Zagadnienia Rodzajów Literackich, XL 1-2
PL ISSN 0084-4446

KRZYSZTOF PACEK
Łódź

ZAGADNIENIE PRAWDY W MYŚLI TADEUSZA KANTORA

Kantor wielkim artystą był i dlatego jego sztuka wzruszała. Ta trywialna tranwestacja słów Gombrowicza może drażnić, ale ma ona jednak pewną zaletę - trudno się z nią nie zgodzić. Zainteresowanie Kantorem nie maleje i wciąż przybywa nowych publikacji poświęconych temu artyście. Jednakże pełny sens sztuki Kantora i jej istota pozostają nadal czymś skrtym i tajemniczym. W gronie osób zajmujących się kantorologią - jeśli można użyć tego określenia - bardzo trudno o zbliżone stanowiska, uzgodnione opinie i niesprzeczne sądy. I nic w tym dziwnego ponieważ twórczość Kantora, pomimo jej niebywałego sukcesu komercyjnego, była zjawiskiem niezwykle hermetycznym. Szczególnie dotyczy to Teatru Śmierci - najgłośniejszego przedsięwzięcia Kantora. Znaczenia i sensu spektakli Cricot 2 nie dawało się wyjaśnić bez wprowadzenia i komentarza samego Kantora, który nie tylko występował na scenie razem ze swoim zespołem teatralnym, lecz także pisał manifesty artystyczne, udzielał wywiadów, organizował konferencje prasowe, a nawet brał udział w sesjach naukowych poświęconych własnej osobie. Często egzegeci Kantora próbowali zinterpretować jego dzieła posługując się kantorowskimi cytatami w sposób jawny bądź ukryty. Kanonem stały się stronice o Kantorze inkrustowane obszernymi fragmentami rozmów przeprowadzonych z Mistrzem. Czytając takie prace trudno oprzeć się wrażeniu, że Kantor tworzył nie tylko dzieła sztuki, ale również brał aktywny udział w budowaniu kantorologii; że źródłem wiedzy o Kantorze jest sam Kantor (podobnie było z Witkacym i Gombrowiczem). Artykuły i książki o Kantorze powstawały w wyniku bezpośredniego zetknięcia ich autorów z wielką osobowością reżysera *Umarłej klasy*. Niektórzy autorzy, jak np. Mieczysław Porębski, Krzysz-

tof Miklaszewski, Wiesław Borowski, mogli wziąć udział w spektaklach autorstwa Kantora.

Z uwagi na to, że Kantor wyznaczył sobie rolę pierwszego komentatora i interpretatora własnych dzieł, fundamentalnym problemem dla odczytania ich sensu staje się postawienie pytania o postawę filozoficzno-estetyczną tego wielkiego malarza i reżysera; o jego idee artystyczne i poglądy na sztukę.

Zrekonstruowanie poglądów Kantora nie jest sprawą prostą, ponieważ pełne odkrywczych metafor i zaskakujących porównań manifesty artystyczne, programy do spektakli i wystaw, eseje i teksty teoretyczne Kantora pisane były językiem, który bardziej przypominał język poezji niż dyskursu filozoficzno-naukowego. Jego teksty z dziedziny teorii sztuki wymagają takiej samej interpretacji jak dzieła artystyczne.

Inną trudnością, z którą musi zmierzyć się interpretator Kantora, jest to, że jego idee nigdy nie stanowiły zwartego, jednolitego i zamkniętego systemu. Idee te żyły i ulegały gwałtownym zmianom wraz z rozwojem osobowości artystycznej Kantora, który nieustannie reinterpretował swoje poglądy (nazywał to rewindykacją i rekuperacją), a jego myślenie porównać można do niekończącej się drogi oraz do ciągu powtórzeń i zaprzeczeń zarówno swoich, jak i cudzych myśli.

Prześledzenie ewolucji myśli Kantora o sztuce - to temat na dużo obszerniejszy i inaczej zorientowany metodologicznie artykuł. Celem tego tekstu jest jedynie podjęcie próby rozjaśnienia pewnego fragmentu przemyśleń Kantora, które zrodziły się podczas pracy nad cyklem spektakli Teatru Śmierci. Spróbujmy przez chwilę potraktować Kantora nie tylko jako artystę zastanawiającego się nad własną sztuką, ale również pomyślmy o nim tak, jak się myśli o filozofie. Nie zakładajmy z góry, że refleksja Kantora przynależy do dziedziny estetyki, lecz dopuśćmy, że przedmiotem jego myśli była także ontologia i teoria poznania.

W jednym z zagranicznych artykułów z 1988 r. znajdujemy takie oto przytoczenie słów Kantora:

> „Ja jestem treścią, przyczyną dzieła. Krytycy uważają, że jestem autobiograficzny, i tak dalej ... To nie jest prawda. Po prostu prawda staje się coraz ważniejsza w mojej sztuce (podkr. K. P.), a prawda może zostać wyrażona poprzez moją własną historię, na sposób bardziej bezpośredni. Nie czynię żadnej interpretacji świata zewnętrznego według mojej wizji, lecz sam jestem uwikłany w historię sceniczną"[1].

[1] C. Serra, *„Jestem treścią, przyczyną dzieła". Ostatni spektakl jest protestem przeciwko cywilizacji mas,* tłum. M. Śledź, [w:] „Ultima Hora" 20 X 1988, cyt. za: Teatr *Cricot 2. Informator 1987-1988*, s. 167.

W roku 1981, udzielając wywiadu K. Miklaszewskiemu, Kantor powiedział, że nie chciałby pominąć pojęcia prawdy w ich rozmowie i wspomniał o tym, że rok wcześniej zagadnieniu prawdy poświęcił jeden ze swoich esejów[2]. Przyjmijmy z pokorą wskazówki samego Kantora i skupmy naszą uwagę na pytaniu o wartość poznawczą sztuki. Esejem, na który powołał się Kantor w wywiadzie prowadzonym przez Miklaszewskiego, był tekst podyktowany T. Bętkowskiej i opublikowany na łamach krakowskiej „Gazety Południowej" z 17 XI 1980 r. pt. *O prawdzie w sztuce*. Ten artykuł Kantora jest swego rodzaju wyjątkiem, gdyż przemawia w nim autor językiem potocznym, a nie poetyckim, jak to ma zazwyczaj miejsce w jego innych pismach.

W pierwszym eseju *O prawdzie w sztuce* artysta zastrzegł, że nie leży w jego intencjach określenie pojęcia prawdy w sensie naukowym. Zastrzeżenie to presuponuje, że istnieje prawda naukowa oraz prawda w sztuce i że pomiędzy tymi prawdami jest jakaś różnica. W dalszej części artykułu czytamy:

„Prawda... W sztuce winno się powiedzieć prawdę o świecie, który nas otacza i nas ogranicza"[3].

Kantor, przypisując dziełu sztuki zdolność do wypowiadania prawdy o świecie, przeczy pozytywistycznej i neopozytywistycznej filozofii, która pojęcie prawdy redukowała do logicznej wartości sądu naukowego. Artysta daleki był od uznania prawdy ograniczonego do kartezjańskiego i kantowskiego ideału prawdy, wykładanego jako pewność i koherencja sądów poznawczych. Taki ideał prawdy wykluczał jakąkolwiek wartość poznawczą sztuki, religii - a czasem - nawet całej filozofii: negował możliwość istnienia metafizyki. Stanowisko Kantora bliższe jest filozofii hermeneutycznej, która w wiekach tryumfu nauk pozytywnych (XIX i XX w.) prowadziła polemikę ze zwolennikami scjentyzmu. Słowa Kantora współbrzmią z rozważaniami myśliciela z początku XX w. Georga Mischa, który twierdził, że prawdę można wyrazić nie tylko za pomocą sądów, ale również za pomocą tzw. mowy ewokującej, charakterystycznej dla utworów poetyckich. Kantor spór o prawdę pomiędzy Wittgensteinem, Carnapem, Ajdukiewiczem, a współczesnym filozofem hermeneutycznym, H. -G. Gadamerem, rozstrzygnąłby zapewne na korzyść tego ostatniego[4].

---

[2] T. Kantor, *O sytuacji, awangardzie, odnowie, szczęściu, prawdzie i sukcesach*, rozmowa z K. Miklaszewskim z VI 1981 r. [w:] K. Miklaszewski, Spotkania z Tadeuszem Kantorem, Kraków 1992, s. 89.

[3] T. Kantor, *O prawdzie w sztuce*, notowała T. Będkowska, [w:] „Gazeta Południowa" 17 XI 1980.

[4] H. -G. Gadamer, *Prawda i metoda*, tłum. B. Baran, Kraków 1993, s. 118.

Kantor, podobnie jak to uczynił Gadamer, odróżnił prawdę w sztuce od „życiowej" prawdy potocznego doznawania świata. W *Lekcjach mediolańskich* z 1986 r. zaklinał studentów:

„ZAPAMIĘTAJMY: INNA JEST PRAWDA W ŻYCIU A INNA W SZTUCE"[5]

Potoczna percepcja świata - zdaniem Kantora - nie jest autentycznym poznaniem, gdyż na jej rezultat w znacznym stopniu wpływa codzienny sposób egzystowania, w którym ów świat istnieje jak przedmiot-narzędzie do zaspokajania ludzkich potrzeb. Całokształt funkcjonalnych odniesień może także zasłonić prawdę ludzkiej egzystencji i spowodować, że nie będziemy dostrzegać człowieka, lecz jego społeczną rolę. Nadto, zbiorowości ludzkie zbyt często biorą za prawdę nie to, co prawdą jest, tylko to, co się za prawdę uważa na mocy społecznego zwyczaju, albo dlatego, że tak oznajmiono w środkach masowego komunikowania: zbyt często opinia publiczna tylko takiej prawdy chce słuchać, a pojedynczy człowiek jej ulega. Tak o tym pisał w programie do spektaklu *Nigdy tu już nie powrócę* Tadeusz Kantor:

„U początku stoi pogarda (moja) do Historii 'powszechnej' i oficjalnej, historii zajmującej się masowymi Ruchami, masowymi ideologiami, przemijającymi kadencjami Rządów, terrorem władzy, masowymi wojnami, masowymi zbrodniami... Naprzeciw tych 'potęg' stoi Mała, Biedna, Bezbronna ale wspaniała Historia indywidualnego ludzkiego życia (...). Jedynie w tym 'indywidualnym życiu ludzkim' zachowała się dzisiaj PRAWDA, ŚWIĘTOŚĆ i WIELKOŚĆ. Należy je ocalić od zniszczenia i zapomnienia"[6].

Kantorowska niechęć do obiegowych prawd pokrywa się z zastrzeżeniami, jakie wygłaszał na temat tychże prawd M. Heidegger. W rozprawie *Bycie i czas* pisał on, że sądy opinii społecznej przesłaniają prawdę bycia (egzystencjalną): przyczyny takiego stanu rzeczy doszukiwał się w upadaniu ludzkiej mowy, która przez dużą liczbę produkowanych wypowiedzi degeneruje się i przemienia w gadaninę[7]. Jednak i sam Heidegger nie zdołał uchronić „własnego Dasein" przed zniewoleniem prawdami głoszonymi przez przywódców narodowego socjalizmu. Kantor nie dał się zniewolić społecznej presji obiegowych prawd, zachował

[5] T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Kraków 1991, s. 81. F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka. Filozofia sztuki H. -G. Gadamera*, Kraków 1993, s. 78.

[6] T. Kantor, *Ocalić przed zapomnieniem*, [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1987-1987*, s. 107.

[7] M. Heidegger, *Bycie i czas*, tłum. B. Baran, Warszawa 1994, s. 239.

dystans do samego siebie i świata: zapewniał, że pozostał w prawdzie dzięki temu, że zachował wierność wobec swojej sztuki i tylko jej wierzył.

Ogromna wiara w potęgę sztuki, w jej cudowne i tajemnicze możliwości docierania do prawdy jest wiarą romantyków - to przecież niemieccy filozofowie romantyczni z przełomu wieków XVIII i XIX, tacy jak Herder, bracia Schleglowie, Hölderlin, Schelling z entuzjazmem wypowiadali się o poznawczej wartości poezji, muzyki, sztuk plastycznych[8], a W. H. Wackenroder domagał się nawet, by życie wielkich artystów i ich biografie traktować na równi z ich dziełami sztuki, gdyż los wielkich artystów był symbolem narodowego ducha[9].

Powróćmy do eseju Kantora *O prawdzie w sztuce*.

„Patrząc z perspektywy czasu na to, co w malarstwie zrobiłem - pisał Kantor - spostrzegam, że wszystko to było w ostatecznym rozrachunku niczym innym jak właśnie wypowiadaniem prawdy o świecie, w którym żyję, szczególnie o moim kraju. Wypowiadałem to nie w formie narratywnej i opisowej, lecz w metaforze poetyckiej - okrutnej i często brutalnej - w języku malarstwa"[10].

Przypisywanie metaforze wartości poznawczej jest stanowiskiem sprzecznym z klasycystycznymi i neoklasycystycznymi teoriami, które tłumaczą fenomen metafory jako odstępstwo od normy, pogwałcenie logicznej zasady tożsamości, ozdobnik albo chwyt retoryczny pomagający przekonaniu kogoś bez odwoływania się do racjonalnych argumentów. I tutaj można odszukać podobieństwo myśli Kantora do refleksji hermeneutycznej P. Ricoeura, który pisał, że metafora, choć nie jest sądem, to jednak pojawia się w wypowiedzi, a wypowiedź - o ile jest sensowna - zawsze mówi coś o czymś. Pośrednio metafora ma zatem (tak u Ricoeura jak i Kantora) wymiar referencyjny i może w sposób podobny - ale nie tożsamy - jak model naukowy docierać do prawdy o rzeczywistości[11].

Sztuka - zdaniem Kantora - nie wyraża prawd subiektywnych ani nie deformuje rzeczywistości. Artyści awangardowi ogłaszający, że w sztuce nie obowiązują żadne reguły i konwencje są godni potępienia, albowiem

---

[8] B. Andrzejewski, *Przyroda i język. Filozofia wczesnego romantyzmu w Niemczech*, Warszawa-Poznań 1989, s. 56-57, 102-103.

[9] A. Kowalczykowa, *Manifesty romantyzmu*, Warszawa 1995, s. 147-148.

[10] T. Kantor, *O prawdzie w sztuce...*, op. cit.

[11] Por. P. Ricoeur, *Metafora a centralny problem hermeneutyki*, [w:] Tegoż, *Język, tekst, interpretacja*, tłum. K. Rosner, P. Graff, Warszawa 1989, s. 246-271.

dzieło sztuki, aby zaistnieć, musi być komunikatywne. A komunikatywność wymaga, żeby przekaz artystyczny uwzględniał tworzywo, zasady poetyki i konwencje obowiązujące w danym momencie historycznym. Relację zgodności realizowanego dzieła z obowiązującą konwencją artystyczną czasami nazywa się prawdą dzieła sztuki (jak u M. Denisa)[12].

„Każdy artysta - czytamy w eseju *O prawdzie w sztuce* - tworzy w ogólnej konwencji panującej w danym czasie. Wyspiański, co do którego indywidualności historia sztuki polskiej nie wykazuje najmniejszej wątpliwości, tkwi w ogólnej atmosferze panującej wszechwładnie secesji, 'jugendstilu' i 'moderny'. Prawda indywidualna nie leży na powierzchni formy, lecz kryje się na dnie - stąd wysyła bardzo silne fale kompletnie innej częstotliwości. Przeważnie nie odcyfrowuje się tego kodu"[13].

Kształt formy dzieła sztuki i postać, pod jaką się ono przejawia w konkretnym momencie historycznym, są ważne, jednak - zdaniem Kantora - istotniejsze jest to, co się pod postacią (fenomenem) dzieła skrywa - prawda niewypowiedziana. Jest to rozumienie prawdy w duchu myśli Heideggera (aletheia)[14] i Gadamera[15].

Kantor, pomimo odróżnienia poszczególnych prawd (prawda życiowa, prawda naukowa, prawda w sztuce), nie twierdził, że prawda jest relatywna. Esej *O prawdzie w sztuce* kończą słowa:

„Gdy ktoś mówi, że prawda jest względna - kłamie. Nie ma prawdy względnej, ponieważ człowiek poszukuje prawdy absolutnej. To mu jest wrodzone"[16].

Wspomniana wcześniej dyskusja pomiędzy zwolennikami pozytywistycznej teorii prawdy (filozofia analityczna, empiryści, Koło Wiedeńskie i in.) a obrońcami metafizyki i filozofami nurtu hermeneutycznego była wielkim sporem o prawdę absolutną. J. S. Mill, Wittgenstein, Carnap, Tarski i inni myśliciele, zaliczani do największych logików w historii, potrafili perfekcyjnie wykorzystać metody logiki do uzasadniania roszczeń prawdy naukowej do miana prawdy jedynej i absolutnej. Wzmac-

---

[12] Por. H. Kiereś, *Sztuka a prawda*, [w:] *Sztuka - mimesis czy kreacja?* Referaty XXXIV Tygodnia Filozoficznego KUL, Lublin 1992, s. 87. W. Tatarkiewicz, Dzieje sześciu pojęć, Warszawa 1975, s. 358.

[13] T. Kantor, *O prawdzie w sztuce...*, op. cit.

[14] Por. M. Heidegger, *Platona nauka o prawdzie*, tłum. S. Blandzi, [w:] Tegoż, Znaki drogi, Warszawa 1995, s. 97.

[15] Por. F. Chmielowski, *Sztuka, sens, hermeneutyka...*, op. cit., s. 78.

[16] T. Kantor, *O prawdzie w sztuce...*, op. cit.

niało to pozycję nauki w życiu społeczeństw, ale kosztem tego było obniżenie rangi innych dziedzin kultury. Ścisłym umysłom pozytywizmu i neo-pozytywizmu udało się podważyć sens nie tylko religii, metafizyki, sztuki, ale także nauk humanistycznych, które nie potrafiły w swych badaniach zaadoptować metod stosowanych w przyrodoznawstwie. W takiej sytuacji powstała konieczność uzasadnienia istnienia nauk humanistycznych. Dilthey postawił tezę, że nauki humanistyczne badają inne niż nauki przyrodnicze przedmioty - stąd w naukach humanistycznych należy stosować metody swoiste dla tych nauk (Dilthey mówił o przedmiotach psychofizycznych i dlatego metodą nauk humanistycznych miały być metody psychologiczne). Obronę nauk humanistycznych kontynuowali pod koniec XIX i na początku XX w. neokantyści z W. Windelbandem i H. Rickertem, jako prawodawcami podstaw metodologii nauk humanistycznych. Logice pozytywistów przeciwstawiali oni wartości, i mozolnie zbudowali całą teorię poznania opartą na aksjologii. Poznanie w ich teoriach było wartościowaniem[17].

Współcześnie nie musimy się już odwoływać do wartości, aby uzasadnić swoistość poznania w naukach humanistycznych. Dziś możemy również powołać się na argumenty dostarczane przez semiotykę logiczną. Mamy tu na myśli niedawno opublikowane w Polsce prace E. Agazziego oraz J. Hintikki. U Agazziego mamy do czynienia z podziałem na prawdy opisowe (nauka), prawdy hermeneutyczne (sztuka), prawdy soteryczne (religia) i prawdy deontyczne (etyka). Każdy rodzaj prawdy ma odrębne kryteria prawdziwości, metody weryfikacji, punkty widzenia determinujące obszar obowiązywania danego rodzaju prawdy[18]. Hintikka potwierdza, że całej prawdy nie da się wyrazić za pomocą jednego systemu znaków, jednego języka, jednej metody badawczej. Prawda jest niewyczerpalna i dochodzić do niej można bez końca[19].

Jeżeli Hintikka ma rację, że prawda jest niewyczerpalna, to najzupełniej tę „prawdę o prawdzie" oddaje nie nauka, lecz religia i sztuka. Wyrażone przez symbole i metafory mity, święte księgi, wielkie dzieła sztuki interpretowane są bez końca, ukryta w nich prawda jest niewyczerpalna, dzięki czemu mogą one trwać przez wieki w kulturze i nie tracą swego znaczenia pomimo zachodzących w historii cywilizacji zmian.

---

[17] C. Wodziński, *Heidegger i problem zła*, Warszawa 1994, s. 479.

[18] E. Agazzi, *O różnych rodzajach prawdy*, tłum. M. Witkowski, [w:] J. Pelc, *Znaczenie i prawda*, Warszawa 1994, s. 302.

[19] J. Hintikka, *Czy prawda jest niewysławialna*, tłum. M. Witkowski, [w:] tamże, s. 347.

W archiwum Cricoteki, pośród pism Kantora zgromadzonych w zakurzonych teczkach znajduje się jeszcze jeden tekst poświęcony prawdzie. Napisany został w 1985 r. i nosi tytuł *Prawda totalna. Język myślowy.* Nie ma w tym tekście definicji „prawdy totalnej". Z pewnością możemy jedynie stwierdzić, że Kantor potwierdził w tym artykule swą wiarę w absolutność prawdy.

„Prawda Całkowita - zanotował Kantor - mieści się jedynie w języku, który nazywam 'myślowym'. Trudno go nazwać językiem. Niemożliwą jest jego rejestracja. Jest tak ulotnym, niematerialnym, o szybkości można rzec, nad-dźwiękowej. Prawie nie dający się ująć w czasie. Mała tylko jego część przedostaje się do ludzkiej świadomości poprzez ... sztukę, i to tę o najwyższym locie, której dzieła są tworami zuchwalstwa, wielkiej czułości i wielkiej, niemal boskiej mądrości! Ten niezwykły język nie jest dobrze widziany przez wszelką władzę: nie podlega żadnej cenzurze, umyka korygowaniu normami moralnymi, socjalnymi, racjonalnymi, nie mają na niego wpływu żadne opinie do których zobowiązuje usankcjonowana ideologia, praktyczna sytuacja, kondycja, założenia czy cel... nie może być sądzony przez jakiekolwiek kryteria"[20].

Jak widzimy, w tekście *Totalność prawdy* Kantor ujawnił przekonanie, że istnieje poznanie pozaracjonalne, tj. pozbawione logicznych reguł, nieweryfikowalne, nie oparte na aksjologii, przebiegające bez pośrednictwa języka naturalnego, metody ani innych narzędzi poznania. Z punktu widzenia językowego uniwersalizmu Wittgensteina paradygmat zakładający bezpośrednie poznawanie był wielką herezją. Również hermeneutyka daleka była od takich założeń - Misch, Gadamer, Ricoeur inaczej pojmowali istotę języka niż pozytywiści, ale nigdy nie odważyli się postawić tezy o tym, że człowiek może w swoim postrzeganiu świata całkowicie wyjść poza językowe uniwersum.

W swoim tekście Kantor bliższy był tradycji mistycznej (co nie znaczy, że traktaty mistyczne wpłynęły na poglądy Kantora ani - tym bardziej - że był on mistykiem).

Stajemy tu przed bardzo starym problemem epistemologicznym i ontologicznym. Interpretując Kanta Heidegger przypomniał rozróżnienie poznania skończonego od poznania nieskończonego. Świadomość skończona jest w swojej percepcji zdana na pośrednictwo narzędzi - pojęć ogólnych, logiki, języka, metody badawczej, myślenia; musi ona nadać granice swojemu poznaniu, a także stworzyć strukturę epistemologiczną, składającą się wyraźnie od siebie rozgraniczonych: podmiotu poznaj-

[20] T. Kantor, *Prawda totalna. Język myślowy*, Archiwum Cricoteki.

ącego i przedmiotu poznania. Poznanie skończone zawsze dotyczy tego, co już jest - rzeczy i powtarzających się zdarzeń; ma charakter przedstawienia fenomenów. Nieskończona świadomość jest wolna od przypadłości świadomości skończonej i jej ograniczeń. Nie musi zdawać się w poznawaniu na epistemologiczny podział na przedmiot i podmiot, nie potrzebuje języka ani innych narzędzi. Poznanie to nie dotyczy rzeczy, tylko rzeczy samej w sobie (Heidegger mówił, że noumen i fenomen to różne odniesienia tego samego, podział ten rodzi się tylko przy poznawaniu skończonym, w poznaniu nieskończonym zanika); ma charakter stwarzający, kreacyjny[21].

Średniowieczni scholastycy, a zwłaszcza teologowie tomistyczni, uważali, że można poznać nieskończoną prawdę absolutną (tą prawdą był dla nich Bóg) za pomocą filozofii i logiki Arystotelesa, a więc światłem skończonego, przyrodzonego człowiekowi rozumu. Kant zaś argumentował przeciwko metafizyce, że Boga poznać nie można, gdyż będąc Istotą Nieskończoną, nie może być uchwycony przez człowieka - istotę skończoną - za pomocą poznawczych narzędzi, a wobec tego metafizyka jest niemożliwa. Jeszcze inaczej do tego problemu podchodzili mistycy. Wielki mistyk średniowiecza, Mistrz Eckhart nauczał, że Absolut jest niepoznawalny dla ludzkiego rozumu i nawoływał do wyrzeczenia się wszelkich rzeczy oraz ludzkiej wiedzy o rzeczach i Bogu, tak aby nic nie przeszkadzało człowiekowi w zespoleniu się z Bogiem[22]. Nieco mniej radykalny w swych poglądach był inny wieki mistyk z XVI w., św. Jan od Krzyża. Potępiał on tylko ludzką wiedzę o rzeczach (droga błędna). Racjonalne poznanie Boga wg Jana od Krzyża było dopuszczalne, ale niepełne (droga niedoskonała). Dopiero rezygnacja z ludzkiej wiedzy szczegółowej, poddanie się Woli Boga było otwarciem się na Łaskę i warunkiem doskonałego życia w Prawdzie (droga doskonałości)[23]. Poznanie mistyczne nosiło znamiona bezpośredniego poznania nieskończonego, było podobne do poznania Istoty Nieskończonej, z tą jednak

---

[21] B. Dembiński, *Zagadnienie skończoności w ontologii fundamentalnej Martina Heideggera*, Katowice 1990, s. 124. M. Heidegger, *Kant a problem metafizyki*, tłum. B. Baran, Warszawa 1989, s. 38.

[22] J. Prokopiuk, *Eckhart - mistrz życia*, [w:] Mistrz Eckhart, Kazania i traktaty, Warszawa 1988, s. 40.

Mistrz Eckhart, *Kazanie 32*, tłum. J. Prokopiuk, [w:] Tamże, s. 230. J. Piórczyński, *Absolut, człowiek, świat. Studium myśli Jakuba Böhmego i jej źródeł*, Warszawa 1991, s. 60.

[23] św. Jan od Krzyża, *Droga na Górę Karmel*, tłum. o. Bernard od Matki Boskiej, [w:] *Dzieła św. Jana od Krzyża*, t. 1, Kraków 1948, s. 178.

różnicą, że mistyczne doświadczenie Prawdy niczego nie stwarzało, nie miało charakteru kreacyjnego, było jedynie pełnym uczestnictwem w Istnieniu.

W czasach nam współczesnych nikt na gruncie filozofii nauki, rozpatrując zagadnienia epistemologiczne i metodologiczne, nie przyjmuje perspektywy pozwalającej odróżnić poznawanie pośrednie, skończone od bezpośredniego, nieskończonego[24]. Nowoczesna nauka, która tyle zawdzięcza Kartezjuszowi i Kantowi, angielskim empirystom jak Locke czy Hume, jest rozwinięciem i doskonaleniem poznania zgodnego z ludzką naturą. Ceną za to jest ograniczenie pojęcia prawdy do wymiaru ludzkiego - do sądu o rzeczywistości wydanego przez człowieka (adaequatio). Ewolucja nauki doprowadziła do zakrycia ontologicznej różnicy między bytem, a tym, co jest, i zapomnienia o prawdzie bycia (aletheia). Przestrzegał przed tym św. Tomasz z Akwinu (nie wolno nam mylić porządku logicznego z porządkiem rzeczy) i zdawał sobie sprawę z tego niebezpieczeństwa Duns Szkot zwany też Doktorem Subtelnym. Intencją, która przyświecała rozwojowi pośredniego poznawania, było wzmocnienie pojęcia prawdy. Kartezjańskim ideałem prawdy była pewność. Jeszcze XIX-wieczni scjentyści przyjmowali za pewne, że przy pomocy naukowych metod zdołają dotrzeć do całej prawdy. W XX w. już o pewności poznania naukowego się nie rozstrzyga - nawet tak radykalni racjonaliści, jak Carnap i Popper, określali wartość poznawczą nauki jako prawdopodobieństwo (Popper postulował stosowanie w badaniach naukowych metody falsyfikacji, która polegała na wysuwaniu hipotez i - następnie - krytyce tychże hipotez; im mniej argumentów przeciwko danej hipotezie, tym większe prawdopodobieństwo jej prawdziwości). Metodologia nauk XX w. przeżyła nawet moment anarchistycznego buntu. Filozofowie nauki Kuhn, Feyerbend, Toumin, Hanson podważali jakąkolwiek wartość poznawczą nauki[25]. Wynika z tego, że rozwój nauki doprowadził do osłabienia pojęcia prawdy - wbrew intencjom, które legły u początków nauki.

[24] W metodologii nauk dzieli się metody na pośrednie i bezpośrednie. Metody pośrednie dochodzą do twierdzeń o rzeczywistości za pośrednictwem systemów aksjomatycznych utworzonych w oparciu o logikę. Metody nazywane bezpośrednimi wykorzystują w badaniach eksperyment i doświadczenie. W świetle tego, co napisał Heidegger, poznawanie metodą bezpośrednią nie jest poznawaniem bezpośrednim gdyż w naukach eksperymentalnych istnieją: 1. podział na przedmiot i podmiot, 2. skomplikowane narzędzia i metody wykonywania eksperymentów oraz język ich opisu, 3. eksperyment bada rzeczy w ich zjawiskowości - fenomeny a nie noumeny.

[25] J. M. Bocheński, *Współczesne metody myślenia*, tłum. S. Judycki, Poznań 1993, s. 140.

A Kantor...? Kantor twierdził, że poznanie bezpośredniej, całkowitej prawdy jest istotą człowieka, wierzył, że okruchy tej totalnej prawdy dostępne są świadomości człowieka dzięki sztuce, której nieobca jest ironia i dystans do samej siebie. I równocześnie pisał w ten sposób o naszych czasach:

„Za tymi objawami FURORU naszego czasu czuje się niebezpieczny antyintelektualizm i brutalną eliminację myśli. Jestem za hasłem 'inteligencja do władzy', za techniką i wiedzą, która pomaga intelektualnemu rozwojowi człowieka, za sferą metafizyki, której ludzką stroną jest ironia, poczucie humoru i wyobraźnia, i za - o zgrozo! - za wzruszeniem. I tu zaczyna się moje 'przeciw', mój protest skierowany przeciw TECHNICE"[26].

Podobnie wypowiadał się kilka lat wcześniej:

„Nie jestem przeciwnikiem ani obiektywizmu, ani racjonalizmu, ale twórczość artystyczną pojmuję szerzej, niż mogą to ująć zracjonalizowane metody"[27].

W żadnym razie myśli Kantora, a na pewno jego intencji, nie wolno nam nazwać irracjonalnymi. Przeczą temu teksty takie jak poniższy fragment:

„Nie! Nie jestem przeciw technice - grzmiał w swych *Lekcjach mediolańskich* - nie jestem wyznawcą idei powrotu do natury, ani do pierwotnego trybu życia. Nie mam zaufania do wskrzeszania sztucznie preparowanych, z poważną miną celebrownych, pretensjonalnych i pustych rytuałów. (...) Najwyższy czas zdemaskować tych ponurych i tępych szamanów i 'guru' różnego gatunku, czarowników, zamawiaczy, znachorów, rytualnych strip-teaserów..."[28].

Założyciel Teatru Cricot 2 oczekiwał od wielkich dzieł sztuki komunikatywności, wzruszenia, wartości poznawczych pozwalających człowiekowi dotrzeć tam, gdzie nie dociera ani poznanie naukowe, ani potoczne, skażone pragmatyzmem życiowym doświadczenie świata. Powtarzał też nieustannie, że sztuka jest kreacją, a z drugiej strony, wiele miejsca w jego pismach zajmuje problem naśladownictwa. Do słów najczęściej przez Kantora używanych zaliczyć można słowa: „replika", „model", „imitacja", „kopia", „odbicie"[29]. W dzisiejszej estetyce prowadzone są spory:

---

[26] T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 98-99.

[27] T. Kantor, *Rozmowa z W. Borowskim*, [w:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 20.

[28] T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 98.

[29] Zob. T. Kantor, *Teksty autonomiczne*, [w:] Tegoż, *Wielopole, Wielopole...*, Kraków-Wrocław 1984.

czym jest sztuka - kreacją czy mimesis (tak nazwany był XXXV Tydzień Filozoficzny KUL). Czyżby w myśli Kantora pojawiła się jakaś sprzeczność? Niekoniecznie... Sprzeczność znika, kiedy założymy, że istnieje Stworzyciel tego świata. Może to być Bóg, Absolut, Demiurg (to słowo Kantor także często powtarzał) lub siła-zasada stwarzająca świat, zupełnie inna od sił i zasad rządzących tych światem, a nikomu nie znana, skrywająca się pra-zasada. Naśladownictwo rozumiane najprościej odniosłoby się do procesu imitowania rzeczy (stworzenia) w ich wyglądzie (fenomenie, postaci). Naśladownictwo w sensie szerszym dotyczyłoby naśladowania kreacyjnych gestów Boga (albo stwarzającej pra-zasady). Artysta widziany oczami Kantora jest jak gnostycki Demiurg, który imitując idee Boga stworzył świat. Artystyczny „proceder demiurgiczny" jest poznaniem porównywalnym - ale nie tożsamym - z przysługującą Bogu wiedzą nieskończoną. Artysta ma możliwość dzięki twórczości wystąpić w roli Stworzyciela (uzurpatorsko się pod Niego podszyć) i przy pomocy wyobraźni doświadczyć tego, co mógł czuć Stwórca, kiedy dawał początek światu. Ale oprócz tego, doświadczenie trudów tworzenia pozwala uświadomić sobie różnicę, jaka istnieje pomiędzy Stworzycielem a naśladującym Go człowiekiem. Sztuka ma moc odsłaniania i przypominania człowiekowi tej zasadniczej różnicy ontologicznej.

W cytowanym już wcześniej piśmie pt. Prawda totalna... Kantor starał się opisać to, co się dzieje w umyśle człowieka doznającego prawdy całkowitej:

„Jak błyskawice przelatują myśli, pojęcia, obrazy, z pominięciem wszelkiej logiki i prawdopodobieństwa, krzyżują się, przenikają, zapadają w nicość, bez śladu, najbardziej intymne, przeraźliwie wstydliwe, surowo zabronione, karane, grzeszne, zbrodnicze, bluźniercze, piekielne, obrażające - całe to piekło tego, co się nazywa 'W MYŚLI'! Chcę opatrzyć tę świętą dla mnie definicję małym suplementem: nie pozostawiam tej sfery bez mojej własnej interwencji typu intelektualnego: bez IRONII. Zresztą już w samej materii tego 'języka'-materii podobnej do owej TWÓRCZEJ PRA-SIŁY ŚWIATA do CHAOSU - istnieje dostateczna ilość relatywizmu, który rodzi ironię, wszelkich przypraw protestu, destrukcji, katastrofizmu, unieważniania, mistyfikacji. Tych wszystkich środków, którymi umysł broni się przed tępotą i ograniczeniem ..."[30].

[30] T. Kantor, Prawda totalna. Język myślowy, op. cit.

Tak intensywne i głębokie przeżycie prawdy dla artysty jest impulsem inicjującym kreację dzieła sztuki, które z chaosu i nicości przybiera materialną postać. Ale artysta dysponuje jedynie materią pośledniego gatunku, materią niedoskonałą i niskiej rangi. Tak jak Demiurg gnostyków, który boskim ideom mógł nadać postać utrwaloną w substancji psychicznej i materialnej, a substancja duchowa pozostawała poza zasięgiem jego twórczej woli.

Esej *Prawda totalna...* zawiera bardzo wiele negatywnych określeń z terminem „nicość" na czele. I nic w tym dziwnego, bo przecież prawdy absolutnej nie można wyrazić w pełni za pomocą języka potocznego. I jeżeli chce się, pomimo oporu stawianego przez nasz język, mówić o prawdzie totalnej, to skazanym się jest na operowanie pojęciami negatywnymi. I dzieło sztuki, dążące do zatrzymania w sobie jak w pułapce okruchów prawdy absolutnej, także powinno być otwarte na ironię, przedrzeźnianie; powinno posługiwać się negacją.

„Otóż przez 'świętokradztwo' dokonują aktu prawdy - tłumaczył Kantor w jednym z czasopism - Trzeba przejść przez pewną linię obowiązującą, ażeby dotrzeć do prawdy!"[31]

W sztuce - w opinii Kantora - winny obowiązywać negatywne prawa - zasady sprzeczności, inwersji, odwrotności a "... pojęcie życia może być w sztuce jedynie rewindykowane przez brak życia"[32] i „W teatrze, który chce działać jedynie na zasadzie sztuki i twórczości - obowiązują prawa nieżyciowe..."[33]

Kantor o sztuce, prawdzie i świecie myślał w języku negacji. Historia idei zna podobne zjawisko. W pewnych systemach metafizycznych zakładano, że Boga, który jest Prawdą Najwyższą, nie można poznać ani nazwać za pomocą słów i pozytywnych atrybutów. Jedynym sposobem określenia Boga były pojęcia negatywne albo wręcz utożsamienie Boga z nicością. Takie myślenie nazywane jest „teologią negatywną". Natykamy się na teologię negatywną w tradycji kabalistycznej np. u Majmo-

---

[31] *O fotografii z Tadeuszem Kantorem*, [w:] „Projekt" 1987, nr 3.

[32] *„Umarła klasa" Tadeusza Kantora czyli Nowy Traktat o Manekinach*, rozmowa z K. Miklaszewskim, [w:] „Magazyn Kulturalny" 1976, nr 1.

[33] „...wszystkie formy (w sztuce), które mają tę najwyższą ambicję znaleźć afirmację życia w świecie nazywanym *po tamtej stronie*, są opozycyjne do życia i dlatego w kategoriach życiowych są skandaliczne i szokujące. Dlatego mój teatr *zerowy* był terenem zjawisk i stanów *poniżej zera, in minus*, skierowanym ku pustce". T. Kantor, *Życie - Realność Najwyższej Rangi*, [w:] T. Kantor, *Wielopole, Wielopole...*, op. cit., s. 126; Zob. też, Tegoż, *Z notatnika*, [w:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 145.

nidesa[34], w europejskiej mistyce średniowiecza i renesansu - Pseudo-Dionizy określał Boga jako „czystą nicość", Mistrz Eckhart za podstawę Najwyższego Bytu, czyli Boga uznawał Boskość, która była „nie-Bogiem", „nie-duchem", „Nie-osobą" tylko nicością;[35] a późniejszy niemiecki filozof mistyczny Jakub Böhme Absolutem nazywał „jedno-jedyne, niewyrażalne, nieruchome, niepodzielne puste nic"[36] (w chrześcijańskiej mistyce teologia negatywna była podstawą do formułowania teologii pozytywnej). Wielki rozkwit teologii negatywnej przypadł też na lata I, II i III w. n.e. razem z pojawieniem się w historii ludzkości bardzo dziwnego zjawiska filozoficzno-religijnego znanego pod nazwą gnozy[37]. Najbłyskotliwszy z gnostyków, Bazylides Aleksandryjski, wspomniał, że Bóg jest Niebytem-istniejącym[38], Bogiem-nicością[39]. Poznanie dla gnostyków i mistyków było negacją rzeczywistości materialnej i doświadczeniem pustki i nicości, tak jak poznanie w sztuce - w idei Kantora - było destrukcją przesądów o świecie i „konszachtami" z pustką i nicością.

Ze współczesnych filozofów tak prawdę pojmował Heidegger, który swą metafizykę budował na fundamencie nicości. Idea Kantora przyjmowała, że istnieje prawda absolutna poza pojęciowym poznaniem, poza rzeczywistością codziennego życia - prawda wykraczająca poza ontyczny wymiar bytu, nie mająca żadnych odniesień i skrywająca się za zjawiskami i rzeczami (fenomenami) tego świata. Heidegger tak interpretowaną prawdę nazywał „prawdą ontologiczną" (aletheia). Człowiek - zgodnie z rozumowaniem Kantora - ma zdolność do bezpośredniego obcowania z prawdą absolutną, ale nie może jej w pełni wyrazić. Prawda absolutna przybiera postać prawd cząstkowych - prawdy potocznego sądu (relacji: sąd-rzeczywistość, sąd-konwencja społeczna, sąd-metoda badawcza, sąd-teoria naukowa), prawdy religijnej (relacji: sąd-dogmaty wiary), prawdy etycznej (relacji: postępki-sytem norm moralnych), prawdy w sztuce (relacji: dzieło-rzeczywistość, dzieło-konwencja i poetyka).

---

[34] R. Goetschel, *Kabała*, tłum. R. Gromacka, Warszawa 1994, s. 94. J. Ochman, *Średniowieczna filozofia żydowska*, t. 2, Kraków 1995, s. 155-156.

[35] M. Eliade, *Historia wierzeń i idei religijnych*, t. 3, tłum. A. Kuryś, Warszawa 1995, s. 133.

J. Piórczyński, *Absolut, człowiek, świat*, op. cit., s. 41-42.

[36] Tamże, s. 126.

[37] H. Jonas, *Religia gnozy*, tłum. M. Klimowicz, Kraków 1994, s. 58.
K. Rudolph, *Gnoza*, tłum. G. Sowiński, Kraków 1995, s. 61-65.

[38] S. Hutin, *Gnostycy*, tłum. K. Demianiuk, [w:] „Literatura na świecie" 1987, nr 12, s. 30.

[39] J. Lacarrière, *Cień i światło*, tłum. M. Kowalska, [w:] Tamże, s. 126.

Prawdę cząstkową Heidegger nazwał prawdą epistemologiczną (adaequatio). Wydaje się, że Kantor przypisywał sztuce właściwości najpełniejszego otwierania człowieka na prawdę ontologiczną. Sztuka - ale nie ta oficjalna, społecznie usankcjonowana, tylko sztuka zbuntowana, heretycka, intymna, wstydliwa, prześmiewcza - potrafi poddać w wątpliwość prawdę cząstkową, objąć ją cudzysłowiem, postawić przy niej znak zapytania (Kantor zastrzegał jednak, że każda sztuka - także zbuntowana sztuka awangardowa - z biegiem czasu ulega konwencjonalizacji i zyskuje społeczną akceptację). Prawda epistemologiczna w dziele sztuki, o jakim myślał Kantor, powinna przybierać postać relacji niezgodności z poetyką, konwencją artystyczną i społeczną (pod warunkiem, że nie niszczy to komunikatywności dzieła), ideologią, powszechnym mniemaniem i tradycją.

„Bardzo pociągają mnie konwencje - powiadał Kantor - pod warunkiem, że są zagrożone - zapomnieniem, ortodoksyjną teorią, fałszywą klasyfikacją..."[40]

Prawda epistemologiczna ma tendencję do zakrywania „nicości" prawdy ontologicznej, zacierania różnicy pomiędzy nimi, imitowania i podszywania się pod prawdę absolutną; taka cząstkowa prawda zniewala człowieka[41], wprowadza prawem kaduka swoją dyktaturę, szantażuje jednostkę i zmusza ją do popełnienia zbrodni w obronie i w imię Prawdy Najwyższej, którą przecież prawda cząstkowa nie jest. Zdemaskowanie tego niecnego procederu, ujawnienie i przywrócenie różnic epistemologicznych i ontologicznych (wg Kantora istotą aktora jest to, że odróżnia się od widzów, że podkreśla subtelną granicę ich rozdzielającą), przywraca człowiekowi wolność od prawd cząstkowych i pozwala na autentyczny związek człowieka z realnością. I chyba w tym kontekście należy rozumieć wypowiedzi Kantora o eschatologicznej roli sztuki w historii cywilizacji:

„Sztuka ratuje tylko jednostki, nie społeczeństwo. Jednak wobec masowych ideologii, masowych zbrodni, wojen i masowych rewolucji tylko sztuka może obronić małą jednostę przed barbarzyństwem..."[42].

Nauka takich możliwości nie ma. Jej zdolności krytyki i wątpienia - wbrew pozorom - są jednak poważnie ograniczone - wszak krytyka

[40] T. Kantor, *Z notatnika*, [w:] W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, op. cit., s. 163.

[41] L. Szestow, *Ateny i Jerozolima*, tłum. C. Wodziński, Kraków 1993, s. 117.

[42] T. Kantor, *U końca wieku - zmartwychwstanie*, rozmowa z R. Binosi, tłum. A. Lewicki, [w:] „Grazia" 1 V 1988, cyt. za: *Teatr Cricot 2. Informator 1987-1988r.*, s. 134.

naukowa nie znosi „krytyki krytyki" naukowej. Nauka, gdy zaneguje sens swojego istnienia, przestaje istnieć. Nauka nie dostrzega nicości - dla logiki tradycyjnej „nicość" jest pojęciem wewnętrznie sprzecznym[43]. A sztuka może przemawiać do nas o nicości, pustce i jej ludzkim wymiarze - śmierci, która przecież nas wszystkich dotyczy (niektórzy filozofowie powiadają za Epikurem, że śmierć nas nie dotyczy, gdyż po śmierci nie istniejemy). Sztuka może przeczyć samej sobie (ironia!) i istnieć nadal. Zaś naukowa teoria, która jest wewnętrznie sprzeczna nie ma racji bytu.

A zdania wypowiedziane przez Kantora:

„Natężenie pracy artystycznej związane jest z kategoriami nie należącymi do tego życia, do naszej codzienności. Jeśli są to więc inne kategorie, to są one 'po tamtej stronie'. Jestem jednocześnie i mistykiem i niewierzącym. Nawet jeśli nie myślę materialistycznie, to jednak na pewno racjonalnie. Mówiąc o innym świecie, o tamtym świecie, posługuję się poetyckimi metaforami"[44].

- nie rażą, chociaż logik mógłby wykazać, że w wypowiedziach brakuje Kantorowi logicznego sensu. Ale czy logikę można bez zastrzeżeń stosować do analizy metafory?

Kantor próbował oddać istotę swojej idei sztuki przez metaforę podróży. Sztuka dla Kantora była podróżą - w szczególności tak można nazwać cykl spektakli Teatru Śmierci. Podróż Kantora odbywała się na kilku planach. Pierwszym planem - najbardziej jawnym - była podróż Kantora w głąb jego dzieciństwa, do momentu narodzin, który stawał się też momentem śmierci; był ludzką miarą granicy istnienia. Pierwszy plan dotyczył niepowtarzalnego, jednostkowego losu człowieka - losu samego Kantora. Drugim wymiarem podróży Kantora była penetracja dziejów sztuki - eksploatował współczesne mu idee sztuki awangardowej, cytował w swych dziełach dawnych artystów - np. Rembrandta, Velasqueza - nawiązywał do twórczości Gombrowicza i Schulza, prowadził grę z Witkacym, przyznawał się do inspirującego wpływu romantyków jak Słowacki i symbolistów jak Maeterlinck; a zrealizowany w 1944r. spektakl na podstawie dramatu Wyspiańskiego *Powrót Odysa*

---

[43] Zob. E. Tugendhat, *Bycie i nic*, tłum. J. Sidorek, [w:] *Heidegger dzisiaj*, Warszawa 1991.

[44] *Po mnie choćby potop...* Po premierze sztuki *Nigdy tu już nie powrócę Tadeusz Kantor odpowiada na pytania Piero Del Giudice*, tłum. I. Molicka, [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1987-1988r.*, s. 139.

był prototypem spektakli Teatru Śmierci. Za pośrednictwem tego dramatu Kantor odnalazł związek ze starożytną sztuką i mitem. Później w spektaklu *Wielopole, Wielopole...* motywem głównym był wielki chrześcijański mit o Zbawicielu.

Nasza interpretacja pewnego fragmentu myśli Kantora pozwoliła być może uświadomić, że w sztuce Kantora ukryty był jeszcze jeden aspekt jego podroży powrotnej: Kantor ponownie i na nowo stawia pytania, które ludzkość stawiała sobie przez tysiąclecia, a współczesna filozofia i cywilizacja nieco sobie o nich zapomniała. Kantor zadaje pytania na własną rękę i - jak to on miał w zwyczaju - trochę „nielegalnie". Jego myśli udało się dotrzeć do granicy i początku - jak nam się zdaje - ludzkiej myśli i świadomości (podświadomości zbiorowej?); do punktu, w którym zlewają się ze sobą religia, filozofia i sztuka stając się jednością.

Zaproponowany sposób podejścia do sztuki Kantora ma u swych źródeł przekonanie o konieczności poprzedzania analizy poetyki spektakli rekonstrukcją refleksji światopoglądowej i wpisaniem jej w możliwie najszerszy układ odniesień. Uważamy, że jest to warunek pełnego odczytania sensu spektakli Teatru Śmierci (i nie tylko), ponieważ Kantor - jak sam przyznawał w cytowanym fragmencie - był przyczyną i treścią swoich dzieł. Od siebie chcemy jeszcze dodać, że Kantor był także elementem struktury dzieła teatralnego oraz interpretatorem spektaklu. Bez względu na to, na jakich relacjach będziemy skupiać nasze badania - synaktycznych, semantycznych czy pragmatycznych - zawsze natkniemy się na problem idei Kantora. Problemu tego nie da się rozwiązać przez porównywanie sztuki Kantora do zjawisk sztuki awangardowej i Wielkiej Reformy Teatru - to o wiele za mało.

THE QUESTION OF TRUTH IN THOUGHT OF TADEUSZ KANTOR

(Summary)

When Kantor was working on his series of performances of the Theatre of Death he devoted a lot of space in his comments to the notion of truth. He discussed this problem in two articles: *On Truth in Art* 1980, and *Total Truth. Thought Language*, written in 1985. In the first article Kantor, like hermeneutic philosophers, Gadamer and Ricoeur, claimed that art is a form of cognition independent of science and everyday experience. A work of art reaches the truth by means of a metaphore which - contrary to classicist theories of metaphore - possesses a referential dimension. Kantor denied that truth is relative and claimed that the essence of being human means to attempt to get to absolute truth. Everyday experience and scientific research reach onlu partial truth, while art, in Kantor's opinion, may grasp crumbs of absolute truth. But a work of art in its cognitive function is limited and conditioned by historical context. An artist may create only with regard to artictic and social conventions typical for a given moment in time - otherwise his message will not be communicative. The question of truth in art is not limited only to the problem of form (to the relation between the work and convention). What is more important for Kantor is what is hidden behind the work - namely, some unspoken truth. It is truth in Heidegger's meaning, who distinguished between a hidden, absolute, ontological truth (aletheia) and an overt, aprtial, epistemological truth (adaequatio). In his second essay Kantor accepted the possibility of direct contact with absolute truth which does not depend on logical rules, value systems or discursive thinking. This essay resembles some mystic texts (for example by Eckhart or St. John of the Cross) who persuaded the readers to disregard earthly truths in the name of the Highest Truth.