

Tadeusz Kantor w sieci tekstów

Paweł Stangret

dr Paweł Stangret, Uniwersytet Kardynała Stefana Wyszyńskiego,
Wydział Nauk Humanistycznych, Instytut Filologii Polskiej, Katedra
Badań nad Teatrem i Filmem, e-mail: p.stangret@uksw.edu.pl

Rozwijanie tytułowego konceptu chciałbym rozpocząć od zaznaczenia wielości typów tekstów, w relacje do których uwikłana była twórczość Tadeusza Kantora i on sam jako artysta. Tym, co nasuwa się jako najbardziej widoczne, jest różnorodność odczytań i kontekstów, w jakie ta działalność została wpisana. Niemała w tym rola samego Kantora, który rekontekstualizował swoje wypowiedzi, różnorako tłumacząc także własne dzieła. Wystarczy wspomnieć o autokomentarzach dotyczących np. *Wielopola, Wielopola*, w których spektakl ten raz jest przedstawiany jako osobisty, innym zaś razem autor temu zaprzecza. Ponadto, oprócz różnorodnej działalności artystycznej (uprawianie wielu gatunków malarstwa), odmiennych „etapów” – jak to określał – w teatrze, istnieją również pisma artysty: teksty teoretyczne, manifesty, partytury, eseje itp. Kantor wykorzystuje w nich tworzywo literackie jako paralelne wobec twórczości wizualnej, wpisując się tym samym w tradycję awangardowego manifestu. W przypadku Kantora jest to istotne, ponieważ odwołuje się on do tego wzorca, znacznie go modyfikując. To kolejny i najważniejszy aspekt Kantorowskiej sieci. Chodzi o dyskursy, z których artysta zarówno korzystał (polska tradycja, awangarda etc.), jak też je kreował (wchodząc w rolę gwiazdy, buntownika, Polaka, tradycjonalisty). Tak wykorzystywana przez Kantora tekstowość umożliwia również konstruowanie siebie jako tekstu. W tym aspekcie ważne są jego wypowiedzi pozaestetyczne – wywiady w mediach, głosy na

spotkaniach z publicznością, przemówienia itd. Widać w nich właśnie bardzo silne uwikłanie w różnorodną sieć tekstów.

Istotna jest tutaj zakłócona w pewien sposób chronologia. Pod koniec życia Kantor, powołując Cricotekę, zaczął również tworzyć i porządkować archiwum – także swoich pism. Publikacja kolekcji tych utworów w tomach *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*¹ czy *Métamorphoses*² oraz przygotowanie pod koniec lat 80. XX wieku antologii w języku polskim doprowadziły do przepisywania, przeredagowywania pism artysty, „porządkowania” – jak sam to określał. To ważkie z jeszcze jednego powodu. Redakcje te zbiegły się w czasie z podsumowaniem, *résumé* – jak mówił – ścieżki artystycznej Kantora. Kreacja własnego wizerunku oparta o interpretację drogi swojego rozwoju jest ważna w kontekście właśnie lat 80., kiedy Kantor tworzył swoje żywe archiwum. Zbiegło się to oczywiście w czasie z sukcesem, jaki osiągnął. Te wszystkie elementy stały się podstawą do tworzenia własnej pozycji, nie tylko artystycznej. Przełom lat 80. i 90. to także okres, kiedy Kantor stara się zmienić swój „modernistyczny” wizerunek twórcy zamkniętego w „wieży z kości słoniowej”. Nie tylko wypowiada się coraz częściej na tematy społeczne, ale tematyka polityczna wchodzi do jego twórczości, czego dowodem chociażby wprowadzenie postaci „tych panów” w *Dziś są moje urodziny*. Oczywiście, Kantor nie uprawia teatru interwencyjnego, jednak widać, że władza, polityka stają kolejnymi „kategoriami” w orbicie jego zainteresowań.

Istotnym problemem przy omawianiu twórczości artysty tak różnorodnego pozostaje kwestia jego awangardowości. Kantor żył i tworzył w okresie burzliwych przemian zarówno politycznych, społecznych, kulturowych, jak też estetycznych. Jako „ostatni artysta XX wieku”³ był świadkiem wygasania paradygmatu awangardowego, przede wszystkim załamania się modelu zaangażowania artystyczno-społecznego. Jednocześnie to okres, w którym sztuka awangardowa przeszła od fazy buntu, prowokacji, szoku, nowości do stadium konwencjonalizacji, „pospolitego ruszenia” – jak zwykł to określać sam Kantor –nowoczesnych metod artystycznych.

¹ T. Kantor, *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, Hrsg. P. Nawrocki, H. Neidel, M. Rothenberger, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1988.

² T. Kantor, *Métamorphoses*, Chêne/Hachette – Galerie de France, Paris 1982.

³ K. Pleśniarowicz, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.

Na czym polega awangardowość Kantora? Oczywiście, pojawia się tutaj wiele aspektów, chciałbym jednak skupić się na dwóch kwestiach. Pierwszą z nich jest wielokrotne i wielorakie odwoływanie się Kantora do awangardy. Artysta określał się jako awangardzista, taką też tworzył koncepcję sztuki. Wielokrotnie też nazywał siebie spadkobiercą awangardzistów. To jednak najbardziej jaskrawe, oczywiste i jawne przejawy awangardowości w przypadku osoby Tadeusza Kantora. O wiele istotniejsza wydaje mi się kwestia konstrukcji jego dzieł. Przede wszystkim uderza hipertekstualne połączenie dzieła sztuki, manifestu, tekstu teoretycznego oraz reżyserii własnego wizerunku publicznego. Równie istotne jest to, że Kantor te wszystkie elementy, te wszystkie rodzaje wypowiedzi podejmuje z pełnym poszanowaniem materii właściwej dziedziny. Dlatego można go nazwać artystą materii, co oczywiście w przypadku twórczości plastycznej, a także scenicznej (dość przypomnieć tu jego teorię „ur-materii”). Podobnie rzecz wygląda w dziedzinie tekstów teoretycznych oraz reżyserii własnego wizerunku w mediach. Kantor umiejętnie wykorzystuje tworzywo danej dziedziny wypowiedzi – czy to plastycznej, teatralnej, literackiej, czy medialnej. W tym kontekście chciałbym przywołać jego tekst zatytułowany *Poezja*:

Poezja
to nie „rodzaj” sztuki.
Ona łączy wszystkie „rodzaje”.
Jest właściwością wyjątkowych ludzi. [...]
Przeniknięta jest nią
Cała sztuka:
malarstwo,
teatr,
muzyka...⁴.

Dobrze widać, jak Kantor w swoim dziele totalnym, w różnorodnych działaniach zespolonych gestem artystycznej kreacji podporządkowanym, oczywiście, osobie twórcy, rozumie działalność artystyczną. Kantorowska metafora

⁴ T. Kantor, *Poezja*, rękopis w archiwum Cricoteki w Krakowie.

poezji bliska jest przecież Jakobsonowskiej funkcji poetyckiej⁵. Główny punkt styku stanowi właśnie sposób wykorzystania materii, tworzywa danego rodzaju wypowiedzi. To uwidacznia się bardzo mocno w praktyce twórczej (zwłaszcza plastycznej) Kantora. Jednocześnie należy zauważyć, że takie zainteresowanie materią wynika z wpływów awangardowych i awangardowego postrzegania jej roli w kreacji artystycznej. Pragnę skupić się przede wszystkim na tak sformułowanej przez Kantora koncepcji tekstowości i odnieść ją do tekstów artysty.

Istotne okazuje się zwłaszcza skoncentrowanie uwagi na formach pogranicznych. Takim typem wypowiedzi, łączącej twórczość malarską i literacką, jest cykl „definicje”, na który składają się prace na papierze, *Idee i definicje*, oraz *Obrazy-definicje*, czyli seria prac malarskich (na płótnie i papierze), na których widnieją teksty – fragmenty bądź całe manifesty Kantora. Warto podkreślić, że zawierają one główne kategorie, wokół których oscyluje twórczość krakowskiego artysty.

Praca zatytułowana *Coś – obraz definicja* to przykład traktowania tekstu jako obiektu plastycznego. Obraz ma wymiary 50x70 cm, składa się z rozpiętego płótna i drewnianej ramy. Tło namalowano białym akrylem, na nim naklejony został papier z wydrukiem tekstu *Coś*⁶. Tekst składa się z dwóch części wydrukowanych na dwóch kartkach. Kontury wklejenia papieru (a więc miejsce granicy) są zamalowane farbą, która wchodzi także na jego brzegi. Kantor ukrywa zatem granicę, jaka występuje pomiędzy tekstem i plastyką. Całość połączona została farbą, stąd klasyfikacja dzieła jako obrazu. Jednak nie tylko. Na dole przystawiono dwie pieczątki (którymi artysta bardzo często sygnował swoje obrazy i rysunki). Na pieczętce okrągłej widnieje odręcznie napisana (czerwonym kolorem) data. Całość uzupełnia również odręczny autograf Tadeusza Kantora. Jeśli chodzi o sam tekst, jest on późniejszym zapisem, prawdopodobnie dokonany na potrzeby tego obrazu. Data, jaką odnotowano na obrazie to 1963, podczas gdy tekst został datowany na rok 1961 (wtedy to Kantor robił happeningi w Niemczech i ro-

⁵ R. Jakobson, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. K. Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, oprac. H. Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.

⁶ Zob. T. Kantor, *Pisma*, t. I: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005, s. 297.

dziła się idea ambalaży). Obie wersje różnią się od siebie w dwóch miejscach: w tekście figuruje zapis, że kula, którą ma kloszard, pochodzi „z okresu I wojny światowej”, natomiast na obrazie widnieje informacja, że „z okresu po I wojnie światowej”. Ponadto tekst z 1961 roku jest dłuższy o zdanie: „Wedle praw, które ukształtowały to rzadkie zjawisko, zrobiłem kostium do sztuki Witkiewicza *Wariat i zakonnica*”.

W *Poczie – obrazie definicji* widać inną partyturę. Praca wykonana jest taką samą techniką jak *Coś*. Tym razem tekst⁷ w zupełności pokrywa się z tym zamieszczonym na obrazie, zgadzają się także daty. Obraz ma wymiary 70x50 cm. Widnieje na nim tylko jedna pieczęć, brakuje daty napisanej odręcznie. Całość uzupełnia także autograf Kantora. Podobnie wygląda o wiele późniejszy obraz przedstawiający teksty z eseju *Miejsce teatralne*. Jest to fotografia maszynopisu na płótnie fotograficznym. Obraz został oprawiony w brązowe ramy, jednak nie ma na nim podkładu z farby akrylowej – przedstawia czyste płótno z tekstem. Praca składa się z dwóch zszytych ze sobą płócien fotograficznych naświetlonych zdjęciem tekstów. Miejsce zszywania jest widoczne i pokrywa się z granicami tekstów. Obraz przedstawia część *Miejsca teatralnego* zatytułowaną *Powrót do Budy Jarmarcznej*. Pierwszy tekst to fragment *Z tamtej strony iluzji, czyli Buda Jarmarczna, Symbolizm*. W zasadzie na obrazie znalazła się cała ta część, z wyjątkiem pierwszego zdania: „Bowiem, zanim zburzono na scenie cały ten gmach iluzji, zdołano jeszcze w czas spostrzec jej czar i pojęcie kulis”. Zostało ono pominięte, ponieważ łączy się z poprzednią częścią dotyczącą burzenia iluzji. Widać więc, że Kantor chce nadać tekstom zamieszczonym na obrazie charakter ogólniejszy, pozbawia je kontekstu konkretnego eseju.

Jaki cel ma autor, określając swoje prace mianem obrazów-definicji? Przede wszystkim należy zauważyć, że bardzo ważny jest tu element metatekstowy. „Obraz” odnosi się wprost do konwencji, stanowi przywołanie stereotypowego przedmiotu plastycznego obecnego w konwencyjnej komunikacji plastycznej⁸. W takim rozumieniu (a jest to charakterystyczne dla nowoczesnego malarstwa) sposób przedstawienia pozostaje ważniejszy od

⁷ Tamże, s. 312.

⁸ Por. S. Czekalski, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2006.

treści obrazu⁹. Zaznaczyć trzeba, że Kantor pokazuje widzowi obraz-przedmiot, coś, co przedstawia najbardziej stereotypowe ujęcie tego rodzaju twórczości. Widać zatem płótno rozpięte na blejtramie i pomalowane farbą. Jak już wspomniałem, położony akryl ma także za zadanie zatrzeć miejsce łączenia z papierem. Kantor robi tak, by ukryć kolażowy charakter pracy. Oczywiście, można te obrazy traktować jako dzieła malarskie z wklejonymi fragmentami tekstu, ponieważ takie praktyki stosowano w sztuce dwudziestowiecznej już od wielu lat. Dodatkowym argumentem na rzecz przynależności tych prac do kolażu są pieczętki oraz odręcznie pisane autografy i data. Jednak Kantor dystansuje się od tego rodzaju praktyk. Poprzez zabiegi metaplastyczne artysta obnaża iluzję na obrazie. Pokazując przedmiot-obraz i określając go jako obraz, dekonspiruje komunikację plastyczną, charakterystyczną dla publiczności wernisażowej. Odcina się od kolażu, wskazuje, że nie praca plastyczna i jej znaczenie, metody, sposób kształtowania dzieła itd. są najważniejsze, a przekaz, komunikat będzie odbywał się poza konwencją odbioru dzieła sztuki malarskiej. Ten meta-tekst plastyczny kieruje widza w stronę drugiego członu, drugiego aspektu tej pracy. Chodzi mianowicie o „definicję”. Kantor na obrazie przedstawia słowa, spójny utwór literacki. Dodatkowo cała przestrzeń pomalowana została farbą.

Czym jest „definicja” w takim plastycznym ujęciu tekstu? Na obrazach widać fragmenty, które mają swój konkretny kontekst, najczęściej są manifestami kolejnych etapów w twórczości Tadeusza Kantora. Czasami (jak w przypadku *Miejsca teatralnego*) stanowią one manifest, który jednocześnie spełnia funkcję podsumowującą, refleksyjną i teoretyczną. Z kolei *Coś i Poczta* to utwory powstałe przy narodzinach idei ambalaży. Poprzez opis tych konkretnych dzieł i idei Kantor przybliża, objaśnia swoją twórczość malarską. Nie można jednak traktować tych prac jedynie jako komentarza. One nie znaczą tylko poprzez swoje odniesienie werbalne, poprzez problematyzację właściwą tekstowi, lecz oddziałują również jakościami wizualnymi, plastycznymi.

⁹ Por. M. Jay, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, przeł. J. Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. R. Nycz, Universitas, Kraków 2004.

Co daje potraktowanie tekstu jako obiektu plastycznego? Z jednej strony rozbija to konwencjonalny odbiór malarstwa – obraz jako wynik spostrzeżenia nie jest dyskursywny, oddziałuje swoją formą, swoją przedmiotowością. Z kolei definicja jest kategorią czysto dyskursywną, pozostającą w całkowitej sprzeczności z malarskim i plastycznym oddziaływaniem. Cała praca stanowi jednak spójne dzieło, które artysta określił jako „obraz-definicja”. Oczywiście, tego typu prace mają na celu przybliżenie działalności plastycznej. Prymarną ich cechą będzie na pewno autokomentarz, wyjaśnienie, wprowadzenie widza na wystawie w świat i znaczenia uprawianej przez Kantora sztuki. Drugi aspekt takiego wykorzystania tego typu obiektów stanowi ich funkcja manifestacyjna. Publiczność oczekująca prac plastycznych została zmuszona do czytania, do wejścia w całkowicie inny kanał komunikacyjny. Przez to definicja, jej charakter dyskursywny, nabiera o wiele większej wartości, zostaje znacznie mocniej zaakcentowana.

W obrazach-definicjach widoczna staje się więc dominacja tekstu, znaczenia, „definicji” nad „obrazem”, plastycznością i wizualnością. Jednakże to tylko pozór. Tadeusz Kantor po raz kolejny pokazał, że w swojej twórczości zestawia obok siebie dwa tworzywa, dwie różne metody komunikacji. Dopiero ich odmienność i strukturalne niedopasowanie powodują, że takie dzieło jest niedopowiedziane. Nie przechyla się w stronę żadnej z dziedzin, pozostaje otwarte na każdą z nich. Który z elementów znaczy silniej w tych obrazach? Czy plastyka, czy tekst? Jedno i drugie znosi się wzajemnie, dzięki czemu znaczenie tekstowe jest kontekstualizowane przez jakości plastyczne, natomiast wszelkie oddziaływanie wizualnością – przyćmione poprzez znaczenie literackie tekstu. Jak zatem należy traktować te wypowiedzi? To oczywiście przykład plastycznego podejścia do tekstu, jednak Kantor nie akcentuje wartości wizualnych, jakie kryją się w zapisanej kartce, w drukowanym tekście. Wypowiedź literacka nie zostaje przedstawiona tutaj w swoich wartościach graficznych. Nazywając prace „obrazem-definicją”, artysta automatycznie kieruje uwagę odbiorcy nie w stronę jakości wizualnych tekstu, lecz właśnie w rejony dyskursu, zwerbalizowanej refleksji. Kantor nie podejmuje próby tłumaczenia języka plastyki na literaturę czy odwrotnie. Nawet w tak skrajnym, zdawałoby się, przypadku zespolenia dwóch sztuk widać dokładnie granice pomiędzy nimi. Żaden rodzaj twórczości nie roztapia się w drugim,

lecz zachowuje swoją strukturę, tożsamość. W obrazach-definicjach tekst nie zatracza znaczenia. Kantor nie wymusza na widzach, żeby postrzegali literaturę przez pryzmat jej wartości wizualnych, podobnie zresztą jak pozostawia plastyce właściwy dla niej kod przekazu. Zestawia, umieszcza we wzajemnym kontekście te dwa rodzaje wypowiedzi, aby stworzyć dzieło, które będzie otwarte na dwa rodzaje odczytań.

Kantor posługuje się konwencjami. Wystawia literaturę na płótnie, przez co odwołuje się do utartego stylu komunikacji – traktuje go jako plastyczny poprzez odbiór widza. Z kolei obraz pokryty farbą jest tak naprawdę tekstem, który trzeba odbierać w sposób właściwy sztuce słowa. Zatem obie sztuki nie tłumaczą się jedna przez drugą, u Kantora zostają one ze sobą skonfrontowane. Wszystko zależy od odbiorcy, który posługuje się określoną konwencją percepcji. Oznacza to, że widz określa, w jaki sposób zrozumie te prace: czy staną się one dla niego jedynie wyjaśnieniem, przybliżeniem Kantorowskich pomysłów plastycznych, czy też będzie to tekst wprowadzony w kontekst twórczości plastycznej. Te dwa sposoby funkcjonowania „obrazów-definicji” są zapisane w samej koncepcji werbalizacji konkretnych dokonań plastycznych.

Warto także zwrócić uwagę, że był to odrębny gatunek wypowiedzi uprawiany przez Tadeusza Kantora. Nie chodzi więc o zwykły autokomentarz, uzupełnienie konkretnego wernisażu czy wprowadzenie w kolejny etap twórczości. Jako obrazy prace te weszły w poczet najważniejszych dzieł artysty-malarza. Dlatego właśnie definicje, jakie zawierają, skoncentrowane są wokół idei ambalaży, przedmiotów i miejsc biednych, odrzuconych, a także zagadnienia iluzji. Do plastyki odwołują się one poprzez konwencjonalny odbiór obrazu przez publiczność malarską. Tekst nie odsłania swoich jakości wizualnych, a wręcz przeciwnie – zachowuje swoistość i na tej zasadzie wchodzi w relacje z obcym strukturalnie malarstwem.

Drugim interesującym zbiorem prac są *Idee i definicje*. Kantor nie tylko odwołuje się tu do materii, do stylistyki notatki, rękopisu, ale przede wszystkim akcentuje procesualność aktu kreacyjnego. Wspomniane prace to cykl wykonany tuszem na papierze. Składają się na niego rękopisy artysty naklejone na czarny papier. *Realność zdegradowana*, *Idea podróży* oraz *Idea ambalaży* przyjmują właśnie taką formę – to kartki naklejone na czarnym papierze. Z kolei *L'informel*

oraz *Happening* przybierają formę bardziej złożoną plastycznie. Pierwsza praca ma wymiary 104,5x34 cm i składa się z dwóch kartek papieru. Na jednej z nich, czarnej, naklejony jest rękopis tekstu artysty; na drugiej, białej – podłużny czarny kawałek papieru. Na dole widnieje naklejony czarny kwadrat. Obie części połączone są czarnym kwadratem z papieru.

Jak tekst współdziała tu z formą plastyczną? Kantor podkreśla procesualność, akcentuje niedokończoność dzieła sztuki. Dlatego cała praca przedstawia notatkę oraz kilka form, z których dopiero może powstać jakaś konstrukcja. Tak więc, wizualnie ta praca przedstawia się jako zaczęta, i to zaczęta (czy zaczynana) dwukrotnie. Zapis idei, notatka, jest uzupełniony o pewne wyjściowe elementy kompozycji, Kantor pokazuje zatem materię, która dopiero może zostać ukształtowana. Wszystko to zgodnie z ideą sztuki informel. Jak jednak artysta kształtuje te zasady? Przede wszystkim charakter taszystowski nadaje całej kompozycji nie forma plastyczna, lecz tekst, który mówi wprost o założeniach sztuki związanej z eksponowaniem materii. Nie można w tym przypadku, co prawda, mówić o literackim informelu, jednak tekst, eksplikacja podstawowych założeń nurtu, uzupełniony o formę plastyczną, nadaje charakter całości kompozycji *L'informel* [il. 56], której odczytanie zdominowane jest przez notatkę u góry obrazu. Oczywiście, praca ta nie została wykonana według zasad tej sztuki, jednak tytułowy napis sprawia, że widz zaczyna „odczytywać” całe dzieło właśnie w kontekście owego nurtu artystycznego, do czego uprawnia nie zastosowana forma plastyczna, lecz jedynie tekst wykładający tę ideę. Omawiana praca została przyporządkowana do serii *Obraz definicja*¹⁰. To dowodzi, że idee informelu, sztuki materii Kantor wyrażał w sposób dyskursywny, poprzez tekst, a nie tylko w malarstwie. W jego praktyce artystycznej informel był tylko jednym z wielu momentów, prób podejmowanych przez malarza. Natomiast idee informelu pozostawały artyście bliskie przez cały okres działalności, korzystał z nich nawet wtedy, gdy przestał uprawiać „malarstwo metaforyczne” – jak je określał. Idee, umiejętności, koncepcje, pewne cechy postrzegania Tadeusz Kantor zachowywał i wykorzystywał w późniejszej twórczości, czerpiąc

¹⁰ T. Kantor, *Zbiory publiczne. Katalog prac*, red. A. Halczak, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2003.

ze wszystkich nurtów i biorąc z nich to, co było mu potrzebne. Jednak aby wskazać źródło tych inspiracji, potrzebował dyskursu, tekstu, który bezpośrednio będzie się łączył z danym dziełem sztuki. To oczywiście tylko jeden z aspektów „obrazów definicji” czy *Idei i definicji*. Po raz kolejny widać, że artysta odwoływał się do autokomentarza, do perswazyjnej funkcji połączenia obrazu i słowa.

Happening [il. 60] z tego cyklu to praca o wymiarach 76x34 cm, wykonana, podobnie jak poprzednia, tuszem na papierze. Składa się z dwóch czarnych kart papierowych, na których naklejone są kartki z rękopisem Tadeusza Kantora. Obie czarne części połączone zostały kawałkiem czarnego papieru. Tekst, który wypełnia całą pracę, dotyczy happeningu i jego właściwości w zetknięciu się z rzeczywistością.

Użyty rękopis podzielono plastycznie na dwie części. Jednocześnie nie ma w nim podziału strukturalnego – układ ten jest jedynie wynikiem przypadkowości, braku miejsca na kartce. Kantor posługuje się w tym przypadku notatką, celowo eksponuje niedokończone dzieło, żeby pokazać istotę swojej pracy. Chodzi o to, że idea zawarta w tekście wyrażona jest poprzez formę plastyczną. Jednocześnie definicje ujęte zostały jako notatki, odrębne zapiski artysty. Cemu służy taki zabieg? Przede wszystkim, autor chce pokazać, że te koncepcje są ważne dla całej jego przyszłej sztuki. Po drugie, forma notatki świadczy o pośpiechu, z jakim zapisywał poszczególne koncepcje. Pewne „niedopracowanie”, przebijające z tych prac, sugeruje, że Kantor pragnie przedstawić tylko istotę, najważniejsze hasła poszczególnych problemów. Te idee oraz definicje legną bowiem u podstaw całej jego twórczości.

Kantorowski manifest wyrażony w formie plastycznej¹¹ składa się nie z gotowego tekstu, lecz z rękopisu, z notatki. Wspomniałem już, że elementy zapisane w *Ideach i definicjach* to esencja, podstawowe hasła twórczości Tadeusza Kantora. Dlatego właśnie artysta zdecydował się na umieszczenie w tych pracach rękopisów, tekstów nieskończonych, aby pokazać tylko ich główną ideę, a nie ostateczny kształt utworu słownego. Jeżeli można tu mówić o korespondencji sztuk, to jedynie poprzez dyskursyfikację, autokomentarze – a więc

¹¹ Chodzi o pracę *Idea rzeczywistości zdegradowanej*, wymiary rysunku: 52,5x31 cm. Praca wykonana jest tuszem na papierze.

jakości plastyczne wyrażone w formie językowej. Rękopis funkcjonuje jako utwór w fazie kreacji, a jednocześnie coś podrzędnego względem ukończonego i zamkniętego dzieła. Kantor z dwóch elementów biednych, marginalnych tworzy dzieło sztuki, które ma bardzo szeroki kontekst. Łączy przecież dwie dziedziny artystyczne, wykorzystuje tekst jako jeden z elementów, jedno z wielu tworzyw potrzebnych do kreowania sztuki plastycznej. Działa więc na zasadzie kolażu, scalania różnych materiałów w jednolitą strukturę. Jeśli zaś chodzi o tekst, to jego poetyka odnosi się wprost do notatki, do zapisu samej idei¹².

Widać, że tekst jako przedmiot plastyczny w twórczości Kantora koresponduje z jego ideami (i praktyką artystyczną) dotyczącymi materialności dzieła. W podanych przykładach istotne okazuje się nie tylko samo tworzywo (co dla malarza jest podstawowe). Napięcie wynikające z zestawienia odrębnych materii pokazuje, że artysta rozgrywa również (i umiejętnie wykorzystuje) konwencje komunikacyjne. Chodzi właśnie o samą materialność tekstów (w przypadku *Idei i definicji* staje się to jaskrawo widoczne, teksty bowiem są stylizowane na odrębną notatkę). Kantor nie tylko miesza literaturę z malarstwem, ale też oddziałuje na widza kategoriami prywatności i publikacji. Od razu pojawia się bowiem kwestia, do kogo skierowane są takie „upublicznione” notatki. Potem zaś powstaje pytanie, dlaczego eksplikacja głównych założeń twórczości pozostaje w formie notatek, rękopisu (celowo „ozdabianego” skreśleniami). Te wątpliwości prowadzą do kolejnych problemów – pytań o funkcję nadawcy. Kto tutaj mówi? Czy jest to wypowiedź prywatna, osobista, czy też może komunikat skierowany przez słynnego artystę, który zdecydował się na wyjaśnienie założeń swojej twórczości? Kwestia materialności dotyczy również samych kanałów komunikacyjnych, a także, czy przede wszystkim, artysty jako funkcji komunikacyjnej.

Takie przedstawienie swojej działalności wpisywałoby Kantora w nowoczesną teorię *work in progress*. Tutaj pojawia się jednak kolejna komplikacja, kolejna prowokacja artysty. Chodzi o sformułowaną przez Kantora ideę dzieła zamkniętego. Jak sam notował:

¹² Dokładniej relacje słowa i plastyki analizuję w: P. Stangret, *Kantor pisarz: „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2014.

Jestem przeciwko dziełu otwartemu
Partycypacji widzów
Dzieło otwarte 1944
Potem 1967
Partycypacja widzów
Wewnętrzna
Wrażenie, że się partycypuje,
Że może się partycypować
– teraz jest to bardzo łatwe,
Dzieło otwarte stało się bardzo łatwe
Korzystają z tego tysiące miernot
– pojawiły się uroczystości łatwe
Bez ryzyka happeningu –
Z pretensjami do piękna
A nie anektowaniem realności¹³.

Podobne filipiki w wypowiedziach Kantora odnoszą się do sztuki konceptualnej. W jego twórczości dokonało się przewartościowanie związane z tymi tendencjami. W latach 60. i 70. artysta uprawiał sztukę, która była na nie odpowiednią. Niektóre z jego ówczesnych dzieł – *Ambalaże konceptualne*, pomniki niemożliwe do realizacji, *Multipart* – to właśnie rodzaj „próbowania” tych nowoczesnych koncepcji. W swojej teorii Kantor uznawał nurt konceptualny za konsekwencję rozwoju awangardy XX wieku – zwłaszcza tendencji wywodzących się od dadaizmu. Artysta zbliżał się do zakwestionowania dzieła sztuki i tradycyjnych konwencji jego odbioru.

Pierwsze tego typu przedsięwzięcie stanowiła *Wystawa popularna*, na której zaprezentowane zostały przedmioty w stanie przed powstaniem dzieła sztuki. Dla Kantora ważne było bowiem awangardowe atakowanie konwencjonalnego odbioru sztuki. Przedstawienie *Nadobnisie i koczodany* pokazuje oczekiwanie na rozpoczęcie spektaklu (akcja rozgrywa się w szatni teatralnej), *Wielopole*, *Wielopole* miało z kolei przedstawić sam proces twórczy (dlatego tak mocno udokumentowano same próby – ekipy filmowe zostały zaproszone przez au-

¹³

T. Kantor, *Jestem przeciwko dziełu otwartemu*, rękopis w archiwum rodziny artysty.

tora). W sztuce konceptualnej Kantor dostrzegał szansę na to, by artysta stał się intelektualistą, odszedł jednak od sztuki mentalnej na rzecz zamkniętego dzieła sztuki. Będzie to szczególnie istotne w późnym okresie jego twórczości. W latach 80. *Lekcje mediolańskie* i sposób, w jaki opisywany jest w nich konstruktywizm, wskazują, że Kantor pozostał konsekwentny w tym wyborze.

Przewartościowanie to miało miejsce po *Umarłej klasie*. Kantor zaczął mówić wtedy – co dobitnie zapisał w *Lekcjach mediolańskich* – o *message* artysty. Koncepcja dzieła zamkniętego i krytyka jego otwartości była w tym przypadku ideą wyprowadzoną z konstruktywizmu. Według Kantora, od połowy lat 70. dadaistyczna i później konceptualna idea sztuki zrywającej z materializacją stała się modą i konwencją. Artysta oskarżał polskich konceptualistów o brak zaangażowania intelektualnego. Skłaniając się ku konstruktywizmowi i surrealizmowi, pokazywał, że uniwersalia mogą być awangardowe, mogą stać w sprzeczności z obowiązującą konwencją. To także jeden z ważnych problemów poruszanych przez niego w Mediolanie w 1986 roku – Kantor mówił, że sztuka nie powinna zamykać się jedynie w rozważaniach estetycznych, a taki właśnie zarzut kierował w stronę konceptualizmu.

W *Lekcjach mediolańskich* sam Kantor przeciwstawia tendencje konstruktywistyczne „radikalizmowi konceptualistów”. Widać tu silne mitologizowanie własnej postawy. Konstruktywizm był, według Kantora, kierunkiem, który wywarł wielki wpływ na całą sztukę ubiegłego stulecia. Artysta podzielił nawet Europę na konstruktywistyczną i surrealistyczną, samemu identyfikując się z tą pierwszą „opcją” – jednocześnie siedł pod prąd tendencjom określanym przez niego jako „pozbawione sygnifikacji”.

Podobnie wygląda jego stosunek do sztuki performance’u. Idee ingerencji sztuką w rzeczywistość i anektowania tej rzeczywistości przez dzieło były jednymi z głównych koncepcji artystycznych Kantora. Równie ważna pozostawała osobowość artysty – jako przedmiot dzieła sztuki. Moim zdaniem, *cricotage*, w manifestcie *Gdzie są niegdysiejsze śniegi* negatywnie określane jako nie-performance¹⁴, tym właśnie różni się od przedstawień z nurtu performance, że są dziełami sztuki, skończonymi spektaklami, a nie

¹⁴ T. Kantor, *Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, [w:] tenże, *Pisma*, t. II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. K. Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005, s. 187–188.

otwartymi aktami, w których, jak pisze Erika Fischer-Lichte, „materializacja dominuje nad znakowością”¹⁵. Widać to zwłaszcza w *Ślubie w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej* (i innych spektaklach z tego okresu), w którym pojawia się sprzeczność, a także napięcie pomiędzy spektaklem szkolnym a artystycznym.

O wiele istotniejsza pozostaje właśnie negatywna definicja niż projekt charakteryzujący Cricotage. Ważna jest także wypowiedź Kantora na tematy społeczne. Międzynarodowy sukces osiągnięty przez artystę, a także jego koncepcja dzieła zamkniętego uprawiana od *Wielopola*, *Wielopola* doprowadziły go do teorii sztuki osadzonej w kontekście kultury. Na tym właśnie polegała też awangardowość artysty, który bazował na tradycji:

Nasunęła mi się teraz taka myśl i niech to nie będzie przyjęte jako jakiś szczególny patriotyzm. Otóż sądzę, że sztuka polska ma w sobie coś, czego nie mają inne kultury. Znaczeniowość mianowicie. Pewnie też dlatego nie rozumieją nas na Zachodzie. Taka formuła Cezanne’a na obraz: harmonijne zestawienie form, kolorów i linii. Tylko tyle. Jeżeli ludzie na obrazie grają w karty, to nie chodzi o grę, a czysto formalną strukturę estetyczną¹⁶.

Kantor wykorzystuje tutaj tradycję nie tylko po to, by się legitymizować. W takim ujęciu struktura sztuki operująca znakiem jest właściwa nie tylko jego koncepcji, lecz także stanowi cechę sztuki polskiej w ogóle, której Kantor jawi się jako reprezentant, zwłaszcza pokazując na Zachodzie swoją regionalność. Swój sukces autor tłumaczył bowiem kategorią zrozumiałości, jak stwierdził: „każda dobra sztuka jest komunikatywna”¹⁷.

Tym, co daje możliwość zrozumienia sztuki tak silnie osadzonej w tradycji, jest przede wszystkim osoba artysty. W przypadku Kantora dochodzi do tego jeszcze kwestia znaku ikonicznego. To przecież autor, który prywatnie,

¹⁵ Zob. E. Fischer-Lichte, *Estetyka performatywności*, przeł. M. Borowski, M. Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

¹⁶ T. Kantor [wywiad], *Nie znoszę ścisku*, rozm. T. Krzemień, „Tu i Teraz” 1984, nr 24.

¹⁷ Tenże [wywiad], „O wiele ważniejsza od sztuki staje się kultura życia”, rozm. K. Miklaszewski, „Gazeta Krakowska”, 17–18.06.1981.

„nielegalnie” – jak to określał – stał się częścią własnych spektakli. Tym samym jego działania pozaartystyczne zostały wpisane w hipertekstowo rozumiane dzieło sztuki. Autor *Umarłej klasy* balansuje na granicy, wcielając się w modernistycznego twórcę, autora transcendentnego wobec dzieła i jednocześnie praktykując nowoczesną twórczość dokumentu osobistego, bezpośredniej wypowiedzi autorskiej.

Drugą istotną dychotomię stanowi traktowanie samego dzieła. Z jednej strony to autonomiczne prace malarskie, teatralne i literackie, z drugiej zaś wszystkie one nadają sobie wzajemnie kontekst, tworzą wielostronną sieć relacji intertekstualnych. Co więcej, te powiązania są tworzone przez samego artystę. W jego przypadku ważne stają się silna stylizacja i sugerowanie, że odbiorca ma do czynienia z wypowiedzią bezpośrednią, z osobistą ekspresją artysty. Jednakże idea „dzieła zamkniętego” pokazuje, że Kantor oscyluje pomiędzy komunikacją opartą o znaki a czysto emocjonalnym oddziaływaniem na swoją publiczność.

Tadeusz Kantor łączy modernistyczne i awangardowe praktyki artystyczne. Różnorodność środków wyrazu została przejęta z awangardowej otwartości dzieła sztuki. Jednocześnie twórca wpisuje się w awangardową tendencję do reinterpretacji tradycji w sposób nowoczesny (w tym przypadku operując czy prowadząc grę z kreacją modernistycznego artysty). Dlatego powie, że każda sztuka jest awangardowa, co zbieżne jest z teorią awangardy Petera Bürgera¹⁸. Może tak robić, ponieważ działa już w przestrzeni, gdzie awangarda stała się konwencją, kolejnym dyskursem, tekstem, który oddziałuje na postawę i praktykę twórczą artysty.

Bibliografia

- Bürger Peter, *Teoria awangardy*, przeł. Jadwiga Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.
- Czekalski Stanisław, *Intertekstualność i malarstwo. Problemy badań nad związkami międzyobrazowymi*, Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Adama Mickiewicza, Poznań 2006.
- Fischer-Lichte Erika, *Estetyka performatywności*, przeł. Mateusz Borowski, Małgorzata Sugiera, Księgarnia Akademicka, Kraków 2008.

¹⁸ P. Bürger, *Teoria awangardy*, przeł. J. Kita-Huber, Universitas, Kraków 2006.

- Jakobson Roman, *Poetyka w świetle językoznawstwa*, przeł. Krystyna Pomorska, [w:] *Współczesna teoria badań literackich za granicą*, t. II, oprac. Henryk Markiewicz, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1976.
- Jay Martin, *Kryzys tradycyjnej władzy wzroku*, przeł. Jarosław Przeźmiński, [w:] *Odkrywanie modernizmu*, red. Ryszard Nycz, Universitas, Kraków 2004.
- Kantor Tadeusz [wywiad], „O wiele ważniejsza od sztuki staje się kultura życia”, rozm. Krzysztof Miklaszewski, „Gazeta Krakowska”, 17–18.06.1981.
- Kantor Tadeusz [wywiad], *Nie znoszę ścisku*, rozm. Teresa Krzemień, „Tu i Teraz” 1984, nr 24.
- Kantor Tadeusz, *Ein Reisender – seine Texte und Manifeste*, Hrsg. Piotr Nawrocki, Heinz Neidel, Manfred Rothenberger, Verlag für Moderne Kunst, Nürnberg 1988.
- Kantor Tadeusz, *Gdzie są niedysiejsze śniegi*, [w:] tenże, *Pisma*, t. II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Jestem przeciwko dziełu otwartemu*, rękopis w archiwum rodziny artysty.
- Kantor Tadeusz, *Métamorphoses*, Chêne/Hachette – Galerie de France, Paris 1982.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. I: *Metamorfozy. Teksty o latach 1934–1974*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Pisma*, t. II: *Teatr Śmierci. Teksty z lat 1975–1984*, oprac. Krzysztof Pleśniarowicz, Ossolineum – Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2005.
- Kantor Tadeusz, *Poezja*, rękopis, archiwum, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków.
- Kantor Tadeusz, *Zbiory publiczne. Katalog prac*, red. Anna Halczak, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora „Cricoteka”, Kraków 2003.
- Pleśniarowicz Krzysztof, *Kantor. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997.
- Stangret Paweł, *Kantor pisarz: „Lekcje mediolańskie” jako tekst literacki*, Wydawnictwo Uniwersytetu Kardynała Stefana Wyszyńskiego, Warszawa 2014.

Summary

Tadeusz Kantor in the Network of Texts

In his work Tadeusz Kantor referred to various types of texts. He used self-commentary and recontextualized his statements, also explaining his own works in various ways. The author describes what Kantor's avant-garde style is. He

focuses on borderline forms or statements which combine painting and literary creativity. In particular, the article looks at the 'Definitions' cycle, which consists of works on paper, *Ideas and definitions*, and *Images-definitions*, i.e. on a series of paintings (on canvas and paper) with texts on them. As shown by the author, Kantor's painting, theater and literary works give each other a context, create a mutual network of intertextual relations. These connections are consciously created by the artist himself.

"L'informel"

Materia nie rządzi się
prawami konstrukcji.
Materia niszczy formę,
jest dostępna tylko
przez manipulacje
destrukcyjne,
przez ryzyko przypadku,
przez spontaniczne
działanie.

Przypadek, którego
funkcja w powstawaniu
dzieła staje się istotną -
~~nieprzewidywalną~~ kwestionuje
całkowicie i wyłącza
ingerencje artysty
w procesie powstawania
tego dzieła.
obraz nie jest celem,
jest rezultatem, osadem
procesu.

II. 56. Tadeusz Kantor, *L'informel*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

realność zdegradowana
... im przedmiot jest
"uboższy", "niższej rangi"
tym rożelozse ma szanse
ujawnienia swaj
przedmiotowości...
Tandemle rezultu
przedmiotow, stonowice
w hierarchji przedmiotow
najmiesz "doty"
ujawniaja, jwi ku progu.
Zniszczenie, ro jakimś
ostatnim przebytku
swaje AUTONOMICZNE
PRZEDMIOTOWE
ISTNIENIE. (niektorzy
z tej poznawczej metody
~~zrobili~~ zrobili na swoj
prywatny użytek
pretensjonalną estetykę,
uprawiedliwiana
i podpierająca się
dorożionymi ideologjami,
właconymi ekohibicjohistycznymi
- jakoby obsesjami -
"Biedna" sztuka wptywowych
arrinwistow ---

1963 T. Kantor

II. 57. Tadeusz Kantor, *Realność zdegradowana*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

idea podróży

1963 natrafiam na
niezwykły model: Ludzie
WĘDRUJĄCY, w nieustannej
podróży bez celu i domu,
uksztaltowani przez swoje
szaleństwo i namiętność
opakowywania
swego ciała płaszczami,
derkami; pograżeni
w skomplikowanej
anatomii ubrania,
w tajemnicach pakunków,
torb, tobozków,
rzemyków, sznurków;
chroniących swe ciała
przed stoncem,
deszczem
i zinnem

1963 TKantor

II. 58. Tadeusz Kantor, *Idea podróży*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

Idea ambalacji (emballages)

Ambalacja jest czyniącą więcej niż - jak to było u dadaistów - prowokacyjną obecnością przedmiotu.

Jest procedurą i czynnością i związana z przedmiotem. Ma to dalsze konsekwencje w happeningu.

Czynność opakowywania kryje w sobie bardzo ludzką potrzebę i namiętność przechowywania, przekazywania, również smak nieznanego i tajemniczego.

Tu to niema twórczości z Pop-artem, który w opakowaniu widział industrialną fascynację i idolatrię ...

1963

t. Kantor

II. 59. Tadeusz Kantor, *Idea ambalaży*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie

HAPPENING
 Happening jest jedną
 z najbardziej radykalnych
 metod eksplorowania
 rzeczywistości przez
 sztukę.
 Happening jest
 przedstawianiem
 RZECZYWISTOŚCI
 PRZEZ
 RZECZYWISTOŚĆ
 (a nie przez imitację).
 Działanie przenosi się
 z owego REZERWATU
 jakim jest obraz
 w
 sferę
 RZECZYWISTOŚCI
 należy przetrząsnąć zastaną,
 gotową rzeczywistość.
 (W tej sytuacji byłoby smieszne
 ani historyczki, jakby straszyć
 tworzyć iluzoryczne wartości
 estetyczne.
 Aby się z rzeczywistością
 nie, zasymilować - należy

pozbać PRZEDMIOTY
 ich życiowych, praktycznych
 prerogatyw -
 należy im narzucić
 pracę sztuki
 bezinteresowne
 życie nieskuteczne
 życie bezcelowe.
 Należy bezwarunkowo
 odrzucić
 ŚWIADOMĄ
 i POZNAWCZĄ
 metodę happeningu
 w
 sytuacji życiowej
 typu absolutnego.
 1965 + Kantor

II. 60. Tadeusz Kantor, *Happening*, z cyklu *Obrazy i definicje*
Tadeusz Kantor © Maria Kantor & Dorota Krakowska,
dzięki uprzejmości Archiwum Cricoteki w Krakowie