

Violetta Sajkiewicz

Malarstwo w teatrze : motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora i Jana Polewki

Studia Etnologiczne i Antropologiczne 6, 363-371

2002

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, gromadzącej zawartość polskich czasopism humanistycznych i społecznych.

Tekst jest udostępniony do wykorzystania w ramach dozwolonego użytku.

Violetta Sajkiewicz

Uniwersytet Śląski
Katowice

Malarstwo w teatrze

Motywy hiszpańskie w twórczości

Tadeusza Kantora i Jana Polewki

Jerzy Nowosielski stwierdził, iż „[...] jeżeli teatr robi malarz, to można powiedzieć, że teatr bierze od malarstwa dosłownie wszystko”¹. Choć plastyka teatralna dawno już odeszła od swoich malarskich korzeni, trudno nie zgodzić się z tą obserwacją, zwłaszcza że na artystyczny kształt polskiego teatru zawsze ogromny wpływ mieli malarze-scenografowie i malarze-reżyserzy. Zorganizowane w 1999 roku Quadriennale Scenografii i Architektury Teatralnej w Pradze przekonuje, że nie jest to zjawisko odosobnione. Dzieła wielkich mistrzów pędzla ciągle inspirowują reżyserów i scenografów. Pojawiają się na zasadzie cytatu, aluzji, parodii i pastiszu, jak chociażby w zdradzających wyraźne wpływy twórczości Joana Miró pracach Frederica Amata i Monteseo Amenósa.

Jednak malarstwo hiszpańskie fascynuje nie tylko twórców wywodzących się z Półwyspu Iberyjskiego, jego reminiscencje można odnaleźć także w dziełach polskich artystów teatru. Przykładem niech będą prace dwóch wybitnych krakowskich malarzy i scenografów: Tadeusza Kantora i Jana Polewki, jednych z nielicznych polskich twórców, którym udało się przełamać kompleks prowincjonalizmu.

¹ Z. P o g ó r z e c: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*. Warszawa 1985, s. 167.

Mimo że dla Kantora najbogatszym źródłem artystycznych inspiracji była zawsze Francja, a Polewka rozmiłowany jest przede wszystkim w sztuce Włoch, w ich twórczości odnaleźć można również wiele motywów hiszpańskich.

Fascynacji artystycznej towarzyszyło zauroczenie pięknem krajobrazu. Kantor postrzegał Hiszpanię jako kraj nie tylko wielowiekowej, bogatej tradycji kulturowej, ale również niezwyklej, dzikiej przyrody. Pokłosem tournée Teatru Cricot 2 i kilku letnich pobytów artysty na Półwyspie Iberyjskim są pospiesznie wykonywane flamastrem i pastelami zapiski z odwiedzanych miejsc, kartki z wakacyjnego albumu; wspomnienia z pobytu na Majorce, w Barcelonie i Madrycie; krajobrazy uchwycone w drodze do Murcji i Alicante, błękitne góry i wąwozy, piaszczyste, złote plaże, hotelowe baseny, detale architektoniczne i *last but not least* zapiski stanów emocjonalnych artysty, jego autoportrety; prywatne wspomnienia, a zarazem, jak szkice Eugène'a Delacroix z wyprawy do Maroka i Algierii czy, w bliższych nam czasach, rysunki Tadeusza Kulisiewicza – zapis artystycznych peregrynacji.

Igraszki Mistrza, który, jak sędziwy Pablo Picasso, podejmuje dialog ze swoimi artystycznymi poprzednikami. Jakże bowiem inaczej nazwać impresje Kantora – grafitowe, zasnuwane szarą mgłą, rozświetlone ostrym południowym światłem lub skąpane w pomarańczowej poświacie zachodzącego słońca *Katedry barcelońskie*, malowane nie o różnych porach dnia, jak słynny cykl Moneta, lecz w różnych chwilach nastroju? Jakby tego było mało, Kantor rysuje scenkę z korydory obejrzaną w... telewizji, współczesną tauromachię obciążoną ogromnym bagażem tradycji sięgającej hen ku kulturze minojskiej.

Hiszpania była celem artystycznych podróży Kantora, tych znaczących setkami przejechanych kilometrów i tych, może ważniejszych, odbywanych jedynie w sferze wyobraźni. Trzeba pamiętać, że motywy hiszpańskie pojawiały się w jego twórczości już w latach pięćdziesiątych. Współpracując z zawodowymi scenami dramatycznymi i operowymi, projektował wówczas dekoracje i kostiumy do utworów Cervantesa, Calderóna de la Barca oraz Federica Garcii Lorki. Posługując się skrótem plastycznym, odwoływał się do stereotypowych wyobrażeń o kraju leżącym nad Ebro i Gwadalkiwirem. W scenografii do *Czarującej szewcowej* (Teatr Śląski im. S. Wyspiańskiego w Katowicach, 1957) okna z charakterystycznymi żaluzjami starczyły, by wyczarować na scenie jedno z andaluzyjskich miast. Również oszczędna w formie, lekko kubizująca dekoracja do *Alkada z Zalamei* (Teatr im. J. Słowackiego w Krakowie, 1951) przedstawiała obraz Hiszpanii, jaki nosimy w swojej wyobraźni – spalonej słońcem Kastylia, której monotony, utrzymany w ugrach i brązach krajobraz urozmaicają rozrzucone gdziegdzie wśród pastwisk spichlerze i skromne, zbudowane z suszonej cegły domostwa.

Była wreszcie Hiszpania ojczyzną Salvadora Dali, którego Kantor uznawał wręcz za swego „Boga”; krainą wielkiej sztuki, gigantycznym muzeum, przechowującym pamięć minionych epok, a zarazem inspirującym do ich trawestacji,

bezpośredniego dialogu z zagnieżdżonymi w powszechnej świadomości postaciami z obrazów Diega Velázquezu i Francisca Goi. Tego rodzaju „pasożytnictwo na sztuce”, jak postępowanie Kantora określiła Urszula Czartoryska, nie było w czasach neoawangardy czymś wyjątkowym; również Robert Rauschenberg wykorzystywał w swojej twórczości cytaty z dzieł Velázquezu. Dla krakowskiego artysty replika była wszakże czymś więcej niż powtórzeniem dadaistycznego gestu Duchampa domalowującego wąsy Giocondzie. Była wzorem, punktem zaczepienia umożliwiającym wyodrębnienie i uchwycenie czegokolwiek w chaosie i przypadkowości życia. Chętnie korzystał z elementów „gotowych”, zaczerpniętych ze sztuki i otaczającej go rzeczywistości. Sprowadzenie ich do stanu atrapy, wraku, dawało – jego zdaniem – szansę artystycznego odkrycia: „przekroczenia”, „odstępstwa od rutyny”, „nierozważnego pogrążenia się w nieznane”².

Na malowanych przez niego – począwszy od wczesnych lat sześćdziesiątych – płótnach mnożą się wariacje na temat *Infantek*, zastygłych w uroczystych pozach kuriozów z wędrownego panoptikum figur woskowych. Spod grubych warstw jakby zrogowaciałej skóry wysuwają swe biedne ciała dumne księżniczki; lalki wysoko unoszące sztuczne, okolone jasnymi włosami głowy; madonny zastygłe w sztywnych ramach konwenansów, stężale w uroczystych pozach i wymuszonych gestach³. Ich spódnice, jak liturgiczne ornaty rozpięte na obręczach z wielorybich fiszbinów, zastąpiły stare, zniszczone torby listonosza i związany sznurkiem worek. Przeżarte słoną wodą, wyrzucone na brzeg morski drewnianka, czasem jakieś kawałki sznurka tworzą zarysy postaci rachitycznych dziewczynek, które nieobecny wzrokiem wpatrują się gdzieś w dal.

Repliki dworskich portretów Velázquezu dostrzegamy również w teatralnej twórczości Kantora. W spektaklu *Dziś są moje urodziny* dziejowe kataklizmy rozgrywają się w przestrzeni zamkniętej między autoportretem artysty, rodzinną fotografią a jego malarskimi kopiami *Infantek*. Ramy obrazu przekracza *Meine Teresa* w czarnych koronkach, z odsłoniętym stelażem spódnicy, by po chwili ustąpić miejsca jednej z bohaterek *Persyflaży muzealnych* – infantce w sukni ze zgrzebnego płótna, do której przyczepiono ogromną torbę listonosza. Gra malarzkiej iluzji i rzeczywistości, martwego i ożywającego; autocytat będący kluczem do zrozumienia twórczości Kantora. Pokój-pracownia artysty stopniowo wypełniany jest cytatami z historii XX wieku, widmami i pomnikami przeszłości. Postacie z obrazów przekraczają sztywne ramy, w które je niegdyś wtłoczono. Dochodzi do gry malarzkiej iluzji i rzeczywistości, martwego i ożywającego wizerunku.

Wszzechobecna w twórczości Kantora idea Teatru Pamięci przechowującego powierzone mu okruchy przeszłości czytelna jest również w pracach Jana Polewki, zwłaszcza w odwołującej się do motywów sztuki hiszpańskiej *Mirómagii*

² Zob. K. Pleśniarowicz: *Kantor. Artysta końca wieku*. Wrocław 1997, s. 184–185.

³ *Motywy hiszpańskie w twórczości Tadeusza Kantora*. [Katalog wystawy]. Warszawa 1999, s. 33.

(Teatr Lalki i Maski „Groteska” w Krakowie, 1993). Jednak Polewka rezygnuje zupełnie z, tak istotnej dla Kantora, warstwy osobistych wspomnień. Zamiast wywoływać klisze własnej pamięci, odwołuje się do malarskiej wyobraźni Joana Miró – surrealistycznej rzeczywistości, w której świat przegląda się w obrazie.

Kluczem do zrozumienia tego spektaklu jest scena, w której Malarz Gwiazd przypatruje się jednemu z zawieszonych w jego atelier gwaszy z cyklu *Konstelacje*. Salę teatralną utożsamiono z wszechświatem, gdyż w „Grotesce” spektakl grano w Sali pod Kopułą, która służyła niegdyś za obserwatorium astronomiczne, a na wyjeździe – w chorzowskim Planetarium, a więc przestrzeni najbliższej prawdziwego nieba, gwiazd i planet zaludnionych znanymi z *Konstelacji* postaciami-ideogramami Miró. Aktorami tego niebiańskiego spektaklu były gwiazdy, sierp księżyca, koniki morskie, ptaki, rozgwiazdy i amebowate stwory o długich, delikatnych mackach; dziwne istoty o organicznych, płynnych kształtach, którymi kataloński artysta – czasami okrutny, innym razem dobrotliwy i dowcipny – bawił się jak zabawkami; malarska poezja, która czerpiąc z arsenału wyobraźni dziecka, operuje najprostszymi symbolami i metaforą.

Miró to kochający życie czarodziej, który kreśląc prosty znak na piasku, ufa, że czyni sobie uległymi siły przyrody. Jego malarstwo jest – jak w programie spektaklu pisał Polewka – jasną magią, która zdaje się odmieniać świat, wprowadzać widzów w przestrzeń symbolu, baśni i magii, w baśniową rzeczywistość, która ciągle oscyluje między afirmacją życia a przerażeniem jego grozą. Oprócz radosnych, „słonecznych” postaci na jego obrazach kłębią się bowiem niepokojące zwidy przeszłości – dzikie, agresywne bestie „peintures sauvages”, które opanowały umysł artysty w latach trzydziestych, czasach strachu i grozy wojny domowej.

Ów dychotomiczny podział na sferę dnia i nocy kształtuje przestrzeń *Mirómagii*. Symbolizująca białą magię księga światła zostaje przeciwstawiona księdze ciemności. Po lewej stronie terenu gry, niczym mansjon wyobrażający Raj w średniowiecznych misteriach, Polewka umiejscowił zasłoniętą czerwoną kurtynką budę jarmarczną, która w zależności od okoliczności była atelier malarza albo umieszczoną na wozie scenką teatryku „La Barraca” – wędrownego teatru, który dla Federica Garcii Lorki był jedynym dziełem, które go naprawdę interesowało i dla którego wiele razy rzucał napisanie wiersza lub dokończenie sztuki⁴.

Przedstawienie Polewki, podobnie jak spektakle Kantora, koncentruje się wokół gry martwego i ożywającego obrazu. W *Mirómagii* dosłownie i w przenośni ożywają obrazy przeszłości. W różnych wariacjach przedstawiony jest temat walki sił dobra i zła. Ich uosobieniem są Aura/Colombina i Chimera. Bohaterki Kantorowskich replik *Infantek* Velázquez: dziewczęca Aura odziana w rozpiętą na obręczach z wielorybich fiszbinów, białą suknię jest małą Małgorzatą po-

⁴ U. A s z y k: *Współczesny teatr hiszpański w walce o... teatr*. Warszawa 1988, s. 35.

zującą do portretu w *Las Meninas*. To ona *Pewnej nocy po raz drugi weszła do pokoju* ... wyobraźni Kantora, ją też namalował na jednym ze swoich obrazów Salvador Dali. Jednak owa drobna dziewczynka jest nie tylko bohaterką obrazów, lecz również postacią teatralną. *Perła* rozjaśniająca w *Mirómagii* mrok magiczną kulą przeobraża się w adorowaną przez zakochanego w niej Arlekina, roztańczoną Colombine. Scenę opanowują *Wędrowni aktorzy*, odwieczni komedianci, których na jednym ze swych płócien utrwalił Francisco Goya.

Swoje malarskie pierwowzory ma także będąca starością Aury/Colombiny – spowita w żałobę upiorna Chimera. Jeszcze jedna Infantka w czarnej, koronkowej spódnicy, a zarazem odrażająca Harpia groźnie wywijająca pejcem, która niczym jej bliźniacza siostra wychodząca w Kantorowskim spektaklu *Dziś są moje urodziny* z ram obrazu Velázquez, wylania się z wieży Czarnoksiężnika Cienia. Jej ptasio-ludzka głowa i upierzone nogi przywodzą na myśl *Peliqueiros* występujących w trakcie karnawału w galicyjskim Laza oraz upiorne postaci z kolaży Maxa Ernsta. Krzykliwie wymalowana, w masce starej kurtyzany, uosabia zło i przemoc.

W *Mirómagii* przechowywane w zbiorowej wyobraźni symbole i klisze kulturowe zdobywają samodzielny byt. Obok motywów znanych z twórczości Kantora i surrealistów pojawiają się cytaty z prac najwybitniejszych hiszpańskich mistrzów pędzla. Bohaterowie obrazów, „wychodzą z ram”, by – jak zauważył Tadeusz Kantor – żyć swym własnym życiem, nie zawsze pokrywającym się z zamysłem ich twórcy⁵. Postacie fantastyczne, mitologiczne oraz mieszkańcy świata sztuki – literatury, malarstwa i teatru – zgodnie współegzystują we wspólnej przestrzeni pamięci.

Kluczem do zrozumienia ukrytych mechanizmów historii są obrazy zadomowione w muzeum zbiorowej wyobraźni. Niczym nić Ariadny prowadzą one po zakamarkach labiryntu dziejów, mitów i archetypów kultury. W *Mirómagii* odnajdujemy więc nawiązania do scenek rodzajowych z cyklu *Narodowych rozrywek*, ale też do obrazów malowanych przez Goyę *motu proprio*, od siebie, wyobrażających biczowników, maskarady i rzezie, w których objawiły swą moc demony i żądze uśpione w sferze ludzkiej podświadomości. Przejmujący obraz świata, w którym okrucieństwo przemieszane jest z ludyczną zabawą.

Typowy dla XVIII-wiecznej Hiszpanii zachwyty nad wszystkim, co plebejskie, miesza się z okrucieństwem i gwałtownością. Dochodzi do starcia Czerwonej i Czarnej Maski. Zapaśnicy walki *lucha libre* chwytają za noże, a kiedy te wypadają im z dłoni, rozpoczyna się walka sztandarów. To reminiscencja *Bójki na kije* Goi, ale też przypomnienie bratobójczej walki Kaina z Ablem. Z kolei triumfalne wejście minotaurów i Antreprenera w ptasiej masce Czarnoksiężnika przywodzi na myśl sceny z *Tauromachii*. Jednak w *Mirómagii* kostium światła – *traje de luces* – nie przyobleka będących bożyszczami tłumów matadorów, lecz synów

⁵ Cyt. za: K. Pleśniarowicz: *Kantor...*, s. 162.

ciemności. W przeciwieństwie do Goi, który był typowym *aficionado*, zagorzałym kibicem walk byków, Miró, a za nim Polewka dalecy są od idealizacji korridy. Choć motywy z niej zaczerpnięte zobaczymy również w scenach z czarownicami *anjanas*, które przemieniwszy się w młode kobiety, tańczą ogniste flamenco, a ich suknie stają się muletami, za pomocą których – niczym toreadorzy – wykonują *passes*.

Mity malarskie i teatralne przeplatają się z literackimi. Sowizdrzał i Włóczęga-błazen przeobrażają się w Don Kichota i Sancho Pansę, ci zaś w republikańskich ochotników – akrobatów jeźdźców okrążających scenę na swych rowerach rumakach; daleka reminiscencja gwaszy Barbary Joscher i *Don Kichota* Jules'a Masseneta (Opera w Krakowie, 1962). Inscenizację, której oprawę plastyczną – obok będącej hołdem złożonym surrealistycznemu malarstwu Joana Miró i rysunkom Lorki, metaforycznej scenografii do *Czarującej szewcowej* – Kantor uznał w pisanej w połowie lat siedemdziesiątych autobiografii za jedną z najważniejszych prac w swoim scenograficznym dorobku. Nasycona cytatami z dzieł malarskich i „literackimi” wyobrażeniami o Hiszpanii – obrazami przywołującymi w pamięci wpisane w krajobraz La Manchy wiatraki o ażurowych skrzydłach, manekina na szczydach oraz groteskowe sztandary – była reminiscencją *Zabawy w olbrzymów* i *Pogrzebu sardyńki* Goi, grą z konwencjami i utrwalonymi w naszej świadomości stereotypowymi wyobrażeniami. Przede wszystkim jednak ujawniła wartości *objet trouvé*, kłębiących się na scenie przedmiotów biednych: starego krzesła, rozlatującej się szafy, koła od roweru, kilku desek wyrwanych z płotu, blaszanej miednicy i garnków. Rzeczywistość Najniższej Rangi, śmietnik, nad którym góruje żaloszny cień Pegaza, wychudzony Rosynant, który jak na ironię przeobrazi się po latach – w spektaklu *Niech szczerzą artyści* – w szkielet kasztanki marszałka Piłsudskiego.

W *Mirómagii* wpisane w pejzaż Kastylii i La Manchy wiatraki przybierają kształt swastyki, artystyczna fikcja miesza się z historią, gdyż spektakl Polewki nie tylko przypomina wielkie mity kultury europejskiej, lecz przede wszystkim jest ostrzeżeniem przed fanatyzmem i przemocą. Clowni-gazeciarze obwieszczają rozpoczęcie wojny. W różnych wariantach powraca motyw egzekucji. W scenie jak z *Rozstrzelania powstańców madryckich* odziany w białą koszulę skazaniec rozrzuca ręce gestem ukrzyżowanego Chrystusa, co czyni zeń jakby nowego męczennika. Ginie z rąk żołnierzy bezosobowych jak automaty. Po chwili sytuacja odwraca się, widzowie są świadkami *Rozstrzelania cesarza Maksymiliana* Edouarda Maneta; z rąk Minotaurów ginie oficer. Jednak zło, niezależnie od ideałów, w imię jakich się go dopuszcza, pozostaje złem. Jak bowiem usprawiedliwić śmierć mężczyzn, starców, kobiet i dzieci, bohaterów *Masakry w Korei* Pabla Picassa i/lub *Rozstrzełań* Andrzeja Wróblewskiego?

Żołnierze napoleońscy z obrazu Goi zagościli również w Kantorowskim pokoju wyobraźni, lecz w jego twórczości temat rozstrzeliwań przybiera formę niezwyczajną: zabijane są nie tylko bezgłowe postaci ze szkaplerzami numerów na pier-

siach, lecz również autor obrazu, który od żołdackiego ognia zapala papierosa. Drwina artysty, gest dandysa kpiącego z brutalnej siły. Ironia Kantora sięga jeszcze dalej, oto bowiem na *Emballiertes Bild von Goya* pluton egzekucyjny zostaje opakowany drewnianymi pudłami. Napoleońscy żołnierze, podobnie jak Infantki, są już tylko zamkniętymi w tekturowych pudłach atrapami śmierci. Triumf sztuki nad przemocą i śmiercią.

Jednak zło nie zawsze przegrywa. W *Mirómagii* brutalna przemoc dosięga bohaterów *Czarów motylkowej panny* Federica Garcii Lorki. Scenka lalkowego teatrzyku „La Barraca” zamienia się w strzelnicę. Faszyści ze *Scen z podpułkownikiem gwardii* – innej sztuki tego zastrzelonego przez republikańską policję artysty – urządzają krwawą jatkę bezbronnym owadom. Okrutny los Poety-Karakonka podzieli jego sobowtór – Trubadur-Cygan. *Muzykant* z obrazów Marca Chagalla, który zwiedziony przez Chimere stanie się ofiarą Pułkownika-lekarza. Bogowie-mordercy i ich bezbronne ofiary. Koszmar faszyzmu przywołany przez Miró w spektaklu *Śmierć tyra*na (1978).

Przemoc przybiera różne postacie. W krakowskim teatrze ożywają sceny z *Trybunału Inkwizycji* i *Przechadzki świętego Oficjum* Goi – obrazy fanatyzmu religijnego oraz nietolerancji. Członkowie Arcybractwa Śmierci wiodą Czarownicę i Heretyka na stos, scenę przemierzają pątnicy i biczownicy. Trzej kapłani wznoszą modły do swoich bogów, prześcigając się w religijnej gorliwości. Zapominają wszakże o wzajemnych animozjach, gdy Tragarz-Filozof odmawia pokuty. Jego wolnomyślność jest groźna. Dlatego w spiczastym kapturze hańby na głowie przywiązany zostaje do drzewa-pręgierza. Na stos wrzucane są dzieła Cervantesa i surrealistów, Calderóna i Rimbauda, Meyerholda oraz Miró.

Ostatecznie magia sztuki okazuje się silniejsza od przemocy i nienawiści. Nad ciałem umęczonego Cygana bajeczną melodię gra jego porzucona wiolonczela, a nad stosem książek, na którym miał spłonąć Filozof, rozkwita, niczym parasol, kolorowe Miródrzewo. Dzieło artysty-ogrodnika⁶, dla którego „bardziej niż sama sztuka liczy się to, co z niej emanuje, co ona rozsiewa”. W finale spektaklu nad szarą płaszczyzną muru-horyzontu pojawiają się lalki z teatru Miró-Lorki, a na scenie zgodnie współgrystują Kolombina-Infantka, żołdacy z *Rozstrzelania powstańców madryckich*, czarnoksiężnicy i wędrowni aktorzy. Oto prawdziwa *Mirómagia* – hymn ku czci pogodnego, zaprawionego szczyptą ironii malarstwa Miró, które jak kolorowa nić „z ciemnego labiryntu nienawiści i pogardy prowadzi na słoneczny brzeg morza”. Rozpoczyna się *Karnawał Arlekina*. Rozjaśniające ciemność Miródrzewo przynosi nadzieję i nie pozwala zwątpić w moc sztuki: teatru i malarstwa.

⁶ Motyw artysty-ogrodnika dobrze znany jest w kręgu kultury hiszpańskiej. Lope de Vega – zapalony ogrodnik – w liście poprzedzającym komedię *Prawdziwy kochanek* pisał, że kwiaty rozpraszają jego troski i podsuwają mu pomysły, a Ortega y Gasset w swoim słynnym szkicu o Goi stwierdził, iż jego styl rodzi się jak roślina z ziemi.

Powstańcy madryccy i infantki stają się częścią naszej wspólnej kulturowej tożsamości. Prawdą jest, że ponowoczesność z upodobaniem bawi się ruinami i śladami minionych kultur, teorii i idei, jednak dla Kantora i Polewki przywołanie na teatralnej scenie dzieł Velázquez, Goi i Miró jest czymś więcej niż tylko postmodernistyczną grą cytatami. Ich obrazy zaklinają w sobie przeszłość i projektują przyszłość. Są mnemoniczym teatrem Zeuksisa Malarza, który wyzwała formy z bezkształtnego chaosu pamięci. Przeszłość, terażniejszość i przyszłość egzystują tu obok siebie we wspólnej przestrzeni czasu mitycznego. Granice między życiem a sztuką, pierwowzorem a jego wyobrażeniem zanikają. Rzeczywistość sennych rojeń i marzeń staje się nieodróżnialna od zewnętrznego świata. Część i całość okazują się tożsame. Wszystko jest możliwe, zaciera się granica między prawdą a ułudą, jawą a snem. Sztuka teatru i malarstwo przenikają się wzajemnie, uzupełniają się i dopełniają. Obrazy stają się kanwą scenicznej opowieści, a zaludniające je postaci ożywają, zaczynają żyć własną, niezależną egzystencją.

Painting and theatre
Spanish motives in Tadeusz Kantor and Jan Polewka art

S u m m a r y

Jerzy Nowosielski said that "if the theatre is done by a painter, you can say that the theatre gains everything possible form painting". It is hard to argue with this observation, although the theatrical plasticity has gone far away from its painting roots. Especially that the paintings of great masters still inspire the directors and scenographers. They appear as allusions, parodies, and pastiche, as for example in masterpieces of Tadeusz Kantor and Jan Polewka referring to Spanish art. In Kantor's production his fascination for the Iberian Peninsula is visible in his sketches from holiday trips to Majorca, Murcia and Alicante, and also in frequent quotations from Diego Velázquez and Francesco Goya (the series of *Infantas* and *Emballagiertes Bild Von Goya*). The Spanish motives are also revealed in decorations and costumes he designed for Cervantes, Calderón de la Barca, Federico Garcia Lorca pieces and his own show *It's My Birthday Today*.

The omnipresent Kantor's idea of the Memory Theatre is visible also in *Mirómagic*, a show by Jan Polewka, based on the Joan Miró output. In this show *Wandering Actors* from Goya's paintings perform together with small Margaret posing for the portrait in *Las Meninas* by Velázquez, and *The Pearl* created by Salvadore Dali. In the common space of memory, fantastic heroes, mythological persona and other dwellers of the world of art co-exist. Madrid rioters, *Infantas*, and Saint Officjum processions become a part of our common, European cultural identity. The theatre and the painting penetrate each other, complete and supplement each other. The painting became the canvass of the scenic story, and the persona gaining independence start to live their own lives.

Malerei und Theater
Spanische Motive in der Kunst von Tadeusz Kantor und Jan Polewka

Z u s a m m e n f a s s u n g

Jerzy Nowosielski hat festgestellt „wenn Theater von einem Maler gemacht wird, kann man sagen, dass das Theater der Malerei buchstäblich alles wegnimmt“. Obwohl die Theaterplastik schon lange ihre Malerwurzel vergessen hat, muss man der Feststellung zustimmen umso mehr, als Werke großer Malerkünstler immer noch eine Inspiration für Regisseure und Bühnenbildner sind. Sie erscheinen in Form einer Anspielung, Parodie, Nachahmung, die zum Beispiel in den, von spanischer Kunst inspirierten Werken von Tadeusz Kantor und Jan Polewka zum Ausdruck kommen. In Kantors Werken ist die Faszination von Iberischer Halbinsel sowohl in den Skizzen von den Sommerreisen nach Majorka, Murcia und Alicante als auch in den, in seiner Malerei häufigen Zitaten aus den Werken von Velazquez und Francisco Goia (u.a. in den Zyklen *Infantinnen* und *Emballiertes Bild von Goya*) zu erkennen. Spanische Motive erscheinen auch in der von ihm projektierten Bühnenausstattung und in Theaterkostümen zu den Werken von Cervantes, Calderon de la Barca, Federico Garcia Lorca und zu seinem Autorenstück *Heute ist mein Geburtstag*.

Die in Kantors Werken allgegenwärtige Idee des Theaters des Gedächtnisses ist auch in *Miró-magia*, einem auf den Motiven von Joan Miró's Werken beruhenden Autorenspektakel von Jan Polewka deutlich, in dem *Wandernde Schauspieler* von Goya und Aura, kleine, als Modell für ein Porträt auf dem Bild *Las Meninas* von Velazquez dienende Margarete, als auch von Salvadore Dali verewigte *Perle* auftreten. Im gemeinsamen Gedächtnisraum existieren harmonisch fantastische und mythologische Figuren und Kunstweltbewohner. Aufständische aus Madrid, Infantinnen und Prozessionen des Heiligen Offiziums werden Teil unserer gemeinsamen Kulturidentität. Theaterkunst und Malerei vermischen sich, ergänzen sich gegenseitig und vervollständigen sich. Die Bilder werden die Grundlage einer Bühnenerzählung und die dort auftretenden Figuren werden belebt und können selbständig existieren.