

ŁZY KANTORA

*

ANNA BARANOWA

Jak podaje Jerzy Stempowski w swoim kąśliwym w stosunku do awangard artykule *Chimera jako zwierzę pociągowe* (1933), Giovanni Papi- ni po rozstaniu się z futuryzmem chciał zrobić przykrość Marinettiemu i napisał małą rozprawkę o starożytności futuryzmu. Dowodził tam, że wszystkie rzekome „nowości” obwieszczane przez futurystów były zna- ne już starożytnym Grekom¹.

Czy na podobny zarzut „starożytności” obraziłby się Tadeusz Kantor? Mieczysław Porębski w rozmowie przeprowadzonej na rok przed śmier- cią artysty mówi: „Byliśmy chyba ostatnią generacją, która z antykiem współżyła”². Kantor wspomina o tym w innym miejscu: „Z mitologią, w najstarszym, bo 400 lat liczącym liceum, obcowałem na co dzień”³. W doskonale udokumentowanym artykule *Szkolne lata Tadeusza Kantora* Piotr Krakowski – uczeń tego samego liceum – potwierdza tę szacowną metrykę szkoły, która wywodziła się z tzw. Kolonii Akademickiej, stano- wiącej filię uniwersytetu krakowskiego. I Gimnazjum im. Kazimierza Brodzińskiego w Tarnowie, do którego Tadeusz Kantor uczęszczał w la- tach 1925–1933, jako jedno z kilkunastu w Małopolsce utrzymało au- striacki jeszcze program typu klasycznego, którego podstawą i głównym celem był filologiczno-klasyczny kierunek kształcenia. Kantor w łacinie i grece był prymusem, utrzymywał się z korepetycji z tych przedmiotów i podobno nawet w Krakowie, gdy był już studentem Akademii, udzielał lekcji łaciny mniej zaawansowanym studentom uniwersytetu⁴.

Nic zatem dziwnego, że ten zdeklarowany awangardysta jako jeden z tematów „bojowych” w początkach swojej twórczości wybrał temat mi- tologiczny: *Powrót Odysa*, przetworzony przez Stanisława Wyspiańskiego, największego – jak twierdzi Sinko – polskiego Homerydę⁵. Nie miej- sce tu, aby rozwijać, jak poprzez polemikę z Wyspiańskim Kantor do- określał w punkcie wyjścia założenia swojej sztuki⁶. Mieczysław Porębs- ki w przywołanej już rozmowie nadmienia, iż wojenny *Powrót Odysa* był

pożegnaniem i z antykiem, i z Wyspiańskim⁷. Czy na pewno? Tak mogło się wydawać podczas okupacji, gdy istniała przemożna potrzeba zerwania z koturnowością w klasyczo-młodopolskim wydaniu. Później jednak powroty i do Wyspiańskiego, i do antyku były wielokrotne. Kantor na początku lat osiemdziesiątych powie wyraźnie: „Powracający Odys stał się p r e c e d e n s e m i p r o t o t y p e m dla wszystkich późniejszych postaci mojego teatru”⁸. Ale antyk powraca też w postaci mniej *serio*. Stare szkolne klisze okazują się przydatne w żartobliwej – a przez to bezlitosnej – polemice z conceptualizmem. W roku 1971 podczas wystawy w Galerii Foksal Kantor proponuje, aby zaambalować NOS KLEOPATRY, MIECZ DAMOKLESA, PIĘTĘ ACHILLESA⁹. Szkolne klisze z lekcji łaciny i greki powrócą już niedługo w groteskowo-sentymentalnym przetworzeniu – jako LEKCJA „SALOMON”, LEKCJA „PROMETEUSZ” – w słynnej *Umarłej klasie*¹⁰, która wprowadziła polskiego twórcę do historii światowego teatru. Właściwa gra z antykiem toczyła się jednak na głębszym poziomie. Chodziło o konstytutywną zasadę teatru. Była to gra o sens sztuki.

Nie ulega wątpliwości – przynajmniej za granicą – że Tadeusz Kantor należy do najwybitniejszych praktyków i teoretyków teatru wieku XX¹¹. Jego narastająca od lat czterdziestych myśl teoretyczna ciągle jednak daleka jest od całościowego opracowania i publikacji. Nie trzeba przekonywać, jak ważna byłaby to pozycja dla teorii sztuki wieku XX. Teatr, malarstwo, sztukę przedmiotu ujmował Kantor w organicznym związku¹² – i dlatego mało płodne, ze względów poznawczych, jest rozparcelowywanie jego twórczości między teatrologów i historyków sztuki¹³.

Jednym z głównych wątków myśli teoretycznej Tadeusza Kantora, zakorzenionej nieodmiennie w jego praktyce twórczej, jest problem pełnego, autentycznego odbioru dzieła sztuki, zwłaszcza dzieła teatralnego, gdyż ono poprzez operowanie zwielokrotnionymi środkami artystycznymi ma większe szanse, aby przemówić do zmysłów, intelektu i uczuć odbiorcy¹⁴. W punkcie wyjścia i w punkcie dojścia jego twórczości mamy tę samą ideę. „Doprowadzić twór teatralny do tego punktu napięcia, gdzie krok jeden dzieli dramat od życia, aktora od widza” – tak pisał w *Komentarzach teoretycznych* do okupacyjnego Teatru Niezależnego¹⁵. W pół wieku później doprecyzowuje, iż ten szczytowy punkt napięcia, „punkt kulminacyjny” potrzebny jest po to, aby osiągnąć *katharsis*¹⁶.

Gdy Arystoteles w słynnej definicji tragedii, zamieszczonej w *Poetyce*, mówił o *katharsis* jako ostatecznym celu tej sztuki, to termin ten był dla jego współczesnych oczywisty, jakkolwiek czasy największej świetności tragedii greckiej już minęły. Samo pojęcie *katharsis* – jak podaje Tarkiewicz – ma metrykę znacznie starszą, bo pojawiło się już w odniesieniu do pragreckiej „trójjednej chorei”, łączącej poezję, śpiew i taniec¹⁷.

Grecy wiedzieli, czym jest owo „działanie, które przez to, że wzbudza litość (*éleos*) i trwożę (*phóbos*), dokonuje oczyszczenia (*katharsis*) takich uczuć”¹⁸. Teatr grecki po dziś dzień jest uznawany za prototyp idealnej wspólnoty artystów i odbiorców. Podkreślano to zaś szczególnie w wieku XIX, gdyż właśnie wtedy rozpoczął się tak dotkliwie odczuwany w naszym już stuleciu proces rozdzwienku między sferą twórczości i sferą percepcji dzieła sztuki¹⁹. Stefan Kołaczkowski, wybitny wagnerolog, tymi słowami przedstawił sytuację wyobcowania sztuki po upadku tragedii greckiej, rozciągając tę diagnozę na czasy Wagnera i Nietzschego: „Poszczególne gałęzie sztuki przestały w swej wyrafinowanej specjalizacji być dostępne ogółowi, niewtajemniczonymu w arkana fachowców. W ten sposób odsunięto go od uszlachetniającej rozkoszy obcowania ze sztuką, skazano bądź na mozolne przygotowywanie się do rozumienia sztuki, która stała się udziałem ‘znawców’, bądź na karmienie się nędznymi wytworami pseudo-sztuki popularnej”²⁰. Trudno o lepszą charakterystykę również w odniesieniu do współczesności²¹.

Gdy zatem artysta taki, jak Tadeusz Kantor mówi u schyłku naszego wieku o *katharsis* jako przeznaczeniu teatru, to ma świadomość, iż musi przełamać barierę obcości, jaka dzieli odbiorców i sztukę. Czy mu się to udało? Nie ulega wątpliwości, że dotarł on do publiczności na całym świecie. Mamy niezliczone dowody nadzwyczajnego odbioru jego sztuki w wielu krajach. Pamięta się o tym także dzisiaj, choć od jego śmierci upłynęło kilka lat²². I nie była to wyłącznie ta hermetyczna publiczność galerii sztuki nowoczesnej, podobnych do siebie na całym świecie. Choć z pewnością była to publiczność elitarna. Inna być nie mogła. Kantor dokonał tego, co nie udaje się już nikomu: potrafił poprzez swoje spektakle wywoływać płacz, wyciskał z nas łzy. Przysłowiowe stały się od starożytności *ł z y S i m o n i d e s a*, wędrownego poety z greckiej wyspy Keos, żyjącego na przełomie VI i V wieku przed Chrystusem²³. Największy rozgłos przyniosły mu chóralne pieśni żałobne przeznaczone na uroczystości pogrzebowe, czyli treny. Sława o jego umiejętności budzenia współczucia przetrwała wieki. Czy *ł z y K a n t o r a*, które wyciskał podczas seansów swojego Teatru Śmierci również przejdą do legendy?

Tadeusz Kantor stworzył język emocjonalno-wizualny o uniwersalnym oddziaływaniu. Pozbywając się poprzez wieloletnie doświadczenia „gąrbów słów”, osiągnął w teatrze – co prawie niemożliwe – język pozawerbalny. „*Umarła klasa* to uwolnienie od słów. [...] Na tym przedstawieniu oddycham od słowa” – mówił zachwycony spektaklem Tadeusz Różewicz²⁴. Kantor w ostatnim etapie swojego teatru – Teatrze Śmierci, liczącym właśnie od *Umarłej klasy* (1975) – wynalazł własną metodę, którą nazywał „konstruktywizmem emocji”²⁵. Okazała się ona bardzo skuteczna. Tadeusz Nyczek, recenzując spektakl *Wielopole-Wielopole*, pisał o łatwości,

z jaką Kantor zniewala widza. W „Dialogu” z 1981 r. czytamy: „Łatwość, oczywistość aż podejrzana, tych zniewoleń. Efekty bezbłędnie wymierzone: muzyka, plastyka obrazów, kontrapunkty akcji, mnogość zabiegów szokujących. [...] Jakże łatwo, chętnie poddaję się atmosferze. Przyspieszone bicie serca, zaraz uładzenie, spokój, kontemplacja – i znów uderzenie. Śmiech, groza, wzruszenie. Czego chcieć więcej?”²⁶. Kantor zgadza się z tym, że metoda ta może być uznana za zimną kalkulację. W jednym z wywiadów mówił: „Jest bardzo łatwo w sensie psychologicznym wywołać wstrząs, to robią wszyscy źli reżyserzy filmowi, teatralni i również artyści plastycy i literaci, natomiast bardzo trudno wywołać wstrząs na zimno. Raz powiedziałem, że ja w ogóle jestem cyniczny, bo cynicznie zakładam, że widz musi płakać, ale żeby widz zapłakał, to ja muszę działać środkami pozapsychologicznymi”²⁷.

Budzenie wzruszeń przez Kantora było możliwe dzięki stosowanej przez niego metodzie kontrastów. W nie opublikowanych dotąd zapiskach, stanowiących *Materiał do prób spektaklu Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, artysta podkreśla, jak budować strukturę spektaklu: „materię spektaklu / tworzyć ze zbitki / kontrastów, niespodziewanych / zaskakujących sytuacji / skandalizujących”²⁸. Kantor był tej metody mistrzem, ale patrząc z perspektywy, można powiedzieć, iż w zasadzie doprowadził tylko do skrajności metodę, która w teorii tragizmu już istniała. Niemiecki filozof, Johannes Volkelt, autor takich prac, jak *Ästhetik des Tragischen* i *System der Ästhetik* (obie książki zostały wydane w Monachium z końcem i na początku wieku), pisał o estetycznych środkach wzruszenia, wskazując m.in. na tak bliskie Kantorowi – poczucie kontrastu (*Kontrastgefühl*): „Wzruszenie wynika w pewnym sensie z poczucia kontrastu. To znaczy: uczucie odprężenia i rozluźnienia może nastąpić tylko wtedy, gdy poprzedza je uczucie napięcia, surowości, mocy”²⁹. Volkelt rozwija również – ważny w kontekście sztuki Kantora – problem związku tego, co tragiczne i komiczne. Kantor jest specjalistą od cyrkowych efektów, które wywołują apokaliptyczny dreszcz, szarga świętości, po to by jeszcze bardziej je kultywować, schodzi do „rzeczywistości najniższej rangi”, by osiągnąć patos i wspaniały efekt przemienienia³⁰.

To pulsowanie kolejnych sekwencji spektakli Kantora pomiędzy skrajnościami nadaje ich strukturze charakter muzyczny³¹. Kantorowi udało się to, czego zwykle nie dostaje teatrowi plastyków. Nie tylko na sposób muzyczny rozbudowuje on napięcia strukturalne swoich dzieł, ale także bardzo umiejętnie posługuje się gotowymi motywami muzycznymi, motywami – jakby powiedział – „znalezionymi”, często z zakresu tzw. muzyki „niższej”, czyniąc je nośnikami emocji i stymulatorami formy plastyczno-teatralnej. O znaczeniu muzyki dla wywołania wzruszeń pisał wnikliwie Theodor Adorno w *Filozofii nowej muzyki*: „Źródłem

muzyki jest pewien gest, blisko spokrewniony ze źródłem płaczu. Jest to gest rozluźnienia. [...] Muzyka i płacz rozchylają usta i dają ujście zatomowanemu człowieczeństwu. Sentymentalizm muzyki niższej przypomina w zniekształconej postaci to, co zaledwie potrafi naszkicować muzyka wyższa, stojąca dziś na krawędzi obłędu: pojednanie. Rozpływając się we łzach i w muzyce, w której nie ma już nic ludzkiego, człowiek doznaje przepływu przez siebie czegoś odrębnego od siebie, co dotychczas oddzielała od niego bariera świata rzeczy. Płacząc, podobnie jak śpiewając, człowiek włącza się w wyobcowaną rzeczywistość³².

Adorno, tak samo jak Kantor, wskazuje, iż artysta, chcąc w pełni przemówić do odbiorcy, winien dotrzeć do ukrytego jądra płaczu. O łzach Kantora nie sposób zapomnieć.

Post scriptum

Po wygłoszeniu tego referatu prof. Stanisław Mossakowski zwrócił moją uwagę, iż prof. Jan Białostocki interesował się twórczością Tadeusza Kantora, zapewne z inspiracji prof. Mieczysława Porębskiego. Bezpośredni na to dowód znajdujemy w artykule *Rembrandt w oczach potomnych* (1972), który Profesor zamknął omówieniem happeningu Tadeusza Kantora *Lekcja anatomii według Rembrandta* (1969, Galeria Foksal w Warszawie). To „najnowocześniejsze wydarzenie sztuki nowoczesnej” posłużyło do refleksji nad złożonym stosunkiem awangardy do tradycji. Profesor potwierdził tym samym sformułowany przez siebie postulat, iż w myśli badacza sztuki „stare” i „nowe” winno tworzyć „jedną wielką całość, której elementy nawzajem się wyjaśniają i tłumaczą”³⁴. Jak pisał w artykule z roku 1975: „Historyk sztuki, ów *senex*, pełen erudycji w zakresie tego, co dawne, nie spełni swego zadania, jeśli nie dopuści w sobie do głosu drugiego czynnika; musi w nim ujawnić się, w sposób organiczny, ale zasadniczy, ów *puer*, odważny i nowatorski, obdarzony intuicją i poetycką wrażliwością, instynktownie i bezpośrednio pojmujący intencje twórczych umysłów swego czasu”³⁵. Wąsko wyspecjalizowani badacze poszczególnych okresów i zagadnień powinni pamiętać: „Jeśli prawdziwa mądrość w sprawach sztuki jest w ogóle możliwa, może się ona narodzić tylko z takiego połączenia”³⁶.

PRZYPISY

¹ J. Stempowski *Szkice literackie*, t. I: *Chimera jako zwierzę pociągowe 1929–1941*, wybór i opracowanie J. Timoszewicz, Warszawa 1988, s. 151–152.

² M. Porębski *Deska. Chciałbym aby kiedyś profesor Mieczysław Porębski napisał mały esej o tym biednym przedmiocie – T. Kantor. Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997, s. 110.

³ Wybór teksów i wypowiedzi Tadeusza Kantora, opracowała Z. Gołubiew, [w:] Tadeusz Kantor. *Malarstwo i rzeźba*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1991, s. 54.

⁴ P. Krawkowski *Szkolne lata Tadeusza Kantora*, „Teatr” nr 7, lipiec 1990, s. 9, 11.

⁵ T. Sinko *Antyk Wyspiańskiego*, Kraków 1916, s. 306.

⁶ Por. mój artykuł: *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego”, t. MCLXXIII, „Prace z Historii Sztuki”, Kraków 1995, z. 21, s. 86–87 (w przypisie 16 zostały wyszczególnione liczne wypowiedzi teoretyczne Tadeusza Kantora odnoszące się do Stanisława Wyspiańskiego). Por. także: K. Pleśniarowicz „*Odys musi powrócić naprawdę*”, [w:] Tadeusz Kantor. „*Powrót Odysa*”. *Podziemny Teatr Niezależny*, Kraków 1994, s. 3–19.

⁷ Porębski, loc. cit.

⁸ T. Kantor *Wielopole-Wielopole*, Kraków 1984, s. 125.

⁹ Prace te przypomniał ostatnio Lech Stangret kurator wystawy *Ambalaze konceptualne* (XII 1997–III 1998, Galeria-Pracownia Tadeusza Kantora, Aneks Cricoteki, Kraków, ul. Sienna 7/5). Por. Tadeusz Kantor. *Z archiwum Galerii Foksal*, opr. M. Jurkiewicz, J. Mytkowska, A. Przywara, Warszawa 1998, s. 260–261.

¹⁰ Patrz program spektaklu: Tadeusz Kantor *Umarła klasa. Seans dramatyczny*, zespół teatru Cricot 2, organizacja Stanisław Balewicz, premiera: 15, 16, 17 listopada 1975, Kraków, Galeria Krzysztofory. Dokładny opis spektaklu podają: J. Kłossowicz *Tadeusz Kantor. Teatr*, Warszawa 1991, s. 133–147 oraz K. Pleśniarowicz *Teatr Śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990, s. 138–143.

¹¹ Kantorowi jako pierwszemu wśród twórców XX w. poświęcono monograficzny tom „Voies de la création théâtrale” (t. 11, Paris 1983), pomnikowej publikacji wydawanej przez CNRS. Tom ten wznowiono w 1990 jako *T. Kantor 1. Le Théâtre Cricot 2. La Classe Morte. Wielopole-Wielopole*, textes de Tadeusz Kantor, études de Denis Bablet et Brunella Eruli, réunis et présentés par Denis Bablet („Voies de la création théâtrale”, t. 11, Paris 1990, s. 283).

¹² Por. choćby wypowiedź Kantora na temat *Sztuka totalna – teatr totalny*, [w:] T. Kantor *W Parzyżu i w Słodole*, „*Twórczość*”, nr 2, luty 1989, s. 56.

¹³ Problem ten został podjęty w sesji naukowej zorganizowanej w 1996 r. przez Zakład Historii Sztuki Nowoczesnej IHS UJ oraz Fundację im. Tadeusza Kantora, której pokłosiem jest książka *W cieniu krzesła. Malarstwo i sztuka przedmiotu Tadeusza Kantora*, red. T. Gryglewicz i zespół, Kraków 1997.

¹⁴ Por. mój artykuł: *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem... oraz „Realizm spotęgowany” i co dalej?* [w:] *W cieniu krzesła...*, s. 34–42.

¹⁵ T. Kantor *Teatr Niezależny. Komentarze teoretyczne*, [w:] W. Borowski *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 142.

¹⁶ K. Dermutz *Ich bin Pessimist. Ein Gespräch mit dem polnischen Theaternmann Tadeusz Kantor*, „*Süddeutsche Zeitung*” nr 132, 11 Juni 1987, s. 37.

¹⁷ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki*, t. I: *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, wyd. 3, s. 28–29.

¹⁸ Kończową część definicji tragedii według Arystotelesa przytoczyłam za: Tatarkiewicz, op. cit., s. 146; greckie terminy włączyłam za: H. Wiegmann (Hg.) *Die ästhetische Leidenschaft. Texte zur Affektenlehre im 17. und 18. Jahrhundert*, „Germanistische Texte und Studien”, t. 27, Hildesheim–Zürich–New York 1987, s. 2. Patrz także: W. Tatarkiewicz *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1976, s. 109–110.

¹⁹ Por. mój artykuł *Wagner, „Gesamtkunstwerk” i modernści. W kręgu utopii języka uniwersalnego*, „*Roczniki Humanistyczne*” t. XLVI, z 4, Lublin 1998, s. 89–120.

²⁰ S. Kołaczkowski *Ryszard Wagner jako twórca i teoretyk dramatu*, Warszawa 1931, s. 31–32.

²¹ Wypowiedzi w podobnym duchu odnoszące się do współczesności można by mnożyć. Zbigniew Florczak w zakończeniu artykułu *Rozstanie ze sztuką* pytał: „Cóż więc zrobią ludzie, masy ludzi, którzy jeszcze się nie odzwyczaili oczekiwać od sztuki pewnego rodzaju szczęścia i ulgi? Czyżby nie zostawało nic innego do zrobienia, jak wyperswadować masom tę sentymentalną postawę? Skąd w takim razie przyjdą elementy harmonii między publicznością i sztuką?” („*Kultura*” nr 2–3, Paryż 1947, s. 75). Por. także: H. Read *Art and alienation. The role of the artist in society*, London 1967; – E. Fischer *Réflexions sur la situation de l'art oraz Art et coexistence*, textes traduits de l'allemand par Yves Kobry, „*Cahiers du Musée National d'Art Moderne*” nr 12, Paris 1983, s. 256–264.

²² Por. ciekawą wypowiedź Jurka Sawki, działającego w Szwecji reżysera, aktora, pedagoga, w rozmowie z Jackiem Cieslakiem: „Przypominam sobie spektakle Kantora. Co dał ludziom w Szwecji pokazując *Wielopole*, *Wielopole*. To była dla nich zupełna egzotyka, nie rozumieli ani słowa, a jednak pamiętam dobrze ich silne odczucia, tych, którzy przyszli do teatru. Co to znaczy? Kantor dochrapał się w teatrze złotej monety, której nie da się rozmienić na drobne” (*Złota moneta teatru*, „Plus-Minus”, dodatek tygodniowy „Rzeczypospolitej” nr 4, Warszawa, 27–28 stycznia 1996, s. 14).

²³ Patrz: W. Steffen *Wstęp*, [w:] *Antologia liryki greckiej*, opracował W. Steffen, «Biblioteka Narodowa», seria II, nr 92, Wrocław 1955, s. CXXIX–CXL; – A. M. Komornicka *Simonides z Keos. Poeta i mędrzec*, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Prace Wydziału I – Językoznawstwa, Nauki o Literaturze i Filozofii, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.

²⁴ O „Umarłej klasie”, „Dialog” nr 2, 1977, s. 139 (rozmowa z udziałem T. Różewicza, K. Puzyry i A. Wajdy).

²⁵ Jak podaje Denis Bablet, terminu tego użył Kantor po raz pierwszy podczas konferencji prasowej w Centre Pompidou (17 X 1980) w odniesieniu do *Wielopola*, *Wielopola* (D. Bablet *Tadeusz Kantor et le Théâtre Cricot 2*, [w:] T. Kantor *1. Le Théâtre Cricot 2...*, s. 47. Patrz także: B. Eruli *La construction des émotions*, [w:] *Tadeusz Kantor*, „Scènes. Revue de l’Espace Kiron” nr 2, avril 1986, s. 4; – J. Kłossowicz, op.cit., rozdz. *Kompozycja spektaklu – architektonika wzruszenia*, s. 79–81.

²⁶ T. Nyczek *Teatr jaki jest: duchy w pokoju*, „Dialog” nr 2, luty 1981, s. 123.

²⁷ *Spotkanie z Tadeuszem Kantorem* (zapis dokonany przez Ewę Skudro w cyklu *Najmniejszy uniwersytet świata*), „Półrocznik Filozoficzny Młodych”, nr 2, Warszawa 1986, s. 278.

²⁸ Dziękuję p. Marii Stangret-Kantor za możliwość wykorzystania rękopisu znajdującego się w jej prywatnym archiwum (11 Inw./E. 6).

²⁹ J. Volkelt *System der Ästhetik*, t. II *Die Ästhetischen Grundgestalten. (Ästhetische Typenlehre)*, München 1910, s. 271.

³⁰ O tej metodzie mówił Kantor dosadnie w rozmowie z Porębskim (8 XII 1989): „Bo wiesz, ja wychodzę z tego założenia, że jeżeli już coś zostało w nas, w naszej pamięci zakodowane, jako pewien kapitał, pewien nasz wewnętrzny, jakby to powiedzieć, no coś świętego, to jeżeli bym to przedstawił jako świętość [...] to nic by z tego nie wyszło. Natomiast jeśli się to przedstawi środkami mizernymi, pejoratywnymi, takimi z rynsztoku [...], wtedy to zaczyna rosnać w górę, tylko w takich warunkach może rosnać” (Porębski *Deska...*, s. 119). Patrz także mój artykuł: *Wzniosłość à la Kantor*, „Twórczość” nr 11, listopad 1997, s. 119–121.

³¹ Patrz mój artykuł: *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora...*, s. 94–96; wnikliwy rozbiór struktury *Umarłej klasy* i *Wielopola-Wielopola* przedstawił: L. Czapliński *Muzyczność – jako kategoria estetyczna, ideał czystej sztuki widowiskowej oraz model jej opisu*, [w:] *Wybory i ryzyka awangardy. Studia z teorii awangardy*, pod red. Urszuli Czartoryskiej i Ryszarda W. Kluszczyńskiego, Warszawa–Łódź 1985, s. 141–151.

³² Th. W. Adorno *Filozofia nowej muzyki*, przełożyła Fryderyka Waydowa, słowem wstępnym opatrzył Stefan Jarociński, Warszawa 1973, s. 174.

³³ J. Białostocki *Rembrandt w oczach potomnych*, [w:] tegoż *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, s. 196–197.

³⁴ J. Białostocki „Stare” i „nowe” w myśli o sztuce, [w:] tegoż *Refleksje i syntezy...*, s. 283.

³⁵ Tamże.

³⁶ Tamże.

KANTOR'S TEARS

*

ANNA BARANOWA

Summary

The paper analyses the "antiquity" of one of the leading vanguard artists, Tadeusz Kantor (1915-1990). In this way the author tries to comply with Prof. Jan Białostocki's postulate to bring together the "old" and the "new" in the research into art in order to combine them "into one big whole, whose elements elucidate and explain one another". Tadeusz Kantor was close to antiquity since his adolescence. In 1925-1933, he went to a traditional grammar-school of classical studies profile where he was the top student in Latin and Greek and even made his living teaching those languages. It is thus not surprising that this declared vanguard artist when selecting one of his "military" subjects at the beginning of his career borrowed inspiration from mythology; I mean here *The Return of Odysseus*, transposed by Stanisław Wyspiański (1904), one of the greatest Polish enthusiasts of Homer. And although in this performance (1944) Kantor's goal was to demythologize the antique subject, in his later works he often returned to antiquity. At the beginning of the 1980s, having reached the apogee of his fame and popularity, achieved through the international approval for successive performances of his Death Theatre, Kantor said: "The returning Odysseus became a precedent and prototype of all the later characters in my theatre".

A proper play with antiquity was identical with the play aiming at the meaning of art. One of the major theoretical thoughts of Tadeusz Kantor, developing ever since the 1940s and inevitably rooted in his artistic practice was the question of a complete, authentic perception of a work of art, particularly a theatre work, for by taking advantage of art multiplied artistic means it has better chances of appealing to the public. Kantor refers to the ancient concept of *katharsis*, fully realizing, however, a different situation of art. Up to this very day Greek theatre has been considered a prototype of an ideal community of artists and creators. When

referring to this concept by the end of the 20th century, the artist had to overcome the barrier of alienation that rose between art and the beholder. Did he succeed to achieve this? Kantor certainly achieved what nobody else could, that is he made people cry. Ever since the antiquity the tears of Simonides, a wandering poet from the island of Ceos (6th-5th century B.C.) became legendary. The fame of his skill to arouse sympathy, particularly through mournful choral songs, survived for many centuries. Are Kantor's tears which he forced out during his performances of the Death Theatre going to acquire an equally legendary dimension?

Spectators throughout the whole world, wherever he reached with his wandering Theatre Cricot 2, can still remember how deeply they were moved by Kantor. He devised his own method which he called "constructivism of emotions", and in fact he fully developed the method which had already existed in the theory of tragedy, the "method of contrast" of which the German philosopher Johannes Volkelt had written about a century ago (*Ästhetik des Tragischen* and *System der Ästhetik*). In his notes, as yet unpublished, constituting the *Material for rehearsals of cricotage: "Where are the bygone snows"*, the artist emphasizes how to build up the structure of a performance: "to create the matter of the performance /from the agglomeration/ of contrasts, unexpected /surprising situations/ and scandalizing ones." This pulsating of successive sequences of Kantor's "dramatic performances" bestowed their structure with musical character. The artist was not only involved in developing structural tensions in a musical way, but was also exceptionally apt in applying the already existing musical motifs making them carriers of emotions and stimulators of artistic and theatrical form. It was Theodor Adorno who wrote in depth about the importance of music in arousing emotions in his *Philosophy of New Music*. Similar to Kantor, he pointed to the fact that an artist, when wishing to appeal fully to the beholder, should aim at the hidden nucleus of tears.