

Tomasz Gryglewicz

TADEUSZ KANTOR JAKO ARTYSTA ŚRODKOWOEUROPEJSKI

Wzrastające w latach osiemdziesiątych zainteresowanie Europą Środkową zbiegło się z renesansem pojęcia regionu. Ostatnie lata nadają pozytywny sens pojęciu prowincjonalizmu. Przestaje się rozpatrywać życie artystyczne jedynie na linii sztuka światowa – sztuka narodowa. Ceni się raczej wartości regionalne, odrębność, a nie jednakowość.

Region artystyczny na ogół nie pokrywa się ani z granicami państwowymi, ani nie obejmuje całości kontynentu. Ukształtowanej według wzorów paryskich sztuce europejskiej, lub według wzorów nowojorskich wszechświatowej, przeciwstawia się od niedawna m. in. prowincjonalną sztukę środkowoeuropejską – sztukę obecnych, poszatkowanych granicami państw narodowych, peryferii zachodniej Europy, które jeszcze niedawno, na początku XX w. aspirowały do miana terenów centralnie w Europie położonych. Zajmowały je wtedy związane kulturowo i politycznie, nie istniejące już, wielonarodowościowe organizmy państwowe: Rzesza Niemiecka i Monarchia Austro-Węgierska¹.

Dla pozostających do niedawna w orbicie wpływów Związku Sowieckiego państw „realnego socjalizmu” idea dawnych c. k. Austro-Węgier czasów cesarza Franciszka Józefa wydawała się szczególnie atrakcyjna. U wielu twórców polskich dawna wielonarodowa – z bardzo liczną mniejszością żydowską – Galicja jawi się jako symbol na zawsze utraconego raju lat dziecięcych – wystarczy przywołać tutaj prozę tzw. pisarzy galicyjskiego mitu: Kuśniewicza lub Strykowskię.

Również u Tadeusza Kantora w latach osiemdziesiątych pojawiła się świadomość lokalnej odrębności. „Ja jestem szalenie narodowy i nawet szalenie – że tak powiem – prowincjonalny” – stwierdził w jednym z filmów telewizyjnych². Kantorowska prowincja umiejscowiona jest w rodzinnym galicyjskim miasteczku Wielopole, w galicyjskich mia-

¹ O pojęciu Europy Środkowej i środkowoeuropejskim regionie artystycznym piszę szerzej w książce *Malarstwo Europy Środkowej 1900–1914. Tendencje modernistyczne i wczesnowangardowe*, Kraków 1992, część I. Materiały do tej rozprawy zebrałem w Zentralinstitut für Kunstgeschichte w Monachium, gdzie przebywałem jako stypendysta Fundacji im. Aleksandra von Humboldta.

² *Wybór tekstów i wypowiedzi Tadeusza Kantora*, opr. Z. Gołubiew (Z filmu TVP Kraków, Krzysztofa Miklaszewskiego *O powinnościach artysty*, 1985) [w:] *Tadeusz Kantor. Malarstwo i rzeźba*, katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie, Kraków 1991, s. 80.

stach: Tarnowie gdzie ukończył gimnazjum i Krakowie gdzie studiował na Akademii i gdzie mieszkał i tworzył do końca życia. Jak stwierdził Ludwig Kundera na Środkowoeuropejskich Spotkaniach Kulturalnych w Gorycji w r. 1969: „Uczni mówią o ‘habsburskim micie’, o coraz bardziej nagłym ‘poszukiwaniu utraconego czasu’, o określeniu miejsca i epoki ‘złotego wieku’, która byłaby środkowoeuropejskim pendant do ‘belle époque’. Ostatnimi nosicielami takiego mitu musieliby być ci, którzy znają rzeczywistość starej monarchii jedynie ze wspomnień dziecięcych, z zasłyszanych opowieści lub rodzinnej tradycji, ci zatem w których ‘dawna jedność miejsca i czasu’ zatrzymała się i stale powraca”³. Takim właśnie nosicielem tradycji habsburskiej Galicji wydaje się właśnie Tadeusz Kantor.

Środkowoeuropejską, galicyjską rzeczywistość najłatwiej wytopić w spektaklach Kantora z ostatnich lat – w *Wielopolu*, *Wielopolu*, lub w *Niech szczeną artyści* – w których odżywają owiane nostalgią autobiograficzne wątki z lat dziecięcych i młodości. Nostalgiczne mimo zawartej w nich ironii, groteski i estetyki śmierci. Jednakże Kantorskiej środkowoeuropejskości nie można ograniczyć tylko do warstwy wspominkowej. Tkwi ona bowiem w samej strukturze przekazu artystycznego – w formie i treści dzieła Kantora.

Badacze kultury i sztuki regionu środkowoeuropejskiego dopatrywali się jego specyfiki w różnych epokach, różnych stylach i różnych tendencjach. Milan Kundera w swoim słynnym eseju o tragedii Europy Środkowej pisał, że „Na mapie Europy barokowa Europa Środkowa (charakteryzująca się supremacją irracjonalności i dominującą rolą sztuk pięknych, zwłaszcza muzyki) stała się przeciwstawnym biegunem Francji, którą cechowała supremacja racjonalizmu i dominująca rola literatury i filozofii”⁴. Malarstwo i teatr Kantora, mimo że niejednokrotnie były inspirowane nowinkami artystycznymi przywozonymi przez autora z Paryża, pozostawały przepelnione elementem irracjonalnym i emocjonalnym. Mimo że Kantor poruszał się zawsze w biednej, ograniczonej przestrzeni „realności najniższej rangi” – jak ją określał, a więc daleki był od bogactw barokowego świata, jego malarski, dynamiczny i ekspresyjny stosunek do formy jest w swoim genotypie barokowy. Barok Kantora to surowy barok dębnickiego czarnego marmuru, brunatna gama i dosadny realizm portretów trumiennych, rozpadające się przedmioty alegoryzujące *vanitas* – marność i przemijalność wszystkiego, nieuchronną śmierć.

Kulminacja kultury środkowoeuropejskiej – tak twierdzi znakomita większość badaczy tego problemu – następuje w czasach przelomu wieków i na początku wieku XX, kiedy to politycznie Europa Środkowa zmierzała do upadku, kulturalnie zaś przeżywała rozkwit. Były to czasy symbolizmu, secesjonizmu. „W głębi duszy miałem szalony sentyment do symbolizmu. Widocznie tam gdzieś był taki moment, gdzie się to tak związało, że potem już rozplątać tego nie można było. Pewnie gdy miałem lat piętnaście. Malowałem wtedy pod wpływem różnych malarzy symbolicznych” – przyznaje Kantor we wspomnianym powyżej filmie telewizyjnym⁵.

³ L. Kundera, *K. K. oder Nostalgie* [w:] *Mito e realtà della Mitteleuropa*, Gorizia 15–18 Novembre 1969, [b. m. d.], s. 210.

⁴ M. Kundera, *Zachód porwany albo tragedia Europy Środkowej*, „Zeszyty Literackie”, 2, 1984, z. 5, s. 23.

⁵ *O powinnościach ...* (przyp. 2), s. 81.

Najbardziej typowymi artystami modernistycznej Europy Środkowej byli – jak się sądzi – Gustav Klimt z jego dekoracyjno-naturalistycznym dekadentyzmem; łączący erotykę z motywem śmierci ekspresjonści austriaccy Egon Schiele i Oskar Kokoschka oraz Alfred Kubin – autor paranoiczno-nadrealnych, groteskowych wizji chaosu i śmierci. Współwystępujący niekiedy – jak u Wiedeńczyków – z tematyką seksualną motyw destrukcji-śmierci towarzyszył twórczości Kantora od jej początków (wystarczy przywołać spektakl *Powrót Odysa* lub *Obrazy metaforyczne*). Nasilił się po *Umarłej klasie*. Jednakże Kantor przyznaje się raczej do rodzimej tradycji symbolizmu – rodzimej, a jednak środkowoeuropejskiej – analizowani przez Kantora Malczewski i Wyspiański byli członkami Wiedeńskiej Secesji i ich prace były reprodukowane w jej organie „Ver Sacrum”, Wojtkiewicz zaś ze swoją zgryźliwie ironiczną groteskowością – mimo kontaktów z grupą Nabis – pozostaje raczej fenomenem środkowoeuropejskim, dalekim specyficzną poetyką swoich prac od wzorów paryskich. Analizując w *Mojej historii sztuki* prace tych trzech wielkich polskich malarzy modernistycznych, Kantor bezwiednie podąża tradycją środkowoeuropejską – po linii Hofmannsthal, Przybyszewskiego i Freuda. Mówi o „pojęciu śmierci złączonym z pojęciem cierpienia” (o Malczewskim)⁶, o „problemie obłędu” (w związku z Wojtkiewiczem)⁷, o „zbrataniu za śmiercią” (to *à propos* Wyspiańskiego)⁸.

Jednakże najczęściej przywoływanymi przez Kantora antenatami jego kreacji teatralnych są Stanisław Ignacy Witkiewicz i Bruno Schulz, obaj wielokrotnie wymieniani, m. in. przez cytowanego Milana Kunderę, w kontekście środkowoeuropejskim. „Sprawa destrukcji: tu trzeba uznać wielką odwagę Witkiewicza – że w czasie, kiedy konstrukcja była uznana za awangardę – Strzemiński, Jaremińska, Stern, Kobro – on właśnie powiedział, że nie chce konstrukcji tylko destrukcję [...] Pojęcie śmierci wyniknęło u mnie z Witkiewicza i innych ‘destruktywistów’. Bo jeśli mówimy: destrukcja, jeżeli mówimy: rozpad, to musimy powiedzieć i następne słowo” – stwierdził Kantor w jednym ze swoich wywiadów⁹. Specyficzną poetyką Brunona Schulza i Witkacego była groteskowość, preferowana przez dwudziestowieczną sztukę i literaturę (Kafka) środkowoeuropejską.

Rzeczywistość Europy Środkowej po upadku Austro-Węgier to świat skłóconych ze sobą małych, rządzonych często autorytarnie państw, w których jednostka ludzka utraciła poczucie bezpieczeństwa i tożsamości. Antidotum na lęk, alienację, absurd stały się ironia i śmiech. Dlatego też środkowoeuropejscy twórcy sięgnęli po groteskę. „To, co mnie w Witkacym najbardziej brało, to właśnie jego poczucie humoru” – powiedział w cytowanym powyżej wywiadzie Kantor¹⁰. Cała twórczość samego Kantora – nie tylko zresztą teatralna, gdzie jest to najbardziej czytelne – jest przeniknięta duchem groteski, ironii i persyflaży. Zaświadcza o tym na przykład charakterystyczny dla groteskowości kantorskiej motyw manekina, atrapy – wcześniej obecny chociażby w twórczości Schulza – a także inny pokrewny motyw groteskowy, maszyna destrukcyjno-absurdalna.

⁶ Z filmu TVP Kraków, Krzysztofa Miklaszewskiego *Tadeusz Kantor – Moja historia sztuki, część I – według Malczewskiego*, 1985 [w:] *Wybór tekstów ...* (przyp. 2), s. 84.

⁷ Z filmu TVP Kraków, Krzysztofa Miklaszewskiego *Tadeusz Kantor – Moja historia sztuki, część II – według Wojtkiewicza*, 1986 [w:] *Wybór tekstów ...* (przyp. 2), s. 86.

⁸ Z zapisu spotkania z publicznością w Cricotece, poświęconego Wyspiańskiemu, 1987 [w:] *Wybór tekstów ...* (przyp. 2), s. 90.

⁹ Z wywiadu *Był absolutnym heretykiem ... O Stanisławie Ignacym Witkiewiczu mówi Tadeusz Kantor*, rozmawiał J. Kłoso wicz, „Literatura”, 1985, nr 8 [w:] *Wybór tekstów ...* (przyp. 2), s. 83.

¹⁰ *Tamże*, s. 82.

Dochodzimy w tym miejscu – w związku z Kantorowską interpretacją Witkacego i Schulza – do problemu stosunku Kantora do ekspresjonizmu, kierunku który uważany jest za zjawisko typowe dla sztuki Europy Środkowej. „Uważam teorię Czystej Formy na gruncie malarstwa, tak samo jak malarską twórczość Witkacego, przede wszystkim za – ekspresjonizm. A ja sam jestem przeciwko ekspresjonizmowi. To znaczy: jestem za ekspresją, a przeciw ekspresjonizmowi” – tak twierdził sam Kantor¹¹. I rzeczywiście ekspresyjność wydaje się cechą naczelną dzieł Kantora. Przy ich całościowym oglądzie, takim jak na ostatniej wystawie retrospektywnej w krakowskim Muzeum Narodowym, zdumiewa ich niezwykła jednorodność formalna i kolorystyczna, a także ich jednolitość treściowo-nastrojowa, mimo całego zróżnicowania konwencji i kierunków, które na swojej drodze twórczej przejął Kantor z awangardy światowej. Porównując prace Kantora z pracami czołowych artystów paryskich lub nowojorskich dostrzega stałą obecność ekspresyjności jako wiodącego środka oddziaływania wizualnego. Jest to jednak ekspresyjność środkowoeuropejska, stonowana, chciało by się rzec: na swój sposób elegancka.

Kantor mimo swojego programowego awangardyzmu pozostaje bowiem w obrębie środkowoeuropejskiej estetyki z jej predylekcją do nastrojowości, melancholiczności, tłumienia kolorystycznych kontrastów, monochromatyczności, sięganiem do „realności najniższej rangi”, świata starych zużytych przedmiotów, do śmietnika. Autorzy wiedeńskiej wystawy z r. 1987 „Ekspresyjność. Środkowoeuropejska sztuka od r. 1960” pisali we wstępie, że „z dala od Paryża, Berlina, Mediolanu i Moskwy rozwinęła się prawdziwa sztuka, której prymarny charakter leży nie w racjonalizującej logice, lecz w gestyczno-ekspresyjnym odbiorze naszego świata”¹². Zdanie to może dotyczyć również twórczości Kantora.

TADEUSZ KANTOR – A CENTRAL EUROPEAN ARTIST

Summary

The '80s witnessed a growing interest in Central Europe, which in consequence of the two world wars had lost its political entity but had kept alive its cultural, including artistic, patrimony. Thus European art shaped after the Paris fashion, or world art moulded upon that of New York, is contrasted with provincial, Central European art – the art of the present national states severed by frontiers, the peripheries of Western Europe, which in the first years of the 20th century still formed a coherent and significant artistic region. To these small Central European nations, until recently remaining within the orbit of Soviet influences, the reminiscences of the bygone “Imperial-Royal” Austria-Hungary from the time of Emperor Franz Joseph

¹¹ Tamże.

¹² M. Miadek, D. Ronte [w:] *Expressiv. Mitteleuropäische Kunst seit 1960*, katalog wystawy, Museum des 20. Jahrhunderts, Wien 1987, s. 9.

appeared particularly attractive in the period of “real socialism”. For Polish creators the Galician myth became a synonym of the Central European, Habsburgian myth (by way of example one may mention here the prose of Andrzej Kuśniewicz and Julian Strykowski). The no longer extant multinational Galicia, with a very numerous Jewish minority, appears in their works as a symbol of the for ever lost paradise of their childhood, becomes a synonym of the good old days.

Likewise, in Tadeusz Kantor’s creative work of the ’80s there appears the consciousness of a local difference. In his utterances of those years he emphasized time and again his Galician and provincial character. In his recollections and creative work, both theatrical (the performances *Wielopole*, *Wielopole* and *Let the Artists Die*) and pictorial, he returned to his childhood and youth at his native, Galician Wielopole. He attended a secondary school in “Galician” Tarnów and in “Galician” Cracow studied and practised art.

All the same, one must not confine Kantor’s Central Europeanism to the recollective plane alone. It is inherent in the very structure of an artistic message – in the form and content of Kantor’s oeuvre. Most researchers studying Central European art see its specificity in the domination of irrational and emotional factors. It is pointed out that this art found its fullest expression in the styles and epochs in which these very factors came into prominence, that is, in the Baroque, Secession, and Symbolism as well as Expressionism. Kantor’s painting and theatre, albeit many a time inspired by the novelties of avant-garde art from Paris, remained imbued with irrational and emotional elements characteristic of Central European culture. His expressive and dynamic attitude towards form is genetically Baroque. Kantor’s Baroque is the austere Baroque of Dębnik black marble, a gamut of tan hues, and the plain realism of coffin portraits, as well as dilapidated objects akin to the allegories of vanity and the transitoriness of everything, of inevitable death.

The vast majority of researchers in this problem assert that Central European culture attained its apogee at the turn of the 19th and in the first years of the 20th century, when Europe was politically drifting towards its decline but flourished culturally. For the literary and artistic decadentism of Vienna, the capital of the Central Europe of that time – the time of creative activity of Hofmannsthal, Trakl, Klimt, and Schiele – the equivocal relation between death and eroticism became a leitmotiv. In the ’80s, Kantor referred more than once to the traditions of the Polish symbolism of the turn of the century, to the output of Malczewski, Wyspiański, and Wojtkiewicz, all of whom, as we know, had been very closely linked with the Viennese milieu. Throughout Kantor’s creative work there ran the theme of death – from *Balladyna* and *The Return of Odysseus* to *Metaphoric Pictures* and *The Dead Class* – generally interpreted in an unconventional, blasphemous way, mixed up with the poetics of grotesque, with persiflage and obscenity.

In his production Kantor consciously referred to prominent Central European artists (they are classified as such by Milan Kundera, the author of an essay on *The Tragedy of Central Europe*), to the Polish painters and writers Bruno Schulz and Stanisław Ignacy Witkiewicz. It is, *inter alia*, from them that he borrowed his peculiar, Central European expressiveness combined with grotesque absurd and irony.

While rejecting Expressionism, Kantor repeatedly declared for expression as the main element of an artistic message. Yet, unlike the expression of Paris or New York works this is Central European expressiveness, toned down, one would like to say elegant after its own fashion. Thus, despite his declared avant-gardism, Kantor remains within the Central European aesthetic with its predilection for romantic atmosphere, melancholy mood, subdued colour contrasts, monochromy, reaching for the “reality of the lowest rank”, for a world of old, used objects, for a scrap-heap, and thus for the “expressive perception of our world” so characteristic of Central European art.