

Lech STANGRET

## ZARYS EWOLUCJI RYSUNKU TADEUSZA KANTORA

*Стаття відомого спеціаліста в галузі сценографії Леха Стангрета «Нарис еволюції Тадеуша Кантора» присвячена творчості відомого польського авангардного художника, сценографа, теоретика, керівника театру «Кріко».*

*Тадеуш Кантор (1915–1990) один із засновників модерністичної «Групи молодих пластиків» (1945) і «Краківської групи» (1957). Його аскетичні полотна представляють абстрактні конструкції, а також метафоричні постаті, за стилем наближені до сюрреалізму.*

*Автор статті ґрунтовно розглядає еволюцію творчості художника на прикладі його рисунку як елементу графічної творчості, доводячи в своїх об'єктивних спостереженнях, що відомий майстер польського авангарду займався малярством жесту, інформелем, асамбляжами і амбалажами, в яких реальні об'єкти, зокрема, пафасолі, були вмонтовані у площину полотна.*

*Кантор творив не стільки сценографію, скільки інсценізації.*

*Автор простежує розвиток творчості Т. Кантора на прикладі його участі і ролі у створеному ним театрі «Кріко II».*

*Справедливим є твердження Л. Стангрета, що Тадеуш Кантор належить до числа найвидатніших польських мистців другої половини ХХ ст., а його графічна спадщина, зокрема, рисунок, становить вагомий частку його інтелектуальної спадщини.*

Rysunek Tadeusza Kantora ulegał na przestrzeni lat wielu przeobrażeniom. Zmieniał się w zależności od dyscypliny, którą uprawiał autor, jak i techniki graficznej czy konwencji artystycznej. Jako sposób notacji ulegał przekształceniu podobnemu do ewolucji charakteru pisma. Chociaż w ostatnim okresie twórczości nie sposób było wyobrazić sobie pracy Kantora bez rysunku, który był niemal jak timbre jego głosu, to badając wczesne i bardzo wczesne szkice można zauważyć, że kształtowanie się charakterystycznej dojrzałej formy i linii było procesem długim i żmudnym, podlegającym licznym wpływom i zaskakującym zwrotom.

Tadeusz Kantor urodził się 6 kwietnia 1915 roku w Wielopolu Skrzyńskim (obecne województwo podkarpackie). Był drugim dzieckiem Mariana Leona Kantora i Heleny Katarzyny z domu Berger. Ojciec, przed wybuchem I wojny światowej piastował stanowisko kierownika wiejskiej szkoły w Pstrągówce koło Strzyżowa. Potem walczył m.in. w 3 Pułku Piechoty w 2 Brygadzie Legionów generała Józefa Hallera, zwanej Karpacką. Po zakończeniu wojny nie wrócił do rodziny, lecz udał się na Śląsk, gdzie poświęcił się pracy oświatowo — społecznej (pracował jako nauczyciel w szkołach na Śląsku, jednocześnie aktywnie działając w szeregach Chadecji). Opuszczona przez męża Helena Kantorowa zmuszona została do szukania pomocy u członków rodziny. Znalazła ją u swej matki Katarzyny Berger, pełniącej po śmierci męża obowiązki gospodyni w miejscowej plebanii u księdza Józefa Radoniewicza. Proboszcz Radoniewicz, który był przyrodnim bratem Katarzyny Berger udzielił gościny ciężarnej Helenie Kantor i jej dwuletniej córce — Zofii. Tam też przyszedł na świat Tadeusz Maria Kantor.

Po latach Tadeusz Kantor często powracał w swej twórczości do czasu dzieciństwa spędzonego w Wielopolu. Barwnie też opisywał *skierowane ku wieczności miasteczko*, w którym zgodnie egzystowały tradycje polskie i żydowskie. Niewątpliwie, okres wielopolski pozostawił niezatarty ślad w jego pamięci, ale na próżno poszukiwać w nim jakiejś szczególnej, artystycznej atmosfery. Młody Kantor nie wzrastał w otoczeniu, w którym sztuka zajmowałaby najważniejsze miejsce. Na pewno nie mogły wpłynąć na małego Tadeusza artystyczne zainteresowania ojca, gdyż ten nie brał udziału w wychowywaniu syna.

Wspominając swe chłopięce lata, twórca zwracał głównie uwagę na zapładniające wyobraźnię dziecka uroczyste obrzędy i ceremonie. Rytm życia miejscowej społeczności wyznaczały bowiem święta religijne (katolickie albo judaistyczne) urozmaicane uroczystościami weselnymi i pogrzebowymi. Senną atmosferę zakłócały od czasu do czasu niespodziewane zdarzenia, jak np. przemarsz wojska. Uczestniczący w tych wydarzeniach z obowiązku lub ciekawości, młody Kantor bawił się potem odtwarzając w swym pokoiku na plebanii zaobserwowane sceny i sytuacje. W późniejszych opisach dzieciństwa, artysta niejednokrotnie podkreślał istotne znaczenie owych zabaw, ale nie nadawał im charakteru wyjątkowości, gdyż *wszystkie dzieci wiejskie i z miasteczka malowały, bawiły się w teatr i uprawiały sztukę, wcale o tym nie wiedząc* [1].

Zatem pierwsze dziesięć lat życia Tadeusza Kantora nie było czasem, który już zaważył na wyborze kariery artysty. Nie zachowały się niestety żadne rysunki z tego okresu.

Po ukończeniu przez Tadeusza czterech klas szkoły powszechnej w Wielopolu, w roku 1925, Helena Kantor wraz z dziećmi przeniosła się do Tarnowa (m.in. dla umożliwienia synowi kontynuacji nauki).

W roku szkolnym 1925/1926 Kantor został zapisany do klasy IB I Gimnazjum im. Kazimierza Brodzińskiego. Choć lata gimnazjalne (1925–1933) nie były tak często i z takim sentymentem wspominate przez artystę jak dzieciństwo w Wielopolu, to jednak właśnie ten czas silnie wpłynął na kształtowanie się jego osobowości i wybór życiowej drogi. Gimnazjum tarnowskie, z austriackim właściwie jeszcze programem typu klasycznego, kładło nacisk na filologiczno — klasyczny kierunek kształcenia. Było szkołą o dużym prestiżu, skupiającą wśród grona pedagogicznego wiele szacownych postaci. Szczyciło się też znakomitymi wychowankami. W gimnazjum działało wiele kółek zainteresowań i młodzieżowych organizacji. W samym mieście kwitło bujne życie teatralne. Urządzano liczne amatorskie i szkolne przedstawienia, a w roku 1932 powołano międzyszkolny zespół teatralny.

Kantor należał do wyróżniających się uczniów. Był celerem — prymusem z przedmiotów humanistycznych. Z łaciny i greki udzielał korepetycji mniej zdolnym kolegom, wspomagając w ten sposób skromny, rodzinny budżet. Pewne trudności sprawiała mu tylko matematyka i fizyka.

Piotr Krakowski opisując tarnowski okres Kantora podawał, że już w latach gimnazjalnych zyskał sobie rozgłos malarza [2]. Artysta przyznawał, że zaczął malować w trzeciej klasie pod wpływem obejrzanego w krakowskich Sukiełnicach płótna Henryka Siemiradzkiego «Pochodnie Nerona» [3]. Zachwyciła go również kurtyna Siemiradzkiego w teatrze Słowackiego. Innym źródłem fascynacji był malarski świat Jacka Malczewskiego. Z inspiracji twórczością Malczewskiego namalował obraz przedstawiający śmierć w całunie na tle pejzażu, który podarował nauczycielowi matematyki i fizyki — Józefowi Salibillowi. Z okresem tarnowskiej edukacji Kantora wiąże się także wielki podziw i admiraacja dla sztuki Stanisława Wyspiańskiego. Jesienią 1932 roku, w ramach działalności świetlicowej Czytelni, Kantor wygłosił referat p.t.: *Wyspiański — plastyk na tle kierunków nowoczesnego malarstwa* oraz zaprojektował i wykonał oprawę scenograficzną do dwóch fragmentów sztuk Wyspiańskiego: III aktu *Wyzwolenia* i IV aktu *Akropolis*. Artysta wspominał, że te pierwsze, młodzieżowe próby działalności



1. Portret Zygmunta Bujasa, rysunek z lat 1935/1936. Ołówek na papierze. Własność prywatna



2. Studium aktu męskiego, 1937. Węgiel na papierze.

Własność: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

teatralnej sprowokowane były scenografi-ami Andrzeja Pronaszki.

W roku 1933, po złożeniu egzaminu maturalnego, wyjechał do Krakowa z mocnym postanowieniem zostania malarzem *i to sławnym malarzem* [4]. Nie była to jednak na tyle kategoryczna decyzja skoro jesienią 1933 r. podjął studia na Wydziale Prawa i Administracji Uniwersytetu Jagiellońskiego. Szybko pojął swój błąd. Już po dwóch tygodniach zrezygnował z kariery prawniczej i zapisał się do prywatnej Wolnej Szkoły Malarstwa i Rysunku im. Ludwika Mehofferowej, prowadzonej przez Zbigniewa Pronaszkę. Przedstawił wtedy swoje szkice, które na tyle zainteresowały Pronaszkę, że zwolnił go z opłaty czesnego za pierwszy rok. Jednakże, w następnych latach postanowił kontynuować naukę malarstwa w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych.

Edukację w nowej uczelni rozpoczął w pracowni Władysława Jarockiego 5.X.1934 roku.

Program ówczesnej ASP kładł szczególny nacisk na opanowanie podstaw rysunku. W opinii profesorów, rysunek stanowił o przyszłości każdego artysty, niezależnie od wybranej dyscypliny (malarstwa, rzeźby czy architektury). Bez jego znajomości nie mogło być mowy o rozwoju nawet największego talentu. Warto zauważyć, że tak sformułowany profil nauczania wynikał ze względów czysto praktycznych. Zakładano, że nie wszyscy po ukończeniu studiów będą twórcami. Zatem nawet: *Średnio lub zgoła mało uzdolnieni przy usilnej pracy i dokładnym przyswojeniu sobie zasad nauki rysunku mogą spożytkować go dobrze np. jako kopiści (czy) nauczyciele rysunku* [5]. Młodym adeptom sztuki aplikowano więc na początek potężną dawkę nauki rysunku. Dla Kantora i jego kolegów z pierwszego roku głównym przedmiotem był tzw. rysunek wieczorny prowadzony przez Kazimierza Sichulskiego, gdyż nauczane przez Władysława Jarockiego podstawy malarstwa inau-gurował szkic rysunkowy.

Pierwsze dwa lata (1934/35 i 1935/36) spędził Kantor w pracowni Jarockiego, ucząc się techniki rysunku pod okiem Kazimierza Sichulskiego. Większej zmiany w

koncepcji nauczania nie przyniósł też trzeci rok (1936/37), w pracowni Ignacego Pieńkowskiego.

Dla Tadeusza Kantora, któremu w latach gimnazjalnych wszczepiono romantyczny kult roli artysty — duchowego przewodnika narodu i burzyciela zastanego porządku — zderzenie z pragmatycznym programem Akademii było bolesnym rozczarowaniem. Spadkobiercy Wyspiańskiego, uprawiający w gruncie rzeczy buduarowo — salonowe malarstwo, pragnęli wychowywać zręcznych rzemieślników. Malarzy, których obrazy zyskiwałyby dobre ceny u konserwatywnego establishmentu. Kantor tak wspominał czas spędzony w pracowniach Jarockiego i Pieńkowskiego: *Pierwsze trzy lata przetrwałem w stanie rozleniwionej obojętności i bez większych ambicji. Malarstwo profesorów nie dawało mi żywszych impulsów. Niewiarygodnie pompierskie uczyło jedynie trików i sposobów wywoływania wiadomych efektów. Co zręczniejszym przepowiadano przyszłą sławę. Kształcenie świadomości nie leżało w programie mistrzów, bo jej sami nie posiadali. Ale było to pompierstwo wysokiej klasy, zadziwiające wewnętrzną pustką, wykonywane z talentem, jaki muszą wykazywać chyba świetni ekwilibryści i pantomimiści [6].*



3. Studium aktu kobiecego, 1937. Węgiel na papierze.

Własność: Archiwum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie

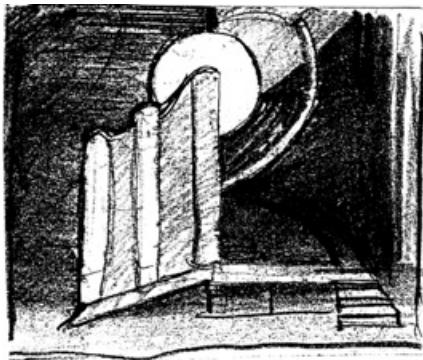
Z lat 1935/36 pochodzi rysunek przedstawiający portret ojca Mariana Bujasa — Zygmunta (ryc. 1) Szkic wykonany ołówkiem na papierze ukazuje popiersie mężczyzny w średnim wieku, z profilowym ujęciem głowy zwróconej w lewym kierunku. Autor skupił się na uchwyceniu podobieństwa twarzy modela, rezygnując z tła i szczegółów ubioru. Koszula i rysujące się pod nią ramiona zaznaczone są jedynie konturowymi liniami. Głęboko osadzone duże oczy, wąskie usta i wydatny, garbaty nos nadają portretowanemu wyrazistości i świadczą o niezłym opanowaniu techniki portretowej. Również poprawne są: rysunek ucha, włosów, a także światłocieniowy modelunek twarzy.

W przedstawionym szkicu widać dobry warsztat rysownika nie pozbawionego zdolności. Jednak fotograficzny realizm, stanowiący podstawowe kryterium oceny umiejętności, nie interesował Kantora. Akademicki rysunek sprowadzał bowiem

twórczość do pracy rzemieślnika, doskonalącego linię odwzorowującą realistycznie postacie i przedmioty. Taka praktyka daleka była od wyobrażeń o powołaniu i misji artysty, którego każdy akt kreacji wyrażać miał wyjątkowość i ujawniać skalę geniuszu. Dlatego twórca wyznawał po latach, że nudził się *...na tej Akademii szalenie* [7].

Portret Bujasa nie zawiera charakterystycznych cech formy i kreski późnego rysunku Kantora. Trudno doszukać się w miękkiej linii zapowiedzi deformacji, dynamiki i napięcia. Jest on dobrym przykładem jak przebiegała malarska edukacja wyznaczona strukturą programu.

W archiwum ASP zachowały się dwa rysunki Kantora datowane na rok 1937 (*ryc. 2 i ryc. 3*), pochodzące zapewne ze szkoły rysunku Kazimierza Sichulskiego, Są to



4. Projekt scenograficzny do «Balladyny» J. Słowackiego, 1938/1939. Węgiel, ołówek na kartonie. Własność prywatna. 5. Projekt scenograficzny do «Balladyny» J. Słowackiego, 1938/1939. Węgiel, ołówek na kartonie. Własność prywatna

dwa, duże, osobne akty — kobiecy i męski wykonane węglem na papierze o wymiarach 100 x 70 cm.

Studium aktu męskiego (*ryc. 1*) przedstawia młodą postać siedzącą przodem, zwróconą w ł w prawo. Nagi mężczyzna opiera ręce na prawej nodze założonej na lewą. (Na odwrociu znajduje się niedokończony szkic tej samej pozy).

Akt kobiecy (*ryc. 2*) ukazuje siedzącą dziewczynę, której tułów lekko zwrócony jest w lewo. W przeciwieństwie do pozycji chłopca lewą nogę założyła na prawą, a splecione ręce oparła na prawym udzie. Głowę trzyma frontalnie.

Obydwa akty świadczą o świetnym już opanowaniu techniki akademickiego rysunku przez wykonawcę. Znakomicie oddane zostały szczegóły anatomiczne ciał modeli, zindywidualizowanie rysów twarzy, napięcie mięśni. Światłocieniowy modelunek bardzo dobrze określa źródło światła i nadaje bryłom figur plastycznej głębi. Rysunki musiały

zyskać wysokie noty profesorów, skoro zatrzymano je w Akademii. (Do archiwum kwalifikowano tylko najlepsze prace).

System akademickiego nauczania uległ diametralnej zmianie, gdy po trzech latach terminowania na Wydziale Malarstwa przyjął Kantora do pracowni Malarstwa Dekoracyjnego Karol Frycz.

Początki malarstwa dekoracyjnego łączą się w krakowskiej ASP z osobą Stanisława Wyspiańskiego, który prowadził je (z przerwami związanymi z chorobą) do śmierci w 1907r. Statuty Akademii od 1896 roku do 1920 roku stanowiły, że malarstwo dekoracyjne było przedmiotem nauczania tak zwanej szkoły specjalnej. Po śmierci Wyspiańskiego wielokrotnie zmieniano zakres programu szkoły, znacznie go rozbudowując. Włączono np. do niego dekorację teatralną i kurs praktyczny specjalnych technik malarstwa ściennego. Niestety szkoła nie cieszyła się powodzeniem wśród studentów, głównie z powodu częstych przerw i zmian kursów, a także nieudolności wykładowców.



6. Szkice postaci

Zainteresowanie wzrosło dopiero wtedy, kiedy w roku akademickim 1930/1931 Karol Frycz przejął prowadzenie całej szkoły malarstwa dekoracyjnego. Jego wykłady i ćwiczenia zyskiwały niebывałą popularność. Z uwagi na frekwencję zdecydowano zarządzeniem władz uczelni, iż w roku 1932/33 na kurs malarstwa dekoracyjnego przyjmowani będą tylko wyjątkowo zdolni uczniowie i to po ukończeniu co najmniej dwóch lat rysunków. Atrakcyjność szkoły Frycza polegała na zupełnie innym sposobie kształcenia studentów. Kurs malarstwa dekoracyjnego podzielony, na dwa działy: malarstwa ściennego i malarstwa dekoracyjnego, w zastosowaniu do potrzeb teatru obejmował serie wykładów, dyskusji i ćwiczeń. Wykłady miały na celu — jak pisał m.in. Karol Frycz w programie na rok 1936/1937 — *nawiązać nić między tradycją dawnych dzieł sztuki i ich techniki a sztuką nowoczesną, unaocznic młodzieży studiującej zarówno cechy wspólne, jak i rozbieżności sztuki różnych epok* [8]. W zakresie dekoracji teatralnej, po omówieniu różnych utworów dramatycznych, uczniowie projektowali wykonanie do nich opraw scenograficznych w formie rysunków i makiet. Frycz prze-

jawiał wielką inwencję w rozwijaniu zarówno teoretycznego, jak i praktycznego programu pracowni. Na wykładach pojawiały się takie tematy, jak: teatr wschodni i jego dekoracyjność, nowoczesna inscenizacja, światło na scenie czy kostiumologia teatralna. Zabierał studentów do teatrów, by mogli zapoznać się bezpośrednio z mechanizmami i konstrukcją sceny, oświetleniem, pracowniami technicznymi i krawieckimi. Oprowadzał w czasie niedzielnych wycieczek po zabytkach Krakowa, omawiając minione osiągnięcia w zestawieniu z analogicznymi zagadnieniami w sztuce współczesnej. Inspirował słuchaczy do wyciągania samodzielnych wniosków i indywidualnego traktowania tematów ćwiczeń.

Okres nauki (1937–1939), spędzony w pracowni Karola Frycza wyrwał Kantora z letargu i mocno zaważył na pierwszych latach w pełni samodzielnej twórczości, przy-



7. *Studium światła teatralnego, 1939. Tusz, papier. Własność prywatna.* 8. *Projekt dekoracji do «Samuel Zborowski» J. Słowackiego, 1939. Tusz, papier. Własność prywatna*

padających na czas hitlerowskiej okupacji. Pod okiem charyzmatycznego pedagoga poznawał najwybitniejsze dzieła polskiej i światowej dramaturgii. Wykonywał wiele rysunkowych projektów scenograficznych opraw i makiet. Rysował i malował. Próbował różnych malarskich technik (akwareli, oleju, fresku, drzeworytu). Uważnie słuchał wykładów i dyskusji, sporządzając staranne notatki. Pilnie uczestniczył w zajęciach praktycznych i ćwiczeniach. Frycz szybko zauważył talent i zaangażowanie nowego ucznia. Na koniec roku 1937/38 wpisał mu do indeksu nie tylko ocenę celującą i pochwałę, ale również wystąpił o nagrodę pieniężną za prace całoroczne. Sytuacja powtórzyła się w następnym, 1938/39 roku.

Pod wpływem Karola Frycza, przede wszystkim powróciła z wielką mocą fascynacja twórcy teatrem. Odtąd, w jego artystycznej działalności, teatr nierozzerwalnie już splecać się będzie z malarstwem. Spoiwem plastycznym łączącym oba te bieguny twórczości stał się rysunek.

W szkole malarstwa dekoracyjnego, rysunek Kantora, uwolniony z ciasnego panacza naturalistycznego odtwarzania, zaczął żyć nowym życiem. Zachowało się sto-



sunkowo dużo notatek, projektów, szkiców, fotografii makiet, powstałych w latach 1938 – 1939. Warto przyjrzeć się kilku z nim, gdyż dobrze egzemplifikują nowe obszary funkcjonowania rysunku.

Z przełomu lat 1938/39 pochodzą projekty do dyplomowej pracy artysty, jaką miała być scenografia do «Balladyny» J. Słowackiego. Na dwóch szkicach (*ryc. 4 i ryc. 5*) wykonanych węglem na kartonie, Kantor przedstawił różne rozwiązania scenicznej oprawy dramatu.

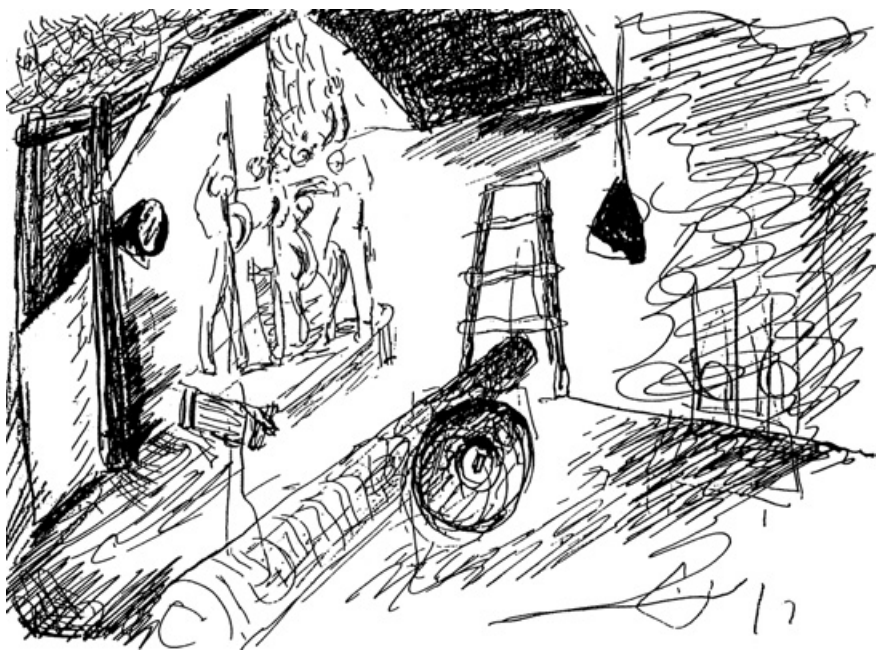
W obu szkicach artysta posłużył się geometrycznymi figurami: walców, kół, prostokątów, łuków, wielokątów. Przestrzenne, syntetyczne, lapidarne formy zdradzają wpływy monumentalnego teatru Andrzeja Pronaszkii. Kantor opisuje kształty grubym konturem. Poszczególne partie szkiców cieniują w zależności od stopnia ich nasycenia teatralnym światłem. Nie dba o szczegóły i staranność wykreślenia figur. Interesuje go zobrazowanie pomysłu, którego efekt ocenić będzie można dopiero na scenie. Rysunek jest dla niego tylko etapem, stopniem w realizacji, który nigdy w pełni nie odda, bo nie musi oddać, doskonałości i skali projektu.

Jeszcze silniej aspekt notacji wrażenia zaznaczył się w rysunkach ze studentckiego szkicownika z 1939 roku. Kantor użył do ich wykonania pędzla. Czarna farba pokrywa duże części szkiców. Niezamalowane powierzchnie wyłaniają z mroku czerni rozświetlone formy. Pojawiający się gdzieś kontur zwiększa swoją szerokość, stapiając się w wielu miejscach z ciemnością tła. Autor jeszcze dalej, niż w przedstawionych wyżej rysunkach, odchodzi od dokładności odtwarzania postaci i przedmiotów, by lepiej ukazać grę teatralnych świateł.

Artysta wyznacza tym rysunkom rolę przekaźnika idei — prefiguracji następnych etapów jej materializacji. Porównując naszkicowany projekt scenografii do «Samuela Zborowskiego» J. Słowackiego (*ryc. 6*) z fotografią makiety, można prześledzić jak miały przebiegać poszczególne fazy realizacji pomysłu. Zanotowana rysunkiem idea otrzymywała staranny kształt w postaci makiety, którą, odpowiednio oświetloną, rejestrował obiektyw fotograficznego aparatu. Oczywiście ostatnią częścią tego procesu miała być dekoracja wykonana w teatrze, we właściwej skali.



9. Lutnista, 1938/1939. Tusz na papierze. Własność prywatna



10. Projekt inscenizacji do «Powrotu Odysa» St. Wyspiańskiego, ok. 1944. Węgier na papierze. Własność prywatna

Operowanie plamą i grubym konturem nadaje rysunkom bardziej malarski charakter. Zgeometryzowane formy zyskują przez to płynność. Nerwowy, zdecydowany dukt pędzla deformuje kształty, odbierając szkicom funkcję schematu. Dla autora najważniejszym staje się szybkie zanotowanie zamierzenia. To pierwsze w twórczości rysunkowej Kantora użycie plamy powróci w późniejszych dziełach. Przetransformowane o doświadczenie informelu będzie decydować o ich wysokich walorach artystycznych.

W tym samym szkicowniku znalazły się również utwory odnoszące się bezpośrednio do problematyki malarskiej. Przedstawiają muzykantów grających na lutni i gitarze w otoczeniu przysłuchujących się kobiet. W przeciwieństwie do projektów scenograficznych, posagowe postacie nie zdradzają żadnych oznak zgeometryzowania kształtów. Gruby kontur określający figury miękką linią, retuszowany jest licznymi kreskami czarnego tuszu.

Wyraźniej, w podejściu do rysunku teatralnego i malarskiego szkicu, zaznaczają się różnice w innych pracach (ryc. 7). Prostota teatralnej kreski i formy ustępuje miejsca plątaninie linii. Portrety grających wyłaniają się z sieci wielu kresek. Tak różny styl rysowania nie wynikał z wewnętrznego rozdarcia twórcy pomiędzy fascynacją konstruktywizmem i Bauhausem, a tradycją symbolistyczno — romantyczną

Malarski rysunek młodego artysty pełnił głównie klasyczną rolę szkicu do obrazu. Poza drzeworytami i ilustracjami do notatek z wykładów, nie przejawiał ambicji autonomicznej wypowiedzi artystycznej.

Wybuch wojny i następujący po niej czas hitlerowskiej okupacji nie przerwały artystycznej działalności młodego twórcy. Paradoksalnie, teatralne doświadczenia i dokonania z tych lat stały się fundamentem, na którym będzie on budował idee swojego Cricot 2. Również malarstwo ulegało przemianom, choć nie miały one tak kategorycznego charakteru jak odkrycia sceniczne. W ślad za kierunkami rozwoju obu dyscyplin postępowała ewolucja rysunku.

Jeszcze podczas studiów w ASP, edukacja Kantora w dziedzinie malarstwa odbywała się na zasadzie samokształcenia. W warunkach szalejącego terroru, gdy wszelka działalność została zabroniona, przybrała formę konspiracji. Wokół Kantora samoistnie zaczęła się zbierać grupa młodych ludzi, której trzon stanowili uczniowie utworzonej przez Niemców w miejsce ASP — Kunstgewerbeschule [9]. Spotkania miały postać dyskusyjnego forum, na którym wyrażano różne poglądy odnośnie zadań i roli nowej sztuki. Atmosfera pełna namiętnych sporów towarzyszyła odczytom Tadeusza Kantora i Mieczysława Porębskiego na temat: Cezanne'a, kubizmu, futuryzmu, Grupy Krakowskiej. Wymieniano się własnymi książkami, informacjami i materiałami dotyczącymi Bauhausu, ekspresjonizmu, Witkacego, polskiej awangardy poetyckiej i literackiej. Kantor stał się nieformalnym przywódcą. Pod jego kierunkiem zaczęli tworzyć Niezależny Teatr Podziemny. Pierwszym spektaklem była «Śmierć Orfeusza» J. Cocteau, wystawiona we fragmentach w 1942 roku. Potem przyszedł czas na «Balladynę» J. Słowackiego (1943 r.) i «Powrót Odysa» St. Wyspiańskiego (1944 r.).

«Balladynę» Kantor zrealizował w konwencji opartej na posiadanych wiadomościach o osiągnięciach scenograficznych i choreograficznych László Moholy — Nagya i Oskara Schlemmera. Mechaniczne elfy, zgeometryzowane kostiumy aktorów i blaszany fantom Goplany nawiązywały do Bauhausu, który stał się dla autora przedmiotem wnikliwych, późniejszych studiów. Ich konsekwencje odnaleźć będzie można w każdym właściwie spektaklu Cricot 2.



11. Rysunek z serii «Realizm okrutny», 1947. Tusz na papierze. Własność prywatna

Równie istotnym, a może nawet ważniejszym dla rozwoju teatru Kantora, był «Powrót Odysa», gdzie w obręb sceny wtargnęły strzepy realnego życia.

Oba podziemne spektakle wielokrotnie były opisywane i analizowane przez historyków sztuki i teatru. Nie sposób przecenić ich wartości w badaniach nad twórczością artysty. Kantor sam często przywoływał je w swych wspomnieniach, esejach i tekstach teoretycznych.

Malarstwo Kantora nie podlegało wówczas tak dramatycznym zwrotom. Wcześniejsze prace Kantora były raczej eksperymentalnymi próbami połączenia sensualizmu koloru z abstrakcjonizującą formą. Rzeczywiście, tak w obrazach jak i rysunkowych szkicach artysta nie mógł wyzbyć się przedstawiania postaci ludzkiej, wymykającej się zgeometryzowaniu. W przeciwieństwie do odważnych decyzji w świecie teatru —



12. Postać z wydrzeniem, Lotny statysta? — rysunek z serii «Model otwarty», 1947. Akwarela, tusz, gwasz na papierze. Własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu

rysunek, pełniący funkcję malarskiego szkicu, nie poddawał się łatwo nowym wyborom. Równoległe z rysunkami malarskimi powstawały projekty dekoracji i ilustracje do zapisków teatralnych. Podobnie jak w przypadku studenckiego szkicownika, rysunek służył często do trafniejszego zanotowania spostrzeżeń.

W ostatnich latach wojny — nagle — rysunek ukazujący sceniczne zamysły artysty przybrał charakter rezerwowany dotąd dla zagadnień malarskich. Powodem przemiany okazał się «Powrót Odysa».

Mieczysław Porębski przechował projekt jednego z pierwszych pomysłów scenarii dramatu Wyspiańskiego (ryc. 8). W warstwie plastycznej kontynuuje on nurt «konstruktywistyczny» [10]. Wykonany węglem na papierze ukazuje ustawioną na podłogowych deskach, po prawej stronie, prostą figurę w kształcie stojącego prostokąta. Ma ona imitować reje i omasztowanie okrętu. Po lewej stronie, na skraju przystającego do podłoża sceny pomostu, stoi antropomorficzna, kubizująca postać Femiosa z wielką ręką unoszącą trzymaną w dłoni lirę. Rysunek pełen patosu monumentalnych form nie odbiega stylowo od wcześniejszych szkiców.

Zupełnie inny świat reprezentuje projekt do ostatniej wersji sztuki (ryc. 9). Centralne miejsce, ograniczonej dwoma ścianami sceny, zajęła lufa wojennego działą wsparta na jednym kole. Na osi «armaty» stoi przystawiona do centralnej ściany drabina. W głębi, przestrzeń rogu zajmuje podest z grupą załotników. Skromny wystrój wzbogaca tylko zainstalowany wysoko we framudze wejścia, z lewej strony, megafon (tzw. szczekaczka) i zwisająca nisko z prawej strony lampa. Rysunek wykreślony ekspre-

syjnymi, cienkimi, czarnymi liniami tuszu w oczywisty sposób nawiązuje stylem do wykonywanych w Akademii szkiców portretowych. Zwrot został podyktowany wyborem nowej koncepcji spektaklu i nie miała większego znaczenia użyta, inna niż uprzednio technika. Zaanektowane z realnego, ciężkiego, okupacyjnego życia przedmioty domagały się innej, nie geometryzującej, identyfikacji. Dla zaakcentowania siły ich realnego oddziaływania, artysta sięgnął po bardziej dynamiczne środki wyrazu. Malarska kreska, deformująca kształty perspektywa, retuszowany kontur oszczędnie zaznaczonych postaci służą do zniszczenia iluzji naturalistycznego odtworzenia, wprowadzając energię i napięcie. Kantor zbliża się w tym rysunku do charakterystycznej, gwałtownej atmosfery utworów z okresu Cricotu.

Po opuszczeniu Krakowa przez Niemców, Kantor udał się ze swoimi teatralnymi szkicami do Andrzeja Pronaszki, który natychmiast zaangażował go w Starym Teatrze.

Oficjalny debiut scenograficzny Tadeusza Kantora w zawodowym teatrze miał miejsce 17 czerwca 1945 roku na Małej Scenie Starego Teatru. Był nim «Dzień jego powrotu» Z. Nałkowskiej w reżyserii J. R. Bujańskiego. I zaraz też pojawiła się pierwsza rysa na monolitycznej dotąd teatralnej twórczości.

Rysunek zarejestrował powrót do geometrycznych, lapidarnych konstrukcji rodem z teatru Andrzeja Pronaszki. Ale istotniejszym było odstępianie artysty, wobec żądań reżysera, od autonomicznie kreowanej wizji pomysłu. Powołaniem Kantora nie była bowiem wąska teatralna specjalizacja. Chciał przede wszystkim tworzyć teatr kontynuujący ideę wojennych spektakli. Z tego powodu, w sierpniu 1945 roku, podjął próbę autorskich inscenizacji: «Niegodnego i godnych» Józefa Czechowicza i pokazania szerokiej publiczności okupacyjnego «Powrotu Odysa» St. Wyspiańskiego.

Dla analizy spuścizny rysunkowej Kantora dwa wyżej wymienione, powojenne spektakle mają kluczowe znaczenie. Po nich rysunkowe prace wyraźnie dzielą się na utwory należące do osobnych światów: malarstwa i teatru.

Nie może budzić zdziwienia podjęcie przez artystę pracy w teatrze zawodowym, gdyż początkowo w nim widział możliwość zrealizowania swych zamierzeń. Profe-



13. Szkic z serii «Pejzaż z przestrzenia parasolowata», 1948. Tusz na papierze. Własność prywatna

sjonalny teatr dysponował wszystkimi technicznymi środkami, koniecznymi dla stworzenia i zaistnienia scenicznego dzieła (pracownie, scena, widownia, zespół aktorski). Zakładał ponadto, że działalność scenograficzna będzie tylko wstępem, niezbędnym etapem, do rozszerzenia pola wpływu na kształt widowiska. Równocześnie podjęte próby inscenizacyjne miały ukazać możliwości i atrakcyjność innego, nowego teatru, skupiającego awangardową problematyką, malarską wizję scenografa i reżysera. W latach czterdziestych nie występował przeciwko zawodowym teatrom [11]. Jego bunt wobec struktury repertuarowej, tradycyjnej instytucji teatralnej miał charakter ewolucyjny. Narastał wraz z zamykaniem kolejnych drzwi, furtek dla wszelkiej nowoczesnej myśli. Na początku liczył, iż uda mu się przełamać panujący zatęchły porządek schematów, zwyczajów i układów i nie rezygnował z wysiłków osiągnięcia celu. W tym



14. Szkic z serii «Ponad — ruchy», 1948. Tusz na papierze. Własność prywatna

sensie można mówić o rzeczywistej «ciągłości, ryzyku i zaangażowaniu». Noc stalinowska pogłębiła przepaść między teatrem i malarstwem, dlatego że obie dyscypliny nie funkcjonowały na równych prawach. Dzieło malarskie może zaistnieć tylko w pracowni autora. Publiczny pokaz nie jest koniecznym, by przetrwało, gdyż sama materia płótna i farb kieruje je ku wieczności. Dzieło teatralne żyje chwilą, nie może obyć się bez aktorów i publiczności. Obydwa składniki muszą dodatkowo wystąpić równocześnie. Kantor doskonale wiedział o tych banalnych powodach, ale gdy uświadomił sobie, iż główna przeszkoda w kreacji jego wizji teatru tkwi w instytucjonalnej, repertuarowej formule tradycyjnego, zawodowego teatru, doktryna realizmu socjalistycznego odebrała mu nadzieję na zmianę sytuacji. Dopiero gdy zniesiono obowiązkową słuszność założeń socrealizmu, skwapliwie z tego skorzystał zakładając, wraz z Marią Jarema i Kazimierzem Mikulskim Teatr Cricot 2. Atakował potem profesjonalny teatr z pozycji artysty bogatego o doświadczenia jego trwałych, kalekich ograniczeń, a jednocześnie świadomego słuszności swych wyborów.

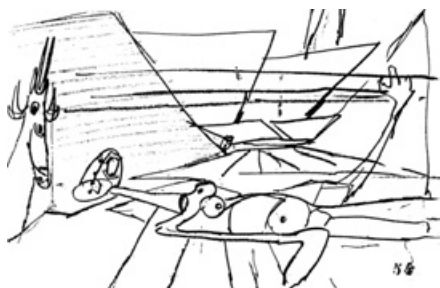
Nie można przykładać jednej miary do całej działalności scenograficznej Kantora, jak i nawet do wszystkich projektów powstałych w określonych ramach czasowych. W każdym z okresów można odnaleźć utwory wybitne, w których objawił się geniusz artysty, ale i prace ograniczone ściśle wyznaczonymi marginesami twórczej

swobody. Stąd też były one i dziełami sztuki, i sposobem zarobkowania rzemieślnika. Scenografie nie stworzyły «Teatru Kantora», nie miały też charakteru ideowej ciągłości i z tego powodu pomijał je w swej «artystycznej autobiografii». Jednak zdarzały się w nich punkty przecięcia z myślą plastyczną, sygnały pochodzące z obszarów malarstwa. Projekty scenograficznych opraw i kostiumów Kantora przetrwały jedynie w rysunkach i fotografiach. Dekoracje teatralne zostały zniszczone. Zachowało się jedynie kilka cudem ocalałych kostiumów. I choćby z tego powodu szkice scenograficzne warte są zaznaczenia, ale jeszcze ważniejsza jest ich rola antycypująca dojrzały rysunek Kantora. Równocześnie z próbami kontynuowania działań eksperymentalnego teatru i pracą scenografa, Tadeusz Kantor ujawnił swą drugą artystyczną stronę — malarstwo. Wkrótce też stała się ona właściwym nośnikiem idei i polem dramatycznych zmaganiań.

24 czerwca 1945 roku otwarta została w Związku Literatów, przy ulicy Krupniczej, wystawa Grupy Młodych Plastyków. W prywatnym archiwum Kantor przechował tekst swego wystąpienia, wygłoszonego z okazji inauguracji ekspozycji. Wymieniał w nim źródła fascynacji młodych twórców sztuką: Cezanne'a, Picassa, Braque'a, Makowskiego, Waliszewskiego, Chirica, Arpa, Miró, Kleego, Mondriana, Malewicza, a także zwracał uwagę na wspólną z malarstwem wyobraźnię plastyczną, która wykreowała Niezależny Teatr Podziemny. W dziełach tego okresu artysta przyznawał się do poszukiwania własnego stylu, w którym chciał syntetycznie pogodzić różne formy abstrakcji i barw z inspirującym go malarstwem Waliszewskiego i Makowskiego

Na pewno Tadeusz Kantor nie był wtedy *indywidualnością* skryształowaną. Odczuwał, że odkrycia osobnej realności akcji dramatycznej i rzeczywistości biednych skrawków otaczającego życia, pojawiające się w jego inscenizacjach teatralnych, można będzie spożytkować w odniesieniu do zagadnień czysto malarskich (zburzenia realistycznej iluzji przestrzeni i ukazania realności płótna). Nie był tylko przekonany, czy eliminacji obrazowej iluzji można dokonać jedynie poprzez abstrakcję. Gdzieś w tle majaczyła ludzka postać.

W scenografiach z tego czasu (choć nie bez wpływu A. Pronaszki) budował proste, wyizolowane, zgeometryzowane konstrukcje, ale stanowiły one wyłącznie plastyczny element teatralnego przekazu. Abstrakcyjna rzeczywistość nie stwarzała nowej iluzji, gdyż partnerował jej żywy organizm aktora.



15. Rysunek z serii «Popołudnie Fauna», 1954. Ołówek na papierze. Własność prywatna

Zwrot w twórczości Kantora dokonał się w drugiej połowie 1946 roku, pod wpływem wystawy współczesnego malarstwa i rysunków francuskich zaprezentowanej w czerwcu i lipcu w krakowskim Pałacu Sztuki. Pokazano obrazy: Gishii, Fougersona, Pignona, Tal-coata. Ekspozycja w Pałacu Sztuki była dla młodych krakowskich twórców pierwszą okazją bezpośredniego kontaktu ze współczesną sztuką światową. Polscy artyści dostrzegli w dziełach Francuzów równoczesne rozwinięcie kubistycznej formy i syntetyczne połączenie jej z ekspresyjną, fowistyczną niemal kolorystyką. Dla wielu z nich prace zachodnich kolegów, reklamowane jako najnowsze osiągnięcia szkoły paryskiej, były potwierdzeniem słuszności własnych kierunków rozwoju.

Dla Kantora stanowiły ważki argument do wyboru abstrakcyjnej drogi. Podczas letnich wakacji namalował kilka obrazów o znamiennych tytułach: *Ptasznicy*, *Praczką*, *Prasowaczka*. Wspólnie z Mieczysławem Porębskim, zredagowali też manifest nowej sztuki nazwanej *spotęgowanym realizmem* [12]. Abstrahując od rażącego dziś tonu społecznej retoryki, tekst wystąpienia zawierał głównie totalną krytykę postimpresjonizmu i kapistów, głosząc apologię abstrakcji wywodzonej od dokonania Picassa.

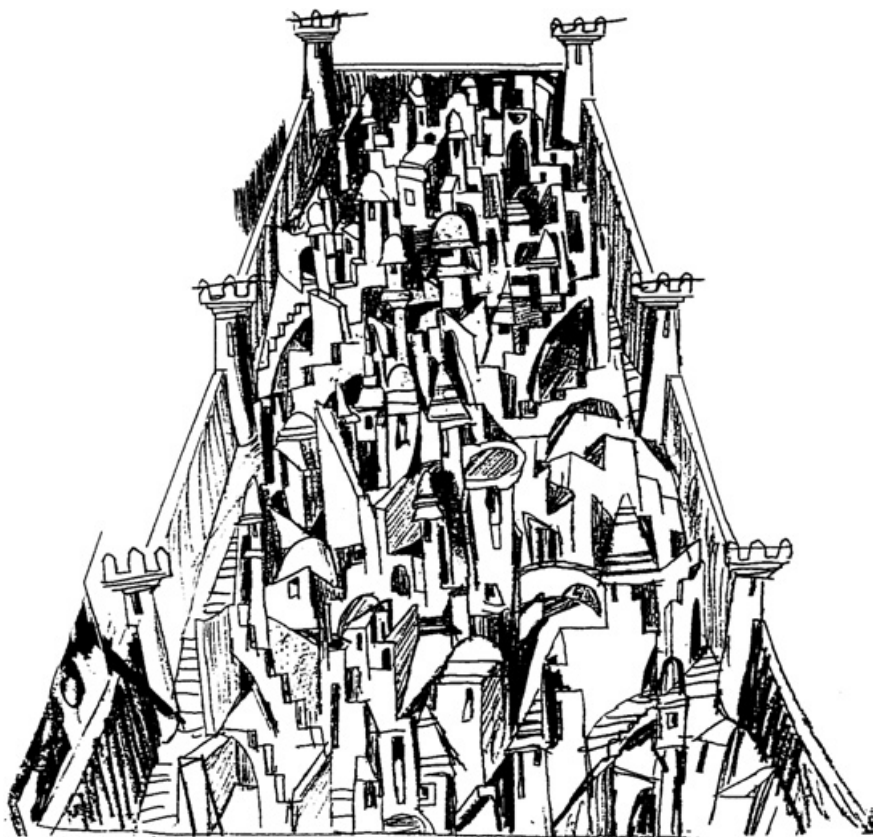
Zmiana w malarstwie Kantora nie ominęła rysunku. Z tego, krótkiego w sumie, okresu pochodzi m. in. (ryc. 10). Widać w nim, iż artyście z dużym trudem przychodziło wyzwolenie z odtwarzania realnych kształtów. Szukał abstrakcyjnej formy, która pozwoliłaby identyfikować rzeczywistość, a równocześnie nie chciał być posądzonym o naturalizm. Płaska postać *Prasowaczki* została narysowana cienką, pewnie kreśloną, konturową linią. Autor pokusił się o realne oddanie skrętu ciała, a nawet o delikatny, klasyczny światłocien (w prawej części koszuli).

Utwory z okresu *spotęgowanego realizmu* nie okazały się przełomem w rysunkowej twórczości Kantora, ale też sam rysunek nie poszukiwał form dla siebie. Odbijała się w nim jedynie cała problematyka twórczości artysty. Formy i linie kształtowały się prawie niezauważalnie. Z każdego okresu i z każdej uprawianej przez twórcę dyscypliny «coś» zostawało, wpadało do pamięci, podświadomości i pulsowało w imaginacji, by potem niepostrzeżenie zmaterializować się na papierze. Również eksperyment z *formami picassowskimi* pozostawił swój ślad. Trzeba odnotować, że wtedy artysta zwrócił uwagę na tkwiącą w rysunku siłę, zdolną kreować samoistne plastyczne dzieła. Wkrótce zresztą nastał czas, kiedy szkic stał się głównym powiernikiem i przekaznikiem malarskich idei.

Z wyjazdem na stypendium do Paryża w 1947 roku Kantor wiązał wielkie oczekiwania. Paryż był dla niego, a co dziwniejsze pozostało do końca życia, najważniejszym ośrodkiem — centrum światowej sztuki. Prawie półroczny pobyt w stolicy Francji niewątpliwie zaważył na dalszym jego malarstwie. Wpłynął też znacząco na samą refleksję nad istotą sztuki i rolą współczesnego twórcy.

Artysta w swych pismach twierdził, że wyjeżdżał do Paryża nie będąc całkowicie pewnym wyboru postkubistycznej abstrakcji. Towarzyszyła mu wątpliwość czy rzeczy-





16. Projekt scenograficzny do spektaklu «Legenda o miłości» N. Hikmeta, 1955. Stary Teatr. Ołówek na papierze. Własność prywatna

wiście istotę realnego świata można przedstawiać nie burząc podstawowej architektury malarskiego dzieła. Wówczas jeszcze nie stawał jednak znaku równości pomiędzy fikcją obrazu, opartą o iluzyjne reprodukcje natury, i abstrakcyjną, geometryczną konstrukcją. W pracach «spotęgowanego realizmu» nie udało mu się osiągnąć odpowiednika teatralnej, nieiluzyjnej rzeczywistości, w jakiej znaleźli się widzowie i aktorzy podziemnego «Powrotu Odysa». Ale, zanim doszedł do metaforycznego obrazu musiał, dokonać przewartościowania w zakresie traktowania płaszczyzny płótna, jako ekranu przyjmującego funkcję reprezentanta kreowanej poza nim rzeczywistości.

Pomogła mu w tym, bardziej niż oglądane wystawy surrealistów — ekspozycja w Palais de Decouverte. Jak opisywał: *Było to niezwykle nagromadzenie tego wszystkiego,*

czego OKO, ów osławiony od czasów impresjonistów organ ludzki, uzurpujący sobie wyłączne prawo do terenów malarstwa (które przez swoją «nietolerancję» niezwykle zużył), nie mógł dojrzeć. Przekroje metali, komórki, geny, molekuly, kompletnie inna morfologia, pojęcie Natury obejmujące nieskończoność i niewyobrażalność. Istne mrowisko. Zagęszczenie materii możliwe do wyobrażenia jedynie w koszmarze snu. Jakieś szaleństwo, gorączkowa ruchliwość życia. I jego okrucieństwo. Zburzone wszelkie normy antropomorficzne. Po raz pierwszy zetknąłem się wtedy z obrazem świata — produktem Wiedzy. Byłem zafascynowany, ale i przytłoczony świadomością, że dostęp do tego świata daje jedynie najwyższa i ścisła wiedza [13]. Z tego zetknięcia z nowym wizerunkiem natury — istniejącym na granicy postrzegania zmysłowego — wyciągnął twórca szereg wniosków, które zmieniły oblicze jego sztuki. Początkowo zauroczony formami odkrytymi przez obiektyw mikroskopu, próbował odrysowywać niektóre elementy i fragmenty. Prędko jednak zrozumiał, iż owego fantastycznego świata nie da się zreprodukować na obrazie. Nie może on stać się «modelem» przedstawiania, gdyż jego istotą jest byt ściśle wewnętrzny, niedostępny normalnemu widzeniu bez magicznej, technicznej aparatury. Również specjalistyczna wiedza nie pomoże malarzowi dotrzeć do obrazu kosmosu żywiołowej materii, bo nauka bada tylko mechanizmy i procesy w niej zachodzące, przyjmując i priori samą strukturę i formy.

Według Kantora artysta zamiast odtwarzania nowej natury powinien szukać dla niej raczej odpowiednika, którego sensem byłby wewnętrzny byt. Te rozstrzygnięcia doprowadziły go do przekonania, że właściwym odbiciem wizerunku wewnętrznego świata może być jedynie świat imaginacji, wyobraźni.

Jednocześnie nowo odkryta egzystencja układów, form i struktur, występujących w zupełnie innej przestrzeni i perspektywie, burzyła wszelkie dotychczasowe normy konstruowania obrazu. Kantor stwierdził: *Model obrazu do którego przywykliśmy, te wszystkie woluminy, masy, przyciągające się i odpychane, zasuwające się za siebie, krzyżujące się, w skrótach, skurczach, wepchnięte w ramy, w czworokacie pola zamkniętego — cały ten mozolnie, niemal od początku świata budowany, ulegający wielokrotnym rewolucjom — model świata i obrazu NAGLE ZAWALIŁ SIĘ NIESPODZIEWANIE I DEFINITYWNIENIE — A Z NIM WIZERUNEK CZŁOWIEKA <...> Istne cmentarzysko iluzji i bezsilnych rekwizytów* [14]. Uważał więc, iż płaszczyznę płótna musiały na nowo określić stosunki przestrzeni, tak by mogły oddać realność wewnętrznej warstwy życia. Obraz miał sam stawać się organizmem.

Przełamując zasady ujmowania rzeczywistości i kierując twórczość w stronę wyobraźni, Kantor zbliżał się do surrealizmu, ale nie przyjmował podstawowych tez tego trendu. Nie interesowała go synteza porządku racjonalnego z irracjonalnym. Swych odkryć nie opierał na antynomii świadomości i podświadomości. Wyobraźnia nie była dla niego ogniwem, pośredniczącym między światem podmiotowym i przedmiotowym. Nie służyła obalaniu sztywnych granic pomiędzy wyobrażeniem, fantazją, snem a fizycznym, realnym, obiektywnie postrzeganym światem.

Kantor sytuuje swoje doświadczenia i eksperymenty w rejonach rzeczywistości. Imaginacja była dla niego pewnego rodzaju substytutem rzeczywistości, fizycznym odpowiednikiem materii życia z jej nieskończonością, drapieżnością, ruchliwością, gęstością i różnorodnością form. Podobnie jak nadrealiści, kwestionuje potoczną rzeczywistość, ale nie odsyła widza do interioru mrocznych pragnień, nieuchwytnych symboli, marzeń i nieokreślonych przeżyć. Kantor chce skompromitować dotychczasowy, uzurpujący sobie prawa wyłączności, model przedstawiania. Pragnie uczynić to poprzez ukazanie świata mentalnego, posługującego się innymi przestrzeniami, strukturami, układami.

Oczywiście surrealizm nie był kierunkiem, który pozwoliłby jedną formułą określić twórczość wszystkich artystów zaliczanych do tego trendu. Omawiane wyżej różnice między sztuką Kantora a nadrealizmem odnoszą się głównie do twórców, którzy używali w swych dziełach niemal naturalistycznej techniki iluzyjnego odtwarzania. Niezwykłość zestawiania łatwo identyfikowalnych przedmiotów (nierzadko ulegającym różnym transformacjom) wywoływało wstrząs, szok. Tacy artyści, jak np.: Max Ernst, Paul Delvaux, René Magritte czy Oscar Dominguez, negując stereotyp postrzegania, kreowali nierealne wizje odsyłające widza do sfery podświadomości.

Niemniej związek całej działalności krakowskiego twórcy z surrealizmem był bardzo silny, ale dotyczył głównie innego wymiaru — postawy artysty i wiary w siłę sprawczą sztuki. Kantor również wierzył w możliwość kreacji nowego mitu i rolę sztuki zdolnej wpływać na rozwój świata.

Po powrocie z Paryża Kantor włączył się czynnie w wir życia artystycznego. Przyjął propozycję nauczania malarstwa w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie. Drugiego października 1947 roku wygłosił odczyt inauguracyjny z okazji rozpoczęcia roku akademickiego, w którym atakował tradycyjne, skostniałe metody dydaktyczne i krytykował zastój panujący w plastyce polskiej.

W zbiorach publicznych w Polsce znajduje się blisko 100 rysunków z tzw. okresu metaforycznego, co stanowi prawie jedną czwartą wszystkich dzieł artysty zebranych



17. Projekt kostiumu do spektaklu «Alkad z Zalamei» Pedro Calderona de la Barki, 1951. Teatr im. J. Słowackiego. Tempera na kartonie. Własność prywatna

przez muzea i galerie w kraju. Powstały one zasadniczo w okresie obejmującym lata 1947–1954/55.

Tadeusz Kantor, odkrywając w Palais de Decouverte nowy świat natury, próbował szkicować zaobserwowane formy. Zanim doszedł do wniosku, iż *tego się nie da odrysować* i że nie ma w *tym najmniejszego sensu* sporządzał rysunki w osobistym notatniku. Później przeszedł do eksperymentów z przestrzenią. Nową jej postać nazwał wieloprzestrzenią.

Następnie doszedł do przekonania, że *w każdym dziele sztuki istnieje niezależna od artysty UR-MATERIE, która kształtuje się sama i w której bytują wszystkie możliwe, nieskończone warianty życia* [15].

Dalsze doświadczenia i rozstrzygnięcia doprowadziły do uczynienia z przestrzeni przedmiotu tworzenia. Przestrzeń naładowana energią, umożliwiającą jej kurczliwość i rozciągliwość rodzić miała formy. Warunkowała również ich wzajemne stosunki i napięcia. Sprowadzona do płaszczyzny podlegała różnego rodzaju ruchom. Pojawiająca się w niej figura ludzka ukształtowana została *na pograniczu żywego, cierpiącego organizmu i mechanizmu funkcjonującego automatycznie i absurdalnie* [16]. Ulegała prawom swoistej metamorfozy.

Dla rozważań nad kształtowaniem się form rysunku Kantora te wszystkie eksperymenty miały fundamentalne znaczenie. Cały proces stwarzania nowego świata odbywał się nie na płótnie obrazu, lecz poprzez rysunek. Wówczas właśnie artysta uczynił szkic głównym narzędziem kreacji, a potem podniósł go do rangi w pełni autonomicznego dzieła — reprezentanta twórczości. W notatniku «nocnym» zapisał: *Początkowo te mnożące się rysunki traktowałem jako konieczne praktyki i analityczne ćwiczenia, przygotowujące mnie do właściwego i «poważnego» działania, jakim jest realizacja obrazu. Uważałem, że ten «elementarz» winien pozostać w ukryciu. (...) Później jednak zauważyłem, że to «doświadczenie» przestrzeni nie jest wcale przygotowaniem. Że ono samo jest istotną czynnością i ostatecznym celem. WARUNKUJE BYT OBRAZU* [17]. Kilkaset rysunków powstałych w okresie metaforycznym uderza różnorodnością pojawiających się form i bogactwem problematyki (*ryc. 11–15*). Dla rozwoju form samego rysunku okres metaforyczny był bardzo ważnym doświadczeniem. Eksperymenty z przestrzenią parasolową i przestrzenią gwałtowną, kształtującymi nową morfologię figur i przedmiotów, sprawiły, że szkice zaczęły nabierać nieznanego dotąd napięcia kierunków. W rysunku pojawił się ruch, wir skracający i splątujący antropomorficzne postacie w zagmatwane węzły. Wraz ze zdynamizowaniem przestrzeni zaczął narastać klimat zagrożenia. Nowe przestrzenie zaludniły drapieżne, owado — podobne, człeko — zwierzęce kreatury. Sporządzając szkice Kantor posługuje się różnymi środkami technicznymi. Rysuje tuszem, ołówkiem, węglem. Na papierze, kartonie, bibule. Linia nabiera pewności, drapieżności, dynamiki. Artysta stosuje różne skróty, wykreśla śmiało perspektywy. Obsesyjnie wraca



18. Ilustracja do «Iwony, księżniczki Burgunda» Witolda Gombrowicza, 1958. Collage, gwasz na kartonie. Własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu

do postaci ludzkiej. Kreśli wciąż nowe jej wersje, używając struktur kostnych, drzazg, zapałek, form obłych itp. Poprzez deformację i zniekształcenie, rysunek jakby intuicyjnie szukał własnej kreski dla określenia ludzkiej figury. Kolor, barwa występuje rzadko. Jeżeli się pojawia to, podobnie jak w obrazach tego okresu, wypełnia ściśle określone konturem płaszczyzny.

Kantor wspominał, iż w okresie okupacji hitlerowskiej znalazł się w sytuacji pewnego rodzaju wolności. Likwidacja polskich instytucji zajmujących się kulturą równała się też zniesieniu tworzonych przez nie opinii, norm, nakazów, zaleceń i zwyczajów. Jednocześnie społeczeństwo polskie nie uznawało niemieckiej administracji za właściwą władzę. Wprowadzony zakaz uprawiania sztuki sprawił, że wszystkie jej przejawy zyskały ten sam status. Terror okupacji uniemożliwił normalne kontakty środowisk w Krakowie, nie mówiąc o reszcie kraju. Wytworzony grozą wojny podział spowodował, iż Kantor i skupieni wokół niego artyści mogli, a nawet musieli, zajmować się wyłącznie problematyką własnej sztuki. Przestali walczyć o prawo uznania ich twórczości, gdyż twórczość ich potencjalnych artystycznych adwersarzy także została zabroniona. Istniał tylko jeden, wspólny, zewnętrzny wróg. Zakazując wszelkiej działalności kulturalnej, Niemcy przestawali być jakimikolwiek przeciwnikami w dysputach o sztuce, ponieważ nic w zamian nie proponowali.

Doktryna realizmu socjalistycznego stwarzała diametralnie inne relacje między władzą a twórcami. Akceptacja, jedynie słusznej z ideologią partii, koncepcji rozwoju sztuki spowodowała głęboki, wewnętrzny podział środowiska plastycznego. Kantor bronił pluralizmu twórczości na konferencji, która odbyła się w pałacu Radziwiłłów w Nieborowie w dniach 12 i 13 lutego 1949 roku. Wydawało mu się, że nawet przekonał obecnych tam przedstawicieli władzy. Wkrótce spotkały go dramatyczne rozczarowania. Kilka miesięcy po konferencji w Nieborowie, na IV Walnym Zjeździe ZPAP, realizm socjalistyczny został ogłoszony obowiązującym kierunkiem w plastyce polskiej, a 27 lutego 1950 roku wręczono mu wypowiedzenie umowy o pracę w Wyższej Szkole Sztuk Plastycznych w Krakowie. Boleśniejszym przeżyciem, od nakazowych decyzji władz, było dla artysty odrzucenie jego idei rozwoju malarstwa, kreacji nowego mitu.



19. *Kompozycja*, rysunek z cyklu «*Od informelu do riguracji*», 1963. Tusz, papier naklejony na karton. Własność: Muzeum Narodowe w Poznaniu

Lansowanie «nowoczesnej», socjalistycznej sztuki odbywało się poprzez eliminację z życia artystycznego każdej twórczości nie mieszczącej się w ramach doktryny. Stosując zasadę «kija i marchewki», ideolodzy partyjni wbijali głęboki klin w środowiska kulturotwórcze, dzieląc je i decydując o treści i formie prac. W przeciwieństwie do okresu okupacji władza administracyjna nie była zewnętrznym wrogiem wszystkich artystów. Podziały nie przebiegały wyłącznie między grupami twórców. Atmosfera donosicielstwa i konformizmu nie sprzyjała organizowaniu konspiracyjnych ekspozycji.

Swoje rysunki i obrazy metaforyczne pokazał Kantor dopiero w 1955 roku, na wystawie «Dziwięciu» w Domu Plastyków, wraz z T. Brzozowskim, M. Jarema, J. Maziarską, K. Mikulskim, J. Nowosielskim, J. Skarżyńskim i J. Sternem, którzy nie brali udziału w socrealizmie

Rysunki metaforyczne nie były jedynymi szkicami, które wyszły spod ręki Kantora w latach 1949–1955. Równoległe z utworami zaliczanymi do sfery malarstwa powstawała masa projektów scenografii i kostiumów. 1 IX 1950 roku Tadeusz Kantor został zatrudniony na etacie scenografa w Państwowych Teatrach Dramatycznych w Krakowie. W latach 1950–1955 był autorem kilkudziesięciu opraw scenograficznych do spektakli granych w różnych polskich teatrach.

Działalność scenograficzna pozwoliła przetrwać Kantorowi okres socrealizmu, ale równocześnie zmusiła do wysiłku w zupełnie obcym mu kierunku działalności scenicznej. Warto przyjrzeć się kilku wybranym projektom, które wspominał autor.

Już pierwsza «etatowa» praca nad przedstawieniem *Wczoraj i przedwczoraj* pozbawiła artystę złudzeń co do większej samodzielności twórczej. Artysta tak to skomentował: *Dają mi idiotyczną soc-realistyczną sztukę Maliszewskiego «Wczoraj i przedwczoraj» — tępa, z masą niepotrzebnych realiów. I Szletyński (dyr. Teatrów krakowskich od 17 IX 1950) i Pronaszko wykazują precyzyjną gorliwość, aby dopilnować «byłego formalistę». Idiotyczne konferencje o bezsensownych detalach trwają w nieskończoność [18].*

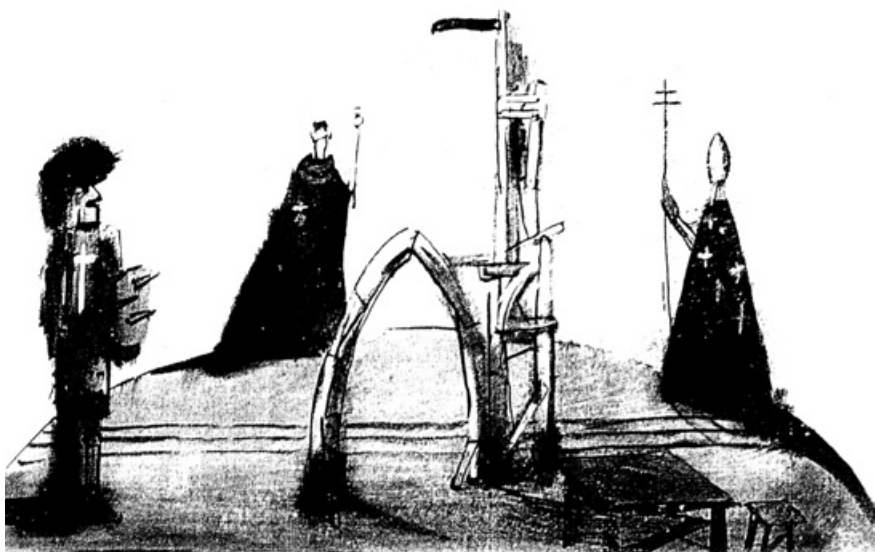
Podobnie wspominał *Alkada z Zalamei: Szletyński wprowadza rygory urzędnicze, narady produkcyjne, konferencje, listy, upomnienia, naciski. Maszyna działa bardzo dokładnie (sztuka przestała być jakimś problemem). Powierzają mi Calderona «Alkad z Zalamei». Krzemiński reżyser wzbrania się przed współpracą ze mną. Głupie pertraktacje o ilość liści na drzewie, która wydaje się być niewystarczająca [19].*

Krytycy różnie oceniali scenograficzne dokonania Kantora z lat 1950–1955. Sam artysta podsumowywał: *Od 1949–1955 nie wystawiam nigdzie, bardzo intensywnie maluję. <...> Równocześnie dekoracje teatralne z konieczności realistyczne. Mając za sobą rygor myślenia konstruktywistycznego udaje mi się wykonać w tej wymaganej konwencji kilka dekoracji, w których osiągam formę realną w sensie dobrego malarstwa realistycznego [Kleist: «Rozbity dzban», de la Becque: «Kruki», Calderon: «Alkad z Zalamei»]. Pierwszymi plastycznymi zapowiedziami «odwilży» były moje dekoracje do Hikmeta «Legenda o miłości» (ryc. 16) i Musseta «Nie igra się z miłością» [20].*

Jak wynika z wypowiedzi Kantora, ówczesnej działalności scenograficznej nie utożsamiał z linią rozwoju właściwej twórczości malarskiej i teatralnej. Ramy wyznaczone przez doktrynę socrealizmu (a także przez uświęcony tradycją porządek instytucjonalnego teatru, w którym scenografowi przysługiwała służebna rola wobec reżysera i aktorów) okazały się zbyt ciasne, by idee i myśli mogły zyskać pełny wymiar. Z drugiej strony uczciwość twórcy nie pozwalała mu przejść obok zamówień obojętnie, traktować je wyłącznie jako sposób zarobkowania. Jeżeli porównać aktywność dekoratorską Kantora z rzemiosłem, to można by nazwać ją rzemiosłem artystycznym w którym autor musi liczyć się z praktyczną funkcją przedmiotu. Zasięg utilitaryzmu



20. Kompozycja tasztystowska, *Rozbite taksówki*, ok. 1963. Flamaster na papierze. Własność: Muzeum Narodowe w Warszawie



21. Projekt scenograficzny do «Świętej Joanny» G. B. Shawa, 1956. Własność: MNK

scenografii zależał w tym wypadku od zamawiającego i, jeszcze bardziej, od cenzury. Ponadto, aby oprawa scenograficzna mogła zaistnieć w spektaklu, wszystkie te warunki musiały zostać spełnione. Nawet pełne zrozumienie i współpraca reżysera, aktorów i scenografa nie gwarantowały samej realizacji inscenizacji. Na przykład przygotowane przedstawienie *Damy pikowej* P. Czajkowskiego w reżyserii A. Bardinięgo i scenografią T. Kantora nie zostało w 1952 roku dopuszczone do premiery.

Angażując swe siły w pracę dekoratora, Kantor chciał znaleźć choćby margines wolności, która nadawałaby sens całemu działaniu. Doświadczenia z przestrzeni mentalną, ćwiczenia wyobraźni, nie ograniczone żadnymi normami i zakazami wykonywane, były w zaciszu prywatnego mieszkania. Dlatego artysta nazwie tę właściwą twórczość «nocną», «intymną». Realizm sfery wyobraźniowej, pogardliwie nazwany formalizmem, nie mógł pojawić się w zawodowych dekoracjach. Światło dzienne mógł ujrzeć tylko iluzyjny realizm, oparty na stereotypicznym postrzeganiu świata ludzi i przedmiotów, dodatkowo jeszcze podlany ideologicznym sosem.

Twórca wiedział, że przyjęcie takich kanonów przedstawiania oznaczało rezygnację z jednorodności poszukiwań malarskich i teatralnych, rozejście się dróg, podział na sztukę i rzemiosło. Jednak nie zrezygnował całkowicie ze swych koncepcji teatralnych.

Wykonane w różnym czasie projekty do *Alkady z Zalamei* z 1951 roku, *Rozbitego dźbana* z 1953 roku i *Legendy o miłości* z 1955 roku ukazują, iż artysta znalazł wąską



ścieżkę, na której starał się zrealizować część swych zamierzeń. Kantor budował dekoracje na centralnej osi. Piętrzył elementy na wzór piramidy. Realistycznie rysowane detale i szczegóły nie kreowały przestrzeni ilustrujących dramaty. Upodabniały się bardziej do strzaskanych ołtarzy niż iluzyjnego wnętrza. Rozbijając jedność fikcji literackiej, akcji scenicznej i dekoracji, twórca pragnął uruchomić wyobraźnię widza, zburzyć jego spokój identyfikacji pejzażu. Pisał o tym po latach, twierdząc: 1952 (rok) *Próby i poszukiwania idące w kierunku znalezienia INNEJ PRZESTRZENI. NIE ARCHITEKTONICZNEJ. NIE KONKRETNEJ. Która by potrafiła zawrzeć i objąć w sobie: idee, napięcia psychiczne, myśl, duchowe konflikty. WEWNĘTRZNY MODEL dramatu. Nazywam tę przestrzeń «PRZESTRZENIĄ MENTALNĄ», «PRZESTRZENIĄ INNĄ»* [21].

W tych realistycznych projektach autor posługiwał się, w zasadzie, prostymi figurami geometrycznymi i niewielkim arsenałem linii prostych i łuków. Dbał przy tym o malarską harmonię i równowagę linii: wertykalnych, horyzontalnych i diagonalnych. Linie kreślił pewnie bez użycia cyrkla, ekierki czy linijki. Ta swoboda operowania kreską oraz pieczołowitość w odtwarzaniu szczegółu znajdują swoje echo, np. w niektórych szkicach cyklu rysunków z podróży.

Jeszcze istotniejszą sprawą dla rozwoju kantorowskiego rysunku była kwestia barwy.

W szkicach metaforycznych twórca zdegradował barwy do roli drugorzędneho elementu. Również malarstwo tego czasu przybierało linearny charakter, choć kolor pełnił tam o wiele ważniejszą funkcję.

W projektach dekoracji czy kostiumów musiały wystąpić barwy, gdyż tworzyły integralną całość każdej scenografii. Autor powinien określić kolory choćby z czysto praktycznych względów (dla malarni, pracowni krawieckich itp.). W budowaniu struktury sceny nie był to jeszcze niezbędny wymóg. Kantor często bezpośrednio uczestniczył w realizacji konstrukcji. Sam mieszał farby i wyznaczał powierzchnie malowania. Techniczne trudności pojawiły się przy kostiumach. Materiałów nie można było dowolnie farbować. Zarówno ich kolory, jak i zakres użycia artysta winien był przedstawić w projekcie, aby ułatwić krawcom odpowiedni zakup. Wpływało to na formę

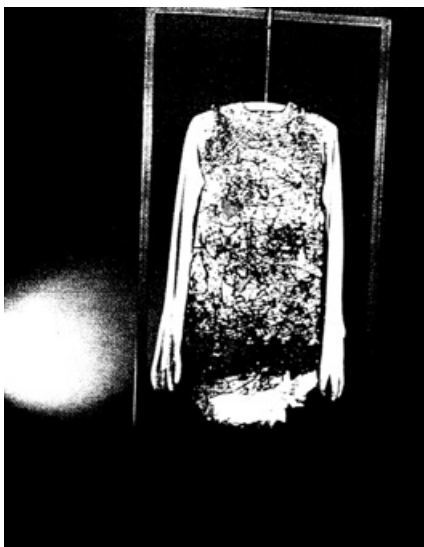


22. Projekt scenograficzny do «Antygony»  
J. Anouilha, 1957

rysunku w którym kolor stawał się podstawowym motywem. Stąd Kantor nierzadko sporządzał szkice posługując się pędzlem i farbą bez używania linearnego konturu, jak np. w projekcie kostiumu do *Alkada z Zalamei* (ryc. 17)

Plama barwna — współdecydująca o wysokiej klasie artystycznej późnych rysunków Kantora, była, co prawda, w większym stopniu konsekwencją doświadczeń z informelem, niemniej w projektach kostiumowych z lat 1950–1955 zawsze towarzyszyła rysunkowi.

Podsumowując pracę Kantora w zawodowych teatrach w okresie stalinizmu należy stwierdzić, że miała ona duże znaczenie dla jego dalszej twórczości teatralnej. Dzięki niej poznał wszystkie mechanizmy rządzące tradycyjną sceną. Uczestniczył w całej technicznej stronie kreacji widowiska. Jego sprzeciw, bunt i krytyka wobec profesjonalnego teatru zyskały nową płaszczyznę — głęboko przeżytego doświadczenia.



23. Kostium Jana do «Nosorożca» E. Ionesco, 1961.  
Własność: Cricoteka

W maju 1955 roku Tadeusz Kantor na fali «odwilży» opublikował w «Życiu Literackim», po raz pierwszy od siedmiu lat, artykuł pt.: *Teatr Artystyczny*, w którym przedstawił swoją wizję nowoczesnego teatru.

W miesiąc później wyjechał ze Starym Teatrem do Paryża. Krótki pobyt w stolicy Francji zaowocował poważnymi konsekwencjami dla jego malarstwa. Artysta zetknął się wtedy z abstrakcją ekspresjonistyczną, z dziełami Georges'a, Mathieu, Arnala, Tinguely'ego, Wolsa.

Następująca w kraju zmiana władzy, krytyka stalinowskiego «kultu jednostki» i zniesienie obowiązującej doktryny socrealizmu otworzyły nowe perspektywy dla twórczości artystycznej.

Korzystając z «odwilży», Kantor wspólnie z Marią Jarewą i Kazimierzem Mikulskim zakładają z końcem 1955 roku eksperymentalny Teatr Cricot 2, nawiązujący do przedwojennego Teatru Artystów — Cricot.

W kilka dni po wystawie «Dziewięciu», na której pokazał swe prace z okresu metaforycznego opublikował w 47 numerze «Życia Literackiego» *Notatki paryskie. O aktualnym malarstwie francuskim*, a w dodatku «Plastyka», do 50 nr tegoż pisma, zamieścił artykuł pt.: *Abstrakcja umarła, niech żyje abstrakcja*. W obu esejach twórca

pisał o nowej sztuce «informel», akcentując jej związki z kierunkiem rozwoju własnych poszukiwań. Pierwsza manifestacja malarskiej idei, nazwanej przez autora abstrakcją liryczną, odbyła się w grudniu 1956 roku w warszawskim «Salonie Po Prostu», gdzie Kantor wystawił swoje obrazy obok dzieł Marii Jaremy.

W połowie listopada 1956 roku miało miejsce w Krakowie zebranie założycielskie Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, z udziałem: T. Brzozowskiego, M. Jaremy, T. Kantora, P. Krakowskiego, W. Krakowskiego, A. Marczyńskiego, J. Maziarskiej, K. Mikulskiego, D. Mroza, S. Mroza, J. Nowosielskiego, A. Pawłowskiego, T. Rudowicz, J. Skarżyńskiego, J. Sterna, i M. Warzechy.

Równoległe z tymi inicjatywami, otwierającymi nowe pola działalności, kontynuował Kantor pracę w teatrze zawodowym.

Wszystkie te wydarzenia znalazły oczywiście odbicie w twórczości rysunkowej. W drugiej połowie lat 50. można wydzielić w spuściznie rysunkowej artysty trzy grupy szkiców różniących się formą i problematyką.

Do pierwszej z nich należą rysunki łączące się ściśle z zagadnieniami czysto malarskimi. Drugi dział stanowią szkice powstałe w związku z pracami nad spektaklami Cricot 2. Natomiast do trzeciego zbioru zaliczyłbym projekty scenografii i kostiumów wykonanych dla potrzeb zawodowej sceny.

Wymienione kategorie naturalnie wiązały się ze sobą. Powstawały przecież w jednym czasie i wychodziły spod ręki tego samego autora. Omówione zostaną osobno dlatego, że każdy grupa wносиła nieco inne składniki, w kształtowanie się ostatecznej formy.



24. Kostium Jana do sztuki «Nosorożec» E. Ionesco, 1961, Stary Teatr. Własność: Muzeum Narodowe w Krakowie

Dojrzała linia i forma rysunku Kantora wykrystalizowała się dopiero na początku lat 60. Wraz z «powrotem do przedmiotu», następującym w malarstwie, zanikał podział na szkice teatralne i malarskie. Było to procesem, w którym, jakby niezależnie od woli twórcy, intuicyjnie, podświadomie pojawiały się nowe elementy. Pulsowały rytmem podobnym do bicia serca pompującego świeżą krew. Z tego powodu nie da się wyróżnić w twórczości rysunkowej Kantora «tego jednego szkicu, od którego wszystko się zaczęło», ani też wskazać dokładnej daty. Jednorodność linii i sposobu określania form późnego rysunku nie oznaczała całkowitej jednolitości. W latach 60., 70. czy 80. artysta wykonywał rysunki, w których korzystał tylko z części wypróbowanych środków.

Dychotomiczny podział malarstwa i teatru w okresie stalinowskim nie wymagał określenia stosunku twórcy do obu dyscyplin. Profesja scenografa, ograniczonego dodatkowo konwencją «jedynie słusznej idei», nie mogła wpływać na kompleksowy kierunek rozwoju teatru (jeśli w ogóle można zauważyć w tym czasie jakiś rozwój). Stąd też artysta mógł mówić o właściwej twórczości malarskiej i pracy zarobkowej w teatrze.

Powstanie Teatru Cricot 2, którego struktura umożliwiała realizację awangardowych koncepcji teatralnych domagało się sprecyzowania stanowiska twórcy wobec teatru i malarstwa. Kantor wyjaśniał je, nadając tym sferom działalności odrębną autonomię. Jednoczesne zaangażowanie na obu polach tłumaczył ich jednakową atrakcyjnością i ważnością. Równocześnie sprzeciwiał się postrzeganiu w swej aktywności dominacji jednej z dyscyplin oraz traktowaniu twórczości jako syntezy gatunków. Stwierdzał: *Nie jestem reżyserem — malarzem. Nie jestem malarzem — reżyserem. <...> Jako malarz, pracuję, mając na względzie te najważniejsze ambicje: być zaangażowanym w najwyższym stopniu w losy i rozwój malarstwa. Z pozycji reżysera: malarstwo nie istnieje dla mnie jako fakultet pomocniczy ku zdobyciu sławy i sukcesu w teatrze. Z pozycji malarza: mój stosunek do teatru nie jest skłonnością czy pasją malarza do teatru (jak to było u Legera, Picassa). Teatr jest dla mnie sferą autonomiczną. Nie dzielę mojego czasu na czas dla malarstwa i dla teatru. Jest to dla mnie jedyna, jednowartościowa płaszczyzna twórczości [22].*

Autonomia malarstwa i teatru oraz ich równouprawnienie jako *jednowartościowej płaszczyzny twórczości* zaznaczyło się wyraźnie w szkicach drugiej połowy lat 50. i początku lat 60.

W przedstawianej w autobiografii linii rozwoju swego malarstwa Kantor zwracał uwagę, iż okres informelu tkwił korzeniami w malarstwie metaforycznym, łączącym się w pewnym stopniu z surrealizmem. Najbardziej ewidentnymi przykładami tych związków miały być obrazy i rysunki, w których pojawiały się zainteresowania «automatyzmem» i «przypadkiem». Artysta mówił o «surrealistycznych zabawach», w których główną rolę odgrywał przypadek, ale że wtedy nie znalazło to jeszcze praktycznych rezultatów w jego malarstwie.

Odkrycie nowej strony rzeczywistości, jaką stanowiła bezformenna materia, i przypadku, który wtargnął wraz z nią do obrazu, powodując *walkę rzeczywistości obrazu, jego iluzji z «rzeczywistością» realną, zmierzenie się wyobraźni ludzkiej z realnością świata* [23] zmienił całkowicie oblicze malarstwa Kantora. Artysta dużo pisał i mówił na ten temat. Powstałe dzieła nazywał «wydzieliną swego wnętrza», «żywym organizmem», «manifestacją życia», «zejściem do piekieł». W rozmowie z Wiesławem Borowskim podkreślał, że nie chodziło mu tylko o poddanie się spontaniczności gestu, ale też o «opanowanie przypadku». Wykazywał różnice tkwiące w jego pracach i dziełach Pollocka czy Mathieu.

Dla rozważań nad kształtowaniem się form rysunkowych warto odnotować wystąpienie nowych jakości. Wyjazdy artystów za granicę po śmierci Stalina zaczęły się już w 1953 roku i, za pośrednictwem kolegów, Kantor miał sposobność dowiedzieć się jeszcze przed 1955 rokiem o najnowszych tendencjach w sztuce światowej. Poza tym szkic, pełniąc rolę reprezentanta, ale i w dużym stopniu studium przygotowawczego dla obrazu, wysuwał się na pierwszy plan doświadczeń.

Potwierdza to wykonana techniką informel okładka do programu «Małty», z maja 1956 roku. Twórca zanurzał w czarnej farbie cienki sznurek, a następnie biczował nim białą powierzchnię papieru. W druku zaprezentowano potem negatywową stronę eksperymentu.

Wkrótce artysta odebrał rysunkowi część uprawnień.

Wraz z powstawaniem dzieł abstrakcji lirycznej, szkic przestawał być podstawowym terenem malarskich doświadczeń. W tym zakresie główny akcent został położony na obraz. Dopuszczenie roli przypadku w bezpośrednim akcie organizacji płótna czyniło bezsensownym jego prefigurację w szkicu, ale dzięki temu rysunek zyskiwał status w pełni samodzielnej dzieła.

Bezformenna materia wkroczyła do rysunku, burząc dotychczasowy linearyzm. Zmagania linii i plamy, kształtujących formy, ujawniają ilustracje do «Iwony księżniczki Burgunda» Witolda Gombrowicza wykonane przez Kantora w 1958 roku. Collagowy charakter tych utworów jest sygnałem zapowiadającym już następny etap poszukiwań (ryc. 18)

W przeciwieństwie do malarstwa, gdzie gęstość farby i kolor zespalały się tworząc jeden organizm magmy, w rysunku przedmiotem zainteresowań artysty była rola samej plamy oraz egzemplifikacja twórczego procesu. W pracach rysunkowych zanikają barwy. Czarno — białe szkice syntetyzują dramatyzm walki o ujarzmienie przypadku. Rysunek przybiera postać przewodnika w świecie idei i notatnika zagadnień nurtujących autora.

Twórca definiuje tę funkcję, opatrując jednym tytułem całe serie szkiców, jak na przykład cykl *fumage'y* z 1961 roku pt.: *Idee i definicje*, czy rysunki z lat 1962 — 1964 określane mianem: *Od informelu ku figuracji* lub: *Od gestu informelu ku przedmiotowi*.

(Zapis działania linii wywołanej interwencją przypadku (*Rozbite taksówki — ryc. 19*) i plamy (*ryc. 20*) zaczął egzystować jednocześnie w jednym utworze i, w konsekwencji, doprowadzą do wytworzenia nowej wartości rysunku Kantora.

Omówione wyżej prace rysunkowe łączą się ściśle z problematyką malarską, dlatego można je wydzielić jako osobną kategorię.

Granice malarstwa i teatru przekroczył Kantor na początku lat 60. spektaklem «W małym dworku» St. I. Witkiewicza nazwanym etapem Teatru Informel. W drugiej połowie lat 50. autonomia obu dyscyplin różnicuje szkice. W rysunkach teatralnych zaznaczył się ponadto podział na utwory z kręgu Cricot 2 i projekty należące do teatru zawodowego. Odrębny sposób rozwiązywania dylematów scenicznych w teatrze artystycznym i profesjonalnym znalazł swój wyraz w formie rysunków, należących do poszczególnych grup.

Zawodowa scena, uwolniona od gorsetu socrealizmu, oferowała teraz artyście (poza finansami) większą swobodę działalności artystycznej. Niebagatelną sprawą było też zaplecze techniczne tradycyjnego teatru, umożliwiające sprawną realizację koncepcji. Podsumowując w 1962 roku swoją aktywność dekoratorską, Kantor widział rozwój swych idei scenicznych w spektaklach: *Święta Joanna* z 1956 r., *Miarke za miarkę* z 1956 r., *Antygona* z 1957 r., *Nosorożec* z 1961 r. i *Świecznik* z 1962 r.

O scenografii do *Świętej Joanny* G. B. Shawa pisał: *Dekoracja nie służy lokalizacji akcji, ani jej przestrzennej organizacji. Przestrzeń w znaczeniu fizycznym traci swoje znaczenie — staje się pusta nieograniczona. Kryteria konstrukcji, do której tak przywykliśmy, że brak jej w tym czasie niemal niewyobrażalny był — nie mają nagle żadnego zastosowania. W okresie wszechpanującej w teatrze tendencji postkonstruktywistycznej — postępowanie to jest niemal wykroczeniem. Trzy nadnaturalnej wielkości MARIONETY Cesarza, Papieża i Rycerza — wedle konwencji architektonicznej są DZIURAMI w przestrzeni, dziurami dla idei i konfliktów. Jedyłą konkretną, realną formą: AKTOR. Żywa, przestrzenna, ruchoma forma* [24]. W opisie autora można dostrzec kilka punktów zbieżnych z zagadnieniami malarstwa metaforycznego (nieograniczoność przestrzeni, formy — «dziury» w przestrzeni).

Na rysunku — projekcie do tego spektaklu (*ryc. 21*) godnym uwagi jest pojawienie się barw, które nie wypełniają jedynie ograniczonych konturem płaszczyzn. Kolory przechodzą w czerń, rozmywając fragmenty obrysów marionet. W tym współkształtowaniu form przez linię i plamę znaczą już pierwsze doświadczenia z informelem. W szkicu nie ma jeszcze późniejszej dynamiki, napięcia, ale granice realistycznej poprawności zostały naruszone.

W *Miarce za miarkę* W. Szekspira artysta redukuje formy, by wywołać wrażenie *resztek, reliktów, śladów niszczącego działania czasu. Klimat czasu miał zastąpić iluzyjną, racjonalną przestrzeń.*

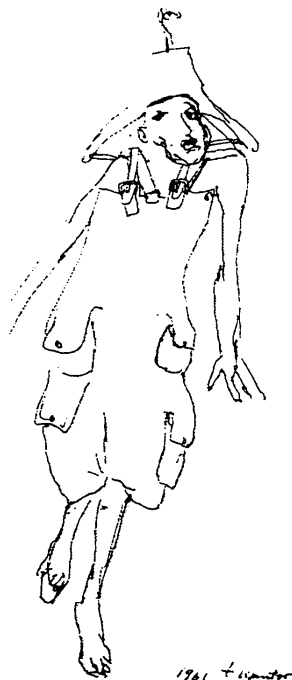
W dekoracjach teatralnych Kantor dążył do wyeliminowania tradycyjnej scenografii, która stanowiła dodatek ilustrujący dramat i grę aktorów. Urządzeniem

wnętrz «z epoki», meblami, rekwizytami, kostiumami — identyfikowała czas i miejsce akcji. Kantor chciał, by oprawa scenograficzna stwarzała realne miejsce, oderwane od naturalistycznej rzeczywistości, narzucające swym istnieniem aktorskie działania i stany emocjonalne. Rzeźbiarski — ołtarzowy, «postkonstruktivistyczny» styl wczesnych projektów ulegał organicznemu ożywieniu. Wiązało się to z doświadczeniami malarskimi. Fascynowała go w teatrze inna niż w malarstwie struktura: ruch, płaszczyzna i głębia, kształtowanie form dalekich i bliskich, wielkich i małych, otwartych i zamkniętych. Jednak scena wymuszała operowanie przedmiotem. Plastyczna przestrzeń wyobrażeniowa, wewnętrzna, uzyskiwała w teatrze trzeci wymiar, ale jednocześnie domagała się konkretności.

W *Antygonie* J. Anouilha Kantor wprowadzał do dekoracji ruch abstrakcyjnych form. Jak pisał: *stwarzał on napięcia o wiele wyższego rzędu niż ruch aktora, który zresztą przez swój naturalizm jest nie — wyizolowany, a więc nie jest formą* [25].

W projekcie scenograficznym do *Antygony* (ryc. 22) jeszcze silniej dochodzą do głosu malarskie pasje autora. Rysunek przestaje być wzorem dla pracowni technicznej. Artysta odtwarza w nim atmosferę konfliktu nieforemnej materii z trzema prostymi, geometrycznymi figurami zbudowanymi na kształt wąskich wertykalnych bramek. Rozlewającej się materii i pustki głębi przestrzeni nie obowiązują ramy sceny. Wrażenie nieograniczoności i nieskończoności wiąże rysunek z problematyką malarską. Do utworów malarskich zbliża go także wyrafinowana kolorystyka. Kantor używa stonowanych barw. Wydobywa kontrast między zimną niebieskawą pustką, a bardziej ciepłymi, przechodzącymi w czerń brązami i szarościami fal żywiołu.

W scenografii do *Nosorożca* E. Ionesco stwarzał pojęcie «przestrzeni odwróconej», będącej dalszym etapem poszukiwań przestrzeni wyobrażeniowej, mentalnej, którą tak definiował: *Przestrzeń «ODWRÓCONA» ewokuje świat, przedmioty, postacie —*



25. Człowiek zawieszony, szkic z cyklu «Ludzie atrapy» («W małym dworku» St. I. Witkiewicza), 1961. Długopis, papier. Własność: Muzeum Narodowe w Warszawie

nie w ich «ogłędzie pozytywnym», przeznaczonym do prezentacji, lecz na zasadzie odwróconej rękawiczki, albo kieszeni, gdzie odkryte szwy, zwisające nici i strzępy, cała ta «anatomia» nędzna i niskiego gatunku w niczym nie przywodzi na myśl znanych nam praw panujących na zewnątrz, kształtujących formy racjonalne i sfamiaryzowane [26].

Twórca łączył te eksperymenty z esejem «Spotkanie z Nosorożcem Dürera» i początkiem rozważań nad «Realnością Najniższej Rangi».

Rysunek zanotował natomiast wkroczenie przypadku do kreacji kostiumu. Gdy porównamy szkic, na przykład, kostiumu «Jana» (ryc. 23) z jego zmaterializowaną w pracowni krawieckiej postacią (Fot. 3) zauważymy, iż rysunek nie mógł pomóc krawcowi w realizacji projektu. Autor musiał sam uczestniczyć w procederze stwarzania. Kostium stawał się dziełem sztuki — obrazem, «wydzieloną wnętrza», «manifestacją życia». Czerwona plama i wyciskane cienkie smugi czarnej farby, tworzące zagęszczenia i sieć linearnych form jednoznacznie określały informelowy rodzaj.

Szkie pełniły w tym procesie funkcję notacji pomysłu. Podobnie jak rysunki malarskie zyskiwały odrębną autonomię. Teatralny łańcuch zależności, zobrazowanego w projekcie zamierzenia z jego mechanicznym odtworzeniem, został rozerwany. Kostium nie mógł zaistnieć bez osobistej ingerencji artysty. Rysunek mógł dzięki temu ewoluować ku formie niezależnej wypowiedzi, luźno tylko związanej z teatrem. W opublikowanym w programie do *Nosorożca* tekście pt.: *Moja idea teatru*, Kantor wyjaśniał, iż kostiumy te są *kształtowaniem aktora w przestrzeni*.

Na początku lat 60. następuje w sztuce Kantora zespolenie wszystkich artystycznych kierunków doświadczeń i pól twórczości.

Świecznik A. de Musseta z 1963 r. był już przystosowaną dla oficjalnej sceny wersją zrealizowanych w Teatrze Cricot 2 — Teatru Informel i «Realności Najniższej Rangi».

Zakładając awangardowy teatr, Kantor tłumaczył, że nie chodziło w nim o wystawianie awangardowej literatury czy eksponowanie nowoczesnych walorów plastycznych, lecz o stworzenia dzieła sztuki, które rzadzić się miało prawami, przynależnymi reprezentowanemu gatunkowi. Reprodukowanie literatury oraz iluzję akcji i fikcję dramatu miały zastąpić równoległe, osobne tory: scenicznej dekoracji, tekstu i radykalnej gry aktorskiej, wpływające z charakteru, miejsca i przyjętej idei.

W przeciwieństwie do zawodowych projektów, w rysunkach powstających przy okazji prób i pierwszych przedstawień Cricot 2, pojawiła się postać aktora — figura ludzka integralnie związana z przestrzenią sceniczną. W szkicach wykonywanych dla repertuarowych teatrów postać ludzka zawsze występowała osobno i tylko w rysunkach dotyczących kostiumów. Nigdy nie zaistniała w projektach scenografii. Do rysunku odnoszącego się do teatru Cricot 2 wprowadziła ją potrzeba przedmiotowego zaznaczenia równoległej autonomii torów rzeczywistości akcji i dekoracji.

Pierwsze szkice sporządzane tuszem, temperą czy długopisem przypominały rysunki z lat 40., w których artysta starał się szybko zapisać sytuacje i zdarzenia rozgry-



wające się podczas prób, odtworzyć układy scenicznych zależności przestrzeni, obiektów i postaci. Utwory nabierały dynamiki niezwyklej dla profesjonalnego projektu.

W malowanym rysunku do *Mątwy* St. I. Witkiewicza z 1956 roku widać, że autora zajmuje ruch aktora, wymuszony obecnością rekwizytu i przedmiotu. Szczegółowe odwzorowanie mimiki czy rysów twarzy zupełnie go nie obchodzą. Obrisy figur wykonuje ledwie zaznaczając szczegóły.

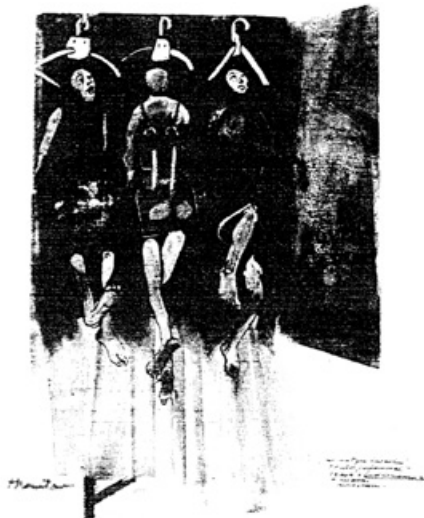
W innych szkicach odnajdujemy z kolei znany z okresu metaforycznego linearny styl kształtowania formy.

Z końcem lat 50. styl kantorowskich obrazów informel ulega przemianom. Płynna, wyzwolona, wibrująca we wcześniejszych pracach materia, zastygała. Grubo, fakturowo kładzione warstwy farby, zmieszane z innymi tworzywami, tężały, tworząc bliższe i dalsze plany. W tych fantastycznych pejzażach artysta szukał wyjścia z niewoli bezforemnej magmy. Kostniejąca formuła informelu wyczerpywała swoje możliwości, prowadząc ku dekoracyjnej estetyce. Twórca znalazł się znowu w pustce, wymagającej radykalnych posunięć. W wyjściu z sytuacji pomógł teatr.

Kantor postanowił zmierzyć się z nurtującymi go, malarskimi zagadnieniami materii, spontanicznego gestu, automatyzmu i przypadku na gruncie teatru.

W 1961 roku Tadeusz Kantor zrealizował w Teatrze Cricot 2 spektakl *W małym dworku* St. I. Witkiewicza i ogłosił z tej okazji manifest «Teatru Informel». Prawa sceny wymuszały przedmiotowe skonkretyzowanie charakteryzującej materię płynności, nieforemności i zmienności. Również pikturalne metody postępowania, jak: rozlewanie, chlapanie, wyciskanie farb, musiały znaleźć swój odpowiednik w środkach wyrazu przynależnych twórczości teatralnej.

W manifestie artysta wyjaśniał, że odkrył, iż istnieje pewien stan przedmiotów znajdujących się w formie przejściowej od fizycznego bytu w płynny stan materii i można ich użyć w działaniach scenicznych, ukazujących realność materii. W tekście wymieniał różne rodzaje materii, jak: *ziemia, błoto, glina, gruz, próchno, popiół, gnój, ciasto, woda, dym, ogień* 27 oraz materiałów i rzeczy stojących *u progu przejścia w stan*



26. *Ludzie na wieszakach* czyli *Ludzie-ubrania*, szkic z cyklu «*Maszyny i przedmioty*» («*W małym dworku*» St. I. Witkiewicza dla Teatru Cricot 2 — Teatr Informel), ok. 1961. Własność: Muzeum Narodowe we Wrocławiu

materii, jak: łachmany, szmaty, ścierki, zgrzebne płótno, worki, strzępy, rupiecie, szpargały, zbutwiałe książki, zbutwiałe deski, zgniecione sprasowane pudła, odpadki, śmietnik, drewno stoczone przez robaki, mrowisko (ruchliwość mrowiska), usypisko drzazg [28].

Gra aktorska, tekst dramatu, kostiumy, rekwizyty i «realność miejsca» (która zastąpiła zniechęcony przez artystę termin scenografii) zostały podporządkowane nowemu językowi wypowiedzi.

Wszystkie te odkrycia miały kolosalne znaczenie dla rozwoju rysunku i doprowadziły do ostatecznego ukształtowania się kreski i formy kantorowskich szkiców.

W spektaklu *W małym dworku* aktorzy zostali umieszczeni w szafie. Zgnieceni i przytłoczeni «bezforemną» masą worków stanowili część bezprzedmiotowej materii. Ubrani w łachmany i zużyte, zniszczone strzępy strojów, zwieszani na wieszakach



27. Rysunek z cyklu «Krzęsta» («Maszyna Aneantyzacyjna» ze spektaklu «Wariat i zakonnica» — Teatr Cricot 2 — Teatr zerowy), ok. 1963. Czarny długopis na papierze. Własność: Muzeum Narodowe w Warszawie

stawali się bezradnymi atrapami. Miejsce i sytuacja, w jakiej się znaleźli, prowokowała ruch, daleki od przyjętych zachowań scenicznych — *rozwydrzenia, rozpasania, okrucieństwa, lęku, wstydu*, itp. Jednocześnie wygłaszanym przez nich fragmentom tekstu dramatu towarzyszyły, wynikające z ruchu, stany emocjonalne — *gniewu, szpazu, rozkoszy, wściekłości, szaleństwa*, itp., nie mające nic wspólnego z aktorskim «wczuwaniem», «wcielaniem się» w rolę, psychicznym «utożsamianiem» z graną w sztuce postacią.

Przedstawienie, odwzorowanie całej tej skomplikowanej problematyki wymagało użycia nowych środków wyrazu.

Już w pierwszych szkicach jak np. w wykonanym długopisem *Człowieku — atrapie* (ryc. 24), artysta znakomicie odtwarzał sytuację wpływającą z nienaturalnego stanu zawieszenia. W konwulsyjnych ruchach rąk i nóg skrępowanego dziwacznym kostiumem aktora, twórca ujawniał dramat i zarazem śmieszność całej figury. Kantor buduje atmosferę bezradności atrapy poprzez kontrast unieruchomionej w wieszaku głowy z bezwładnym, wydłużonym, poruszonym diagonalnie korpusem. I, co najważniejsze, zaznacza mimikę twarzy, indywidualizuje postać. Podążający za skrętem ciała wzrok wiszącego wyraża ból i cierpienie, ale także gniew i wściekłość.

Ta zdolność konstruowania klimatu płynną, nieregularną linią, stwarzającą przez kierunkowe napięcia dynamikę, charakteryzuje wszystkie późniejsze rysunki Kantora.

Nawet wykreślając «martwe», statyczne przedmioty i obiekty, artysta będzie zawierał tkwiącą w nich wewnętrzną energię.

Równocześnie z ruchem przenika do szkiców suma malarskich doświadczeń autora. Plamy kolorów zaczynają istnieć w rysunku na równych prawach z liniami, współkształtując formy. Odbierając kresce zdolność kreacji realistycznej iluzji, współtworzą z nią nową artystyczną jakość. Kierunek przenikania eksperymentów malarskich do teatru miał też wektor zwrotny. Proces wzajemnych wpływów obu dyscyplin rozwijał się także w tym samym czasie.

Na początku lat 60. reliefową materię obrazów Kantora zaczęły tworzyć mieszaniny farb z żywicą epoksydową, szmatami, workami zanurzanymi w kleju stolarskim. Około 1962 roku pojawiać się zaczęły przyczepiane do płótna: torby, pudełka, później koperty, pakunki, ubrania, plecaki, parasole. Technika collagu artysta przekraczał granicę informelu. Używał przy tym materii organicznej lub przedmiotów znajdujących się na granicy przejścia, w stanie wraku — zniszczonych, zmiętych, zgniecionych.

W 1963 roku, przebywając w szwajcarskim Chexbres na zaproszenie wielkiego kolekcjonera sztuki nowoczesnej Theodora Ahrenberga, ogłosił manifest «Ambalaży», zapowiadający powrót w jego malarstwie zdegradowanego, ale realnego przedmiotu. W konsekwencji pociągnęło za sobą powrót do figuracji. Około połowy lat 60. pojawiły się w dziełach Kantora wizerunki ludzkiej postaci lub jej fragmentów — nóg, korpusów, głów.

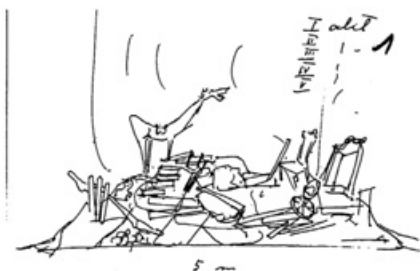
W 1963 roku artysta porzuca ostatecznie zawodową działalność scenograficzną, skupiając swoją uwagę na Teatrze Cricot 2 i plastyce.

W rysunkach zanikają podziały. Szkice przybierają jednorodną formę. Pełnią różne funkcje, lecz ich autonomię nie rozgraniczają dyscypliny.

Plamy kolorów, które stają się w obrazach malarskim komentarzem do przedmiotów i postaci, spełniają w rysunku podobną rolę. Na przykład w szkicu do spektaklu *W małym dworku* z roku 1961 (ryc. 25), przedstawiającym sceniczną sytuację stłoczonych, zawieszonych w szafie postaci, barwy nie są składnikiem, dodatkiem, elementem wypełniającym powierzchnię obrysu. Są materią nie dającą się ujarzmić liniami konturów. Kolorystyka rysunków Kantora pozostaje w ścisłym związku z ekspery-



28. Rysunek z cyklu «*Od informelu ku figuracji*», 1962. *Flamaster na papierze.*



Stare kucyki  
 mała robotniczka?  
 kabo od wozu  
 stare pali  
 stare miednice - blossone  
 gambr - macyna  
 stare blaszki  
 " pap  
 miedzi  
 deski - papieru  
 gipsowe papieru  
 stara szopa?  
 - Dużo wody  
 Jan 17. 1962

WYKRESZONA W KRAKOWIE  
 1000 100000, ul. Krakowska 4



29. Szkic techniczny do opery «Don Kichot» J. Masseneta, 1962. Długopis na papierze. Własność: Archiwum Opery i Operetki w Krakowie

Pokrywają części, niewielkie partie rysunków albo też całe duże płaszczyzny. Nie obowiązują ich żadne naturalistyczne reguły gry światła i cienia. Można to zaobserwować na przykładach dzieł rysunkowych z różnych okresów malarskich czy etapów rozwoju Teatru Cricot 2.

Około 1962 roku Kantor zaczął używać do wykreślenia linii pisaków i flamastrów [29]. Najpierw sporadycznie, ale z czasem czarny flamastr marki «Pentel» stał się dla niego podstawowym środkiem technicznym rysowania konturów. Flamastr dawał możliwość łatwego kształtowania grubości kreski, dokonywania szybkich retuszy. Nie groził niespodziewanym rozlaniem, lepiej wchłaniał go papier i nie wchodził w reakcje z akwarelą, temperą, akrylem, werniksem czy pastelem. Dawał się swobodnie prowadzić ruchom dłoni.

W roku 1963, kontynuując grę z Witkacym, Kantor zrealizował spektakl *Wariat i zakonnica*, który był następną fazą rozwoju teatru Cricot 2, nazwaną «Teatrem Zerowym». Artysta twierdził, iż w «Teatrze Zerowym» udało mu się osiągnąć rzeczwi-  
 -wistą odrębność akcji scenicznej i dramatycznego tekstu.

W tym samym roku zorganizował w krakowskiej «Galerii Krzysztofory» *Wystawę popularną — Antywystawę*, na której pokazał, jak głosił afisz, 937 eksponatów. Na

mentami plastycznymi i teatralnymi. Twórca używa niezwykle wyrafinowanych, stonowanych barw, korespondujących z doświadczeniami informelu i odkryciami «Realności Najniższej Rangi». Szarości, brązy, żółcie, zielenie, czerwienie są jakby zmyte deszczem, zużyte, zniszczone działaniem czasu i atmosfery.

Pozostaną takimi już na zawsze we wszystkich następnych szkicach, współdecydując o ich wysokiej klasie artystycznej.

Paleta barw staje się indywidualnym znakiem rozpoznawczym kantorowskich utworów rysunkowych. Kolory farb czy pasteli nie służą kreowaniu iluzji głębi, stwarzaniu perspektywy czy różnicowaniu planów. Istnieją samodzielnie, pojawiają się niespodziewanie, niezależnie, przypadkowo. Nigdy nie lokalizują się jednoznacznie. Przenikają się nawzajem, intensyfikują, rozświetlają, zanikają, ciemnieją.

ekspozycję, będącą pierwszym w Polsce environnement, złożyły się zdjęcia, notatki, rysunki, gazety, obiekty, kostiumy, rekwizyty, listy, kalendarze itp., przemieszane ze sobą bez żadnego porządku chronologicznego czy stylowego. W tekście towarzyszącym wystawie autor wyjaśniał, że celem ekspozycji jest ukazanie jego własnej twórczości i przeszłości «zmieszanej z materią życia». Rezygnacją z wystawienia obrazów, zwracał uwagę na proces powstawania dzieła sztuki, którego obraz jest jedynie unieruchomionym wizerunkiem, nie oddającym w pełni charakteru pracy.

W tym ekshibicjonistycznym ujawnieniu ulotności, zmienności, niepewności artystycznej kreacji, utożsamionej z energią życia, pojawiły się jako eksponaty rysunki i kostiumy do *Nosorożca* E. Ionesco. Zatem jeden z ostatnich akordów scenograficznej, zawodowej aktywności został nobilitowany do roli «resztek» twórczej działalności. W świetle omówionych wcześniej szkiców taka decyzja była w pełni zrozumiała i usprawiedliwiona.

Przyjęto twierdzić, że Teatr Cricot 2 pomógł Kantorowi opuścić informel, kierując jego uwagę ku przedmiotowi i figuracji. Jednak realny przedmiot czy ludzka postać zawsze istniały gdzieś na marginesie głównych nurtów zainteresowań, choćby w projektach dekoracji czy kostiumów. Rysunek przeznaczony dla profesjonalnej sceny nigdy nie pozwolił zapomnieć o liniach kształtujących realistyczne figury. Dzięki niemu, równoległe z abstrakcją metaforyczną i informelem, rozwijał swój figuratywny warsztat.

Stwierdzając skryształowanie się, na początku lat 60. w utworach rysunkowych dojrzałej formy, budowanej przez kierunkowe napięcia dynamicznej, płynnej kreski malarskiego i barwnego «komentarza», należy zaznaczyć, iż oba składniki nie warunkowały wszystkich przejawów rysunkowej działalności.

W dużym stopniu zasób używanych środków wyznaczała szkicom nadawana przez autora funkcja np. samej notacji wrażeń, pomysłów, sytuacji.

W wielu wypadkach artysta operował wówczas tylko liniami, chcąc szybko, jasno, bez zbędnych szczegółów wyjaśnić i przedstawić zajmujący go problem, ale styl kreśle-



30. Rysunek 9 do cyklu «Ludzie — atropy» («W małym dworku» St. I. Włtkiewicz — Teatr Cricot 2), 1961, (rysunek późniejszy). Flamaster, tempera, werniks, papier. Własność: Muzeum Sztuki w Łodzi



31. Dziecko w wojskowym szynelu, projekt postaci scenicznej, 1980. Collage: flamaster, akryl, pastel, papier. Własność prywatna

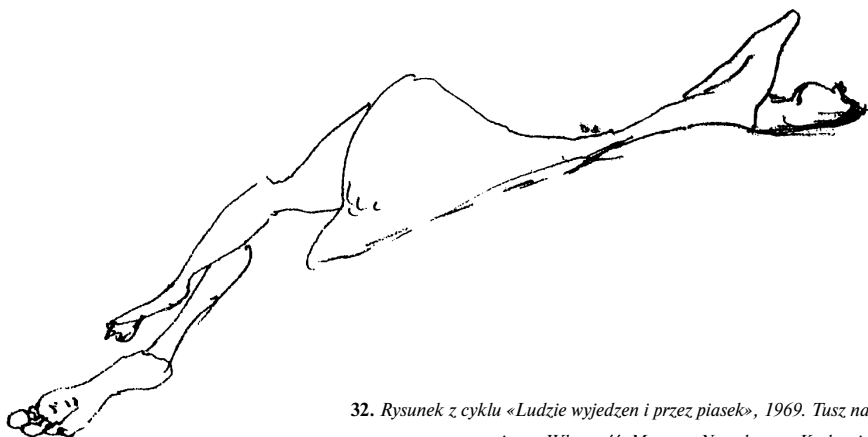
scenograficzną do reżyserowanej przez Aleksandra Bardinię inscenizacji operowej *Więźnia* L. Dallipicoli.

W widowiskach operowych Kantor odkrył nową płaszczyznę zmierzenia się z teatralną iluzją. Tekst libretta nie służył tylko «odgrywaniu akcji». Śpiewane partie i arie posiadały autonomię odbiegającą od «życiowego» naturalizmu. Poza tym znalazł w operze lepsze niż w teatrach dramatycznych zrozumienie i współpracę, czemu dał wyraz notując przy okazji pracy nad *Więźniem*: *Fakt, że znalazłem się na marginesie teatru — dramat, że w tym samym czasie znalazłem w operze możliwości realizacji, fakt, że nie wybuchł konflikt między reżyserem Bardinim a scenografem, a wręcz przeciwnie. Podczas gdy w teatrze dramatycznym fikcyjny konflikt między reżyserem a scenografem w obronie własnej, rozdmuchany sztucznie, reżyserzy zrutyinizowani i nie twórcy (...) Młda forma degenerującego się teatru dramatycznego idzie ku zdecydowanym filisterskim gustom. W operze widzę rozrastające się pole, nie ambicji stylizacyjno — dekoracyjnych lecz pole naprawdę nowoczesnego eksperymentu żywej materii życia i spotęgowanej formy problemu współczesności* [30].

nia nie podlegał już wtedy dyscyplinarnemu podziałowi. Na przykład wykonany czarnym długopisem około roku 1963 szkic do spektaklu *Wariat i zakonnica*, przedstawiający «Maszynę Aneantyzacyjną» (ryc. 26) i rysunek czarnym flamastrem z cyklu *Od informelu ku figuracji* z 1962 roku (ryc. 27) ujawniają wyraźnie jednorodność gestu autora. Choć dotyczy innych zagadnień i twórca do ich sporządzenia użył różnych środków technicznych (długopis, flamaster), charakter zapisu pozostał taki sam w obu utworach.

Tę stylową jednolitość widać również w rysunkach akompaniujących ostatnim eksperymentom w teatrze zawodowym.

W latach 1962–1963 Kantor był autorem dekoracji i reżyserem oper: *Don Kichot* J. Masseneta przedstawionej na scenie Opery i Operetki w Krakowie oraz *Zamek Sinobrodego* B. Bartóka w Teatrze Wielkim w Warszawie. Ponadto wykonał w warszawskim Teatrze Wielkim oprawę



32. Rysunek z cyklu «Ludzie wyjedzeni i przez piasek», 1969. Tusz na papierze. Własność: Muzeum Narodowe w Krakowie

W projektach do wyżej wymienionych oper Kantor posługiwał się już swoimi dojrzałymi formami rysunkowymi. Zarówno w projektach dekoracji, np. do *Don Kichota* z 1962 roku, jak i kostiumów do tej samej inscenizacji (ryc. 28), stylowe pokrewieństwo ze szkicami malarskimi czy «cricotowymi» jest ewidentne.

W twórczości Kantora rysunek balansował na granicy autonomii, reprezentacji i egzemplifikacji procesu kreacji. Artysta ujawniał w swych szkicach obie strony jego egzystencji. Niejednokrotnie decydował się też na przekraczanie niewidzialnych barier.

Dlatego w spuściźnie rysunkowej twórcy odnajdziemy dzieła, jakby nie dokończone, zachowujące linearny charakter, jak np. niektóre rysunki dotyczące *Umarłej klasy*

O ile różnice stylowe wczesnych rysunków pozwalają na dokładniejsze datowanie, o tyle od połowy lat 60. nie można być pewnym właściwego czasu powstania szkiców. Autor często wyciągał z teczek i segregatorów dawne rysunki i podmalowywał, «preparował», poprawiał ich formę lub rysował nowe wersje (np. projekt kostiumu *Nibeka* do spektaklu *W małym dworku*, datowany na lata 1963–1968 — ryc. 29) W ten sposób szkice stawały się bardziej językiem wypowiedzi artystycznej niż świadkiem procesu stwarzania, jak na przykład seria rysunków *Ludzie — atrapy* czy *Wędrowcy* (ryc. 30).

Kantor oszczędnie gospodaruje plamami kolorów dynamizujących rysunki i używa barw tylko tam, gdzie nie zacierają one wymowy dzieła. Na przykład w cyklu szkiców *Ludzie wyjedzeni przez piasek* (ryc. 31) operuje jedynie linearnym, konturowym obrysem.

Stylowa tożsamość rysunku teatralnego i malarskiego powodowała wzajemne przenikanie obu pól działalności. Malarskie collage i assablage pojawiły się w

utworach rysunkowych w postaci np. naklejonych aplikacji strzępów gazet, szarych, brązowych, czarnych papierów czy sklejanych ze sobą różnych fragmentów kartek lub przedmiotów pełniąc rolę sygnału z pochodzącego z rejonów malarstwa. W odróżnieniu od obrazów pozostały w rysunku na stałe, czego przykładem może być projekt kostiumu z 1980 roku (ryc. 32). Twórca naklejał też na płótno całe serie rysunków, jak *Ludzie — atrapy* czy *Ambalaże* konstruując z nich obrazy — tablice ukazujące rozwój idei. (ryc. 33)

Analizując dojrzałą twórczość rysunkową Kantora należy też podkreślić, że charakterystyczną cechą zdecydowanej większości szkiców jest brak tła (o ile sama przestrzeń sceny nie była przedmiotem rysunku). Postacie, przedmioty, obiekty ujawniają swe kształty w przestrzennej pustce. Istnieją jakby nienaturalnie, bez szerszej perspektywy czy planów. Można w tym



34. Rysunek z cyklu «Judasz», 1976. Flamaster, pastel, akryl. Własność prywatna

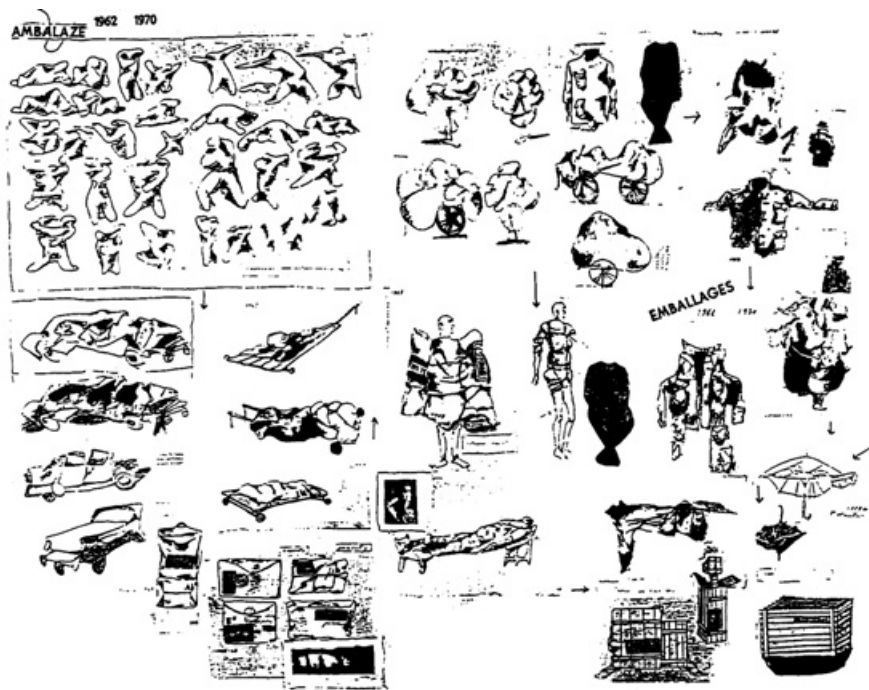
odnaleźć echo eksperymentów z okresu malarstwa metaforycznego, w którym ruchliwa przestrzeń UR — MATERIE wydobywała formy. Wydaje się, że odkryta wtedy sfera «ćwiczenia», «kształcenia» poprzez rysunek wyobraźni, wyznaczyła znamienne punkty odniesienia. Szkic znalazł się wówczas «bliżej» twórczości. Spełniał rolę pierwszego pośrednika rodzącego się w wyobraźni pomysłu.

Pustka przestrzeni silnie akcentowała ów związek z wewnętrzną, mentalną strefą. Dynamika, napięcie cechujące utwory rysunkowe, stawały się przy takim ujęciu ruchem imaginacji, odbiciem «infernium» tworzenia.

Potwierdzeniem tej interpretacji mogą być słowne komentarze, którymi twórca nierzadko opatrywał swoje rysunki. Na przykład na szkicu z cyklu *Judasz* z 1976 roku (ryc. 34) napisał: *Chłopaki wiejskie na złość księdzu wwozili taczki z pałubą Judasza do kościoła! Potym go topili w studni na rynku*. Rysunek — ilustracja zdarzenia, które miało miejsce wiele lat temu, nie jest jednak tylko transparentą wspomnienia z czasów wczesnej młodości. Jeżeli weźmiemy pod uwagę fakt, iż cztery lata później, w 1980 roku, Kantor zrealizował spektakl *Wielopole, Wielopole*, którego akcja łączyła się z wydarzeniami z dzieciństwa spędzonego w Wielopolu Skrzyńskim, szkic z Judaszem nabiera nowego znaczenia. Staje się w tym kontekście pewnym ogniwem w łańcuchu kreacji. Z istniejących w pamięci «klisz» wspomnień, twórca uczynił główny motyw przesłania swego teatralnego dzieła.

Wyjaśniając «mechanizm» swojej twórczości teatralnej, Kantor opowiadał, że rządzi nią przypadek. Wyobraźnia rejestrowała «niespodziewanie wpadające» do





33. Ambalaze, 1962–1970. Collage, technika mieszana. Własność: Muzeum Sztuki w Łodzi

pamięci sytuacje, osoby, przedmioty, obiekty, wrażenia. Z czasem niektóre wątki zaczynały natrętnie powracać, wiążąc się z ideami. Razem stwarzały żywioł domagający się materializacji w dziele.

Wprowadzając do rysunku słowny komentarz, Kantor zacierał granice dzielące sposoby notacji na sfery: werbalną i wizualną. Tekst wielokrotnie nie był ani podpisem, ani wyjaśnieniem dzieła rysunkowego. I odwrotnie, szkic nie spełniał funkcji ilustrującej tekst. Ta swoista symbioza słowa i obrazu, stanowiących sygnały z różnych obszarów wypowiedzi, zjednoczonych osobą autora, powodowała, że Kantor nadawał plastyczną formę nawet nowo redagowanym pismom czy notatkom.

Szereg spreparowanych w postaci collagu zapisków zostało kupionych przez Muzeum Narodowe we Wrocławiu i, jako dzieła plastyczne, pokazywano je na wystawach organizowanych przez tę instytucję, jak na przykład na ekspozycji *Zwierzyńiec ludzki* prezentowanej m. in.: w Polsce, Izraelu, Francji i Włoszech.

\* \* \*

Reasumując rozważania na temat ewolucji rysunku Tadeusza Kantora można stwierdzić, iż na przestrzeni lat rysunek ulegał licznym metamorfozom, i że na dojrzałą jego formę, która objawiła się na początku lat 60. zapracowały wszystkie rejony działalności artystycznej (malarstwo, scenografia, teatr awangardowy). W szkicach znajdował odbicie cały kompleks wyborów, dylematów, rozterek, okresów, doświadczeń, wahań... Były one żywym organizmem, w którym pełniły różne role i dlatego nigdy nie stały się całkowicie jednakowymi i jednolitymi. Rysunek stanowił tworzywo twórczości i równocześnie niezastąpione narzędzie w procesie kreacji dzieł. Na pytanie, dlaczego wciąż tak dużo rysuje i pisze, Kantor odpowiedział: *Rysunek czy pisanie to nie jest w moim pojęciu jakaś technika. Jak już mówiłem, uważam rysunek za świętą metodę powielania własnej formy. Jest on równocześnie grą i zabawą, ale przede wszystkim — najbliższy świadek zmiennej kondycji intelektualnej. Wystarczy potem spojrzeć do notatnika, aby zobaczyć jak różne, obce niemal myśli tam się odbiły. Nawet «kompromitujące» zapiski mogą okazać się świętą pożywką dla rozwoju* [31].

1. Krzysztof Pleśniarowicz, *KANTOR. Artysta końca wieku*, Wydawnictwo Dolnośląskie, Wrocław 1997, str. 631 W. Borowski, *Tadeusz Kantor.*, str. 102.

2. Piotr Krakowski *Szkolne lata Tadeusza Kantora* (w: *Hommage a Tadeusz Kantor* (pod redakcją Krzysztofa Pleśniarowicza), Księgarnia Akademicka, Kraków 1999, str. 38.

3. W rozmowie z Mieczysławem Porębskim Kantor wspominał: *Zachwytiłem się absolutnie «Pochodniami» i po powrocie do Tarnowa namalowałem pierwszy olejny obraz. Bardzo mnie to dużo kosztowało wysiłku, bo przecież malować olejno nie umiałem, namalowałem jednak kolumny, namalowałem jakieś nagie postacie, które się tam paliły, jakieś schody...*(w: Mieczysław Porębski, *Deska...*, str. 98).

4. K. Pleśniarowicz, *KANTOR...*, str. 28.

5. Władysław Ślesieński, *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, tom 2, Kraków.

6. Cyt. za: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, str. 19.

7. w: Mieczysław Porębski, *Deska...*, str. 99.

8. Informacje o programach nauczania malarstwa dekoracyjnego w Akademii można znaleźć w opracowaniu Jadwigi Jeleniewskiej –Ślesieńskiej w: W. Ślesieński, *Materiały do dziejów...*, str. 128–131.

9. Kantor, tak wspominał tworzenie się grupy:... *W pierwszym roku wojny po potwornym kataklizmie ucieczki ludzie nawzajem się szukali. Tak odnalazłem Angelikę Kraupe, Tadeusza Brzozowskiego, poznałem przez nich Mieczysława Porębskiego, Kazimierza Mikulskiego, Andrzeja Cybulskiego, później zjawili się Nowosielski, Skarżyński, Kujawski, Ali Bunsch. Spotykaliśmy się u Brzozowskiego, u mnie, u Mikulskiego. Przez Lilę Krasicką, przyszłą odtwórczynię Balladyny poznaliśmy Ewę Siedlecką, której mieszkanie użyczyło gościny i teatrowi i tym wszystkim z rozwichrzonymi idea-  
mi* (w: W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, str. 22).

10. Określenie pochodzi od samego Kantora. W rzeczywistości jego dekoracje miały mało wspólnego z konstruktywizmem. M. Porębski widział np. w «Balladynie» oprócz «Bauhausu» wpływy kubizmu. Pisał też o swoich skojarzeniach z surrealizmem, dziełami Arpa i Miró, ale nie awangardy konstruktywistycznej. (w: M.Porębski, *Deska...*, str. 160).

11. W opublikowanym na łamach pierwszego wydania «Przeglądu Artystycznego» w artykule pt.: *Sugestie plastyki scenicznej*, Kantor atakował naturalistyczne dekoracje ilustrujące dosłowność akcji dramatycznej. Na przykładach m.in. Meyerholda i Wachtangowa pokazywał wpływy i możliwości kształtowania klimatu spektaklu przy pomocy nowoczesnych środków scenograficznych. Walczył z iluzją realistycznych opraw plastycznych przeciwstawiając im realność scenicznego maszynierii. Podkreślał, że *Każde dzieło sztuki jedynie sugeruje własnymi środkami rzeczywistość realną*. Nie występował jednak przeciw samej formie repertuarowego teatru (zob. Tadeusz Kantor, *Sugestie plastyki scenicznej*, *Przegląd Artystyczny*, Nr 1/1946).

12. Tadeusz Kantor — Mieczysław Porębski, *Grupa Młodych Plastyków po raz drugi. Pro domo sua...*, *Twórczość*, nr 9, 1946, str. 82–87.

13. Tadeusz Kantor, *Metamorfozy...*, str. 111.

14. j. w., str. 166–117.

15. T. Kantor, *Metamorfozy...*, str. 122.

16. j. w., str. 125.

17. j. w., str. 121–122.

18. *Tadeusz Kantor, Wędrówka...*, str. 45.

19. j. w., str. 46.

20. j. w., str. 48.

21. Tadeusz Kantor, *Rozwój moich idei scenicznych (Określenia)* (w: T.Kantor, *Metamorfozy...*, str. 238).

22. Tadeusz Kantor, *Moja biografia*, w: T.Kantor, *Metamorfozy...*, str. 172.

23. W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, str. 41.

24. T. Kantor, *Rozwój moich idei scenicznych. (Określenia)*, (w: Tadeusz Kantor, *Metamorfozy...*, str. 239).

25. j. w., str. 240.

26. T. Kantor, *Metamorfozy...*, str. 240.

27. w: Tadeusz Kantor, *Metamorfozy...*, str. 197.

28. j. w., str. 197–198.

29. Kantor posługiwał się flamastrami już w 1961 roku. Podczas zajęć ze studentami w hamburskiej Hochschule für Bildende Künste zapisywał oceny i uwagi różnymi pisakami, ale szkice wykonywał głównie tuszem, ołówkiem lub długopisem.

30. Cyt. w: *Tadeusz Kantor, Wędrówka...*, str. 71.