

Anna BARANOWA

## „Realizm spotęgowany” i co dalej?

W liście z lutego 1984 r. do Catherine Thièck, długoletniej przyjaciółki i właścicielki najbardziej prestiżowej galerii paryskiej, Galerie de France, Tadeusz Kantor zwierzał się z niepokoju o swoje malarstwo<sup>1</sup>. Pisząc ten list z Finlandii, w trakcie tournée, przedstawiając napięte plany Cricot 2 związane z wyjazdem do Europy Zachodniej i Ameryki, zapewniał jednocześnie admiratorkę swojego malarstwa, że „przy całym tym galimatiasie” maluje i dużo rysuje. Myśli o nowej ekspozycji. Skąd zatem niepokój u artysty, który znalazł się u szczytu uznania? Czyżby się bał, że jego malarstwo zeszło na plan dalszy i zostało zdominowane przez teatr?

Wysyłam Ci ektachromy (...) – pisał – z Muzeum Narodowego w Warszawie Muzeum Narodowego we Wrocławiu Obrazy, które zdeponowałem ostatnio u ciebie w Galerie de France i moje obrazy (nie wszystkie), które znajdują się w Szwecji.

Usiłuję sobie przypomnieć nazwy kolekcji nazwiska dawnych marszandów, którzy zajmowali się moim malarstwem, niestety, wszystko jest tak bardzo rozproszone ... mam w pamięci około tysiąca obrazów które wykonałem od 1946, które sprzedałem, ofiarowałem, dałem w prezencie, zgubiłem et cetera ...

Jeżeli udałoby mi się zrobić około 100 ektachromów Jeżeli udałoby mi się zaświadczyć i uzasadnić specyficzną linię mojego rozwoju nie według „formy zewnętrznej”, lecz według idei być może byłbym ocalony<sup>2</sup>.

W dwa lata później Kantor podjął tę próbę przemyślenia na nowo linii rozwoju swego malarstwa, przygotowując autorski album i zaopatrując go w *Komentarze intymne*. Ideą, poprzez którą uzasadniał swoje metamorfozy malarskie była – przeniesiona z jego teatru – idea podróży. Droga, którą przebył, jawiła mu się jako labirynt.

Te rzeczy są jednak dobrze znane, tak dzięki wydanemu w Mediolanie w kilka miesięcy po śmierci

artysty owego *album d'autore*, *La mia opera, il mio viaggio*<sup>3</sup>, jak też – przede wszystkim – dzięki wystawie retrospektywnej w krakowskim Muzeum Narodowym w tymże 1991 roku, ułożonej przez Zofię Gołubiew według tego samego autorskiego scenariusza. Fragmenty przejmujących *Komentarzy intymnych* Kantora zostały wydrukowane w katalogu tej wystawy<sup>4</sup>.

Nie będziemy się zatem nad tym zatrzymywać, popadlibyśmy bowiem w zacinę, ale nazbyt groźną skostnieniem wierność w przypominaniu. Paul Ricoeur, który tę oczywistą cnotę zaliczał do podstawowych obowiązków humanisty, wyznawał też inny rodzaj wierności: wierności poprzez podejrzliwość, *do c i e k l i w o ś ć*<sup>5</sup> – powiedziałabym. Paradoksalnie, Kantor nie ułatwiał takiej postawy. Owijając swoje dzieła, jak kokonem, nicią komentarzy, chronił je z jednej strony przed ignorancją, z drugiej zaś jakby nie dopuszczał do innego, niż jego własne spojrzenia. Jeżeli jednak przekazywanie pamięci o jego dziele ma się odbywać – tak jak tego chciał – w STANIE DYNAMICZNYM<sup>6</sup>, to musi być spełniony zasadniczy warunek: nie możemy bać się interpretacji, nawet ryzykując ich konflikt. Sam Paul Ricoeur, przestrzegając przed owym *conflit des interprétations*, wiedział jednocześnie, że nie ma myślenia bez „ruchu w i e l u interpretacji”<sup>7</sup>. Jedną z takich *m o ż l i w y c h* interpretacji chciałabym zaproponować w tym szkicu, który z konieczności odnosi się tylko do punktu wyjścia i punktu dojścia linii rozwojowej malarstwa Tadeusza Kantora.

\*\*\*

Czesław Miłosz w szkicu *Granice sztuki* z 1943 roku, przedrukowanym ostatnio w jego tomie esejów wojennych *Legendsy nowoczesności*, pisał, iż: „sztuka przebywa pomiędzy dwiema skrajnościami. Z jednej strony grozi jej swoboda, kupiona za cenę rezygnacji z oddziaływania na stosunki ludzkie, jak u zwolenników »czystej poezji«, »czystej formy« i »sztuki dla sztuki«. Z drugiej strony – niewola w służbie społecznych pomysłów”<sup>8</sup>.

Tadeusz Kantor i skupieni wokół niego artyści nie chcieli wybierać pomiędzy tymi skrajnościami. W dys-

kusjach toczonych podczas wojny i zaraz po jej zakończeniu optowali za autonomicznością sztuki, ale nie za cenę oderwania jej od rzeczywistości. Chcieli, aby w ich dziełach czytelny był czas, który przeżywają, idąc za podobnym – tak mi się wydaje – jak u Miłosza pragnieniem: „Kształt cywilizacyjny, jaki wylania się z linii wiersza, z przedmiotu i ujęcia dzieł malarzkich, jeżeli jest rzeczywistym kształtem cywilizacyjnym, budzi nadzieję, zapobiega zwątpieniu”<sup>9</sup>. Wbrew temu, co sądzono o sztuce nowoczesnej, Młodzi Plastyści z kręgu Kantora, nie rezygnowali z etosu<sup>10</sup>. Pierwiastek etyczny wyrażający się w wierze w swoiste posłannictwo sztuki był istotnym składnikiem ich artystycznego światopoglądu. Chodziło nie tyle o utopijne oczekiwanie, iż sztuka może przyczynić się do całościowego ulepszenia świata, lecz o o d p o w i e d z i a l n o ś ć a r t y s t y i o d p o w i e d z i a l n o ś ć o d b i o r c y. Jeszcze w czasie wojny Kantor sformułował słynne credo: „Do teatru nie wchodzi się bezkarnie”<sup>11</sup>. Ten sam motyw powrócił w ostatnim cyklu obrazów Mistrza: „Nie wygląda się bezkarnie przez okno”. Jeżeli obraz potraktujemy – według jednej z przyjętych definicji – jako okno wychodzące na jakąś rzeczywistość, będziemy mogli w analogii do Kantora powiedzieć: „Obrazów nie ogląda się bezkarnie”.

Bezkarnie – czyli bez konsekwencji. Obcowanie ze sztuką musiało mieć konsekwencje. Celem Kantora – tak w teatrze, jak malarstwie – było osiągnięcie aktywnego odbioru<sup>12</sup> i tym samym wykazanie niezbywalności sztuki w świecie, który jej potrzebie zdawał się zaprzeczać.

Programowym wyrazem tych oczekiwań był ogłoszony w roku 1946 na łamach „Twórczości” manifest *Grupa Młodych Plastyków po raz wtóry. Pro domo sua*<sup>13</sup>. Autorzy tekstu, Tadeusz Kantor i Mieczysław Porębski wylansowali ideę „spotęgowanego realizmu” – bardziej postulatyczną niż pragmatyczną, sprowadzającą się do „postulatu zamknięcia rzeczywistości w zdecydowanej artystycznej formie, pokazania jej spotęgowanej i przez to powszechnie przekonywającej”. Może w tym tekście razić – z dzisiejszej perspektywy – jego progresywna tonacja, wiara w to, że przemawia się do „świeżych, konstruktywnych sił intelektualnych i do młodej, nie uprzedzonej wyobraźni klas pracujących”. Od strony artystycznej hasło „spotęgowanego realizmu” nie miało jednak nic wspólnego z realizmem zadekretowanym w trzy lata później jako oficjalna, jedynie słuszna doktryna. Jak pisał Miłosz w przywoływanym już eseju: „W sztuce zawarte są ładunki przyszłych form i przyszłych ustrojów, chociaż nie ma ona jeszcze jasnego ich rozeznania – bo gdyby miała, byłaby tylko posłusznym rzemiosłem”<sup>14</sup>.

W manifeście Kantora i Porębskiego chodziło o antynaturalistyczny, „istotny realizm”, który – według mnie – sytuował się blisko „wielkiego realizmu”

w ujęciu Wasyla Kandinsky’ego. Jak pisze Kandinsky w fundamentalnym dla teorii sztuki nowoczesnej artykule *Über Formfrage (O zagadnieniu formy, 1912)*: „Wielki realizm, który dopiero wzrasta, dąży do wyeliminowania z obrazu zewnętrznego elementu estetycznego, chcąc wyrazić zawartość dzieła poprzez proste (nieestetyczne) przedstawienie przedmiotu w jego prostocie i nagości”<sup>15</sup>. Kandinsky zbliżał tę metodę do „wielkiej abstrakcji”, tu i tam bowiem celem było odrzucenie „zewnętrznej skorupy przedmiotu” i konwencjonalnego piękna, po to by wyzwolić „wewnętrzne brzmienie rzeczy”.

Manifest „spotęgowanego realizmu” Kantora i Porębskiego był w istocie obroną abstrakcjonizmu, którego zasadę autorzy rozumieli dynamicznie: nie jako „kierunek z gotową receptą na określoną formę”, lecz jako nową metodę organizowania obrazu, polegającą na „wydobywaniu i ujawnianiu jego logicznej konstrukcji”. „Dzięki temu – pisali – przedmiot zaczynał żyć w obrazie jako niezależny, sam się usprawiedliwiający konkret, zyskując pełną realność i maksymalną sugestywność”. Ta zbieżność rozumienia istoty sztuki w grupie Młodych Plastyków ze sformułowaniami Kandinsky’ego wyraźnie dochodzi do głosu również w innych ich wystąpieniach programowych z tego czasu. W *Tezach do dyskusji* z 1948 roku czytamy:

„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 b e z p o s r e d n i o k o m u n i k a t y w n y m podobnie jak język muzyczny. Język plastyczny nie opowiada, ale d e m o n s t r u j e i s u g e r u j e. Momenty pojęciowe, narracyjne, symboliczne zaciemniają czyistość mowy plastycznej i utrudniają jej bezpośrednie oddziaływanie na odbiorcę.

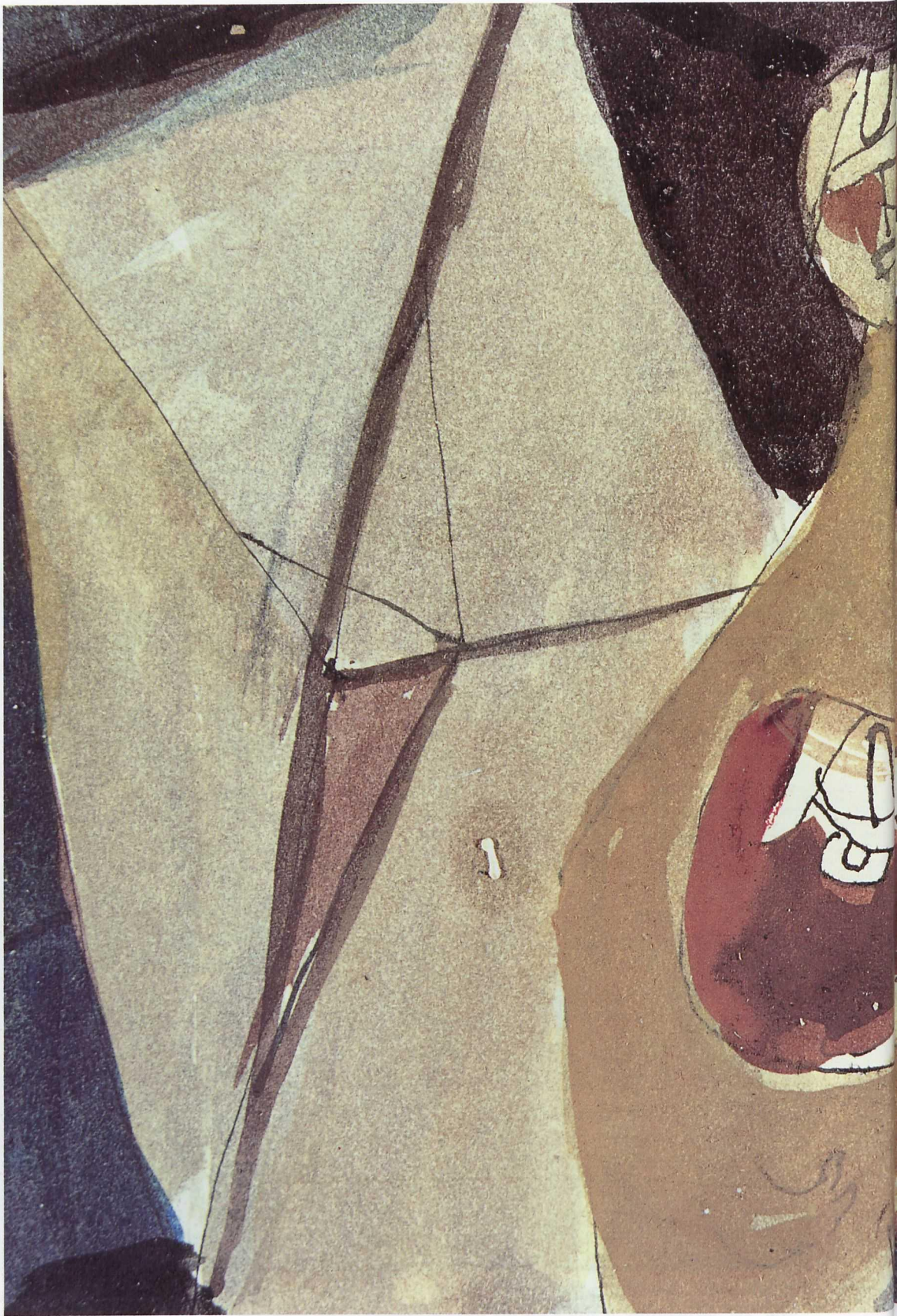
3. Język plastyczny jest podobnie jak język muzyczny językiem e m o c j o n a l n y m. Zadaniem jego jest organizowanie wzruszenia odbiorcy (...)”<sup>16</sup>.

Artyści z grupy Młodych Plastyków zbliżają się tym samym do językowej utopii porozumienia bezpośredniego, o której obszernie w kontekście Kandinsky’ego pisał prof. Andrzej Turowski<sup>17</sup>. Ta utopia wynikająca z wiary, że możliwe jest usunięcie barier konwencjonalnego języka i dotarcie poprzez sztukę do wartości istotnych, nurtowała artystów bodaj od romantyzmu, a w okresie symbolizmu – z którego wyrastał przecież abstrakcjonizm Kandinsky’ego<sup>18</sup> stała się artystyczną obsesją.

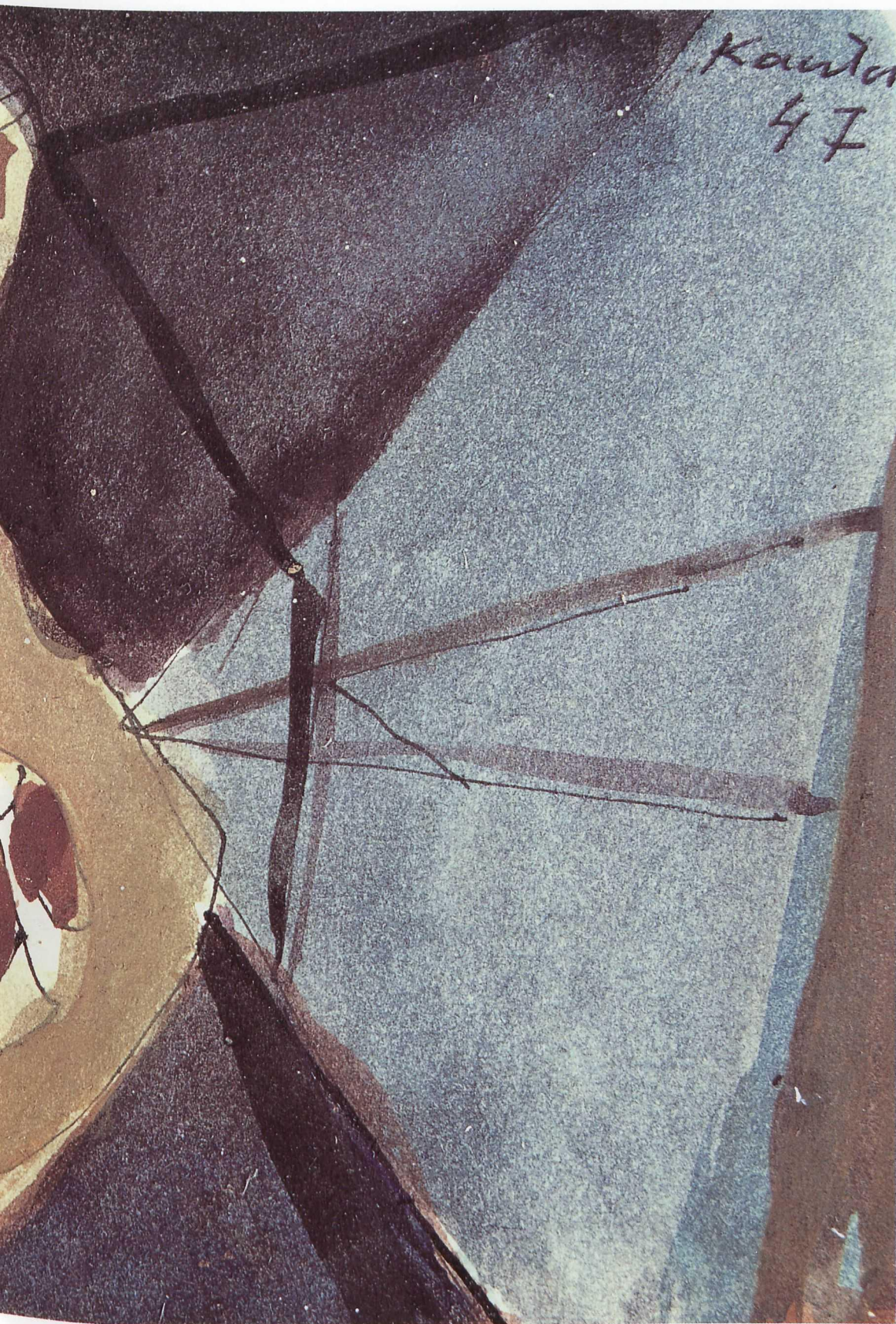
W tej tradycji sytuował się również Tadeusz Kantor. Musiało jednak minąć kilka dziesiątków lat, zanim do niej zaczął się wprost przyznawać. Nie myślę tu o powoływaniu się na swoich antenatów, jak Wysocki, Wojtkiewicz, Malczewski – bo robił to też wcześniej – lecz o jego otwarcie się w stronę spirytualizmu i symbolizmu. Ten, który formułował swoje

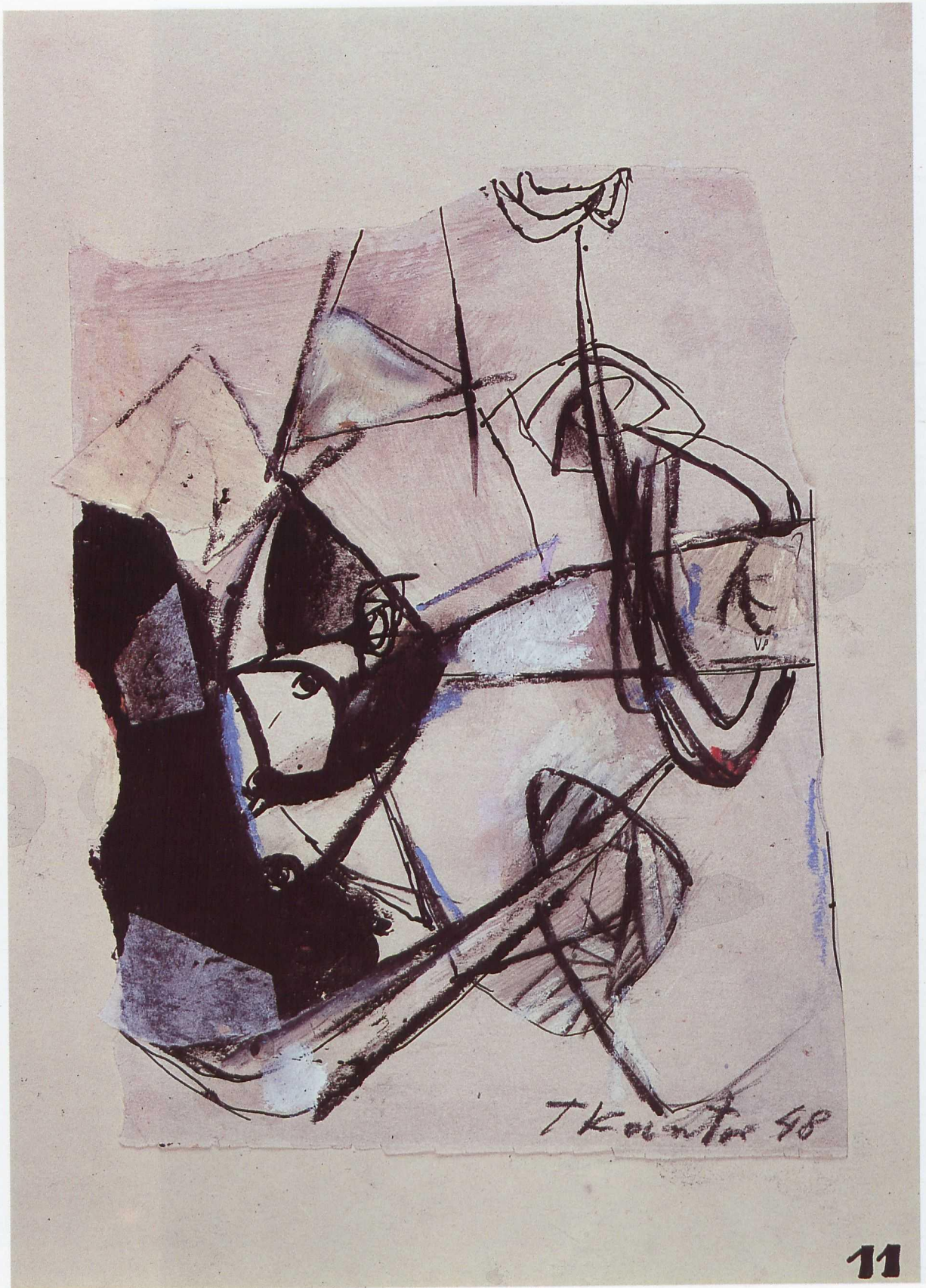


*Praczka*, 1946. Rysunek, tusz, papier, wym. 18 × 16  
Własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu

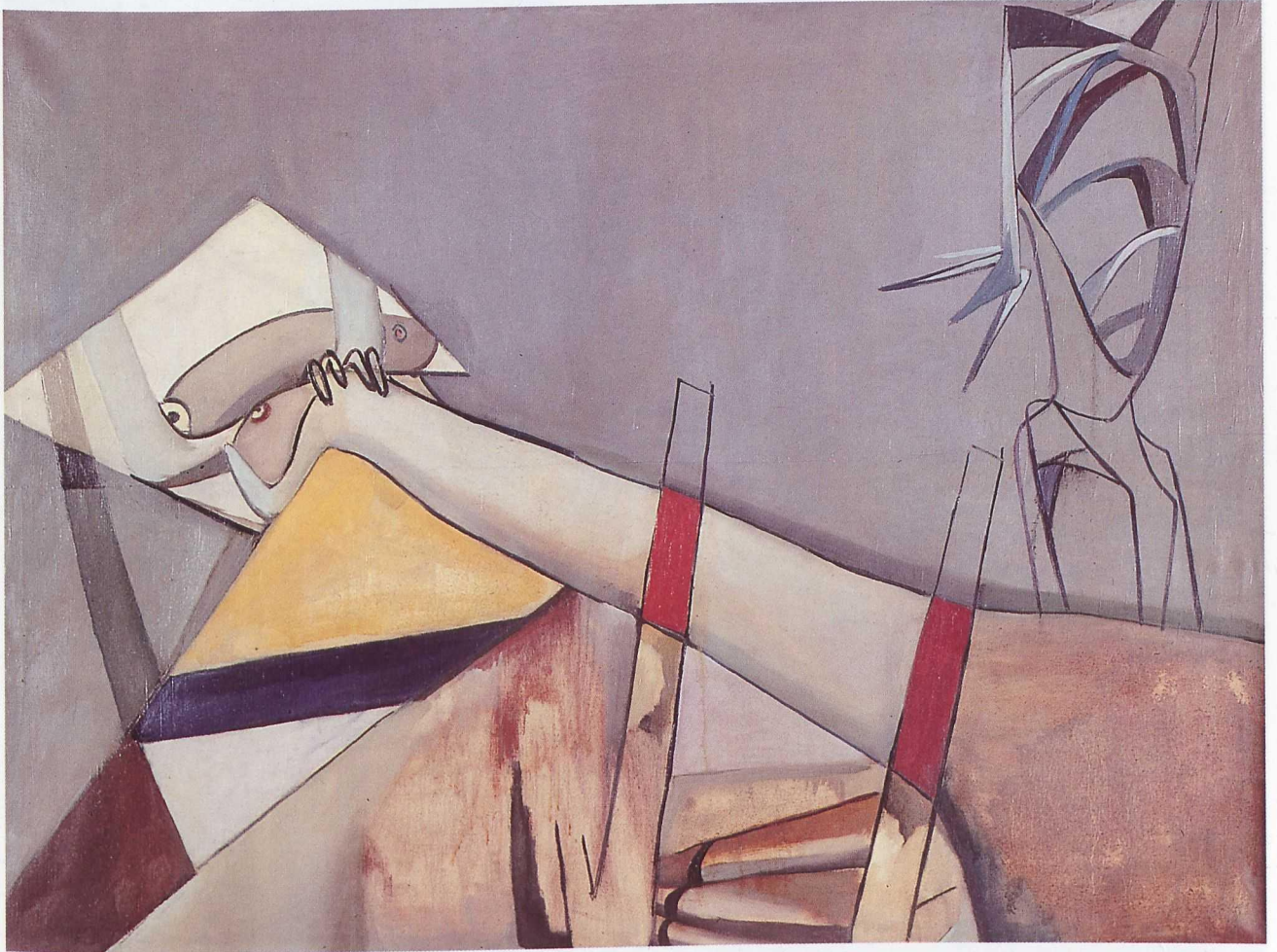


*Postać wydrążona*, 1947. Szkic do obrazu *Model otwarty* (inny tytuł: *Lotny statysta*). Akwarela, papier, wym. 9,7 × 12,6  
Własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu





Szkic do obrazu *Popołudnie fauna*, 1948. Rysunek z okresu „metaforycznego”  
Własność: nie ustalona (reprodukcja z archiwum Cricoteki)



Obraz metaforyczny I, 1950–51. Olej, płótno, wym. 90 × 113  
Własność: Muzeum Narodowe w Krakowie. Fot. Janusz Podlecki



*Péril*, 1953. Olej, płótno, wym. 100 × 100  
Własność: Muzeum Sztuki w Łodzi. Fot. Janusz Podlecki



pierwsze manifesty z wiarą w siłę intelektu, zbliżając się do kresu swej twórczości pisał: „Widocznie jednak świat jest bardziej skomplikowany, niż to przypuszczamy. Wszystko bowiem zaczęło się psuć na tym świecie rozumu. Przypisywana intelektowi absolutna pełnia zaczyna wykazywać poważne luki i braki, powodować fatalne konsekwencje. I to zarówno w życiu, jak i w sztuce. Głównie zresztą w sztuce”<sup>19</sup>. W pięć lat później – w roku 1985 – Kantor pisze manifest *Prawda całkowita*:

Prawda  
całkowita  
mieści się w języku, który nazywam  
„m y ś l o w y m”.  
Trudno go nazwać j ę z y k i e m.  
Niemożliwa jest jego rejestracja.  
Jest tak ulotnym, niematerialnym, o szybkości,  
można by rzec, ponad-dźwiękowej.  
Prawie nie dający się ująć w CZASIE.  
Mała tylko jego część przedostaje się do ludzkiej  
świadomości  
poprzez ... SZTUKĘ. (...) <sup>20</sup>

Zaskakująca jest u tego artysty – nawet pamiętając o wcześniej wyrażonym zwątpieniu w racjonalizm – ta pochwała myślenia przedobrazowego i przedpojęciowego, to całkowite zwrócenie się w stronę tego, co nienazwane – *ineffable*. Można to uznać za ryzykowne, ale dla mnie w tym błysku irracjonalizmu jest marzenie o języku, który również dla symbolistów z końca ubiegłego wieku był ideałem: o języku angelicznym, *lingua angelorum*. Jean-Louis Chrétien w artykule zamieszczonym w poważnym piśmie „Critique” sumuje – idąc za dociekaniem scholastyków i mistyków – cechy tego języka<sup>21</sup>:

1. Język ten zapewnia porozumienie b e z p o s r e d n i e; nie odwołując się do pośrednictwa znaków (lub minimalizując ich znaczenie) osiąga on doskonałą t r a n s p a r e n c j ę, znak jest przeźroczysty dla znaczenia, dzięki temu myśl – uwolniona od zmysłowej przeszkody – wyraża się sama przez się, porozumienie jest aktem duchowym.

2. Porozumienie bezpośrednio umożliwia p o z n a n i e i n t u i c y j n e, czyli wnikanie w samą istotę rzeczy bez udziału pośredniczących pojęć.

3. Porozumienie to jest całkowicie wolne, czyli zależne wyłącznie od woli porozumienia i niczym nie ograniczone, w o l u n t a r y z m jest cechą zasadniczą tego języka – wystarczy jedynie chcieć aktu porozumienia, aby nastąpiło ono w całej pełni i doskonałości.

4. Porozumienie p r a w d z i w e – kłamstwo, czy tylko dwuznaczność są wyeliminowane z tego języka.

5. Porozumienie c a ł k o w i t e, p e w n e i s k u t e c z n e.

6. Porozumienie n a t u r a l n e – jako że niezależne od jakiegokolwiek instytucji i zarazem u n i w e r s a l n e – jako akt identyczny dla każdego.

Oczywista utopia!

Ale Kantor w swoim obracaniu na nice wszelkich konwencji w tym samym tekście *Prawda całkowita* pokazuje, że on jako artysta nie może oderwać się od obrazu i pojęcia: przeżywa „c a ł e p i e k ł o” pod naporem myśli, pojęć i obrazów, które przelatują „z pominięciem wszelkiej logiki i prawdopodobieństwa”. Jeżeli jest tu coś z aniołów, to z tych, które doświadczają upadku. Znamy ten wstrząsający cykl obrazów Kantora z końca lat 80. *Cholernie spadam*. W tym po wielokroć powtarzanym spadaniu głową w dół, w pustej, czarnej przestrzeni kosmosu, gdzie jedynym punktem stałym, znanym, jest zarys swojskiego kościółka – w tym spadaniu jest zobrazowane *à rebours* fundamentalne doświadczenie mistyczne. Według Mircei Eliade lot w przestrzeni wyraża przekraczanie kondycji człowieka.

W ostatnich obrazach Tadeusza Kantora znajdziemy inny jeszcze motyw o niezwykłym napięciu konkretności, a zarazem sugerujący tę mistyczną chęć transcendencji, przekroczenia ludzkiej kondycji<sup>22</sup>. Jest to motyw spalonego domu, z którego ocalał tylko komin w cyklu z roku 1989 *Mój dom*. Są to obrazy na wskroś symboliczne. Symbol bowiem według znanej definicji Miriama-Przesmyckiego, który nawiązywał zresztą do bliskiego Kantorowi Maeterlincka – w swej widomej części „musi być konkretnym obrazem ze świata zmysłom podległego, tak, aby nawet dla tych, którzy żadnej głębi szukać w niej nie będą, miał zupełnie jasne, powszednie znaczenie; «korzenie» zaś winien «mieć w ciemności» tj. za tym obrazem konkretnym muszą otwierać się bezkresne widnokreśli ukrytej (...) istoty rzeczy”<sup>23</sup>.

Mircea Eliade w inspirującym artykule *Briser le toit de la maison* przywołuje hinduską mądrość: „jeżeli spalę swój dom, będzie on ocalony, jeżeli go zachowam, będzie zniszczony”<sup>24</sup>. Ta dialektyka szczególnie silnie występuje w twórczości i filozofii sztuki Tadeusza Kantora<sup>25</sup>. I znów nadaje on własny, głęboki sens temu poszukiwaniu i traceniu domu, temu poszukiwaniu i traceniu siebie – bo dom w sensie symbolicznym jest figurą człowieka. W jednym z ostatnich tekstów *To wszystko jest prawda* Kantor pisze:

i tak cofając się  
znajduję  
w zachwycie  
a potem w rozpacz  
kolejne moje domy.  
Wszystkie niezamieszkałe  
i puste!<sup>26</sup>.

Ten rys tragiczny osamotnienia mogła złagodzić tylko myśl, że była to cena za twórczość, którą od

początku Kantor rozumiał jako sferę wolności, czyli przekraczania określonej, danej, zastanej kondycji człowieka. Rozpoczął i zamknął swoje *oeuvre* malarskie swoiście rozumianym realizmem, który polegał na szukaniu „prawdy całkowitej”. Współtwórca idei „spotegowanego realizmu” z lat 40. Mieczysław Porębski związał późną twórczość Kantora z „realizmem escha-

tologicznym”. Doszedłszy do swojej *eschaty*, czyli – jak tłumaczy Porębski – „kresu, ostatecznej, najdalej granicy wszystkiego”, doszedłszy tam, gdzie da-  
l e j j u ż n i c – Kantor osiągnął wreszcie swój cel. Stworzył sztukę „na miarę naszych totalnie zagrożonych czasów”<sup>27</sup>.

#### Przypisy

1. Dziękuję pani Marii Stangret-Kantor za możliwość opublikowania listu, którego kopia jest przechowywana w jej prywatnym archiwum.
2. Tłumaczenie własne z języka francuskiego.
3. T. Kantor, *La mia opera, il mio viaggio. Commento intimo*, Mediolan 1991 (w tym samym roku ukazała się wersja francuska albumu: T. Kantor, *Ma création, mon voyage. Commentaires intimes*, Paris 1991).
4. T. Kantor, *Malarstwo i rzeźba*, [kat.] red. Z. Gołubiew, Muzeum Narodowe w Krakowie, Gmach Główny, Kraków 1991.
5. Ricoeur mówi o podwójnej wierności, która polega na przypominaniu i podejrzliwości. W analogii do tego rozróżnienia zastosował też inne: „hermeneutyka podejrzania” i „hermeneutyka powtórzenia”. Patrz: H.G. Gadamer, P. Ricoeur, *Konflikt interpretacji* [w:] *Estetyka w świecie*, wybór tekstów pod red. Marii Gołaszewskiej, t. IV, Instytut Filozofii UJ, Skrypty uczelniane nr 708, Kraków 1994, s. 64 i 74.
6. T. Kantor, *Cricoteka* [w:] *Teatr Cricot 2. Informator 1987–1988*, wybór i opracowanie Anna Halczak, Kraków (b.d.), s. 4.
7. H. Gadamer, P. Ricoeur, *Konflikt interpretacji...*, s. 67.
8. Cz. Miłosz, *Granice sztuki (Stanisław Ignacy Witkiewicz z perspektywy wojennych przemian)* [w:] tegoż, *Legendy nowoczesności. Eseje okupacyjne. Listy-eseje Jerzego Andrzejewskiego i Czesława Miłosza*, Kraków 1996, s. 154.
9. Tamże, s. 155.
10. O negacji etosu w sztuce nowoczesnej i konieczności przywrócenia tego pierwiastka pisze ciekawie: J. Cassou, *Situation de l'art moderne*, Paris 1950, s. 38 i n.
11. Patrz: K. Pleśniarowicz, „Odys musi powrócić naprawdę”... [w:] *Tadeusz Kantor. „Powrót Odysa”. Podziemny Teatr Niezależny 1944*, Cricoteka, Kraków 1994, s. 12.
12. Piszę o tym szerzej w artykule: *Gesamtkunstwerk Tadeusza Kantora – między awangardą a mitem*, „Prace z Historii Sztuki”, z. 21, ZN UJ, MCLXXIII, Kraków 1995, s. 87 i n.
13. Tadeusz Kantor–Mieczysław Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua*, „Twórczość” nr 9, 1946, s. 82–87.
14. Cz. Miłosz, *Granice sztuki...*, s. 156.
15. W. Kandinsky, *Regards sur le passé et autres textes 1912–1922*, édition établie et présentée par Jean-Paul Bouillon, Paris 1974, s. 153.
16. Cyt. za: *W kręgu lat czterdziestych. Rysunki, grafiki, akwarele i formy przestrzenne*, cz. I, wybór materiałów, projekt, redakcja i przypisy Józef Chrobak, Galeria Krzysztofory, Kraków 1990, s. 40.
17. A. Turowski, *Wielka utopia awangardy. Artystyczne i społeczne utopie w sztuce rosyjskiej 1910–1930*, Warszawa 1990, 142–147.
18. Problematykę tę obszernie omawia Rose-Carol Washton Long, *Kandinsky. The Development of an Abstract Style*, Oxford 1980.
19. T. Kantor, *Spirytualizm* [w:] tegoż, *Wielopole, Wielopole*, Kraków 1984, s. 19.
20. T. Kantor, „Prawda całkowita” (*De la vérité intégrale*), „Scènes. Revue de l'Espace Kiron”, nr 2, 1986, s. 6.
21. J.-L. Chrétien, *Le langage des anges selon la scolastique*, „Critique”, nr 387–388, 1979, s. 674–689.
22. W tym kontekście dziwi opinia Mariusza Hermansdorfera, który o ostatnich obrazach artysty pisał, iż są one „realistyczne, pozbawione tak charakterystycznej dotychczas wieloznaczności” (M. Hermansdorfer, *Kantor: teatr malarstwa*, „Odra” nr 5, 1994, s. 61).
23. Z. Przesmycki, [O symbolu i symbolizmie] [w:] *Programy i dyskusje literackie okresu Młodej Polski*, opracowała M. Podraza-Kwiatkowska, 1977, s. 392.
24. M. Eliade, „*Briser le toit de la maison*”. *Symbolisme architectonique et physiologie subtile* [w:] tegoż, *Briser le toit de la maison. La créativité et ses symboles*, Paris 1990, s. 208.
25. Por. mój artykuł o idei domu w twórczości Tadeusza Kantora: *Dom oniryczny, dom realny*, „Tygodnik Powszechny” nr 50, 1993, s. 10.
26. T. Kantor, *To wszystko jest prawda!*, „Teatr” nr 9, 1991, s. 24.
27. K. Czerni, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 191.