

Maria Hussakowska-Szysko

SZTUKA W OBECNOŚCI DUCHAMPA

„Wolność w sztuce to nowość tak zdumiewająca, że jeszcze – jest – i długo pozostanie niepojęta. Wszelkie rewolucje, jakie zachodziły dotychczas w tej dziedzinie, zadowalały się wymianianiem więźniowi łańcuchów; bolesna przemyślność nowatorów zmieniała je zazwyczaj na jeszcze cięższe”¹.

Przywołanie tutaj fragmentu pisanego przed ponad stu laty, manifestu symbolizmu wydaje mi się sensowne z kilku co najmniej powodów. Jednym może być, nieuświadomiona do końca, potrzeba hierarchizacji zjawisk: o kimś kto odszedł, przy okazji rocznicowych dywagacji, chętnie mówimy cudzym głosem, poprzez posłużenie się cytatem sytuujemy wielkiego nieobecnego w szerszym, niemal uniwersalnym kontekście.

Wybór tego nieco patetycznego, ale i proroczego tekstu, w którym pojęcia Wolności, Anarchii i Symbolizmu traktowane są przez autora niemal jak synonimy, skierować ma naszą uwagę na fin-de-siècle’ową genealogię toposu awangardy, a zwłaszcza tego jej nurtu, dla którego dalszych losów dadaistyczno-surrealistyczna tradycja była najważniejsza. Nurtu, któremu z dzisiejszej perspektywy bardziej patronuje Marcel Duchamp niż André Breton.

Tadeusz Kantor w sposób oczywisty sytuował się w ramach tej formacji. Podkreślał wielokrotnie, zwłaszcza w ostatnich latach, że Marcel Duchamp to „najinteligentniejszy” artysta wieku XX.

Nie stawiam przed sobą nielatwego i niewdzięcznego zadania zinventoryzowania wszystkich kantorowskich duchampianów; chcę natomiast pokazać jak z biegiem lat zmienił się stosunek do mistrza, czy też może zmieniała się „emanacja z pola emitowanego przez Marcela z Pola”. Warto też od razu wspomnieć, że spotkanie nastąpiło najprawdopodobniej na dość specyficznym terenie; Kantor poznaje Duchampa poprzez Witkacego. „Teatr malarski Marcelego przemienia się w lekcje anatomii bezpośredniego przeżywania sztuki [...]. Wyobraźnia zrasta się z tym dramatem, obraz pozbawiony ruchu stałby się może martwy, ‘zając zimnym metafizycznym smrodem trupich zaświatów’”².

¹ R. de G o u r m o n t, *Symbolizm*, tłum. H. Ostrowska-Grabska [w:] *Moderniści o sztuce*, red. E. G r a b s k a, Warszawa 1971, s. 287.

² W. S z t a b a, *Gra ze sztuką. O twórczości Stanisława Ignacego Witkiewicza*, Kraków 1982, s. 245.

Relacje te – rozumiane zresztą bardzo różnie – ulegają pewnemu przesunięciu w latach sześćdziesiątych, kiedy to „Pewne recepty surrealizmu traciły swoją siłę i skuteczność”, natomiast aktualniejszy stał się dla Kantora wówczas dadaizm. Rewindykując swoją postawę z roku 1944, mówił w Mediolanie po dwudziestu dwu latach:

„Po zetknięciu się w latach 60-tych z dadaizmem już wtedy pozycją muzealną, uzmysłowiłem sobie, że mój gest protestu z roku 1944 był ich (dadaistów) gestem z roku 1914.
Poczułem się potomkiem Dada i jak to często bywa – „ojciec” był mi nieznany”³

Do wysnucia takiej analogii w dużej mierze upoważniało go to, co w ciągu ponad czterdziestu lat zdarzyło się w jego artystycznej działalności. Wpływ nie miały miało zapewne też typowe wówczas eksponowanie spadku dada w wielowątkowym, coraz bardziej polifonicznym obrazie sztuki lat osiemdziesiątych. Ten sprzyjający klimat umożliwił zobaczenie w *Powrocie Odysa* nie tylko bluźnierczego zniszczenia patosu dramatu, protestu czy szyderstwa, ale szczególnego stosunku do wojny, która często jest programową niemal treścią wystąpień dadaistów. Ta wojna jako *pars pro toto* rzeczywistości, oglądana z boku pokazuje inne oblicze, umożliwia Kantorowi stworzenie realności biednej⁴. W ramach dadaistycznej aksjologii wojnę się akceptuje: „wojna weryfikuje niejako fenomen niestabilności kulturowej, nijakiej cywilizacji, ni to XIX-wiecznej, ni to XX-wiecznej, których dada jest koproduktom, autodiagnozą i artystyczną ekspresją”⁵. Tak też możemy czytać obrazy wojny czy raczej wojen w przedstawieniach Kantora, gdzie trywialność powszechności i banał rozumiane są przez mistrza i jako media niedocenianej metody komunikacji i równoległe – też niedocenione – wartości estetyczne. Operowanie nimi wywołuje efekt, który Kantor przypisuje swojej perfidii – o dadystycznej jednak proveniencji – mówiąc niejednokrotnie o sobie „Jestem dadaistą, który każe płakać”.

W latach sześćdziesiątych natomiast, kiedy to prawdziwi dadaści albo „postarzelisi albo poumierali”, a „nie żyjący poza tendencjami” Kantor powracał do przedmiotu najczęściej mówi się o dadaizmie, Duchampie, happeningu. Trwa gra z przedmiotami. Znaczący i komentatorzy teatralnych doświadczeń Kantora wyodrębniają różne kategorie przedmiotów; dla wszystkich gest Duchampa będzie ważny, a w przypadku tak zwanych ready-mades „przejrzanych i poprawionych” staje się szczególnie istotny. Pamiętać jednak należy – o czym zresztą nie zapomniał sam Kantor – że na tak typową dla sztuki lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych fascynację przedmiotem złożyły się, oprócz świadomości gestu Duchampa i surrealistycznych przedmiotów fetyszy, także zaborcze utopie konstruktywistów, a więc cała tradycja nowoczesności.

Za patronów swojej fascynacji *rzeczywistością zdegradowaną* Kantor uznaje Schulza i Duchampa, a za bliskich sobie eksploratorów – czy też trochę epigonów – tych wszystkich, którzy pod sztandarami *arte povere* poszukują obszarów neutralnych lub, sytuując się w szczelinie między sztuką a życiem, drwią z egzystencji przedmiotów po obu stronach tej granicy, czy wreszcie tych artystów, dla których dematerializacja przedmiotów

³ T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Kraków 1991, s. 107.

⁴ Kantor: „odkryłem to co odkrył Marcel Duchamp...”. Cyt. za: *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1991, s. 80.

⁵ E. Grabska, *Wojenka, wojenka, cożeś ty za pani* [w:] *Tessera*, Kraków 1981, s. 65.

stanie się koniecznym oczyszczeniem pola sztuki. Podejmujący dar Duchampa Kantor – jak to określił w rozmowie z Borowskim⁶ – zmierzał do tworzenia sfery wolnego działania, która ujawniała się w podejmowanych wówczas działaniach w „okolicach zerowych” i podważających koncepcje kreacji poprzez jej nieustanne obniżanie, zajmowanie się czynnościami śmiesznymi, skazanymi na lekceważenie. Penetracja rejonów granicznych ma miejsce zarówno w teatrze, jak i na obrazie czy w przestrzeni galerii; na antywystawie z roku 1963, kiedy to wplątuje widza w perypetie i zasady poprzez zmieszanie z materia życia przedmiotów artystycznych wyższej rangi. Kolejne atakowanie wszystkich komponentów obrazu, takie z duchem czasów, więc zgodnie z lekcją Duchampa, doprowadza Kantora do sytuacji, kiedy to „wszystko wisi na włosku”, a wielu artystów powtarza za Adam Reinhardtem, że właśnie robią ostatnie obrazy, jakie można zrobić⁷. Porzucenie obrazu, wszystkie gesty pogardy i lekceważenia są pewnymi etapami pozwalającymi odzyskać płótno rozumiane dosłownie, jako jeden z elementów obrazu, a nie tło, czy „podpórkę”, mówiąc słowami Kantora.

Równocześnie niemal z działaniami opisanymi powyżej, w czasie letnich wakacji, prawdopodobnie w Osiekach, intrygować go zaczął budynek starej, wiejskiej szkoły i ulegając pokusie zaglądnienia przez zakurzone okno doznaje szczególnej iluminacji. „To oślnienie czymś, co stało za progiem widzialnego, tajemnicze i imperatywne, to odkrycie WSPOMNIENIA przyszło w samą porę, bo w tej wielkiej batalii przeciw WIDZIALNEMU i MATERIALNEMU, w której sam zresztą brałem udział, wytoczono właśnie najcięższe działa scjentyzmu – był mi on nieskończenie obcy”⁸. Z tej ułamkowej idei wstydlivego widzenia zrodziła się koncepcja *Umarłej klasy*. Pewną rolę w jej kształtowaniu odegrała Duchampowska idea realności gotowej. „Zwróciła uwagę Kantora na mechanizmy czasu i artystyczne rezultaty włączania przeszłości w teraźniejszość. W teatralnej wędrowce oznaczało to nieuchronne osiągnięcie jedynej realności, której iluzja pokonać nie może własnej pamięci artysty, a więc przestrzeni wywoływanych, choć niemożliwych do iluzyjnego uobecnienia umarłych wspomnień”⁹.

W roku 1977 w wywiadzie Kantor mówił: „Rozwój – znaczy obecnie u mnie: ograniczanie. Artysta nie zdąży w kierunku promiennej wolności, lecz przeciwnie: znajduje się jakby w jakiejś gigantycznej strukturze architektonicznej – by nie powiedzieć: w więzieniu – z płataniną korytarzy i mnóstwem drzwi. I gdzie stąpnie zamyka je za sobą. Bo to, co mogą mu zaferować stało się dla niego nieaktualne, bądź nieinteresujące. To, co ostatnio zrobiłem: w tzw. sztukach plastycznych to portret mojej matki, w teatrze *Umarła klasa* – to wyniknęło z zamykania wielu drzwi, które dotychczas były dla mnie otwarte”¹⁰. W tym okresie Kantor zaczyna mówić o pseudoawangardzie, pospolitym ruszeniu awangardy, czyli o tych wszystkich, którzy wyspecjalizowali się w buncie dla samego buntu, którzy przejęli strategię, nie zauważając, że kiedyś służyła określonym wartościom, pewnej etyce, teraz zaś jest pustym gestem¹¹. Dla Stefana Morawskiego *Umarła klasa* jasno dowodzi, że Kantor usłyszał jakiś sygnał, jakieś ostrzeżenie, że pewnych drzwi nie

⁶ W. Borowski, *Kantor*, Warszawa 1981, s. 17–18.

⁷ Szerzej zajmowałam się tym w książce: *Spadkobiercy Duchampa*, Kraków 1984.

⁸ T. Kantor, *Klasa szkolna, dzieło zamknięte 1983*, Kraków 1991, s. 3.

⁹ K. Pleśniarowicz, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, Chotomów 1990, s. 40 i rozdział II.

¹⁰ T. Kantor, z wywiadu *Od malarstwa informel do teatru śmierci* w „Tygodniku Kulturalnym”, nr 5, 1977; cyt. za: *Tadeusz Kantor ...* (przyp. 4), s. 72.

¹¹ *Zwłaszcza Teatr śmierci 75* (Wyd. Foksal), cyt. za: Borowski (przyp. 6), s. 157–159.

należy już otwierać i jest to – zdaniem Morawskiego – „znamię nie tylko wybitnej osobowości, ale ponadto ostrej samowiedzy artystycznej”¹².

Jego twórczość od tego czasu jawi nam się jako swobodna podróż w różne doświadczenia czasu przeszłego. Później wyprawy te obejmą również działania plastyczne, nazywane znowu obrazami. Podróż tak ważna i w sensie dosłownym i w sensie metaforycznym w twórczości artysty lat siedemdziesiątych – na co artysta niejednokrotnie się skarżył i co, eufemistycznie mówiąc, irytowało go niepomierne – kojarzona była przez krytykę z zachłanną aneksją aktualności. Ale, jak słusznie pisze Kostołowski „sama ilość tych rzekomych zapożyczeń jest imponująca i że już swą aglomeracją w przestrzeni i czasie powoduje iż pomawianie go o tzw. eklektyzm staje się tylko skandowaniem komunałów”¹³. Dla artysty zawsze doskonale zorientowanego w sytuacji sztuki bezzasadność pewnych gestów nie wykluczyła zaintrygowania dalszym ciągiem „daru Duchampa”.

Doświadczenia płynące ze spektakli *Umarłej klasy* i ciągle uświadamiana ważkość aktu podglądania, podpatrywania przez brudne okienko zapadającej się w ziemię klasy zaowocowały jeszcze jednym ważnym artystycznie faktem. *Dzieło zamknięte* eksponowane na wystawie Présences Polonaise w Centre Georges Pompidou w roku 1983 to environment w kształcie zmniejszonego wnętrza klasy szkolnej, z jedną ławką i siedzącą w niej kukłą chłopca. Do ciemnego, oświetlonego tylko jedną żarówką, pomieszczenia zaglądać można przez małe brudne szyby okienka, nisko umieszczonego nad podłogą. Jak zawsze u Kantora, już sam tytuł można czytać na kilku płaszczyznach: dzieło zamknięte podkreślić ma odwrócenie się autora od otwartych na ingerencje odbiorcy struktur happeningowych, ma też wskazać na dosłowną zamkniętą strukturę obiektu przeznaczonego bardziej do podglądania niż do oglądania. Ujawniająca się tutaj fascynacja zaglądaniem przez okno kojarzy się z wykroczeniem, z nieprzyzwoitym naruszeniem. Ten efekt, czytelny już przy skierowaniu – dość jednoznacznym – odbiorcy w stronę ciemnego okienka, zmuszenie go do zaglądnięcia, jest zapewne czytelniejszy dla tych, którzy znają spektakl. Przy drugim pokazie pracy, w Cricotece w roku 1985, ekspozycji towarzyszył powielony tekst, komentujący powstawanie Kantorowej „awangardy wspomnienia, niewidzialnego, pustki i śmierci”: i odrotu od toczonej przez lata batalii z tym, co w dziele sztuki przeznaczone bywa do oglądania. Pokazowi w Cieszynie, już po śmierci Kantora, towarzyszyła broszura z przedrukiem oryginału tekstu artysty i uzupełniająca notka: „Artysta postanowił powtórzyć jeszcze swoje doświadczenie w formie dzieła zamkniętego, również jakby podsumowanie swojej drogi w odwołaniu do głęboko w nim tkwiących awangardowych wzorców (*Dane są: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny, M. D. 1946–1966 M. Duchampa*)”¹⁴. Tak jednoznaczne odwołanie się do Duchampa, i to do konkretnego dzieła, jest intrygujące, zwłaszcza że nigdzie (w dostępnych mi tekstach Kantora) nie tylko na takie stwierdzenie, ale również na żadne sugestie tego typu nie trafiłam.

Tak uprzywilejowane w teatrze Kantora „okno i tutaj kryje wiele mrocznych tajemnic”. Jest ważnym toposem w sztuce, a u Duchampa – zdaniem Grabskiej – najlepszym dowodem jego dwuznacznej poetyki. „Stymuluje specyficzny typ czarnego humoru w te-

¹² S. Morawski, *O słabościach praxis neoawangardowej i niedostatkach teorii awangardy* [w:] *Wybory i ryzyka awangardy*, Warszawa–Łódź 1985, s. 36.

¹³ A. Kostołowski, *Tadeusz Kantor – artysta jako krytyk, Żywe archiwum*, Galeria Foksal, s. 8.

¹⁴ Autorstwa p. Anny Halczak powołującej się na ustne relacje Kantora – może potwierdzić je kiedyś dziennik intymny artysty.

orii sztuki, ale w tym samym czasie w nowej poetyce topos okna staje się obrazem kreującym morfologię – postępowanie charakterystyczne dla ikonofila a nie dla ikonoklasty!”¹⁵. *Wielka szyba*, ze świadkami perspektywicznych zagadek i niespodzianek, tak jak i *Świeża wdowa*, z tego samego okresu, poza oczywistym przywołaniem motywu i pełna ironii gra z widzem – też świadkiem sytuowanym pomiędzy tym, co wewnątrz a tym, co na zewnątrz, są tej poetyki dobrymi przykładami. W jakim stopniu świadomość tych faktów towarzyszyła konstruowaniu *Dzieła zamkniętego*?

Podglądanie od zewnątrz, akt nie tylko wstydlivy, ale wręcz niemożliwy, przywołuje inne dzieło Duchampa, wspomniane już *Etant donnés*, które zdaniem A. d’Harnoncourt podsumowują ciąglą w sztuce tego artysty fascynację szybą-oknem¹⁶. Mimo że, jak pamiętamy, w tym przypadku główną przeszkodą w zaglądaniu są wielkie masywne hiszpańskie drzwi – też ważny, uprzywilejowany wręcz element w sztuce Kantora. Widzowie zaglądający przez przyrządy optyczne wmontowane w drzwi na chwilę mogą zawładnąć obrazem, ujawnić swoją niezaspokojoną ciekawość w zetknięciu z ledwo tłącym się wspomnieniem, może sennym widziadłem. „Scena objawiona przez otwory dostosowane dla oczu jest z pozoru bliska a zarazem całkowicie nieuchwytna, prawdziwa i nierealna. Wydaje się bliska w kategoriach przestrzeni dojmująco wyczuwalnej, i w kategoriach przeżycia czegoś znanego, już kiedyś widzianego. Równocześnie tak boleśnie tajemnicza i niedostępna [...] odsunięta na tamtą stronę. Ten stan udziela się widzowi-podglądaczowi, który nieustannie czuje obecność granicy, podobnie jak i widzowi-wizjonerowi, który tragicznie odkrywa [...] transcendentne oddzielenie się od niego tamtej sceny”¹⁷. Duchamp *à rebours* niejako proponuje mu koncepcje sztuki jako sfery uczucia a nie wiedzy. Zdawać się może, że w przypadku Kantora manipulacja widzem zatrzymuje się na progu refleksji nad obrazowością wspomnień, a okno pełni tylko funkcję pośredniej wizji.

Dane są: 1. Wodospad, 2. Gaz świetlny. M. D. 1946–1966 mieszczą się w ramach jednego, zdaniem Duchampa, możliwego, do przyjęcia -izmu, jakim jest erotyzm, tutaj przewrotnie powracający poprzez dziewiętnastowieczną literaturę i Courbeta. U Kantora zaś, oprócz przejmującego dziecięco-starczego erotyzmu teatralnych przedstawień, wypełni on obrazy z *Infantką*, posługujące się równie bogatymi w odniesienia symbolami i cytatami z różnych sfer doświadczeń. Zdaniem Guy Scarpetty, jednego z przenikliwszych interpretatorów „dla Kantora, podobnie jak dla tych, którzy naznaczeni są równie wysublimowanym poczuciem erotyzmu, pojęcie to zakłada w swej istocie pojęcie grzechu [...]. Jest to bardzo ważne, aby usytuować się w wymiarze nieprzyzwoitości rozumianej nie jako apologia naturalnej, niewinnej zmysłowości, lecz raczej jako transgresja zakazu, normy, jako wtargnięcie grzechu do przedstawienia”¹⁸.

Jak zareagował wieczny awangardzista na sytuację, w której stawało się coraz bardziej ewidentne, że waleczność czasu awangarda stała się niepotrzebna? Zauważyć tu trzeba, w jakimś sensie wspólną im, potrzebę przemieszczania się między obrazem a słowem. Znane są zainteresowania Duchampa prawidłami i regułami funkcjonowania języka

¹⁵ E. G r a b s k a, *Window, Eros – Glass even* [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*, Warszawa 1981, s. 731.

¹⁶ Zob. na ten temat: E. G r a b s k a, *Duchampa malarza pisarza hermeneutyka (w związku z obrazem Etant donnés)* [w:] *Co robić po kubizmie. Studia o sztuce europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, red. J. M a l i n o w s k i, Kraków 1984, s. 272.

¹⁷ *Tamże*, s. 276.

¹⁸ G. S c a r p e t t a, *Punkt powrotu*, „Teatr”, 7 (886), Lipiec 1990, s. 22–23.

i często z nich wynikające przemysłne kalambury, posługiwanie się różnymi rodzajami żargonu, eksponowaniem niejasnych komentarzy. Gdy obcujemy z tymi tekstami, uderza nas ich niespójność, fragmentaryczność wizji, tak jakby Duchamp patronował maksymie Donalda Barthelme: „Fragmenty to jedyna forma jakiej ufam”. Specyficzny język Kantora nie zdradza takich metajęzykowych fascynacji, nie ma tu tego wszechobecnego u Duchampa samobadania. Jest natomiast humor i dowcip, który niejednego wywiódł na manowce. Komentarz słowny Kantora koncentruje się na uzasadnieniu strategii przydatnej w budowaniu modelu postawy artysty – pojęcia zawsze ważnego w jego koncepcji sztuki.

„Od jakichś dziesięciu lat, w dziedzinie sztuki i literatury mamy do czynienia z fazą mutacji, którą można określić jako koniec wszelkich awangard. Inaczej powiedziawszy, pewne tendencje, które wypłynęły na fali futuryzmów (włoskiego i rosyjskiego), rozwinęły się i rozgałęziły w wielu kierunkach wraz z dadaizmem, surrealizmem, znajdując swoje ostateczne przedłużenie w pewnych ruchach literackich i artystycznych lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, aby w końcu załamać się dosłownie na naszych oczach”¹⁹. Dla Scarpetty sytuacje te, z góry jakby założonej niemożności doprecyzowania, dookreślenia, najlepiej przywołuje czy oddaje pojęcie nieczystości. Tak więc w tym nowym obszarze sztuka „wcale nie zamierza definiować kierunku swoich działań. Jej dzisiejszy obszar – to przyplawy i odpływy różnych fal: przypomnień i zapomnień, wzrastających i zamierających oczekiwań, wysokich tonów i nagłych wyciszeń, niespodziewanych pojawień i braku ‘dalszych ciągów’, umykających intuicji, nasycenia i wygaszania znaczeń. Co więcej – sam termin ‘znaczenie’ wydaje się tracić swą teoretyczną zasadność: staje się nieadekwatny do wciąż zmieniającej się siatki unerwień. Może należałoby mówić nie o znaczeniach, lecz o impulsach”²⁰. Karkołomne byłoby założenie, że artysta tak wrażliwy, tak „czuły sejsmograf”, jakim był Kantor, impulsów tych nie odbierał. Jak zareagował na sytuację ewidentnej zmiany tematu?

Przeszedł już przez doświadczenie awangardy samoświadomej autoparodii modernizmu. „Status parodii jest znacznie bardziej złożony niż można by oczekiwać. W swej warstwie wierzchniej jest odbierana jako napiętnowanie, zwykle przez wyolbrzymienie, pewnych ukrytych defektów lub sprzeczności oryginału, którym jest inspirowana. Na głębszym poziomie jednakże parodysta może skrycie admiringować dzieło, które wystawi na śmiech [...]. Nadto, udana parodia winna nieść [...] pewien stopień wierności wobec literatury i ducha oryginału”²¹. To doświadczenie wspólne Kantorowi i wielu innym artystom sięgającym do spuścizny Duchampa w latach sześćdziesiątych, siedemdziesiątych i teraz, to znaczy w sytuacji wspomnianej nieczystości potęguje wrażenie krachu sztuki samozadowolonej, sztuki wyznającej kult artysty, szamana lub kapłana. Anarchiczno-cyganeryjna postawa najlepiej przejawiała się w reakcyjnej ucieczce do wymyślonego i sfeudalizowanego świata uwolnionej wyobraźni, w którym artyści bez przeszkód mogli uzurpować dla siebie pozycje arystokratów. Dandys nie stanowił żadnego zagrożenia dla panującego ładu²². Kantor kultywujący postawę dandysa, domagający się elegancji zachowań i myśli, w nieładzie Krakowa lat 80-tych też nie stanowił zagrożenia. Dla siebie,

¹⁹ G. Scarpetta, *Nieczystość* [w:] *Postmodernizm – kultura wyczerpania?*, Warszawa 1988, s. 163.

²⁰ A. Kępińska, *Energie sztuki*, Warszawa 1990, s. 12.

²¹ M. Calinescu, *Awangarda i postmodernizm* [w:] *Postmodernizm ...* (przyp. 19), s. 32–33.

²² K. Coutts-Smith, *Postburżuazyjna ideologia a kultura wizualna* [w:] *Postmodernizm ...* (przyp. 19), s. 82–83.

na wzór swoich wielkich i coraz mu bliższych symbolistów, szukał namiastki poczucia bezpieczeństwa, ale i niezmienności, w krakowskich kawiarniach, które „odciagały go na jakiś czas od samotnego rozpamiętywania się we własnej duszy”²³. Nie zapominając przez cały czas o istniejącej gdzieś na rozstajach dróg Café Europe, w której w doborowym towarzystwie już zawsze będzie miał miejsce.

ART IN RELATION TO DUCHAMP

S u m m a r y

Tadeusz Kantor emphasized more than once his respect for Marcel Duchamp, whom he called “the most intelligent artist of our century”. Duchamp’s works were interpreted variously by Kantor at different stages of his artistic path and in the changing context of the art of the last 20 years, a context to which Kantor was particularly responsive. In my short paper I did not set myself the ambitious task of cataloguing all Kantor’s “Duchampiana”. I intended to demonstrate how in the course of years Kantor himself had changed his approach to interpreting his activities and attitude, how increasingly important became his need for self-determination within a broadly understood current of symbolic-Dadaist origin, a current which with time came to be so capacious that one is not surprised at the presence in it of Kantor – “a Dadaist compelling to tears”. Thus, in Stefan Morawski’s opinion a reconciliation between the once antagonistic attitudes – Expressionist and Dadaist – a very liberal use of the experiences of the past, realized in full in *The Dead Class* as early as the ‘70s, testifies not only to the author’s outstanding personality but also to his keen “artistic self-knowledge”.

In the *Closed Work*, shown at the Centre Pompidou in 1983, which referred to the experiences from *The Dead Class*, it seemed puzzling to find a coincidence with Duchamp’s last message, that is, *Given are: 1. Waterfall, 2. Lighting-gas, Marcel Duchamp 1946-66*. Although a direct reference to this specific work by Duchamp is indicated only by the text accompanying an exhibition mounted after Kantor’s death, the relations between the two works are obvious. In a literal and figurative sense the *Closed Work* breaks with the loose structure of a happening, prepared for a viewer’s interference. Intended rather for peeping at than watching, it is an important stage in “Kantor’s avant-garde of recollection”, which concept may be recognized as parallel to the message inherent in many of Duchamp’s works – that art associates itself with the sphere of feeling and eroticism rather than with that of rational experiences. In Kantor, the infantile-senile eroticism of the characters from his stage productions and from his cycle of pictures with *Infanta* is accompanied by the feeling of sinfulness, of eroticism understood as the transgression of a ban, as going beyond the limits of the norm.

When building a model of an artist’s attitude, in the verbal plane of manifestos and in actions themselves, Kantor liked to use parody – an important tool of his strategy. He realized that a successful parody always carries a certain degree of fidelity to the spirit of the original, this awareness underlying the model of an artist-aristocrat, a dandy from Galicia, said to be already doomed to annihilation. Conscious of the anachronic character of the employed props but at the same time allured by their beauty, he did not want to and could not part with them.

²³ D. M o r a w e t z, W poszukiwaniu raju utraconego – o neurozie modernistycznego dekadenta, praca magisterska, Kraków 1980, s. 38–39.