: *last*

<sup>16</sup> Tę czynność miała wykonywać Janina Kraupe-Świdorska, ale – jak mi powiedziała – z powodu okropnego bólu głowy, związanego z halnym, wycofała się z udziału. Pomylił się natomiast Gutowski, pisząc, iż Pinińska-Bereś była wtedy w ciąży. Ciężarna była występująca w tej roli w *Cricotage'u* Anka Ptaszkowska, o czym wspomina Edward Krasiński (*Happening to dzieło sztuki a nie awantura. Z Edwardem Krasińskim rozmawia Magdalena Kardasz*, [w:] Tadeusz Kantor. Niemożliwe, op. cit., s. 237).

<sup>17</sup> Ponieważ w literaturze przedmiotu funkcjonują dwie daty wydarzenia: 18 grudnia 1965 (właściwa) i styczeń 1966 (mylnie podana przez samego Kantora) – ów bożonarodzeniowy indyk Tarabulów jest dowodem koronnym na prawidłowość pierwszej daty.

*but not least* – Maria Stangret-Kantor, jedyna oprócz Kantora uczestniczka warszawskiego happeningu, która i tym razem została owinięta od stóp do głów papierem toaletowym, przeobrażając się w kształt mumii. Jak wspomina: papier był tak mocny, że dosłownie dusiła się w tym pancerzu. Publiczność, wśród której również rozpoznaliśmy wiele znanych i znanych osób, nie mogła przede wszystkim zrozumieć, po co marnować tyle papieru toaletowego. Dla tych, którzy nie pamiętają polowania na ten deficytowy towar, przypomnijmy, że był on szarozielony, sztywny i szorstki. W PRL-u, właśnie w roku 1965, krążył nawet kawał: „Czy wszystko, co kupujemy w sklepach MHD, jest do d...? Tak, z wyjątkiem papieru toaletowego, który nawet do niej się nie nadaje”<sup>18</sup>.

Wbrew założeniom happening nie skończył się po 45 minutach. Z powodu zamurowanych drzwi wyjściowych zrobiła się z tego afera. Nie można było się rozejść – a to już była w PRL sprawa polityczna. Nazajutrz zjawili się w naszym oddziale SHS nieznajomi panowie, którzy zaaresztowali pieczętę. Groziło to zawieszeniem działalności i odebraniem lokalu, czego uniknięto – po krakowsku – na podstawie zasugerowanego kompromisu. Do niby dobrowolnej dymisji podał się prezes oddziału Ignacy Trybowski i po jej przyjęciu zażegnano niebezpieczeństwo. Ale nieprzyjemne polityczne reperkusje dalej trwały. Píše o nich w swojej kapitalnej książce wspomnieniowej *O Paniach, Panach i zdarzeniach* Maciej Gutowski.

I tu zaczyna się problem konfliktu interpretacji, którymi obrosło to wydarzenie. Pierwszą interpretację przedstawili dygnitarze z Wydziału Kultury Komitetu Wojewódzkiego PZPR, jego kierownik, Bohdan Kędziorek (notabene sympatyk artystów i właściciel dobrej kolekcji dzieł sztuki nowoczesnej)<sup>19</sup>, oraz jego zastępca, młody aktywista, Władysław Loranc. Maciej Gutowski, który został wezwany na przesłuchanie razem z Markiem Rostworowskim, tak o tym pisze: „Kędziorek właściwie milczał i tylko potakiwał, Loranc potępiał, zadawał pytania i komentował. Oczywiście zaczęło się od zgubnych wpływów amerykańskiej kapitalistycznej kultury i jej przez Kantora »przenoszenia« do Polski przy naszym współdziałaniu. Jakoś odpieraliśmy te ataki i wtedy pojawił się element nowy, zupełnie niespodziewany: symboliczna interpretacja happeningu. Okazało się, że... obkładana węglem leżąca na kanapie dziewczyna to symbol Polski plugawionej przez górnictwo... że bracia Janiccy zjadający z walizki makaron to symbol nieobecności na rynku czegokolwiek innego do jedzenia; podobnie owijanie papierem toaletowym Marysi obrazowało notoryczne braki papieru na rynku, a przeszukiwanie własnych kieszeni przez stojącego na drabinie Jurka Kałuckiego PRL-owską nędzę; skuba-

<sup>18</sup> Facet, *Kawały czyli anegdoty polityczne z PRL i nie tylko*, Warszawa 2005, s. 73.

<sup>19</sup> Prof. Bohdan Kędziorek przez wiele lat próbował nauczyć studentów historii sztuki IHS UJ wątpliwego przedmiotu, jakim była „ekonomia polityczna”. Joanna Daranowska-Łukaszewska wspomina, iż nazywano go „Cincinellus” oraz „Lubieżnik sztuki”.



nie indyka przez Stanisława Wiśniewskiego zdało się im ukazywaniem ograbiania Polski przez PZPR; Janusza Tarabuły bełkotliwe przemówienie na temat sztuki kpina z wystąpień rządowych przywódców; powtarzanie przez Marysię Beresiową siedzącą na krześle zwrotu »ja siedzę« [...] oczywistą aluzją do sytuacji opozycji w Polsce. Dla nich nasze mydlenie jaskrawo demonstrowało podlizywanie się władzy, największe zaś oburzenie wzbudziło zamurowywanie przez Marka drzwi i stwierdzenie Igola, że okno jest zakratowane. – Toż to oczywista demonstracja sytuacji w Polsce socjalistycznej – wołali – przy tym nieprawdziwa, bo przecież nawet sam Kantor dostał paszport, a teraz Polskę szkaluje”<sup>20</sup>.

Dzięki tej interpretacji pole znaczeniowe dzieła, które w zamyśle autora miało mieć charakter autonomiczny, samowystarczalny, neutralny, przesunęło się ku biegunowi nie tyle symboliczności, ile alegoryczności. Przedstawiciele władzy posłużyli się specyficznym pojętą hermeneutyką, podejrzewając sensy, których w dziele nie było. Mylili się jednak ktoś, kto szukałby tu śladów Ricoeurowskiej „hermeneutyki podejrzania” *à rebours*. Atak przedstawicieli władzy podyktowany był celem nadrzędnym, określanym w sprawozdaniach z pracy operacyjnej Wydziału III i jednostek powiatowych Służby Bezpieczeństwa jako „walka z przejawami wrogiej działalności”. Podjęłam w Archiwum IPN próbę zbadania problemu ewentualnej inwigilacji środowiska historyków sztuki i członków Grupy Krakowskiej w związku z happeningiem Kantora, ale bezpośrednich śladów nie odnalazłam. Reakcję na wydarzenie w SHS-ie można tłumaczyć ogólnym przeczuleniem czynników partyjnych i Służby Bezpieczeństwa na punkcie „dywersji ideologiczno-politycznej”, a sytuacja w roku 1965 była w województwie krakowskim – co wynika z raportów – nie najlepsza<sup>21</sup>. Szukano przyczyn niskiej frekwencji w ostatnich wyborach do sejmu i rad narodowych, obawiano się wzrostu nastrojów opozycyjnych w związku z uroczystościami milenijnymi, wskazywano na niebezpieczeństwo coraz częstszego „wykorzystywania legalnych placówek do rozpowszechniania wrogich, antysocjalistycznych poglądów”. Sposób odczytania happeningu Kantora w Komitecie Wojewódzkim PZPR pokrywał się z głównymi wytycznymi pracy operacyjnej pionu III SB w roku 1966 zwłaszcza w dwóch głównych punktach:

„1. Ochrona gospodarki narodowej przed wrogą i szkodliwą działalnością przez profilaktyczno-zapobiegawczą formę pracy operacyjnej.

2. Walka z dywersją ideologiczną prowadzoną przez wrogie ośrodki zagraniczne i ochrona operacyjna przed jej wpływem niektórych środowisk naukowo-twórczych i młodzieży”<sup>22</sup>.

<sup>20</sup> M. Gutowski, *O Pantach, Panach i zdarzeniach*, b.m.w. 1998, s. 128–129.

<sup>21</sup> *Sprawozdania dekadowe, miesięczne, roczne*, sygn. IPN Kr 056/1, t. 30, s. 1.

<sup>22</sup> Tamże, s. 178.

Trzeba dodać, że środowisko historyków sztuki już od dawna było obiektem operacyjnej troski SB. Jacek Mróz, badający przyczyny i mechanizm wciągania Tadeusza Kantora w sferę działań operacyjnych bezpieki, odnalazł raport z roku 1962 na temat roli historyków sztuki, pracowników naukowych Uniwersytetu i muzeów w Krakowie, którzy w opinii Krakowskiego Komitetu Miejskiego PZPR wywodzili się ze środowisk wrogich socjalizmowi i znaleźli sobie swojego rodzaju schronienie w państwowych instytucjach kultury. W raporcie tym czytamy krytyczne, ale i zarazem pełne troski uwagi pod adresem naszego środowiska uniwersyteckiego: „Na [...] Historii Sztuki nie ma w ogóle partyjnych, a co gorsza nawet aktywistów młodzieżowych, którzy stanowiliby narybek młodego socjalistycznego pokolenia tzw. ludzi kultury, czy zajmujących się właściwym popularyzowaniem sztuki ludowej. [...] Państwo nasze wydaje miliony złotych na wykształcenie ludzi światłych i politycznie wyrobionych, a jak się okazuje na Wydziale Humanistycznym Sekcji Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego przez niedopilnowanie sprawy otrzymujemy w dużym procencie ludzi, którzy sami nie wiedzą czego żądać od życia, ludzi w dużym stopniu obojętnych na to, co dzieje się w naszym państwie, ludzi wymagających wiele, a nie dających nic z siebie twórczego, postępowego”<sup>23</sup>.

Władza nieustannie przeprowadzała własną „linię podziału”. Nie mogła przeto tolerować, że sądy o tym, co dobre i złe, próbował formułować publicznie ktoś inny.

Trzeba przy tym dodać, że alegoryczne odczytanie happeningu Kantora zaproponowali również – oczywiście z innymi intencjami – niektórzy odbiorcy. Dla przykładu prof. Zdzisław Żygulski junior zapamiętał zwłaszcza motyw zamurowanego jedyne go wyjścia. Na wspomnienie akcji Rostworowskiego nałożyło mu się wcześniejsze traumatyczne przeżycie z Drezna z roku 1961 związane z wzniesieniem muru berlińskiego. Wspominał o tym ostatnio i przywoływał rozpacz Niemców, łzy i okrzyki: „*Mauer, Mauer!*”<sup>24</sup>. Nie sposób nie przywołać w tym momencie dewizy Kantora na temat muru, który jest mu potrzebny i do którego wraca, aby bijąc o niego głową (najczęściej metaforycznie), wzmocnić własne poczucie wolności twórczej. Nie każdy jednak mógł ten mur przekraczać tak często jak Kantor. Nie każdy decydował się –

<sup>23</sup> *Sytuacja polityczna w muzeach krakowskich, kadry (1962)*, KM PZPR Nr 67, s. 60. Dziękuję Jackowi Mrozowi za udostępnienie tego źródła.

<sup>24</sup> Prof. Zdzisław Żygulski jun. przywoływał tę sytuację podczas uroczystości wręczenia Mu członkostwa honorowego SHS 4 grudnia 2004 (w Synagodze Remuh, oddziale Muzeum Historycznego Miasta Krakowa) oraz podczas spotkania wspomnieniowego w Muzeum Narodowym w Krakowie z okazji wystawy „Marek Rostworowski. W dziesiątą rocznicę śmierci” (17 maja 2005, w spotkaniu brali również udział Jacek Waltoś i Janusz Wałek).

jak Kantor – targować się z władzą o wydanie paszportu<sup>25</sup>. Niektórzy nie mogli wyjeżdżać wcale.

Zapytał mnie ktoś odnośnie do reperkusji politycznych po *Linii podziału*, dlaczego nie przesłuchiowano w tej sprawie Kantora? Odpowiedź jest prosta – już go wtedy w Polsce nie było. Zaraz potem wyjechał prywatnie wraz z żoną na 3 miesiące do Paryża na zaproszenie znanego krytyka sztuki Henry Galy-Carles’a, ożenionego z przyjaciółką Marii Stangret Barbarą Schmidt<sup>26</sup>.

Kantor wyjeżdżając zabierał też ze sobą pomysły, które wykorzystywał i rozwijał w realizacjach zagranicznych. Tak też się stało z tematami z *Cricotage’u* i *Linii podziału*. W październiku roku 1966 pokazał w Bazylei *Le Grand Emballage*, „pierwszy happening szwajcarski – według słów Kantora – transmitowany na całą Szwajcarię”<sup>27</sup>. Zastanawia ewolucja motywu nieruchomej kobiety posypanej węglem. W *Le Grand Emballage* motyw ten jest zmultiplikowany (il. 5). Obie panie leżą jak manekiny z rozrzuconymi rękami, martwym uśmiechem i szeroko otwartymi oczyma, ale zwraca uwagę asekuracyjność tej sytuacji. Nie odważyły się wystąpić w bikini, lecz są w czarnych trykotach; węgiel położono nie bezpośrednio na nagim ciele, lecz na gazecie<sup>28</sup>. Schłudnie i w miarę higienicznie.

Chciałabym jeszcze dla poszerzenia kontekstu pokazać, jak motyw kobiety-manekina leżącego na podłodze rozwiązywali w tym czasie inni. Niemiecki krytyk, dramaturg i happener Bazon Brock w finale swojej sztuki *Theater der Position*, pokazanej w połowie roku 1966 podczas festiwalu Experimenta I we Frankfurcie, również użył podobnego motywu, z tym że jego bohaterka – seksowna kobieta występująca we

<sup>25</sup> Służba Bezpieczeństwa zainteresowała się Kantorem w roku 1959, w którym zaczęły się jego znaczące sukcesy zagraniczne. Na początku roku 1961 Kantor, gdy czynił starania o ponowny dłuższy wyjazd, został zarejestrowany jako kontakt operacyjny „k.o. Kant” i – według notatki funkcjonariusza SB, kapitana Janigi – zobowiązany do udzielania pomocy SB w interesujących ją sprawach (dotyczących zwłaszcza środowiska artystów polskich na emigracji). Kantor nie miał świadomości, z kim rozmawia, Janiga przedstawił się jako „Wesołowski z MSW”. Podejmowane dalsze próby wciągnięcia Kantora do współpracy nie były dla SB zadowalające i zostały przerwane w listopadzie 1963. Zob. Tezka osobowa k.o. „Kant” Tadeusz Kantor, Instytut Pamięci Narodowej, Oddział w Krakowie, sygn. Kr 009/8348. Problem ten obszernie analizuje Jacek Mróz w artykule *Obywatel Tadeusz Kantor, czyli o fałszywych dobrodziejstwach partii (lata 1959–1966)*, któremu dziękuję za udostępnienie mi tekstu przed drukiem i za koleżeńską współpracę przy czytaniu „zatrutych źródeł” po SB.

<sup>26</sup> Informację o wyjeździe uzyskałam od Marii Stangret, a potwierdził ją szczegółowo dokument w IPN (tamże, s. 34).

<sup>27</sup> J. Chrobak, *Tadeusz Kantor. Rys biograficzny*, [w:] *Tadeusz Kantor – wędrówka*, red. J. Chrobak, L. Stangret, M. Świca, Kraków 2000, s. 76.

<sup>28</sup> Trzeba zwrócić uwagę na odstępstwo od partytury, w której mowa jest o dwóch nagich dziewczynach. Por. T. Kantor, *Happening „Wielki Ambalaż”*. *Bazylea*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, op. cit., s. 347.



5. Happening *Le Grand Emballage*, Bazylea, 21 października 1966

wcześniejszych scenach w bikini – zostaje zasypana stosem róż<sup>29</sup> (il. 6). Czy zatem opozycja róża – pył węglowy może stać się metaforą opozycji kapitalistycznego i PRL-owskiego świata? U nas były w użytku obrazy o wiele bardziej drastyczne, jak ten ze spektaklu Tadeusza Różewicza *Stara kobieta wysiaduje* z roku 1970 w reżyserii Jerzego Jarockiego i scenografii Wojciecha Krakowskiego (il. 7). Ciekawe, ile wzięli oni z Kantorowskich idei ambalazu i rzeczywistości najniższej rangi? Jarocki był obecny wśród publiczności podczas *Linii podziału*, natomiast Wojciech Krakowski, brat Piotra, pozostawał w bliskości Kantora – chcąc nie chcąc – również ze względów pozaartystycznych.

I jeszcze motyw owiniętej taśmą kobiety-żony. *Emballage humain* – „Ambalaz z żywym, ludzkim »wnętrzem«. [...] Partycypuje zawsze Maria Stangret”<sup>30</sup>. Kantor powtórzył go kilkakrotnie – po raz ostatni

<sup>29</sup> B. Brock, *Theater der Position – Eine dramatisierte Illustrierte*, [w:] tegoż, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, hrsg. K. Fohrbeck, Köln 1977, s. 658, 673.

<sup>30</sup> T. Kantor, *Emballage humain*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, op. cit., s. 317.



6. Scena finalna ze spektaklu Bazona Brocka *Theater der Position*, Experimenta I, Frankfurt 1966



7. Scena ze spektaklu Tadeusza Różewicza *Stara kobieta wysiaduje*, reżyseria Jerzy Jaroński, scenografia Wojciech Krakowski, Teatr Współczesny we Wrocławiu



8. *Emballage humain* (z udziałem Marii Stangret),  
scena z filmu *Kantor ist da*, Norymberga 1968

w Norymberdze w roku 1968 na użytek filmu *Kantor ist da*. Żona została ustawiona pośrodku wielkiego pustego amfiteatru, pamiętającego hitlerowskie Parteifesty, a Kantor biegał wokół niej, pracowicie ją zawijając (il. 8). Maria Stangret miała bardzo wiele cierpliwości. Zdjęcie *Wielkiego ambalazu* (z Marią Stangret) zamieszczono na wystawie „Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie” dla zilustrowania przedmiotowego traktowania kobiet. Jak napisano w komentarzu: „Wystawiona [...] na widok publiczny, owinięta pasami przypominającymi bandaże, jak wielokrotnie klejona figurka porcelanowa, uśmiecha się jak każda kobieta wystawiona na pokaz”<sup>31</sup>. I przypisano jej właściwości wraku, używając słów Kantora z *Notatnika 1960*:

<sup>31</sup> A. Zawadowska, M. Janion, M. Grodzka, K. Czeczot, *Nieoczekiwane Archiwum Kobiet* [przewodnik po wystawie ] *Polka. Medium. Cień. Wyobrażenie*, CSW Zamek Ujazdowski, Warszawa 2005, s. 12. Do komentarza wkradł się błąd: sytuacja owijania Marii Stangret ma miejsce w Norymberdze, a nie – jak podano – w Krakowie.

Właściwości wraków: nietypowa  
pozycja, stan porzucenia,  
atrapowość, ślady funkcji.

\*\*\*

*Linia podziału* miała również swoje krytyczne nawiązania. Wart szerszego omówienia byłby spór, jaki zaistniał w polskim środowisku artystycznym w połowie lat siedemdziesiątych na temat tego, co jest awangardą, a co ją tylko udaje. Burzę wywołał artykuł Wiesława Borowskiego w „Kulturze” z roku 1975 pod tytułem *Pseudoawangarda*<sup>32</sup>. Zarysował się wyraźny podział na środowisko Kantora i Galerii Foksal oraz reszty – czyli młodszego pokolenia artystów<sup>33</sup>. Ten podział pokoleniowy narastał już od pewnego czasu, czego wymownym przykładem stała się akcja Andrzeja Partuma *Lista ignorantów kultury i sztuki*, zrealizowana 17 grudnia 1973 roku w Galerii Repassage w Warszawie. Po stronie wymienionych z nazwiska „ignorantów” znaleźli się dosłownie wszyscy, po stronie właściwej – tylko Andrzej Partum<sup>34</sup>.

Tadeusz Kantor w efekcie decyduje się odciąć od nurtu „Masowej Oficjalnej Awangardy” i w 10 lat po *Linii podziału* ogłasza manifest Teatru Śmierci. Wierząc, że postawa awangardowa „możliwa jest (a nawet nieodzowna) przez okres całego życia”, przechodzi na twórcze pozycje „ariergardy”<sup>35</sup>. Rozpoczęty w roku 1975 nowy etap twórczości przyniósł mu zasłużoną międzynarodową renomę. Można się jednak zastanowić, dlaczego Maciej Gutowski, ten sam, który współorganizował krakowski happening, napisał po kilkunastu latach, iż Kantor niemal bez reszty zmienił swoje usytuowanie, przechodząc z prawej na lewą stronę *Linii podziału*? Sądzę, że nie względy artystyczne zadecydowały o opinii Gutowskiego wyrażonej w roku 1983, lecz bardzo źle oceniany w środowiskach opozycyjnych ukłon Kantora w stronę władzy w okresie stanu wojennego – dla podtrzymania swojej międzynarodowej kariery, która wówczas wchodziła w punkt szczytowy<sup>36</sup>. Kantor mógł, ale nie chciał na stałe wyjechać z Polski. Tym samym zagraniczną koniunkturę uzależniał

<sup>32</sup> W. Borowski, *Pseudoawangarda*, „Kultura” 1975, nr 12, s. 11–12.

<sup>33</sup> Sytuację tę – z pozycji „reszty” – omawia Zbigniew Warpechowski, *Zasobnik. Autorski opis trzydziestu lat drogi życia poprzez sztukę performance*, Gdańsk 1998, s. 35–36.

<sup>34</sup> M. Sitkowska, *Wstęp*, [w:] *Galeria Sigma / Repassage / Repassage 2*, katalog wystawy, Galeria Zachęta, Warszawa 28 VI–1 VIII 1993, s. 7 (il. s. 78).

<sup>35</sup> Szerzej o tym piszę w artykule: *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem*, „Prace z Historii Sztuki” 1995, z. 21, s. 90–91.

<sup>36</sup> M. Gutowski, *Tadeusza Kantora awangardowa koncepcja sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, R. XLVI, 1984, nr 1, s. 100. Kantor postawił się ponad bojkotem oficjalnych instytucji i władzy – w stanie wojennym przyjął Krzyż Komandorski Orderu Odrodzenia Polski i pokazał swój spektakl w Teatrze Rzeczpospolitej w Warszawie.

od posiadania PRL-owskiego paszportu, który był dobrem podlegającym kontroli i reglamentacji.

\*\*\*

Nie ulega wątpliwości, że idea *Linii podziału* jest nadal aktualna. Jej nośność nie przeminęła z epoką awangardowych i poawangardowych sporów, rozpoczętych na początku ubiegłego wieku manifestem *Antytradycja futurystyczna* Apollinaire'a, który antagonistom przypisywał „GÓW.....NO....”, a sprzymierzeńcom RÓŻĘ<sup>37</sup>. Potrzeba nagradzania i piętnowania – potrzeba określania własnych pozycji – jest niezbywalna tu i teraz. Dlatego też Zarząd Oddziału Krakowskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki zdecydował się urządzić – we współpracy z Fundacją im. Tadeusza Kantora i Galerią Foksal – jubileusz pod tytułem „Kantor w SHS. »Linia podziału« po czterdziestu latach”. Kierowała nami tyleż krakowska mania świętowania jubileuszy, co przede wszystkim stanowisko, iż idee Kantorowskie są petryfikowane przez instytucje powołane do ich rozwijania<sup>38</sup>. Rezultatem tej inicjatywy stała się nowa akcja, będąca twórczym nawiązaniem do Kantorowskiego dzieła.

Wszystko odbyło się zgodnie z nieprzewidywalną logiką happeningu. Pierwotnie miał to być wieczór wspomnieniowy, w połączeniu z wystawą fotografii Wojciecha Plewińskiego, nigdy niepokazanych w całości<sup>39</sup>. Ku zaskoczeniu absolutnie wszystkich powstała *Linia podziału 2005*, happening na motywach Kantorowskich, zrealizowany przez Iwo Książka, absolwenta krakowskiej ASP i wnuka Marka Rostworowskiego, który skrzyknął wokół tej idei przyjaciół i członków rodziny.

Wydarzenie to sprowokowała Maria Stangret. Gdy spotkałam się z Nią, aby porozmawiać o mojej – jakże ułożonej – koncepcji wieczoru jubileuszowego, zapytała: „I co, robimy happening?”. Mnie zatkało, zwłaszcza że wiedziałam, jak niechętnie odnosi się do prób wskrzeszenia Kantorowskich spektakli. A Ona dalej swoje: „Kto będzie mnie zawiązał? Kto zastąpi Kantora? Nikt nie zastąpi Kantora. A zresztą mało ważne, kto – chodzi o gest symboliczny... A kto będzie zamuroywał

<sup>37</sup> G. Apollinaire, *Antytradycja futurystyczna*, tłum. M. Żurowski, [w:] tegoż, *Wybór pism*, wybrał, wstępem i notami opatrzył A. Ważyk, Warszawa 1980, s. 737–738. Na pokrewieństwo *Linii podziału* Kantora z *Antymanifestem futurystycznym* Apollinaire'a zwrócił uwagę Witold Urbanowicz.

<sup>38</sup> Zob. mój list z 15 grudnia 2003 do krakowskiej redakcji „Gazety Wyborczej” pod tytułem *Trudna scheda po Kantorze*, „Gazeta Wyborcza Kraków”, 2 stycznia 2004, s. 7 oraz reperkusje prasowe z powodu trybu przeprowadzenia konkursu na dyrektora Cricoteki: *Wokół Cricoteki*, „Dziennik Polski”, 21 września 2004, s. 11; – (AN) J. Antecka, *Wokół Cricoteki. Burza o dyrektorskie stanowisko*, „Dziennik Polski”, 22 września 2004, s. 11.

<sup>39</sup> Wojciech Plewiński wykonał podczas *Linii podziału* sesję zdjęciową na zamówienie „Przekroju”. Zdjęcia te nie mogły zostać opublikowane ze względu na zapis cenzury.



drzwi? Kto zastąpi Marka Rostworowskiego? Nikt nie zastąpi Marka Rostworowskiego...”. Przyzwolenie Marii Stangret dodało mi „ostróg” – przypomniałam sobie, że w pamiętnym roku 1981 zorganizowałam wspólnie z kolegami z historii sztuki i PWST happening przed Collegium Novum, dedykowany Duchampowi. *Audaces fortuna iuvat...* Gdy opatrność zesłała mi Iwo Książka, który umiał murować i mógł godnie zastąpić swojego dziadka, wszystkie sprężyny mieliśmy już w ręku.

Happening odbył się 16 grudnia 2005 roku wieczorem, przy strasznej pogodzie, co jednak nie przeszkodziło, że zebrały się tłumy. Miejsce spotkania było niezwykłe: puste, wielkie mieszkanie przy alei Słowackiego 9, udostępnione nam przez siostry Annę i Zofię Pawłowskie, nestorki naszego Oddziału. W obecności wielu uczestników wydarzenia z roku 1965 odbyła się nowa *Linia podziału* w wykonaniu krakowskiej młodzieży<sup>40</sup> (il. 9, 10, 11, 12). Było podobne tempo i zagęszczona atmosfera. Niektóre motywy Kantorowskie zostały powtórzone, inne rozwinięte. Zamiast dziewczyny w bikini mieliśmy dziewczynę w topless, zamiast indyka – bażanta. Posmaku kontynuacji dodawał fakt, że makaron z walizki jedli bracia Jakub i Szymon Janiccy, synowie jednego z Kantorowskich bliźniaków, po czterdziestu latach znowu obecnych w SHS. Zupełnie inaczej natomiast została rozwiązana sprawa zablokowania „jedyne wyjścia”. Drzwi w końcu nie zamurowano (tego naszym Gospodyniom nie można było zrobić), lecz zastawiono iście Kantorowską barykadą, wzniesioną z gratów (krzesel, walizek, zlewozmywaka), które prznosił jeden z uczestników.

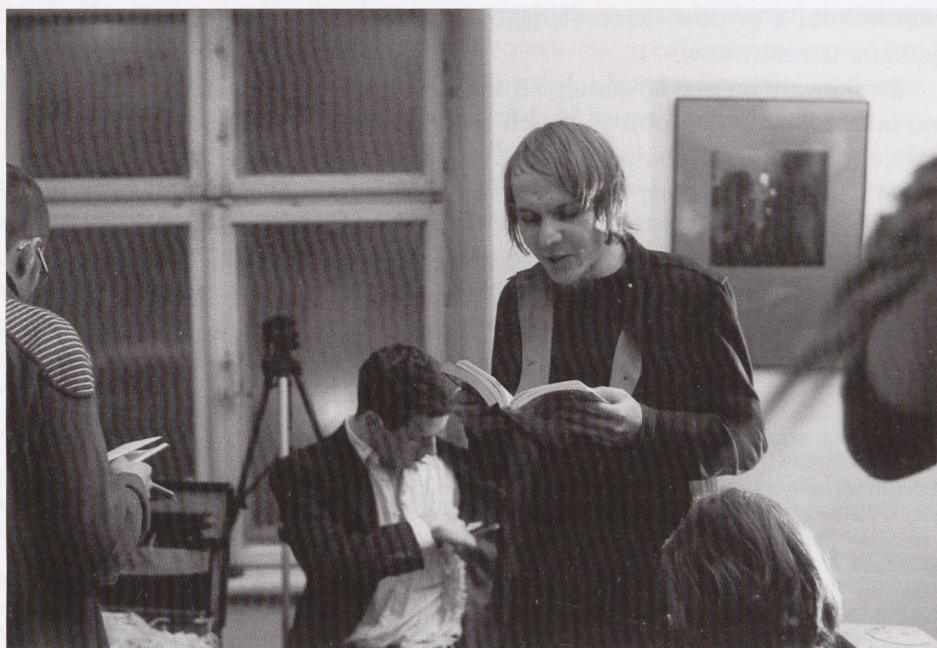
Brakowało na pewno samego Kantora, który w trakcie happeningu głośno odliczał czas i po obu stronach namalowanej na ścianie linii zakreślał swoje „pro” i swoje „contra”, piętnując stanowczym tonem, to, co po stronie lewej, i opowiadając się bez reszty, za tym, co znalazło się po prawej: za tym, „co jest nieliczne / nieoficjalne / lekceważone / odmawiające prestiżu / nie obawiające się / śmieszności / ryzykujące / bezinteresowne / całkowicie / bez możliwości / zastosowania / przystosowania / bez możliwości / wytłumaczenia się / i usprawiedliwienia / bezbronne / niemożliwe”<sup>41</sup>. Uznaliśmy, że Kantorowski manifest *Linia podziału* nie zostanie odczytany – bo nie

<sup>40</sup> Lista uczestników *Linii podziału 2005* w porządku alfabetycznym, sporządzona przez Iwo Książka: Jakub Baran, Kacper Baran – nosili różne przedmioty; Stanisław Bromboszcz – zawiązał w papier; Jakub Borkowski-Larysz – darł marynarkę; Paweł Dziadur – I filozof; Michał Fabiański – I z pniących się; Aniela Gabriel – była zawiązana; Jakub Janicki – konsumował makaron; Szymon Janicki – wraz z bratem konsumował makaron; Wojciech Janiszewski – II z pniących się; Filip Jarmakowski – posypywał węglem; Róża Książek – rozmawiała przez telefon; Iwo Książek – zamknął całość; Sławomir Maller – II filozof; Jakub Ossendowski – III z pniących się; Jan Plater – skubał bażanta; Teresa Suchorska – pruća; Michał Szota – zawiązał się kablem; Anna Werner – była posypywana; Justyna Wrzesińska – siedziała.

<sup>41</sup> T. Kantor, *Linia podziału*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. 1: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, op. cit., s. 339–340.



9. *Linia podziału 2005*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
– Oddział Krakowski, 16 grudnia 2005



10. *Linia podziału 2005*, Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
– Oddział Krakowski, 16 grudnia 2005



11. *Linia podziału* 2005, Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
– Oddział Krakowski, 16 grudnia 2005



12. *Linia podziału* 2005, Stowarzyszenie Historyków Sztuki  
– Oddział Krakowski, 16 grudnia 2005

da się zastąpić jedyne go w swoim rodzaju głosu artysty – lecz zostanie wyświetlony na ścianie z projektora multimedialnego. Obecność Kantora nie mogła być inna, jak tylko symboliczna.

Mieliśmy odczucie, że robimy własną *Linie podziału*. Pamiętaliśmy o słowach z manifestu: „Linie podziału należy robić wszędzie i zawsze, szybko i zdecydowanie, bo i tak bez naszej woli ona sama będzie funkcjonować automatycznie i nieubłagane, zostawiając nas po tej czy po tamtej stronie. Robiąc ją sami, nawet w wypadku, gdy znajdziemy się w gorszej sytuacji, będziemy mieli wrażenie wolnego wyboru lub świadomość konieczności”<sup>42</sup>. *Linia podziału 2005* – zrealizowana całkowicie bezinteresownie, przy minimalnych kosztach własnych i, powtórzmy, bardzo licznym udziale publiczności – była naszym protestem przeciwko instytucjonalizacji kultury i życia w czasach już nie „post-”, ale „hipermodernity”<sup>43</sup>. Nie może być zgody na to, aby twórczość była sprowadzana do logistyki, a dzieło sztuki do produktu, ocenianego według merkantylnych kryteriów ustalanych przez prominentów od kultury i marketingu. Nie może być zgody na to, aby pryncypium użyteczności brało górę nad pryncypium organicznego rozwoju. Gdy dominujący ton nadają ideologia i cywilizacja ze swoją mniej lub bardziej doskonałą technologią, kultura się wyczerpuje. Tak było w minionym systemie totalitarnej manipulacji i zastoju, tak jest w czasach liberalnej „hiperkonsumpcji”. Na to nie może być zgody.

Autorzy zdjęć: 1 – J. Borowski, archiwum Marii Stangret-Kantor; 2, 3, 4 – W. Plewiński, archiwum Cricoteki; 5 – A. Muelhaupt, archiwum Marii Stangret-Kantor; 8 – archiwum Marii Stangret-Kantor; 9, 10, 11, 12 – Z. Bielawka. Źródła ilustracji: 6 – B. Brock, *Ästhetik als Vermittlung. Arbeitsbiographie eines Generalisten*, hrsg. K. Fohrbeck, Köln 1977, s. 673; 7 – S. Gębala, *Ludzie i kukły*, „Odra” 1970, nr 10, s. 42.

<sup>42</sup> Tamże, s. 339.

<sup>43</sup> Świętą diagnozę naszych czasów daje Gilles Lipovetsky, *Les Temps Hypermodernes*, Paris 2004.