

## ■ Grupa Krakowska – awangarda i tradycja

**Krytyka** ostatniej dekady wprowadzając w użycie pojęcia *Zeitgeist* i *genius loci* – tak znamienne dla tendencji rozwojowych sztuki najnowszej – pozwala również dzięki nim spojrzeć inaczej na dorobek artystyczny tych miejsc i środowisk, które z punktu widzenia krytyki awangardowej skazane były na nieuleczalną wtórność i prowincjonalizm.

*Zeitgeist* rządzący sztuką nowoczesną nie sprzyjał partykularyzmu. Awangarda z jej kultem uniwersalności stworzyła utopię artystycznej *kosmopolis*, w której obowiązywać miał jeden wspólny, powszechny język. I chociaż jego gramatyka za sprawą coraz to innych nowatorów wciąż ulegała przekształceniom, to jednak przekonanie o istnieniu „międzynarodówki wolnej ekspresji” władającej jakąś *Weltsprache* było niezmiennie.

Aby wejść do tej ponadnarodowej wspólnoty, należało wyzbyć się własnego dialektu i przyswoić reguły nowego języka. Tak to przynajmniej wyglądało w odniesieniu do ośrodków peryferycznych, bo przecież nie czynił tego ani Kandinsky, wprowadzający do swoich abstrakcyjnych wizji motywy z rosyjskiego folkloru, ani Chagall, który w Paryżu właśnie odkrył język dla swoich onirycznych wspomnień o rodzinnym, żydowsko-rosyjskim świecie, ani Klee, ani Mondrian, którzy zawsze akcentowali specyficzny rodowód swojej twórczości, ani de Chirico, ani tyłu innych. Sztukę tworzoną na peryferii oceniano jednak według jednej, uniformizującej miary stopnia n a d ą z a n i a bądź częściej n i e n a d ą z a n i a za nurtem przemian wyznaczanym przez metropolie.

Jak fałszywa była to perspektywa, pokazuje przykład sztuki polskiej, o której Pierre Restany w artykule pod znamienym tytułem *En 10 ans les peintres polonais ont rattrapé leur retard sur l'art contemporain* potrafił napisać: „Polska dzisiejsza przedstawia się jako kraj bez rzeczywistej nowoczesnej tradycji artystycznej, odcięty jednocześnie od żywych źródeł swojego folkloru”.

Nie miejsce tu na przypomnienie tradycji ruchu awangardowego w Polsce (czyni to zresztą pobeżnie sam francuski krytyk). Warto jednak przyjrzeć się bliżej środowisku artystów, którego istnienie pod każdym względem zaprzecza podobnym uproszczeniom, ujawniając zarówno t r w a ł o ś ć, jak s p e c y f i k ę sztuki nowoczesnej w Polsce. Środowiskiem tym jest Grupa Krakowska?

Prototypem tego stowarzyszenia artystów, założonego formalnie w roku 1957, była przedwojenna tzw. pierwsza Grupa Krakowska, powstała w latach trzydziestych wśród radykalnych studentów z krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych, łączących lewicowe przekonania z awangardowym programem odnowy sztuki. Właściwa historia Grupy rozpoczęła się jednak w czasach okupacji – w kręgu przyjaciół, adeptów malarstwa, któ-

rych *spiritus movens* był Tadeusz Kantor, organizujący wraz z nimi – w warunkach najwyższego zagrożenia – eksperymentalny teatr podziemny. Oprócz „silnego instynktu buntu i negacji” ożywiało ich dążenie do podtrzymania zerwanej na skutek wojny „ciągłości awangardowej pracy artystycznej”, dzięki czemu już od pierwszych powojennych miesięcy – skupieni w Grupie Młodych Plastyków – mogli zmanifestować swój program i narzucić własny ton w tworzącym się na nowo obozie „nowoczesnych”.

Podobnie jak ich poprzednicy z przedwojennej Grupy Krakowskiej za swój cel uznają połączenie programu autonomii formy plastycznej z etycznym zaangażowaniem się sztuki zwróconej ku rzeczywistości. Tę wolę sprostania wymogom nowych czasów oddaje najlepiej manifest z roku 1946 *Grupa Młodych Plastyków po raz wtóry. Pro domo sua*, opublikowany przez Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego, głównego krytyka tej grupy, na łamach „Twórczości”<sup>3</sup>. Głoszą oni zasadę „s p o t ę g o w a n e g o r e a l i z m u” sprowadzającą się do postulatu „zamknięcia rzeczywistości w zdecydowanej artystycznej formie, pokazania jej spotęgowanej i przez to powszechnie przekonywającej”.

Program ten w nowej sytuacji społecznej brzmiał na pewno ambiwalentnie. Jednakże z realizmem socjalistycznym, który za niespełna trzy lata zostanie zadekretowany jako oficjalna doktryna artystyczna, niewiele miał wspólnego. Ten antynaturalistyczny, „istotny realizm” sytuował się znacznie bliżej Kandinsky’ego i jego koncepcji „wielkiego realizmu” utożsamionego z „wielką abstrakcją”. Jeżeli porównamy z tekstami Kandinsky’ego, a zwłaszcza z fundamentalnym dla teorii sztuki nowoczesnej artykułem *Über Formfrage* (almanach „Der Blaue Reiter”, 1912), sformułowane przy okazji wystaw wypowiedzi programowe Kantora i Porębskiego, to nie ulega wątpliwości analogiczność pojmowania istoty języka i sztuki. W *Tezach do dyskusji* z roku 1948 czytamy wyraźnie:

„1. Społeczną racją bytu malarstwa jako samodzielnej sztuki jest odrębność plastycznego języka, który w działaniu swym nie da się zastąpić żadnym innym.

2. Język plastyczny jest językiem bezpośrednio komunikatywnym, podobnie jak język muzyczny. Język plastyczny nie opowiada, ale demonstruje i sugeruje. Momenty pojęciowe, narracyjne, symboliczne zaciemniają czytelność mowy plastycznej i utrudniają jej bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę.

3. Język plastyczny jest podobnie jak język muzyczny językiem emocjonalnym. Zadaniem jego jest organizowanie wzruszenia odbiorcy”<sup>4</sup>. Grupa skupiona wokół Tadeusza Kantora, uznanego jednomyślnie za jej „indywidualność bojo-

wą”, dzieli zatem wszystkie cechy awangardy, począwszy od wyrażonej powyżej, kluczowej dla dwudziestowiecznych awangard wiary w uniwersalność języka sztuki i możliwość powszechnej, bezpośredniej komunikacji po awangardowy styl bycia – wojowniczość i bezkompromisowość, upodobanie do programów, manifestów, dyskusji, ruchliwość mającą na celu stworzenie jak najszerszego frontu walki o wyznawane ideały<sup>5</sup>. I nawet jeśli tym rozpoczynającym dopiero swą drogę twórczą artystom można wykazać, iż w zakresie formy sięgają po środki należące do repertuaru języka sztuki tamtego czasu – od postkubistycznej deformacji po surrealizm w duchu Miró i Klee – to jednak prace ich nie mają charakteru kompilacji, pomimo czytelnych często zapożyczeń, lecz tchną autentyzmem, nasycone są dramatyzmem i życiem, pozwalają odczytać napięcia emocjonalne, których źródłem jest odczuta artystycznie rzeczywistość.

Tak dobrze rozpoczęty rozwój zostaje jednak odgórnie, w punkcie – chciałoby się powiedzieć – kulminacyjnym, przerwany. To, że sztuka nowoczesna w Polsce przedstawia się – zwłaszcza z dystansu zagranicy – jako ciąg rwących się faktów, a nie jako posiadające swą logikę *continuum*, jest w dużej mierze konsekwencją ciśnienia zewnętrznego, polityki ingerującej w sferę artystycznej wolności.

W styczniu 1949 roku zostaje zamknięta przez czynniki oficjalne trwająca w krakowskim Pałacu Sztuki I Wystawa Sztuki Nowoczesnej, która była największą i najważniejszą manifestacją nowych postaw w sztuce polskiej, przygotowaną z inicjatywy i przy pełnej mobilizacji Kantora i jego grupy. Był to pierwszy symptom „przykręcania śruby”, zmiany liberalnej dotąd polityki kulturalnej i stalinizacji całego życia.

Artyści z kręgu Kantora w większości decydują się zejść na margines. Następują lata izolacji i osamotnienia, o których najczęściej mówią dzieła z tamtego czasu: rysunki i obrazy „metaforyczne” Kantora przedstawiające postaci-kreatury „cierpiące, zgalwanizowane, sparalizowane”, osadzone w pustych, porażających przestrzeniach, skręcone w opłotach form podobnych do macek. Świadczą o tym obrazy Tadeusza Brzozowskiego, pełne melancholii i już to cichego, już to patetyczno-groteskowego tragizmu (*Organki, Prorok, Kuchenka* – 1950). Maria Jarema, przedwcześnie zmarła muza i autorytet artystyczny i duchowy całej grupy, mówiła, iż pewność posiadała tylko wtedy, kiedy malowała. Było to prawdziwe *Porwanie Europy* (tytuł obrazu Kantora z roku 1953), którą po latach wojennych udręk to ambitne, spragnione szerszych perspektyw pokolenie zdawało się odzyskiwać.

Gdy po kolejnej odmianie politycznego kalendarza znowu można było wystawiać, okazało się, że dla artystów, którzy pomimo wszystko i przy wielkich psychologicznych kosztach pod-

jęli wysiłek i ryzyko indywidualnego eksperymentu, okres ten tylko pozornie oznaczał zahamowanie twórczego rozwoju. Ów podziwiany swojego czasu „*miracle polonais*”, kiedy to po przeglądach w Wenecji i Paryżu w roku 1959 ówczesna zachodnia krytyka odkryła, iż w kraju za żelazną kurtyną istnieje sztuka nowoczesna – był również zastugą „nieprzejeźdźnych” z grupy Kantora. Krytyk paryski pisał: „W przeciwieństwie do większości młodych malarzy paryskich malarze polscy wiedzą, dlaczego malują”<sup>6</sup>.

Ponowne włączenie się artystów z dawnej Grupy Młodych Plastyków w oficjalne życie artystyczne wyznacza instytucjonalny początek powojennej Grupy Krakowskiej. Najpierw zostaje założony Kantorowski teatr Cricot 2, potem po półtorarocznych staraniach, w maju 1957 roku, powstaje Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, w skład którego obok ścisłego trzonu tworzonego przez Tadeusza Kantora, Marię Jaremę, Jonasza Sterna, Tadeusza Brzozowskiego, Jerzego Nowosielskiego, Kazimierza Mikulskiego, Jadwigę Maziarską, Ernę Rosenstein i Jerzego Skarżyńskiego, weszli Janina Kraupe - Świdarska, Jerzy Tchórzewski, Adam Marczyński, Andrzej Pawłowski, Karol Pustelnik, Marek Piaśnicki, Marian Warzecha, Teresa Rudowicz, Daniel Mróz, Wojciech Krakowski oraz krytycy. Z czasem dotaczą inni<sup>7</sup>.

Przejęcie nazwy przedwojennego ugrupowania, pomimo rzeczywistej kontynuacji w osobach Jaremiarki, Sterna i Marczyńskiego, pomimo nawiązania do tradycji pierwszego teatru Cricot, miało jednak w tym momencie charakter bardziej symboliczny. Po pięciu latach zamrożenia publicznej aktywności związani z Krakowem plastycy ukazywali się jako dojrzałe indywidualności i mimo iż nieodmiennie konsolidowała ich kipiąca twórczą i organizatorską energią postać Kantora, to nie było już mowy o podjęciu wspólnego, „uderzeniowego” programu. Jak pisał Jerzy Nowosielski: „Grupę wznowiliśmy – by nijkomu w wyrazie i pozbawionemu prestiżu wielkiemu oficjalnemu środowisku przeciwstawić mniejszą społeczność, z większymi wymaganiami w stosunku do swojej pracy i do swojej działalności wystawowej i publicznej”<sup>8</sup>.

Czy jednak ten elitarny wymóg kwalitety i wysokiego morale twórczości jest wystarczający, aby grupa ta przez ponad trzydzieści lat – po dziś dzień – mogła się utrzymać? Pytanie o przyczynę trwałości i żywotności Grupy Krakowskiej nie przestaje nurtować krytyków i jej sympatyków. Koegzystencja tak wyrazistych i odmiennych w większości osobowości twórczych nie należy do częstych przypadków. Członkowie Grupy przechodzili oczywiście zbiorowe „infekcje” – podziały na nich z Paryża Kantor, najbardziej wyczulony na działanie nowości,

jednakże – jak wiadomo – konstytucja Grupy nie miała już w tym momencie nic wspólnego z awangardową zasadą zwarłości szyków.

Gdybyśmy ułożyli idealną ekspozycję – na wzór dorocznych pokazów dorobku Grupy – znalazłyby się tam układane z kości „tablice pamięci” Sterna, przejrzyste, ruchliwe monotypie Jaremiarki, ekspresjonistyczne i misterne zarazem wiwiseksi Brzozowskiego, geometryczne układy Marczyńskiego, metaforyczne ambaláže Kantora, enkaustyczne reliefy Maziarskiej, odrealnione, a jakże cielesne akty Nowosielskiego, erotyczny „teatrzyk” Mikulskiego, muzyczne abstrakcje Tarasina, hierarchiczne struktury Tarabudy itd. Nie mogłoby również zabraknąć rzeźb: zagarniających przestrzeń ołtarzy – „dziwotworów” Beresia oraz frywolnie różowych, operujących przekorną asocjacją form, metafor kobiecej egzystencji autorstwa Pinińskiej.

Każdy z takich przeglądów daje powód do najbardziej nieoczekiwanych porównań i opozycyjnych zestawień. Czyżby więc nadmierne zamilowanie do eklektyzmu, graniczące czasem – a jednak! – z letniością ocen? Raczej liberalny „leseferyzm”, „pozostawienie całkowicie wolnej ręki twórcom” – jak to określił Tadeusz Chrzanowski<sup>9</sup>, jedność w różnorodności, artystyczna *universitas*, a nie szkółka z jednolitym programem.

Gdy sięgniemy wstecz, okazuje się, że skłonność ta tkwiła w środowisku Kantora od samego początku. We wspomnieniu o czasach wspólnej okupacyjnej pracy Kantor pisał: „Nazwiska wielkich awangardowych malarzy brzmiały w rozmowach jak wojenne okrzyki Komanczów”, ale jednak – „bardziej znamienne były indywidualne interpretacje i odchylenia”<sup>10</sup>. Podobnie formułował to Nowosielski: łączyła ich wprawdzie „postawa negacji w stosunku do przyjętych i uznanych form i pewników wartościowania estetycznego”, jednakże – jak powiada – „każdy z nas robił to na swój sposób”.

Być może właśnie ten tkwiący *in nuce* duch tolerancji, połączony w swoisty sposób z *dissent thinking* – „myśleniem odstępczym” – jest tym, co stanowi o nonkonformistycznym trwaniu Grupy Krakowskiej.

Trudno nie wiązać tej jej cechy konstytutywnej z miejscem, w którym i z którego wyrosła ta wspólnota artystów – z Krakowem i jego *genius loci*. Jak pisze jeden z najciekawszych krytyków średniego pokolenia, Andrzej Kostolowski (członek Grupy mieszkający w Poznaniu): „Grupa Krakowska już przez swoją nazwę związana jest z jednym z dziwniejszych i tajemniczych miast. Chodzi jak wiadomo o teren pełen mitów, kurczowych przywiązań do tradycji, ale też i miasto, które mimo swego znacznego zmuszenia i rozsądzenia jakby przez inwazję coraz to nowych ludzi napływających tu wraz z różnymi przemysłami i nadziejami a następnie srodze rozczar-

rowanych, lecz tkwiących tu i pogłębiających nostalgiczną mgiełkę »nieuchwytnego Krakowa«, nie zatraciło swego Geniusza Miejsca. Dziwne nasylenie powietrza tego miasta niebieskawą, lekko kwaśną i duszną mieszanką wyziewów przemysłowych oraz buńczucznych marzeń, daje możliwość stosowania przesady w połączeniu z pewną elegancją i ironią. (...) Geniusz Miejsca nieodparcie podsuwa swe cudowne, odurzające opary zmieniające każde gwałtowne odszczepienie w jeszcze jeden kamyczek pluralistycznej mozaiki”<sup>11</sup>.

Krakowski *genius loci* to zatem Geniusz Paradoksów, stwarzający doskonałą pożywkę dla artystycznej twórczości. Ta metropolia o cechach prowincji, zarazem otwarta i zamknięta, stabilna i rozpadająca się, żywotna pomimo uniwersytecko-klerikalnego skostnienia i rytuału wytwarza atmosferę *wolności wśród reguł*. Dlatego też nikomu nie przychodziło tu do głowy, by „palić muzea”, choć miasto to widziało wiele radykalnych wystąpień. Wręcz przeciwnie: „W Krakowie wszyscy (...) stają się konserwatystami – również i w pielęgnowaniu własnego awangardowego dziedzictwa” – napisał krytyk, umieszczając obrazy Nowosielskiego, Kantora, Brzozowskiego oraz rzeźby Pawłowskiego pośród XIX-wiecznych dzieł Galerii Narodowej w Sukiennicach<sup>12</sup>.

Znakomity kontekst dla współistnienia nowoczesności z tradycją stanowi oczywiście Krzysztoforska piwnica w podziemiach liczącego kilka wieków pałacu, w której od ponad trzydziestu lat mieści się galeria i kawiarnia Grupy. Kantor przyrównał to wspaniałe, posiadające swój własny *genius* wnętrze do

„(...) sławnych melin,  
tych prawdziwych panteonów XX wieku  
La Coupole  
Le Dôme  
Le Select  
Les Deux Magots”<sup>13</sup>.

Podczas inauguracji galerii, 21 czerwca 1958 roku, przypomniano jako *memento* w stylu bardzo krakowskim: „*noblesse oblige*”. Na czym zatem miałby polegać konserwatyzm tej jedynej w swoim rodzaju artystycznej „cyganerii”?

Konserwatyzm można rozumieć wielorako. Nas pojęcie to interesuje w znaczeniu szerszym – jako postawa aktywna i twórcza<sup>14</sup>, będąca remedium zarówno na oderwany od ojczyzny kosmopolityzm, jak na mentalność z partykularza rodem. Konserwatyzm, zawieszony pomiędzy tymi dwoma biegunami, jest zatem umiejętnością znalezienia i określenia własnego miejsca w kategoriach uniwersalnych, albo inaczej – umiejętnością mówienia własnym językiem, własnym dialektem o rzeczach, które dotyczą wszystkich.

Wśród artystów Grupy Krakowskiej postawę tę dobrze ilustruje twórczość Tadeusza Brzozowskiego, urodzonego w 1918 roku we Lwowie, a zmarłego w 1987 w Rzymie.

Był on od dawna uznawany przez krytykę za konserwatystę właśnie i równocześnie jednego z najbardziej twórczych malarzy polskiej awangardy. Nie tylko z powodu opanowanego we wszystkich tajnikach i konsekwentnie stosowanego w najbardziej nawet abstrakcyjnych obrazach warsztatu starych mistrzów (ze wszystkimi wykluczającymi szybkie malowanie gruntami, laserunkami, werniksami), ale także i przede wszystkim z powodu zdeklarowanego przywiązania do tradycji, tak czytelnej w *Proroku* upozowanym na polskiego Chrystusa Frasnoblwego, a zarazem nadwornego Stańczyka-błazna, później zaś kryjącej się aluzyjnie w konwulsjach, splotach i zawężeniach abstrakcyjnej z pozorów formy.

„Miałem w swoim życiu, zwłaszcza kiedy byłem dużo młodszy, ciągoty do kompletnego porzucenia tradycji, która zawsze siedziała mi na plecach, jak ów starzec z bajek braci Grimm – mówił w rozmowie z 1966 roku. – W końcu dałem spokój – i nawet ten towarzysz stał mi się bliski”. Jednocześnie zaś precyzował: „ale ja tradycję traktuję nie jak układ krwionośny, lecz jak limfatyczny, ponieważ aktualność jest dla mnie jednak krwiobiegiem tego, co robię”<sup>15</sup>.

Jego dojrzałe malarstwo ukształtowało się właśnie pod naporem tych dwóch sił, które zdołał opanować i pogodzić.

Zdobywszy sobie na przełomie lat 50. i 60. – w okresie owego legendarnego „*miracle polonais*” – pozycję w międzynarodowej czołówce malarskiej awangardy, zdaje sobie jednak sprawę, iż tym, co naprawdę syci jego wyobraźnię, nie jest perspektywa defiguracyjnej ascezy, ku której zmierzały w tym momencie jego obrazy, lecz żywioł form, wyobrażeń, mitów, archaizmów pleniących się w rodzimej peryferii. „Człowiek, jeżeli nie jest komiwojazerem – pisał – jest gdzieś osadzony, na jakiejś swojej prowincji, gdzie istnieją sprawy ciekawe, które tylko tu mogły się urodzić (...). Staram się być wierny sobie – choć to mało modne. Dlatego wydeptuję głębiej ten sam dołek, pragnąc by moja sztuka była coraz głębsza, coraz doskonalsza, choć nie wiem, czy mi się to udaje”<sup>16</sup>.

Rodowód Brzozowskiego to polski barok i romantyzm z ich zamiłowaniem do patosu, dramatyzmu i wszelkiej egzageracji, to staroświecka prowincja dawnej c.k. Monarchii z jej zastygłym rytuałem, atrapami, bogactwem językowych skamielin. Widziano w nim współczesne ucieleśnienie Sarmaty, ale także „straszego Niemca” lubującego się w manierycznych urokach Ursa Grafa, Cranacha, Altdorfera oraz ekspresjonizm Grünwalda. W obrazach Brzozowskiego rządzi istotnie jakaś barokowa grandilokwencja: formy rozdęte, obłe, ciężko

wypełniające sobą przestrzeń kontrastują ze zdrobniałymi, haczykowatymi, kąśliwymi. Te organiczne, uderzające przepychem malarskiej materii układy rodzą się ze słów właśnie: „arcyrzadkich, staroświeckich, zapomnianych, odpomnianych, poznajdowanych w przeróżnych językowych zakamarkach, szufladach, kufrach, pakamerach, lamusach, na pawlaczach i strychach polszczyzny, poznajdowanych albo powymyślanych, filuternych, groźnych, fircykowatych, sfrancuziałych, z sarmacka zawieszonych, makaronicznych, aptekarskich, dworskich, szwargotliwych, uczonych, papuzio-pawich” – komentował z równie sarmacką swadą Mieczysław Porębski<sup>17</sup>. *Meszt, Meczyje, Lafirynda, Dyrdy, Androny, Reprymenda, Zgaga, Imperatryca, Fajerki*. Czemu służy ta retoryka poza samym pobudzaniem dźwięków wywołujących, sugerujących, przedrzeźniających dawno zapomniany klimat? Ocalając słowa-ślady, Brzozowski czyni je wehikułem wzruszeń, bowiem malarstwo to zbudowane jest z napięć i emocji, od środka, wstydliwie ukrytych. Mówi o ludzkiej kondycji, jej kruchości i kalectwie – „i o tym, że kalectwo to możemy pokonać”.

Artysta czyni to w sposób przewrotny. Te sztuczne malarskie preparaty przypominają ludzkie trzewia, tworzą labirynty form dotykalnie napęczniałych, pulsujących, miękkich, zranionych, cierpiących. I jeśli nie tchną one turpizmem, jeśli nie odpychają, to dlatego, że jest to sposób na szukanie nieśmiertelnej duszy, którą więzi doczesne ciało.

O tym, że „jesteśmy tajemniczą całością, całą piękną, i od zewnątrz, i od wewnątrz”, przekonuje malarstwo Jerzego Nowosielskiego, tyle że bez tej dozy okrutnego błazeństwa i groteski, która właściwa jest jego poprzednikowi. Nowosielski mówi o świętości rzeczy ludzkich językiem do tego powołanym – wywodzącym się z tradycji ikony. „Dla mnie ikona jest malarskim sposobem organizowania wizji człowieka, twarzy człowieka, ciała ludzkiego w taki sposób, aby jak najwięcej z elementów cielesnych rzeczywistości przenieść na wyższe piętro świadomości duchowej człowieka”<sup>18</sup> – twierdzi artysta, przyznając ikonie rolę pierwszorzędного wzoru spinającego uniwersalną formę i treść, i zdolnego tym samym sprostać sytuacji współczesnego człowieka.

Punktem wyjścia dla malarstwa Nowosielskiego jest rzeczywistość „istot wygnanych z raju”: puste pejzaże, melancholijne postaci tkwiące w hieratycznym bezruchu pośród codziennych przedmiotów, postaci osamotnione, zamknięte w przestrzeni miasta, kochankowie, którzy stojąc obok siebie nie mogą się spotkać. Jednakże poprzez „działanie duchowe”, jakim jest sztuka, artysta próbuje rzutować ten obraz rzeczywistości ukształtowany po katastrofie grzechu pierworodnego w perspektywę eschatologiczną, w sferę „rzeczywistości zmartwy-

chwstajej”, przywracającej edeniczną jedność pomiędzy tym co empirycznie istniejące i duchowe.

Nie sposób dłużej zagłębiać się w myśl estetyczną i teologiczną Nowosielskiego, budowaną wielowarstwowo, w której odnajdujemy wielkie bogactwo refleksji i wątków odnoszących się do kondycji człowieka i artysty. Ważne jest dla nas w tym momencie, iż ta silna samoświadomość twórcza Nowosielskiego – nosząca z pozoru piętno tradycjonalizmu – nie byłaby możliwa bez doświadczenia sztuki nowoczesnej.

Początki jego „nostalгии bizantyjskiej” – jak to określił Kantor – datują się od czasów młodości. Chcąc się poświęcić sztuce, zaczął od nowicjatu w prawosławnej Ławrze św. Jana Chrzyciela we Lwowie, jednakże nie dane mu było zostać ortodoksyjnym mnichem i ikonopisem, gdyż dalszy pobyt w klasztorze uniemożliwiła wojna. Zanim jednak mógł stać się „świeckim” malarzem ikon, musiał wypróbować możliwości nowego języka sztuki – przejść przez surrealizm i abstrakcję. „Gdyby nie surrealizm, nie byłoby możliwe (...) moje myślenie o aktualności ikony – mówi artysta. – To surrealizm unieważnił jak gdyby pewną logikę rozwoju sztuki, odbywającego się w jednym kierunku: od przeszłości ku przyszłości”<sup>19</sup>. Surrealizm również pozwalał mu utrzymać – po wojnie, gdy na czas pewien odszedł od religii – podświadomy kontakt z rzeczywistością metafizyczną, ale także malarstwo abstrakcyjne, które nazywa „formą reagowania naszej ludzkiej świadomości na świadomość pozazmysłową”.

Trudno jednak nie zapytać, jak możliwe było pogodzenie wymogu autonomii dzieła artystycznego – tak ważnego dla nurtu nowoczesności – ze ścisłymi, ograniczającymi regułami, którymi rządzi się sztuka ikony?

Nowosielski jest przeciwnikiem wolności bez granic, prowadzącej do „jakiejs oflaczonej nijakości, jakiejs entropii”. „Tylko tam – twierdzi – gdzie jest silna konwencja, istnieje wielka wolność artysty, ponieważ ta wolność musi się ujawnić na jakimś tle. Jeżeli nie ma tła, jeżeli nie ma ram (...) – to nie ma wolności. Przystaje istnieć napięcie między ograniczeniem i chęcią przekroczenia granic”.

Odnawiając sztukę ikony, widzi szansę połączenia dwu porządków, dwu języków – abstrakcyjnego i przedmiotowego, realistycznego. Jak mówi w jednym z wywiadów: „W ikonie te dwie tendencje spotykają się na jednej płaszczyźnie w jednakowych proporcjach i (...) w jednakowym stężeniu. W ikonie jawność abstrakcji jest tak samo ważna, jak zwodniczość realności postaci”.

Nowosielski maluje ikony bez względu na to, czy jest to portret, akt, pejzaż, martwa natura, czy też – co oczywiste – malwidło w kościele prawosławnym. Jego program sakralizacji rze-

czywistości obejmuje wszystkie sfery życia. Obraz świata doczesnego zostaje do tego stopnia oczyszczony, skoncentrowany, nasycony intensywnym kolorem, że znika podział pomiędzy tym, co realne i duchowe, przynależne do sfery sacrum i profanum. Ta jedność opozycyjnych pierwiastków najintensywniej przejawia się tam, gdzie w grę wchodzi ciało, problem cielesności – w wizerunkach i aktach kobiety. To one otwierają możliwość najpełniejszej syntezy spraw duchowych ze światem bytów fizycznych.

Nowosielski nie jest ascetą, jak dawni malarze ikon. Jest jednak, jak dawni mistrzowie, orędownikiem wiary. Dlatego też mówi o rzeczywistości zbawionej, która jest naszą rzeczywistością.

Ale najbardziej fascynujące rezultaty tego zmagania z tradycją znajdziemy w twórczości Tadeusza Kantora.

Stosunek Kantora do tradycji nie mógł być jednoznaczny. Jeżeli sięgał do tradycji to „nie po to, aby ją kultywować, czy gloryfikować”. Jego naturze bliższe było odstępstwo niż kontynuacja:

„zaraz po akcie kultu i patosu  
następował akt  
herezji i bluźnierstwa” –

– pisze w ostatnim swoim tekście-wyznaniu o Wyspiańskim, zamieszczonym w niniejszej książce.

Tekst ten posiada znaczenie kapitalne, gdyż pokazuje *explicit* – nawet poprzez pośpiesznie notowane sygnały myśli – jakim wyzwaniem był dla Kantora Wyspiański, ile powinowactw łączy tych dwóch największych polskich artystów, których wszechstronne osobowości twórcze spinają dwa krańce naszego stulecia. Te parantele nie były jednak przez Kantora zbyt chętnie, w sposób otwarty ujawniane. W notatkach na temat mitycznej już dziś inscenizacji *Powrotu Odysa* według Wyspiańskiego, zrealizowanej w teatrze okupacyjnym, woli mówić o swoim odstępstwie. Wyspiański z całym jego tak wówczas ciężącym bagażem romantyczno-młodopolskim jawił się jako „TOTALNA NUDA NA KOTURNACH” – tradycja negatywna, którą należy przewyciężyć.

Kantor, ten „żywy sejsmograf” aktualności, staczający wciąż ponawiane batalie o nowoczesność, mógł powrócić do Wyspiańskiego dopiero wtedy, gdy stworzył sobie tylko właściwą formułę Teatru Śmierci, czyniąc jego materiałem *czas przeszły dokonany*, historię własną i swojego pokolenia, realną i zmitologizowaną, wywoływaną z „klisz pamięci”.

Żadnemu z polskich artystów nie udało się nadać zamierzającym naszą zbiorową wyobraźnię mitom, stereotypom, lękom i oczekiwaniom formy tak uniwersalnej jak ta, którą zawarł

Kantor w swoim teatrze: począwszy od *Umarłej klasy* (1975) aż po ostatni, przez aktorów dokończony spektakl *Dziś są moje urodziny*. Kantor jako jedyny przekracza przekleństwo polskiego romantyzmu – koturnowego patosu i niekomunikatywności. Być może właśnie dlatego, że w punkcie wyjścia zmierzył się z Wyspiańskim, ale także ze Słowackim, Malczewskim, Matejką, wchodząc na wysoki pułap wyznaczony przez narodowych wieszczów, jednocześnie zaś ze sprawnością kuglarza od niego się odrywając – łącząc pozycję artysty jako kaptana i błazna.

Kantor sprowadza całe to polskie *theatrum mortis* do przewrotnej konwencji „budy jarmarcznej”, tworzy zgoła melodramatyczny „teatr emocji”, rozgrywający się w miejscu rodzinnym, w miejscu wspólnym – i przez to uniwersalny, trafiający do każdego. „Pośród wszystkich rzeczy przeszłości dom jest tą, którą najłatwiej przywołać – pisał francuski filozof Gaston Bachelard. – Wystarczy jeden znak, aby porużyć wspólne pokłady wspomnień”<sup>20</sup>.

Tak właśnie czyni Kantor, wywołując z niepamięci demiurgicznym gestem postaci umarłych. Widma-manekiny, które zaludniają jego „pokoik wyobraźni”, będący raz pokojem z dzieciństwa, raz – prawie jak u Malczewskiego – nocnym atelier, to znów „wspólnym pokojem” artystycznej braci – również i tym z krakowskich Kurników, gdzie gnieździł się niepokorni, ale i biedni artyści z przedwojennej Krakowskiej Grupy, kawiarnią wreszcie, zapewne jedną z owych słynnych „melin” – widma te są domownikami, kolegami ze szkolnej klasy, postaciami z własnego teatru. Są – poprzez stygmat śmierci – odległe, ale i familiarnie bliskie, tragiczne, ale i śmieszne, zranione, zdeformowane w swoim cierpieniu, ale i piękne. Nie noszą koturnów, nie mają do spełnienia żadnej dziejowej misji – chyba że są to upiory Losu i Historii wkraczające na scenę w dudniącym rytmie *Parademarscha*.

Jeden z włoskich krytyków nazwał Tadeusza Kantora „*una tipica anima mitteleuropea*”. Czyż taką „typową duszą środkowoeuropejską” – pomimo, a może dzięki ogólności tego określenia – nie jest i prześmiewczo-dobrotliwy „sarmata” Tadeusz Brzozowski; Jerzy Nowosielski, budujący swą malarstwem, eschatologiczną wizję „pomiędzy Kaabą a Partenonem”, na skrzyżowaniu łańcuszkiego Zachodu i greckiego Wschodu; Jonasz Stern, wznoszący z rybich kości stele-ossuarium, pamiętki własnej śmierci i cudownego ocalenia, memento dla epoki, która widziała Shoah; Jerzy Beres wreszcie – z trochę młodszej generacji – wciąż ponawiający przy swoich sierniężno – ludycznych *Ottarzach* polskie zaklęcia, polską romantyczną mszę.

Artyści z Grupy Krakowskiej, tej – wykorzystując słowa Tadeusza Kantora – „AWANGARDY WSPOMNIENIA, PAMIĘ-

CI, NIEWIDZIALNEGO, PUSTKI I ŚMIERCI”<sup>21</sup> – nie chcą zapomnieć o Geniuszu, czy też raczej Demonie tego Miejsca, który przemienia życie każdego pokolenia w tragiczny, ale i cudowny – „prawdziwy teatr wzruszeń”.

Anna Baranowa

przedruk z: *Kraków dialog - tradycji*. Praca zbiorowa pod red. Zbigniewa Barana, Wydawnictwo Znak i Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1991.

<sup>1</sup> „La Galerie des Arts” 1963 - 64, nr 12, s. 23.

<sup>2</sup> O Grupie Krakowskiej pisali m.in.: M. Porębski: *Pożegnanie z krytyką*, Kraków - Wrocław 1983 (w zbiorze tym zamieszczone zostały sylwetki artystów z lat 1956 - 1978 oraz liczne komentarze); P. Krakowski, W. Krakowski: *Nowoczesne malarstwo krakowskie*, [w:] *Sztuka współczesna. Studia i szkice* pod redakcją Józefa E. Dutkiewicza. Kraków 1959; P. Krakowski: *Ostatnie pokolenie awangardy*, „Magazyn Krakowski” 1973 - 1974, nr 1 - 4; tenże: *Grupa Krakowska*, [w:] *Kunst uit Krakau vanaf 1947. Overzichtstentoonstelling van de Grupa Krakowska*. Zeist (Holandia), 22 IX - 28 X 1990; A. Wojciechowski: *Młode malarstwo polskie 1944 - 1974*. Wrocław - Warszawa - Kraków - Gdańsk - Łódź 1983. Cennym wprowadzeniem do historii Grupy Krakowskiej, nie posiadającej dotąd monografii, jest sporządzone przez J. Chrobaka *Kalendarium rozumowane (1942-1988)* zamieszczone w katalogu: *Wystawa Grupy Krakowskiej*. Muzeum Okręgowe w Nowym Sączu. Galeria Sztuki Dawna Synagoga, VI-VII 1988.

<sup>3</sup> „Twórczość” 1946, nr 9. Cyt. za: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*. Cz. I. Wybór materiałów, projekt, redakcja i przypisy J. Chrobak. Galeria Krzysztofora, Kraków 1990, s. 96 - 102.

<sup>4</sup> Cyt. za: *W kręgu lat czterdziestych...*, s. 40.

<sup>5</sup> Por. M. Porębski: *Traits particuliers de l'avant-garde*. [w:] *Ars auro prior. Studia Ioanni Białostocki sexagenario dicata*. Warszawa 1981.

<sup>6</sup> A. Jouffroy: *Révélés à Venise et à Paris. Les jeunes peintres polonais champions de l'art moderne derrière le rideau de fer*. „Arts” 1959, nr 744, s. 15.

<sup>7</sup> W latach następnych wejdą do Grupy Krakowskiej m. in.: Julian Jorńczyk, Janusz Tarabuta, Danuta Urbanowicz, Witold Urbanowicz, Jerzy Wroński, Jan Tarasin, Jerzy Beres, Wanda Czelkowska, Maria Stangret, Maria Pinińska - Beres oraz kompozytorzy Bogusław Schaeffer, Adam Walaciński i inni.

<sup>8</sup> J. Nowosielski: *O Grupie Krakowskiej*. „Biuletyn Rady Artystycznej ZPAP” 1979, nr 2. Cyt. za: *W kręgu lat czterdziestych...*, s. 14.

<sup>9</sup> T. C. (hrzanowski): *Pochwała Grupy Krakowskiej*, „Tygodnik Powszechny” 1963, nr 27, s. 6.

<sup>10</sup> T. Kantor: *Teatr niezależny w latach 1942-1945*. „Pamiętnik Teatralny” 1963 z. 1-2, s. 165.

<sup>11</sup> A. Kostolowski: *O znaczeniu Grupy Krakowskiej*, [w:] *Wystawa Grupy Krakowskiej*, Nowy Sącz 1988.

<sup>12</sup> *Wystawa Widzieć i pojmować (Voir et concevoir)* przygotowana przez M. Porębskiego i A. Pawłowskiego z okazji Kongresu AICA, 1975: M. Porębski: *Pożegnanie z krytyką*, s. 191, oraz tenże: *Absences polonaises*. „Cahiers du Musée National d'Art Moderne” 1983, nr 12.

<sup>13</sup> T. Kantor: *List do Marii Jaremy*, [w:] *Maria Jarema*. Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska, XII 1988 - 1989, Galeria Krzysztofora Kraków, s. 51.

<sup>14</sup> Problem ten poruszam szerzej w artykule  *Szukanie Europy*, „Znak” 1989, nr 413 - 415.

<sup>15</sup> J. Stajuda: *Rozmowa z Tadeuszem Brzozowskim*, „Współczesność” 1966, nr 3, s. 5.

<sup>16</sup> Cyt. za: M. Markiewicz: *Tadeusz Brzozowski*, Warszawa 1987, s. 70.

<sup>17</sup> Cyt. za: *Tadeusz Brzozowski: Stowarzyszenie Artystyczne Grupa Krakowska*, Galeria Krzysztofora XII 1987, Kraków, s. 10 (pierwodruk: „Tygodnik Powszechny” 1987, nr 21, s. 4).

<sup>18</sup> Cyt. za: M. Porębski: *Realizm eschatologiczny Jerzego Nowosielskiego*, [w:] *Jerzy Nowosielski*. Starmach Gallery, Kraków 1990, s. 10.

<sup>19</sup> Zbigniew Podgórzec: *Wokół ikony. Rozmowy z Jerzym Nowosielskim*, Warszawa 1985.

<sup>20</sup> G. Bachelard: *La terre et les reveries du repos*, Paris 1984, s. 96, 101.

<sup>21</sup> T. Kantor: *Klasa Szkolna. Dzieło Zamknięte* 1983. Wydano nakładem Biura Wystaw Artystycznych w Bielsku-Białej i Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, Cieszyń 1991.