

# Kantor krzyczał, a Bałka szepcze

## Wywiad z Andą Rottenberg przeprowadza Rafał Jakubowicz

**Rafał Jakubowicz:** Chciałbym zapytać, kiedy po raz pierwszy zetknęła się Pani z twórczością Mirosława Bałki?

**Anda Rottenberg:** Widziałam jego dyplom na Akademii. To znaczy, nie sam przebieg dyplomu, który miał formę wydarzenia odbywającego się poza Akademią, w Żukowie, ale obiekt, „relikt”, czyli Pamiątkę Pierwszej Komunii Św. Zostawiłam mu kartkę, żeby do mnie zadzwonił. No i od tej pory się znamy.

**R. J.:** Czym było dla Pani to doświadczenie?

**A. R.:** Ja normalnie nie robię takich rzeczy, czyli nie zajmuję się „wylapywaniem talentów”. Ale był rok 1985, stan wojenny, i aura sprzyjająca procesom wzajemnej pomocy. Wtedy chodziłam na dyplomy. Widocznie w *Pamiętce Pierwszej Komunii Św.* było coś innego, niż w pozostałych dyplomach. Moją uwagę zwróciła chyba odwaga zrobienia prawie realistycznej rzeczy. Mówię: „prawie realistycznej”, bo ona jednocześnie była mistyczna. Zaciekało mnie, co taki młody człowiek myśli, i jak widzi świat. No a potem to już bardzo szybko się zaprzyjaźniliśmy. Dla mnie to była poważna i odświeżająca przygoda intelektualna. Bałka prezentował inne poglądy, niż te, z którymi się normalnie stykałam.

**R. J.:** Rzeźba *Pamiętka Pierwszej Komunii Św.* była umiejscowio-

na w ramach kontekstu zainscenizowanego wydarzenia w opuszczonym domu w Żukowie – miejscu spotkania i konfrontacji dwóch czasów – teraźniejszego i przeszłego. Był to zwrot w stronę pamięci; próba przywołania i uobecnienia czasu minionego. Realizacja ta, odnosząc się do rzeczywistego wydarzenia z przeszłości, jakim dla artysty było przystąpienie do Pierwszej Komunii Świętej, w kontekście egzaminu dyplomowego, nabierała szczególnych znaczeń, skazując profesorów, a więc „oceniających”, na nieświadome przyjęcie aktywnej roli, wpisanej w scenariusz wydarzenia, na swoiste „uczestnictwo” w skonstruowanej przez autora grze...

**A. R.:** Gra została „wpisana” w przebieg dyplomowego wydarzenia. Już wówczas dało się odczuć wyrafinowanie intelektualne i czujność artysty. W tamtym wypadku w grę zostali wciągnięci profesorowie Akademii. Zostali zmuszeni do wyjazdu z Warszawy, do odbycia podróży – w sensie nie tylko dosłownym – do „krajiny innych wartości”, a może również do podróży w czasie, zakończonej wizytą w naznaczonym śmiercią domu. Domu w stanie rozkładu. Bałka zrobił bardzo dokładną dokumentację fotograficzną; było ze sto zdjęć tych pajęczyn, tego, co było na ścianach, na podłodze. Zdokumentował cały ten rozkład, który nie należał do pracy magisterskiej, ale był jej naturalnym komponentem.

To się potem powtarzało. Przynajmniej w pierwszym okresie jego twórczości. Bardzo wyraźnie zaznaczała się potrzeba artysty żeby „wciągnąć” widza do współuczestnictwa, sprowokować go do czegoś, a w każdym razie prowadzić grę. To miało oczywiście różne skutki. Czasami bardzo silne, tak jak w akcji z bumerangiem, która spowodowała, że jedna dziewczyna dostała hysterii.

**R. J.:** W drugiej połowie lat osiemdziesiątych Bałka wraz z Mirosławem Filonikiem i Markiem Kijewskim współtworzył grupę artystyczną *Świadomość Neue Bieriemniennost*. Powstało wówczas wiele interesujących realizacji z pogranicza sztuki akcji, happeningu, performance, których jednak nie sposób opisać użyłymi przeze mnie określeniami. *Neue Bieriemniennost* była obok warszawskiej *Grupy* i poznańskiego *Koła Klipsa* jedną z najważniejszych i najciekawszych grup artystycznych lat osiemdziesiątych. Realizacje powstające w ramach ruchu *Neue Bieriemniennost* odcinały się zdecydowanie zarówno od środowisk programowo wiążących sztukę z Kościołem, jak i ówczesnych układów polityczno-kulturalnych. Bałka uważał, że grupa ta, która powstała spontanicznie, „była formacją towarzyską, nieprzemysłaną do końca”. Chciałbym zapytać, jakie miejsce, z dzisiejszej perspektywy, zajmuje *Neue Bieriemien-*

**nost na tle sztuki lat osiemdziesiątych?**

**A. R.:** Napisałam swego czasu (pod pseudonimem Adam Betel) recenzję z wystawy, która odbywała się w Sopocie. Tam próbowałam umiejscowić tę grupę. Był to rok 1986, czas trudny politycznie. W grupie ludzie czuli się silniej.

**R. J.:** W 1995 roku zorganizowała Pani wystawę zbiorową pt. *Gdzie jest twój brat, Abel?*, w której pośród takich artystów, jak m.in.: Anselm Kiefer, Christian Boltanski, Gabriel Orozco, Antonio Saura, Magdalena Abakanowicz czy Krzysztof Wodiczko brał udział właśnie Mirosław Bałka. Na wystawie tej Bałka zaprezentował *Korytarz mydlany* – realizację, która swego czasu, będąc odebraną w pewnym sensie niezgodnie z intencjami twórcy, spowodowała liczne, burzliwe dyskusje w mediach, przez co tak głęboko zapadła w świadomość odbiorców, że do dziś wiele osób, nie znając tak naprawdę twórczości artysty, kojarzy ją z jego nazwiskiem. Bałka powiedział: „Chodziło mi o doświadczenie opieki nad ciałem – mydło kojarzy się przecież z pielęgnowaniem ciała”. W towarzyszącym wystawie katalogu, Bałka przytoczył tekst z książki X. M. Czerwińskiego *X. Jan Bezym T. J. – Ofiara miłości*, opisującej działalność księdza Bezyma, misjonarza opiekującego się na początku wieku trędowatymi na Madagaskarze, człowieka dającego swą postawą i działalnością wyraz bezinteresownego poświęcenia, oraz świadectwo wiary i bezgranicznej miłości bliźniego.

We wszystkich postaciach świętych i męczenników, które pojawiały się w twórczości Bałka, artysta, jak sam powiedział, widział siebie...

**A. R.:** To nie był pierwszy *Korytarz mydlany*. Pierwszy Korytarz powstał w Wenecji, dwa lata wcześniej. Był fragmentem większej całości. Ja to prywatnie, dla siebie, określam jako czyszczenie. W znaczeniu metafizycznym i dosłownym. I mitologicznym. Przejście z jednego świata do drugiego możliwe do pomysłenia jako „czyszczenie”. Dodajmy znaczenie zapachem, format i kształt.



Mirosław Bałka, *Pamiętka Pierwszej Komunii Św.*, 1985, Muzeum Sztuki w Łodzi.  
Fot. Rafał Jakubowicz



Dom/pracownia artysty w Otwocku, przy ul. Łukasińskiego 44.  
Fot. Rafał Jakubowicz

Pole interpretacji, które pozostawił artysta, a którego specjalnie nie precyzował, było bardzo szerokie. I słusznie. Bo po to jest dzieło sztuki, żeby otwierało nowe pasmo odczuć. Określam to jako empatię. To, co jest obecne w twórczości Bałki od bardzo dawna, co jest najczęstsze poza pamięcią o istnieniu, to właśnie empatia, współodczuwanie z innymi, ale także z samym sobą jakim był kiedyś. Od tego jest już krok do wcielenia. Wcielenie, czyli poczucie utożsamienia, realizuje się dwojako, ale najczęściej to artysta wciela się w siebie – dziecko, w siebie – kogoś innego. Komentarz do *Korytarza* był tym, co określiłabym jako „przesunięcie metafizyczne”. Kiedyś napisałam tekst pod takim właśnie tytułem, który się nie odnosił bezpośrednio do twórczości Bałki, ale był wynikiem mojego myślenia o jej przesłaniu. Artysta stosuje „przesunięcia metafizyczne” z jednego kontekstu (bardziej oczywistego) na inny (bardziej wysublimowany). „Użył” opowieści o ojcu Beyzymie po to, żeby oddalić bezpośredniość interpretacji, która byłaby zbyt banalna i zbyt jednostronna. Jest to, wydaje mi się, bardzo mądry i szalenie subtelny zabieg. Bałka robił też *Kaina*, robił *św. Wojciecha*. Wszystkie figuratywne postacie, które rzeźbił były autoportretami wyzutykami z jego, artysty i człowieka, tożsamości. To właśnie nazywam „przesunięciem metafizycznym”, i to wydaje się bardzo silnie charakteryzować jego postawę artystyczną.

**R. J.:** W ubiegłym roku Bałka uczestniczył w *XXIV Biennale w Sao Paulo*. Na tę ekspozycję składała się jego realizacja *a, e, i, o, u* z 1997 roku, która po raz pierwszy była prezentowana w Galerii Foksal. Pani była kuratorem tej prezentacji. Chciałbym więc zapytać, z jakim przyjęciem spotkała się ta wystawa?

**A. R.:** Bardzo bezpośrednim. To znaczy, w przeciwieństwie do tego, jak tutaj reaguje publiczność, tam zwiedzający dotykają obiektu, traktując go szalenie sensualnie. To był obiekt związany z doznawaniem, a nie z oglądem estetycznym. Zaciekawiał zewnętrzną skromnością i „wciągał” do wnętrza. Widz był ciekawy, czego się w nim do-

znaje. Organizatorzy Biennale musieli go chyba za trzy razy od nowa malować, tak był zdeptany.

Bałka nie pozostawia widza obojętnym. Bardzo często budzi agresję. Pamiętam szok, który przeżyliśmy, kiedy w dwa dni po otwarciu wystawy *Rzeźba w ogrodzie* w 1988 roku, jego rzeźba została splądrowana, stała się przedmiotem ewidentnej agresji, nie wiadomo dokładnie czyjej, bo oczywiście zrobili to nieznanymi sprawcy. Ale jest coś takiego, że widzowie bardzo emocjonalnie reagują na spokojne i statyczne skądinąd obiekty, czy rzeźby Bałki.

**R. J.:** Czym jest doświadczenie pracy z Bałką przy organizowaniu wystawy?

**A. R.:** Z nim się świetnie pracuje. Świetnie. Muszę powiedzieć, że marzyłabym, żeby każdy artysta pracował w tak skupiony i odpowiedzialny sposób jak Bałka. On oczywiście co pewien czas zmienia koncepcje, ale gdy już podejmuje decyzję – to jest ona bardzo przemyślana w szczegółach, w każdym detalu.

**R. J.:** Proces twórczy jest dla niego jak gdyby procesem selekcji, odrzucaniem, poszukiwaniem ostatecznego rozwiązania...

**A. R.:** Jest etap, który jest nieujawniony lub ujawniany bardzo rzadko. To etap koncepcyjny, już bardzo przemyślany. Tę koncepcję daje się „zobaczyć” już na podstawie rozmowy z artystą. Przynajmniej ja ją widzę. Czasami tak się składa, że Bałka realizuje obiekt, i stwierdza, że nie mieści się on w danym kontekście. Wówczas porzuca tę myśl, a czasem rezygnuje z gotowej rzeczy i tworzy nową pracę. Ale zarówno pierwszy, jak i drugi projekt (nigdy nie jest chyba więcej niż dwa), jest właściwie perfekcyjny, to znaczy jest domyślny do końca w każdym szczególe, łącznie z wymową materiału. Artysta zawsze był i jest czujny na wymowę materiału, na te bardzo drobne aspekty istnienia, których prawie się nie zauważa. Akurat tutaj, przypadkiem, mam jego wczesną pracę z Akademii, *Tapira*, rzeźbę z brązu, w której jest jedna bardzo ciekawa rzecz – „ukręcone” kulki, dolepione do powierzchni rzeźby, które są

„znakiem artysty”. To nie jest tylko rzeźba wyobrażająca tapira, aczkolwiek bardzo dobrze zrobiona; zawiera ona w sobie, lub raczej niesie na sobie autokomentarz twórcy, jego sygnaturę. Ta rzeźba spadła mi kiedyś i teraz „kuleje”. Chciałam by artysta ją naprawił. Ale on powiedział „no... ma przeżycia”. I został tapir kulejący. Mówiąc inaczej: w pewnym momencie obiekt zaczyna żyć własnym życiem. Artysta się na to godzi. Zniszczona na wystawie w Ogrodzie rzeźba *Chłopca*, została nareperowana tylko częściowo, i innym kolorem. W ten sposób rzeźba nosi na sobie zapis swej własnej historii.

Mirosław jest zdyscyplinowany, jest obowiązkowy. Jego „licencja artysty” jest zawarta w tym co on robi, a nie w tym, jak się zachowuje, nie jest kapryśny we współpracy.

**R. J.:** Mirosław Bałka powiedział: „Kantor będzie jedynym artystą polskim, który zaznaczył się tak głęboko w kulturze świata w tym stuleciu. Naprawdę, to będzie jedyny – Kantor. Tak mi się wydaje.”. Myślę, że sztuka Mirosława Bałki wykazuje wiele pokrewieństw z dziełami twórcy *Teatru Śmierci* – Tadeusza Kantora, artysty należącego do innego pokolenia, wypowiadającego się poprzez inne środki wyrazu. Nie chodzi mi bynajmniej o jakieś podobieństwo formalne – ale o głębszą warstwę ideową – swoisty zwrot w stronę dzieciństwa, śmierci i pamięci, o wspólne obszary, w których obaj artyści się „poruszają”...

**A. R.:** Tak, jeśli chodzi o płaszczyznę bardzo ogólną. Ale jest też sposób w jaki artysta się zwraca do poszczególnych rzeczy i spraw. To znaczy, powiedziałabym, że podobnie jak Kantor, również Bałka, uniwersalizuje bardzo intymne doznania, i swoje bardzo osobiste doświadczenie, które jednocześnie jest doświadczeniem człowieka pochodzącego z prowincji. Z prowincji Europy. To nie jest prowincja Ameryki Łacińskiej, tak jak u Marqueza. To jest prowincja Europy. W dodatku wschodniej, katolickiej, z wszystkimi implikacjami, jakie z tego wynikają. Bałka umie to zuniwersalizować. Makondo weszło do

słownika kultury świata, weszło i Wielopole. Obecnie do tej szerokiej kultury wchodzi niewielki obszar, który kreuje Bałka. Nie z nazwy, nie z tego, że to jest Otwock, tylko z bardziej subtelnych naznaczeń. Bałka poszukuje mniej oczywistych symboli. Kantor nazywał rzeczy: *Umarła Klasa*, *Wielopole*. Funkcjonowały nazwy. Nazwy, które zaczynały znaczyć więcej niż dawniej znaczyły, tak jak Makondo czy Wielopole. U Bałki nie ma nazw. Są raczej doznania. Ja z pewnego punktu widzenia wolę Bałkę, ponieważ Bałka nie wyciska łez. Nie lubię utworów, które robią mi taki „supel” w gardle. Każde przedstawienie Kantora było przeżyciem; ono wciągało, zawłaszczало człowieka. Ale równie dobrze można powiedzieć, że tak samo działała *Trędowata*. Oczywiście różnica jakościowa jest tutaj ogromna. Jeśli chodzi o Bałkę, to również **doznajemy** jego twórczości, ale w moim przekonaniu w sposób bardziej metafizyczny.

**R. J.:** W rozmowie z Andrzejem Przywarą Bałka mówił: „Wychodzę od bardzo prywatnego doświadczenia, publicznie skrywanego. Pot, łzy, moc. W trakcie procesu pracy to doświadczenie zostaje sformułowane przez język, którym się posługuję. Język jest równocześnie prywatny i publiczny.” Kantor, który swe prywatne doświadczenia również przekładał na język uniwersalny mówił: „Każda dobra sztuka jest komunikatywna.”...

**A. R.:** Tak. Tylko, że komunikat Kantora był artystowski. Kantor był ostatnim artystą „w pelerynie”. Awangardowym. Z takimi konotacjami, które dotyczą modernizmu. Kantor był modernistycznym artystą w najlepszym tego słowa znaczeniu. Kantora uwielbiał Kiefer, który się posługuje tak samo bardzo barokowym językiem. Mówiąc krótko: nie może przestać. Ogarnia wszystko. Zawłaszcza teren. Kiefer, tak jak Kantor, zawłaszcza materiał. Kantor mówił o przedmiocie biednym, ale on go w gruncie rzeczy zawłaszczał. Bałka go używa, ale nie zawłaszcza. Pozwala mu mówić. Jest to różnica. Przedmiot Kantora przestawał być sobą, mimo że Kantor pisał o nim poematy. Był fragmen-



Tadeusz Kantor, *Chłopiec w ławce*, 1975, Muzeum Sztuki w Łodzi.  
Fot. Rafał Jakubowicz

tem dzieła Kantora. W twórczości Bałki materiał jest traktowany z większym szacunkiem. Bałka pozostawia go w swojej tożsamości. Wskazuje raczej na niego, i mówi: oto jest kawałek drewna, oto jest stary dywanik. To jest oczywiście też fragment jego rzeźby, ale nie pozbawiony swojej tożsamości, nie zawłaszczony. W tym widzę więcej z Duchampa, który wskazywał, nadawał swoje piętno, ale nie zawłaszczał. Nie wiem, czy Bałka się do tego przyznaje, czy nie, ale ja w tym właśnie widzę zasadniczą różnicę między Bałką a Kantorem. Kantor był dzieckiem. Do końca życia. Dzieckiem krnąbrnym, dzieckiem kapryśnym, dzieckiem które musiało naznaczyć sobą świat. Bałka tego nie robi.

**R. J.:** Zatem Bałka pozostawia przedmiot tym czym jest...

**A. R.:** Ja bym powiedziała więcej. Nie pozostawia. On go uwydatnia. Stawia nam przed oczy jego tożsamość, której możemy nie zauważać w życiu powszednim. W pewnym momencie artysta wydobywa go z reszty świata, spośród milionów innych przedmiotów i stawia nam przed oczy jego wagę, jego swoistość.

**R. J.:** Kantor mówił o „idei realności najniższej rangi”, o realności zdegradowanej, gdzie przedmiot, jak pisał Wiesław Borowski odkrywa, eksponuje swą „autonomiczną pustą egzystencję”. Bałka mówi z kolei o swoistej „prawdzie materiału”. Obu artystom zależy na ukazywaniu tego co kruche, słabe, zużyte, naznaczone destrukcją, przemijaniem, rozpadem, co się odnosi w jakiś sposób do

**śmierci, chociaż u Bałki słowo „śmierć” się nigdy nie pojawiło...**

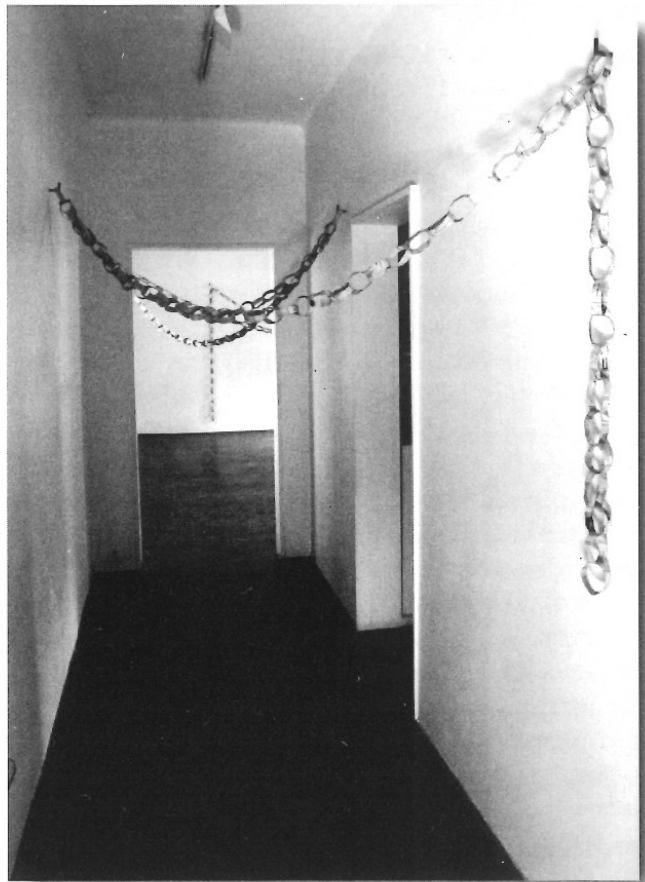
**A. R.:** Dlatego mówię: Kantor nazywał. Mówił: „Teatr Śmierci”. Bałka nie nazywa. Tam nie istnieją słowa – wytrychy. W świecie kultury istnieją pojęcia nowe, stworzone przez artystów. Dlatego wspominałam Makondo, które jest, albo może być wszystkim dla uważnego czytelnika. Tutaj tego nie ma. Artysta oddaje materiałowi swój głos. To materiał nam mówi o swym odchodzeniu, rozkładzie, przemijaniu, płynności rzeczy.

**R. J.:** Niegdyś dla Kantora bardzo istotny był związek z Galerią Foksal. Kantor w pewnym momencie popadł w konflikt z galerią, przez co opuścili ją: Mariusz Tchorek i Anka Ptaszkowska. Obecnie z Galerią Foksal związany jest Mirosław Bałka.

**A. R.:** Galerię Foksal stworzył Kantor. On pchnął ją do życia. Kantor to był „mały Napoleon”. Był bezwzględny w swojej autorytarności. Kiedy Galeria Foksal nabrała własnego życia, Kantor się oczywiście na nią obraził, ponieważ przestała nosić jego piętno. Wybiła się na niepodległość. Osobną sprawą jest kwestia bardzo personalnych dramatów, które się wokół tego wszystkiego rozgrywały. Galeria Foksal stała się mitologiczna już nie dzięki Kantorowi, ale dzięki Wiesławowi Borowskiemu. Ciężar gatunkowy przesunął się na działalność poza Kantorem. I ja bym powiedziała, że Bałka nie tylko stał się artystą Galerii Foksal, ale po śmierci Kantora „tchnął własnego ducha” w tę galerię. Galeria Foksal jest bardziej galerią Bałki, niż Bałka jest artystą Galerii Foksal. Nastąpiło ponowne przesunięcie, w drugą stronę.

**R. J.:** Krzysztof Pleśniarowicz napisał, że Kantor był „artystycznym filarem Foksalu”. Obecnie taką rolę w galerii odgrywa chyba twórczość Bałki...

**A. R.:** Tak. Dlatego ja bym nie mówiła, że Bałka jest artystą Galerii Foksal, bo w Galerii Foksal jest wielu artystów. Tak jak kiedyś rangę nadał jej Kantor, tak dzisiaj nadaje ją Bałka.



Mirosław Bałka, fragment wystawy „sza”, Galeria Foksal, Warszawa luty/ marzec 1999.  
Fot. Jerzy Gładkowski

I sądzę, że po tylu latach, nawet gdyby Bałka odszedł, jak niegdyś odszedł Kantor, to galeria dalej miałaby tę rangę, dopóki, ... no nie wiadomo, jak się historia potoczy. Foksal była galerią Kantora. Po latach stała się galerią Bałki, w bardzo twórczym sensie. Bałka tam nie pełni tylko roli człowieka, który raz na jakiś czas robi wystawy. On tam istnieje jako ktoś, kto współkształtuje życie i model tej galerii.

**R. J.:** Ostatnia wystawa Bałki w Galerii Foksal, zatytułowana *sza*, która odbyła się w Środę Popielcową, dnia 17 lutego br., była niezwykle wyciszoną, dyskretną i nad wyraz ascetyczną wypowiedzią. Artysta udekorował pomieszczenie wystawowe łańcuchem z gazetowych nekrologów, z klepsydr. W kontekście tej sytuacji bardzo istotne było to, co działo się na zewnątrz. Przed wej-

ściem do Galerii miał miejsce pokaz ognia w wykonaniu cyrkowych kuglarzy, sztukmistrzów, co wchodziło w bezpośrednią relację z tym katolickim świętem... Chciałbym zapytać, czym dla Pani była ta wystawa?

**A. R.:** Tam był jeszcze trzeci element...

**R. J.:** ... otwory w szybach...

**A. R.:** Tam był przeciąg. Umożliwienie przepływu substancji lotnych. Bałka znowu pozwolił „mówić” materiałowi. Tym razem materiał był niezwykle „gadatliwy”. Papier, szczególnie gazetowy, jest czymś bardzo nietrwałym. Na tym papierze były wydrukowane nekrologi, a z nich zrobiony był łańcuch. To wszystko przecież jest szalenie proste w wymowie. Zatrważające w swej prostocie. Przepływ – to jakby „danie ujścia”, „wpuszczenie” i „wypuszczenie”. Można wpuścić i wypuścić jakąś niewi-

działną substancję. Stworzyć poczucie ciągłego ruchu, a więc ciągłej przemiany. Jest także ogień, wydmuchiwany przez cyrkowców. Ogień jest silnie związany ze świętem. Mówi się, że kuglarze połykają ogień. Oni go raczej stwarzają, ale koncepcja połykania ognia jest bardziej nośna mitologicznie. Jest to próba „ujarzmienia”, opanowania żywiołu, który niszczy, ale który jednocześnie daje życie. Jarmark świata. Przepychanki ze śmiercią...

**R. J.: To, że obok śmierci pojawia się perspektywa życia i trwania jest chyba charakterystyczne dla całej twórczości Bałki.**

**A. R.:** Tak. Nie ma tu tylko jednego kierunku. Jest tylko danie nam momentu do zadumy. Żeby istniało życie musi istnieć śmierć, ale żeby zaistniała śmierć, przedtem istnieje życie. I to jest to, co jest nieuniknione, na co jesteśmy skazani. Taki banalny cud istnienia.

**R. J.: W jednej z rozmów powiedziała Pani: „[...] wydaje mi się, że jeśli można twórczość jakiegoś artysty wsadzić do szufladki, to znaczy, że to nie jest wielki artysta [...] interesują mnie ci, którzy wykraczają poza nurty.” Z całą pewnością artystą „wykraczającym poza nurty” był Tadeusz Kantor, który odnosząc się w swej twórczości do najbardziej aktualnych tendencji w światowej sztuce (informel, happening, arte povera), zawsze tworzył coś własnego, osobnego. Myślę, że nie sposób opisać jego twórczości poprzez konwencje, które podejmował i porzucał w zależności od swych aktualnych potrzeb i fascynacji. Kantor nigdy nie zawierzył żadnej idei do końca, bezgranicznie...**

**A. R.:** No i dzięki Bogu...

**R. J.: Artystą, który również nie mieści się w sztywnych ramach określonych nurtów i konwencji jest właśnie Mirosław Bałka. Jego sztukę krytyka próbowała opisać poprzez rozmaite pojęcia. Jednak tego typu klasyfikacja niczego nie wnosiła.**

**A. R.:** Ja jestem w ogóle wrogiem tego typu opisu, tego typu definicji, po-

nieważ kontekst definicji niczego nie wnosi. To tak, jakbyśmy stworzyli definicję baroku na podstawie „Pałacu Krasieńskich”, a potem stojąc przed „Wizytkami” no... nie umieli sobie z tym poradzić, ponieważ to jest inny barok. Można powiedzieć, że istnieje okres baroku, tak jak istnieje czas neoawangardy, transawangardy, czy postmodernizmu. Oczywiście teraz paradygmaty się „gonią” i to jest wszystko wariactwo... Niemniej, wielkie osobowości zawsze są poza tym. Czy Michał Anioł był renesansowy, czy manierystyczny? Nie wiadomo dokładnie, prawda? I to nie o to chodzi. On był Michałem Aniołem. Wydaje mi się, że tutaj jest podobnie. Kantor, jak mówiłam, po pierwsze był dzieckiem, po drugie zawłaszczwał. Kantor zobaczył, że tam malują informel, to on też malował. Nie miał tego problemu, że informel stworzył kto inny. Nie. On się tym posługiwał jako narzędziem. To było dane, jako jeszcze jeden wynalazek rozszerzający świat. Więc można się było tym posłużyć. Pod tym względem był bardzo podobny do Picassa, który nie wynalazł wielu rzeczy, ale się nimi spokojnie posługiwał, pozostawiając piętno swojej ręki, czy palca. Inaczej trochę jest z Bałką, bo on nie zawłaszcza niczego. On pozostaje sobą. I ja bym była bardzo daleka od umieszczania go w kontekście jakiegokolwiek definicji, bo cóż nam przyjdzie z takiej definicji, że trzech artystów w połowie lat osiemdziesiątych założyło grupę, a dzisiaj każdy z nich robi co innego. Czy można nakryć ich jakimś kloszem, poza zbliżoną datą urodzenia, i tym, że kiedyś pracowali razem, jednocześnie pozostając niezależnymi od siebie; każdy robił co innego. Wydaje mi się, że to, czego dzisiaj szukamy, to przede wszystkim przesłanie. Przesłanie, które pozostawia nam kontekst dzieła Bałki jest zatrzważające. To, co robi Bałka to moralitetu. W takim najlepszym sensie. W takim, jaki miał moralitet w średniowieczu. Używano go nie wprost, nie pisano. Pisano też (*Rozmowa Mistrza Polikarpa ze Śmiercią* jest moralitetem), ale oprócz tego mamy moralitety namalowane, czy wyrzeźbione. To, co dziś robi Bałka jest współczesnym moralitetem. Świat nie zmienił się w swojej istocie – w kruchości biologii,

przemijalności, ograniczoności ciała. To są wszystko rzeczy odwieczne. I twórczość Bałki daje się wpisać w tak rozumianą tradycję. W wymiarze uniwersalnym, który nie ma nic wspólnego z tym, czy to jest postmodernizm, czy neoinstalacja.

**R. J.: Kantor zawsze w swej twórczości podejmował artystyczne ryzyko. Wydaje mi się, że w podobny sposób postępuje Bałka (choćby porzucenie figuracji, czy odejście w pewnym momencie od wymiarów). Każdy kolejny etap twórczości Bałki jest podjęciem ryzyka...**

**A. R.:** Artysta, który nie poszukuje, który jest autorem jednego wynalazku, właściwie przestaje być artystą od momentu, w którym już nie ma nic więcej do powiedzenia, tylko powtarza ten wynalazek. Ktoś powiedział „ja nie szukam, ja znajduję”. To nieprawda. Jeżeli artysta znalazł i nie szuka dalej – przestaje być artystą. Są tysiące „artystów-wynalazców”, którzy „znaleźli”, i już w moim przekonaniu przestali istnieć. Motorem działań artystycznych jest, jak mi się wydaje, z jednej strony poczucie niedosytu, a z drugiej dorastanie do pewnych rzeczy i spraw. Ja sobie nie wyobrażam, żeby dzisiaj Bałka robił siebie z czasów Pierwszej Komunii Św. Jeżeli zrobi, to zrobi za dwadzieścia pięć lat, i zrobi to inaczej. Jest to dialog z tym, co się ma na co dzień, co nas wzbogaca. Czytamy, jeździmy, doznajemy, mamy przeżycia. Nie jesteśmy zamknięci w kloszu. W związku z tym trzymanie się jakiejś jednej metody, czy jednej formy jest smutne. Dlatego mam nadzieję, że Bałce wystarczy odwagi. Odwaga jest potrzebna, żeby nie bać się przemian, zgodnie z tym, jaką czuje się potrzebę. I to jest najpiękniejsze.

**R. J.: Poświadczeniem tej odwagi są kolejne wystawy.**

**A. R.:** Każda jest inna, a przecież ten artysta mógłby w nieskończoność powielać sam siebie. Mówiąc inaczej: jest tyle okresów w jego, w końcu niedługiej twórczości, że każdy taki okres właściwie wystarczyłby za całe życie innego artysty.

**R. J.:** Fascynujące jest również to, że pomimo tego, iż w każdej prezentacji obecny jest element ryzyka, gdzie każda realizacja jest czymś nowym, często wręcz zaskakującym, artysta jednocześnie pozostaje w tych samych rejonach...

**A. R.:** No z grubsza tak. To znaczy pewnie w różny sposób, gdzieś te jego wypowiedzi ewoluują... Jego sztuka jest bardzo osobista. Bardzo. Ale sztuka każdego naprawdę wielkiego artysty jest sztuką bardzo osobistą. Próba obiektywizacji związana jest z budowaniem struktur, które mają mieć wymiar uniwersalny, aspirują do ponad indywidualnego istnienia w kosmosie, co było na przykład ideą Strzemińskiego, istotą unizmu. Ale w końcu okazało się, że nikt inny tych obrazów unistycznych nie zrobił, tylko on. Tylko Strzemiński. Chociaż bardzo chciał odpersonalizować sztukę.

**R. J.:** Niegdyś Kantor, podobnie jak obecnie Bałka, w oczywisty sposób funkcjonował w międzynarodowym życiu artystycznym. Kantor (również podobnie jak Bałka) w takim pełnym wymiarze zaistniał wprawdzie na Zachodzie. Polska krytyka teatralna lekceważyła spektakle Kantora. Właściwie w świadomości krytyków teatralnych jego twórczość – aż do *Umarłej Klasy* – nie istniała.

**A. R.:** O wszystkich przedstawieniach Kantora pisano natychmiast po premierze, tylko nikt tego nie czytał. To nie jest prawda, że krytyka polska nie dostrzegała Kantora. Kantor miał bardzo dobrych piewców, a teksty krytyczne związane z jego twórczością pisane były świetnym językiem. Tylko nikt tego nie przyjmował do wiadomości. Mówiąc inaczej: to nie krytyka, to publiczność nie zobaczyła Kantora. I oczywiście nie zobaczyła go krytyka teatralna, ponieważ o Kantorze pisali

krytycy artystyczni, którzy widzieli jego wielkość od początku. Dla krytyki teatralnej był znanym hermetycznym...

**R. J.:** Był wręcz niezrozumiały dla środowisk teatralnych.

**A. R.:** Krytyk teatralny w ogóle tam nie widział teatru.

**R. J.:** To się zmieniło po *Umarłej Klasie*. Wówczas zaczęli pisać o nim wszyscy.

**A. R.:** No tak, bo nagle dostrzeżono przełom w teatrze. Ale *Kurka wodna*, *W małym dworku*, *Mątwą* – te wszystkie rzeczy były naprawdę wstrząsające, i niezwykle zrobione, zaczynając od *Powrotu Odysa*...

**R. J.:** Tak. *Teatr Śmierci* był konsekwencją *Powrotu Odysa*. Właściwie już tam się zaczął *Teatr Śmierci*...

**A. R.:** Oczywiście, że tak. Wszystko tam już było. Maszyny, rekwizyty, to wszystko istniało wcześniej. Ale zawsze potrzebny jest czas przeznaczony na upowszechnienie się idei. „Paradygmat się upowszechnia”. Ja bym powiedziała, że tak było, jest i będzie. W związku z tym, po *Umarłej Klasie* już łatwo było „cmokać” i zachwycać się Kantorem. Została postawiona kropka nad „i”. Ktoś wreszcie zauważył, że Kantor na przykład „mówi prozą” albo, że „mówi wierszem”. To są tego rodzaju, nie wiem... szczęścia i nieszczęścia, bo Kantor był tak krnąbrny, że on tym wszystkim, którzy „cmokali” zawsze dawał „popalić”. I nie lubił być zaszufadkowany. Więc uprawiając *Teatr Śmierci* przez całe swoje życie, właściwie co chwilę, próbował mówić o czym innym. Testament, jakim było jego ostatnie przedstawienie, był wstrząsający. On tam naprawdę się żegnał. Z ludźmi i z wartościami. Z tymi, z którymi był związany osobiście, i z tym, co szanował. To niebywałe, żeby w taki sposób napisać testament.

Bałka do dzisiaj nie jest uznany w Polsce. Znowu jest tak, że niektórzy krytycy o nim piszą, ale bardzo niewiele.

**R. J.:** Twórczość Bałki jest znacznie wnikliwiej poznana i zinterpretowana za granicami, aniżeli w kraju.

**A. R.:** To prawda. Za granicą napisano już całe tomy o Bałce. I to najwybitniejsze pióra.

**R. J.:** To widać po katalogach, które są wydawane na Zachodzie.

**A. R.:** Tak. Tam są bardzo głębokie analizy. Poza tym za granicą jest taki obyczaj, żeby wdawać się w takie bardzo głębokie egzegezy i przede wszystkim dużo pisać.

**R. J.:** Kiedyś Pani zwróciła uwagę, że „Bałka jest takim artystą, którego się nie ogląda, a doznaje (...)”. Można to też odnieść chyba do Kantora...

**A. R.:** Tylko, jak mówiłam, w inny sposób. Kantor wyciskał łzy, przy ogromnym poczuciu humoru. Przecież wszystkie przedstawienia Kantora były niebywale dowcipne. Niebywale. Tam właściwie nie istniała granica między groteską, a dramatem. Głębokim dramatem. Wszystkie te najdramatyczniejsze sceny w gruncie rzeczy były śmieszne, a jednocześnie patetyczne. I gdyby nie to poczucie humoru, to patos Kantora byłby nie do zniesienia. Kantor był barokowy. Natomiast Bałka jest oszczędny. Jest równie patetyczny. Ale nie ma w nim takiej ironii, bo nie musi być, ponieważ tego patosu nie widać. Nie ma „ukrzyżowań”, nie ma „rozdzierania szat”. Kantor krzyczał, a Bałka szepcze. Ale o tym samym.

**R. J.:** Dziękuję za rozmowę.

Galeria Zachęta, Warszawa, 23.07.1999 r.

<sup>1</sup> Anda Rottenberg – Dyrektor Galerii „Zachęta” w Warszawie.