

# Grzegorz Dziamski

---

## "Moim domem jest moje dzieło"

---

ER(R)GO. Teoria–Literatura–Kultura nr 2 (3), 91-95

---

2001

Artykuł został opracowany do udostępnienia w internecie przez Muzeum Historii Polski w ramach prac podejmowanych na rzecz zapewnienia otwartego, powszechnego i trwałego dostępu do polskiego dorobku naukowego i kulturalnego. Artykuł jest umieszczony w kolekcji cyfrowej [bazhum.muzhp.pl](http://bazhum.muzhp.pl), gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

## „Moim domem jest moje dzieło.”

w dziesiątą rocznicę śmierci Tadeusza Kantora

Tadeusz Kantor był przez długie lata kluczową postacią polskiego życia artystycznego. Żeby się o tym przekonać wystarczy zajrzeć do książek omawiających dzieje polskiej sztuki po 1945 roku, Alicji Kępińskiej, Bożeny Kowalskiej, Aleksandra Wojciechowskiego czy Janusza Boguckiego. Kantor jest tam artystą najczęściej przywoływanym. „Tadeusz Kantor jest twórcą, który otwiera drogę polskiej powojennej awangardzie.” – pisze Alicja Kępińska<sup>1</sup>. Ostatni spadkobierca tradycji krakowskiej moderny i bohemy, którego pasja włączania się w najbardziej ryzykowne i radykalne sytuacje na światowym froncie nowej sztuki budziła zachwyt jednych i irytację drugich – pisze Janusz Bogucki<sup>2</sup>. Nawet Bożena Kowalska, która zarzucała Kantorowi pogoń za światowymi nowinkami i „przeszczepianie na naszą glebę procesów dokonujących się w odległych od Polski regionach”<sup>3</sup>, dodawała zaraz, że wnosił on „ożywczy prąd drażniącej nowości w egzystencję polskiej awangardy”, a jego twórczość była „cenną klamrą spinającą nasze życie artystyczne ze świeżymi wydarzeniami sztuki światowej”<sup>4</sup>.

Rzeczywiście, Tadeusz Kantor, nawet jeśli nie „otwierał drogi polskiej powojennej awangardzie”, to był w niej obecny od samego początku, od konspiracyjnych przedstawień w okupowanym Krakowie (*Balladyna*, 1943; *Powrót Odyssa*, 1944) przez I Wystawę Sztuki Nowoczesnej (Kraków, 1948), którą współorganizował i później, kiedy wprowadzał (zaszczepiał na polskim gruncie!) paryskie mody, pokazując w bramie krakowskich Krzysztoforów swoje taszystowskie płótna (1957); kiedy przewodził Grupie Krakowskiej; kiedy organizował happeningi w Warszawie (pierwszy happening w polskiej sztuce: *Cricotage*, 1965), Krakowie i nadmorskich Łazach (najbardziej znany polski happening: *Panoramiczny happening morski*, 1967); kiedy rozwijał ideę ambalaży (emballage), doprowadzając ją do conceptualnych projektów – opakuj *Nos Kleopatry*, *Jajko Kolumba*, *Okno Opatrzności*, *Piętę Achillesa* (1971); kiedy organizował *Multipart* (1970–71) w galerii Foksal i kiedy ogłaszał manifest *Teatru Śmierci* przy okazji premiery *Umarłej klasy* (1975). Kantor był intensywnie obecny w polskim życiu artystycznym przez ponad czterdzieści lat. Nie tylko jako artysta, ale także jako animator, skandalista, prowokator, wnikliwy krytyk sytuacji artystycznej i bohater licznych anegdot, nieomal symbol awangardowej postawy i awangardowego ducha polskiej sztuki – tak odbierano go za granicą i tak odbierała go szeroka publiczność w kraju. Polski odpowiednik Josepha Beuysa: popularny artysta tworzący niepopularną sztukę, artysta bardzo lokalny, a jednocześnie bardzo uniwersalny.

W tym roku mija dziesięć lat od śmierci Kantora. Krakowski artysta jest nadal obecny, ale już tylko swoim dziełem, które oddzieliło się od twórcy i żyje swoim własnym, autonomicznym życiem. O twórczości Kantora zaczynają wypowiadać się młodzi krytycy i historycy sztuki, którzy autora *Umarłej klasy* nie znali osobiście, a już na pewno nie byli z nim tak zaprzyjaźnieni, jak ci, którzy wcześniej o Kantorze pisali – Mieczysław Porębski, Anna Ptaszkowska, Wiesław Borowski. Dla młodych istnieje dzieło Kantora, jego bogate i wielowątkowe oeuvre, które powoli nam się odsłania, a gdzieś na dalszym planie, zmitologizowana postać artysty. Jak ta generacyjna zmiana wpływa na recepcję twórczości Kantora? Oto pytanie, które chciałbym tutaj postawić. Co z dorobku Kantora i z jakich powodów przyciąga uwagę młodych?

W ostatnim czasie ukazało się kilka książek poświęconych Kantorowi. Jedną opublikował długoletni przyjaciel artysty, profesor Porębski – *Deska. Tadeusz Kantor – świadectwa, rozmowy, komentarze* (1998). Dwie pozostałe przygotowali młodzi krytycy i historycy sztuki. Małgorzata Jurkiewicz, Joanna Mytkowska, Andrzej Przywara udostępnili związaną z Kantorem dokumentację galerii Foksal – *Tadeusz Kantor. Z archiwum galerii Foksal* (Warszawa, 1998), natomiast Tomasz Gryglewicz, z młodymi współpracownikami z Instytutu Historii Sztuki UJ, wydał materiały z poświęconej Kantorowi sesji – *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora* (Kraków, 1997). Obie książki jakoś się dopełniają. Pierwsza przynosi bogato udokumentowany obraz Kantora z okresu, kiedy był on bezkompromisowym rzecznikiem awangardy. Kantor był związany z galerią Foksal przez dziesięć lat, od 1965 do 1975 roku, a więc od sławnej *Linii podziału*, która miała oddzielać wszystko, co awangardowe (nieliczne, nieoficjalne, lekceważone, bezinteresowne, bezbronne) od tego, co nieawangardowe, aż do *teatru śmierci*, który zapoczątkował wycofywanie się Kantora z awangardowej retoryki. Później jego związki z warszawską galerią uległy osłabieniu – przez następnych 15 lat Kantor pozostawał „w luźnym związku z galerią”, jak ujął to Wiesław Borowski. Ten okres twórczości Kantora jest najlepiej chyba znany. Został zresztą dobrze opisany w książce Wiesława Borowskiego *Tadeusz Kantor* (Warszawa, 1982). Ale to nie ten okres przyciąga uwagę młodych badaczy twórczości Kantora. Co więc ich interesuje?

Anna Markowska śledzi drogę Kantora od malarstwa przez awangardowy ikonoklazm z powrotem do malowania. Po odrzuceniu, a nawet wykpieniu i wyszydzeniu malarstwa w latach 60. – w 1965 roku Kantor wystawił obrazy *Signez s'il vous plait* (*Proszę się podpisać*), które zapraszały widzów, by wpisywali się w przestrzeń obrazu; w 1970 oddał 40 obrazów w roczne użytkowanie nabywcom, aby mogli na nich dokonywać różnych interwencji – artysta powrócił do malowania, z którym zresztą nigdy tak naprawdę nie zerwał. Czy dlatego, że malowanie było dla niego nałogiem? Nie, celem Kantora było zakwestionowanie wszystkich społecznych konwencji jakimi obrosło malarstwo – estetyki obrazu, sposobu malowania, wreszcie sposobu wystawiania i aranżowania wystaw malarских. Kantor chciał zmienić społeczną pozycję obrazu malarskiego. Chciał, żeby-

śmy spojrzeli na obraz nie jak na środek uprawiania sztuki, ale jak na coś więcej. W tym również był podobny do Beuysa. Dlaczego zatem pod koniec życia powrócił do malarstwa? Czy był to wynik presji krakowskiej tradycji artystycznej, jak sugeruje Markowska? Czy był to powrót Kantora do własnych korzeni?<sup>5</sup>

Krystyna Czerni podkreśla napięcie jakie przenikało całą twórczość Kantora, napięcie „pomiędzy utopią konstruktywizmu, wizją racjonalną i uporządkowaną, a tęsknotą za symbolizmem – sztuką emocji i wyobraźni.”<sup>6</sup> Kantor często o tym mówił, o tradycji symbolizmu (Maeterlinck, Wyspiański, Malczewski, Wojtkiewicz), na której się wychował i o tradycji Bauhausu, Strzemińskiego, Kobra, którą podziwiał jako „jakieś niedościgłe wyżyny” i która go zawsze, od studenckich lat, intelektualnie pociągała. „Moja sztuka jest ustawiczną rezygnacją z racjonalistycznych założeń i metod...” – mówił w rozmowie z Wiesławem Borowskim<sup>7</sup>. Rezygnacją z abstrakcji na rzecz realności najniższej rangi; rezygnacją z abstrakcyjnej formy na rzecz tego, co jeszcze nieuformowane. Czerni cytuje wypowiedź Jerzego Tchórzewskiego, malarza i długoletniego przyjaciela Kantora, który powiada, że obrazy Kantora, w porównaniu z niesłychaną energią intelektualną i psychiczną jaka emanowała z jego postawy, były zimne, a w porównaniu z tym, co Kantor o malarstwie miał do powiedzenia, jego obrazy były małowimne<sup>8</sup>. Nie jest to ocena sprawiedliwa; obrazy taszystowskie, obrazy z przywołanego tu już cyklu *Signez s'il vous plait*, wreszcie późne płótna Kantora nie są zimne.

Andrzeja Szczerskiego interesuje obecność ludzkiej postaci w obrazach Kantora, postaci, która znika z jego płócien pod koniec lat 40., a właściwie przepoczwacza się w jakieś organiczno-mechaniczne automatyczne i absurdałne stwory, jest całkowicie nieobecna w obrazach z okresu informel, po czym wraca w połowie lat 60. pod postacią ambalaży i ludzi-atrap. Figurze ludzkiej wyznaczył Kantor rolę uzupełnienia umieszczanych w obrazie ubrań, toreb, parasoli. Jest ona tutaj uprzedmiotowiona, jakby zrośnięta z przedmiotem. „Figuracja – pisze Szczerski – zdominowała także ostatnie obrazy Kantora namalowane po 1987 roku. Postać stała się pretekstem do gry z realnością przedstawień i realnością płótna...”<sup>9</sup> Chodzi tutaj o takie obrazy, jak *Trzymam obraz, na którym jestem namalowany jak trzymam obraz* (1988) czy *Mam dość siedzenia w obrazie, wychodzę* (1988), w których pojawiają się teatralne-jakby-rekwizyty – nogi i dłonie wychodząca poza ramy płótna.

O ostatnich pracach Kantora piszą również Rafał Solewski i Janusz Antos. Pierwszy o autoportretach Kantora, przedstawiających samotnego artystę i postacie ze świata jego wyobraźni, obrazów Velazqueza, Goi, spektakli Cricot 2; drugi o rysunkach pokazanych na wystawie *Katedry barcelońskie – prawie przedmioty* (Cricoteka, Kraków, 1988), w których powraca bliski Kantorowi problem przedmiotów gotowych (wizerunki katedr jako kadry kulturowe).

Czy z prac młodych krytyków i historyków sztuki wyłania się jakiś nowy, inny Kantor? Czy w ogóle poszukują oni „własnego” Kantora, czy też twórczość krakowskiego artysty traktują wyłącznie jako przedmiot badań? Taki zarzut zda-

wał się stawiać młodszym kolegom Andrzej Turowski<sup>10</sup>. Jedno wydaje się pewne, młodych nie pociąga Kantor awangardowy, Kantor-buntownik, zwalczający istniejące w sztuce reguły i Kantor-prawodawca, wyznaczający nowe metody postępowania artystycznego, bliższy jest im Kantor-eklektyczny, grający konwencjami, samotny i zagubiony w swoim Pokoiku Wyobraźni. Wchłonięty przez teatr własnej pamięci. Niepewny tego, co chce powiedzieć, jak w ostatnim autoportrecie, który przedstawia obnażonego starego człowieka z zaciśniętymi ustami intensywnie wpatrującego się w widza. Obraz zatytułowany jest: *Mam wam coś do powiedzenia* (1988). Ta sprzeczność między obrazem i słowem, zaciśniętymi ustami przedstawionej postaci i tytułem, przypomina analizowane przez Derridę zdanie z listu Paula Cezanne'a do Emila Bernard: „Winiem Panu prawdę o malarstwie i powiem ją Panu...”<sup>11</sup> Cezanne, jak wiemy, nigdy swej obietnicy nie spełnił. Nigdy też nie dowiemy się, co Kantor tak naprawdę miał nam do powiedzenia lub też, inaczej to ujmując, sami musimy do tego dojść.

Nie jest to całkowicie nowy obraz Kantora. O eklektyzmie Kantora pisał przed laty Gillo Dorfles<sup>12</sup>, o grach konwencjami i dialogowym charakterze twórczości krakowskiego artysty – Andrzej Kostołowski<sup>13</sup>. Nowe jest spoglądanie na twórczość Kantora z perspektywy wyznaczonej przez jego dokonania teatralne i częste wśród uczestników kantorowskiej sesji przywoływanie wyznania artysty z okresu pracy nad ostatnim spektaklem *Dziś są moje urodziny*: „Całkowitą prawdą w sztuce / jest jedynie przedstawianie / swego własnego życia, / odkrywanie go, / **bez wstydu**, / odkrywanie swojego własnego LOSU, / PRZEZNACZENIA.”<sup>14</sup>

Kantorowi bliskie było pojmowanie twórczości jako podróży, poszukiwania domu. Idea ta pojawia się już w *Powrocie Odysa*, powraca w notatkach z końca lat 60<sup>15</sup>. Pod koniec życia artysta zrozumiał, że poszukiwanym przezeń domem jest jego dzieło. „Moim domem było i jest moje dzieło” – mówił. Dzisiaj jest cały w swoim dziele, w swoim domu.

## Przypisy

<sup>1</sup> Kepińska Alicja, *Nowa sztuka. Sztuka polska w latach 1945–1978*, Auriga, Warszawa 1981, s. 13.

<sup>2</sup> Bogucki Janusz, *Sztuka Polski Ludowej*, WAiF, Warszawa 1983, s. 129.

<sup>3</sup> Kowalska Bożena, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, PWN, Warszawa 1975, s. 56.

<sup>4</sup> Kowalska, *Polska awangarda malarska 1945–1970*, s. 159.

<sup>5</sup> Por. Gryglewicz Tomasz (red.), *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, Universitas, Kraków 1997, s. 57.

<sup>6</sup> Gryglewicz (red.), *W cieniu krzesła*, s. 45.

<sup>7</sup> Borowski Wiesław, *Tadeusz Kantor*, WAiF, Warszawa 1982, s. 20.

<sup>8</sup> Gryglewicz (red.), *W cieniu krzesła*, s. 46.

<sup>9</sup> Gryglewicz (red.), *W cieniu krzesła*, s. 89.

<sup>10</sup> Gryglewicz (red.), *W cieniu krzesła*, s. 156.

<sup>11</sup> Derrida Jacques, *The Truth in Painting*, The University of Chicago Press, Chicago 1987, s. 2.

<sup>12</sup> Jedliński Jaromir, *Tajemnicza materia, W: Tadeusz Kantor. Rysunki z lat 1947–1990*, Galeria 86, Łódź 1997.

<sup>13</sup> Kostolowski Andrzej, *Tadeusz Kantor. Artysta jako krytyk*, „Jeden”, Galeria Foksal, Warszawa 1972.

<sup>14</sup> Gryglewicz (red.), *W cieniu krzesła*, s. 123.

<sup>15</sup> Jurkiewicz Małgorzata, Mytkowska Joanna, Przywara Andrzej (red.), *Tadeusz Kantor. Z archiwum galerii Foksal*, Galeria Foksal, Warszawa 1998, s. 334.