

W *Lekcjach mediolańskich* Tadeusz Kantor zawarł główne wyznaczniki swojej twórczości, traktował je jako swoiste podsumowanie własnej drogi artystycznej. Tekst ten obejmuje trzy zagadnienia problemowe – abstrakcję, konstruktywizm i surrealizm. Kantor świadomie nawiązuje do tych trzech nurtów z historii sztuki, aby wobec nich sformułować postulaty, jakie postawił sobie jako artysta – czy to w teatrze, czy w malarstwie. Ukształtowały one także jego postawę w stosunku do sztuki, kultury oraz współczesności. Kantor wybiera sobie te elementy, które są najważniejsze dla jego twórczości – takie, które sam chciałby kontynuować. Jest w tym postępowaniu niewątpliwie podobny do surrealistów, którzy tworzyli swoją „bibliotekę idealną”,¹ akcentując w tradycji to, co uznawali za surrealne.

Kantor opowiada się po stronie określonej tradycji, która obecna jest w historii sztuki. To awangarda.

Głównym problemem jest to, że nie da się z tych trzech nurtów wyodrębnić zjawisk i kategorii, które są właściwe tylko i wyłącznie dla jednego z nich. Ewidentna jest ich niedefiniowalność, a także wzajemna równoległość. We wszystkich pojawiają się te same nazwiska twórców. Nawet niektóre dzieła są traktowane jako przynależne do dwóch lub trzech z nich jednocześnie. Dlatego łatwiej jest opisać pewne ich cechy, niż wprowadzić te nurty w ramy sztywnych definicji.

Tak właśnie, jednolicie, postrzegał te kierunki Kantor. Co więcej, dla niego była to niekwestionowana wartość. Taki podział (a właściwie niemożność przeprowadzenia sztywnego i obowiązującego podziału) doskonale wpisywał się w całościowy obraz współczesnej sztuki europejskiej. Kantor nigdy nie odrzucał tradycji artystycznej, zawsze traktował ją jako dziedzictwo – coś żywego. Tradycja dla niego istniała i miała realny wpływ na współczesną sztukę i kulturę. W takim ujęciu awangarda „nie burzy”, artysta w XX wieku nie musi zaczynać od zera – wręcz przeciwnie: musi stanąć wobec bogatej i szerokiej tradycji i zmierzyć się z nią, wpisać się jakoś w ciąg kulturowy, stać się jej częścią.

Dlatego właśnie na swoich patronów Kantor wybrał ruchy, kierunki, które nie odrzucały tradycji, pozostając jednocześnie nowoczesnymi i nowatorskimi. Nie da się przecież odmówić nowatorstwa *Czarnemu kwadratowi na białym tle* Kazimierza Malewicza, jednak abstrakcyoniści twierdzili, że jest to najbardziej naturalna dla człowieka forma wyrazu artystycznego, obecna w kulturze i sztuce od zawsze.

„Awangarda kreowała własną progresywną historię o wyraźnie sprecyzowanym początku, w którym następowało zerwanie z tym wszystkim, co było nietwórcze”.²

Takie budowanie dla swoich celów własnej tradycji, a także całościowy i jednolity charakter sztuki i zjawisk

PAWEŁ STANGRET

Krótką historia awangardy w *Lekcjach mediolańskich* Tadeusza Kantora

współczesności sprawiają, że te kierunki można traktować jako jedną tendencję myślową, która pojawiła się na początku XX wieku. Kantor analizuje te prądy z perspektywy ich skutków, tego, co przyniosły sztuce współczesnej. Przepuszcza więc dokonania swoich poprzedników przez filtr własnej sztuki, a także współczesnych jemu koncepcji i tendencji w sztuce. Stąd w swojej książce autor wprowadza – jak sam to określa – „korekty” do wszystkich tych trzech prądów artystycznych. Są one poddyktowane jego własnym doświadczeniem, a także późniejszą refleksją na tematy, które po raz pierwszy poruszone zostały przez awangardę.

Koncepcje Kantora są w dużej mierze pochodną metod, które zostały wypracowane na gruncie omawianych kierunków. Jego zamiarem było „nauczyć”, opowiedzieć, zastanowić się nad istotą sztuki współczesnej. Autor *Lekcji mediolańskich* chciał stworzyć pewnego rodzaju syntezę tej twórczości – dać jej całościowy obraz.

„Paradoksalnie, jeśli nam się to uda – będzie to skutkiem ogarnięcia i poznania CAŁEJ SZTUKI współczesnej, jej idei, problematyki, konfliktów...”³

Kantor dystansuje się od koncepcji, które powstały później – mam na myśli jego negatywny stosunek przede wszystkim do conceptualizmu, a także tendencji wyrosłych z idei anty-sztuki. Jakkolwiek wszystkie te koncepcje odwoływały się do dadaizmu – a jest to kierunek niezwykle dla Kantora istotny – to współczesna jego interpretacja nie odpowiadała krakowskiemu artyście, który nigdy nie „wyszedł” poza dzieło sztuki.

Jaki obraz współczesnej sztuki wyłania się z rozważań Kantora na temat awangardy z początku XX wieku?

Najważniejsza jest nieforemność i pojemność wszystkich trzech nurtów. Trudności z definicją sprawiają, że w ich obrębie można umieszczać zjawiska, dzieła i metody twórcze bardzo od siebie odległe. Dzięki temu poszczególne nurty stają się nieuchwytnie, trudne do zakwalifikowania, lecz jednocześnie niezwykle płodne, aktywne i żywotne nawet po upływie kilkudziesięciu lat. Nie można przecież (i Kantor w 1986

roku też nie mógł) powiedzieć, że abstrakcja czy surrealizm się wyczerpały i traktować ich historycznie. Jedynie konstruktywizm jako „sformalizowana”, skodyfikowana gatunkowo metoda artystyczna przestał istnieć – rozpadł się na wiele pomniejszych grup i koncepcji. Równie ważna jest ich równoległość, a także stosunek do tradycji.

Pierwszym omawianym zagadnieniem jest abstrakcja. Warto zastanowić się, dlaczego właśnie od niej rozpoczyna się cały cykl. Odpowiedź wydaje się prosta – jest to chronologicznie najwcześniejsza z awangard – za moment jej narodzin przyjmuje się jedną z akwarel Wassily’ego Kandinsky’ego z 1910 roku. Rzecz komplikuje się jednak, gdy wnika się głębiej w zagadnienie. Abstrakcja to nie konkretny kierunek czy metoda, „praktyka” (jak często określał to Kantor), to zbiór tendencji w sztuce i kulturze, które doprowadziły do powstania malarstwa niefiguratywnego, nieprzedstawiającego, kompletnie niezależnego od natury. Tendencje abstrakcyjne obecne były zarówno w konstruktywizmie, jak też surrealizmie. W każdym z tych kierunków abstrakcja była jedną z wielu dróg, która w konsekwencji powodowała rozpad od wewnątrz każdego z nich. Tak działo się z surrealizmem – w którym nastąpił podział na malarstwo figuratywne i nieprzedstawiające. Podobnie te sprawy wyglądały w konstruktywizmie, gdzie unizm funkcjonuje jako synonim abstrakcji, a reliefy Tatlina dały początek zespołowi zjawisk, który określamy mianem abstrakcji przestrzennej. Ta granica jest niezwykle cienka i Kantor zdawał sobie z tego doskonale sprawę.

Rozważania o sztuce bezprzedmiotowej rozpoczynają się od zaakcentowania jej nieobecności w teatrze. Wychodząc od terminów malarskich, artysta zastanawia się nad ich zastosowaniem na scenie, co nie kłóci się z ideą abstrakcji, ponieważ – jak już wspomniałem – Kantor za najważniejszą dla tego nurtu sztuki uznaje przestrzeń. Mówiąc o elementach programu autora *Umarłej klasy*, należy podkreślić, że Kantor nigdy nie stosował rozgraniczenia pomiędzy dziedzinami sztuki – dla niego twórczość stanowiła jednolitą całość, była totalna – dlatego tak mocno przenikają się tu refleksje o teatrze i malarstwie.

Warto zastanowić się także nad tym, że na zakończenie pierwszego wykładu o abstrakcji Kantor przywołuje swój spektakl *Powrót Odysa* według dramatu Stanisława Wyspiańskiego. Artysta wyjaśnia tu powody, dla których zaczął uprawiać sztukę nieprzedstawiającą. Akcent pada przede wszystkim na jej ocalający charakter.

„Abstrakcja, która w Polsce przeżyła do wybuchu wojny, (co nie oznacza, że była zjawiskiem opóźnionym) w okresie bestialskiego ludobójstwa zniknęła. Tak dzieje się zawsze w tych wypadkach.

Okrucieństwo, które niosła ta wojna, było zbyt obce tej idei purystycznej.

Realność była silniejsza.

Również bezsilną stała się wszelka idealizacja,

bezsilnym stało się dzieło sztuki

estetyzująca r e – p r o d u k c j a,

wściekłość człowieka osaczanego przez bestie ludzkie

wyklęła samą

SZTUKĘ,

mieliśmy jeszcze na tyle siły, aby złapać to,

CO BYŁO POD RĘKĄ, PRZEDMIOT REALNY,

i ogłosić go dziełem sztuki!”⁴

Kończąc pierwszą lekcję, Kantor formułuje zdanie, które jest kluczowe dla jego twórczości teatralnej.

„Przedmiot zyskał funkcję historyczną, filozoficzną, artystyczną!

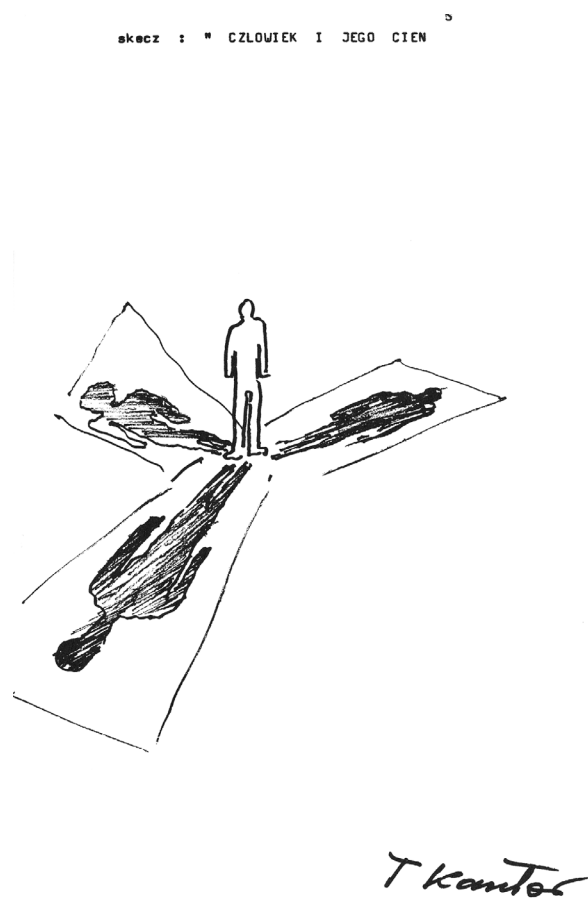
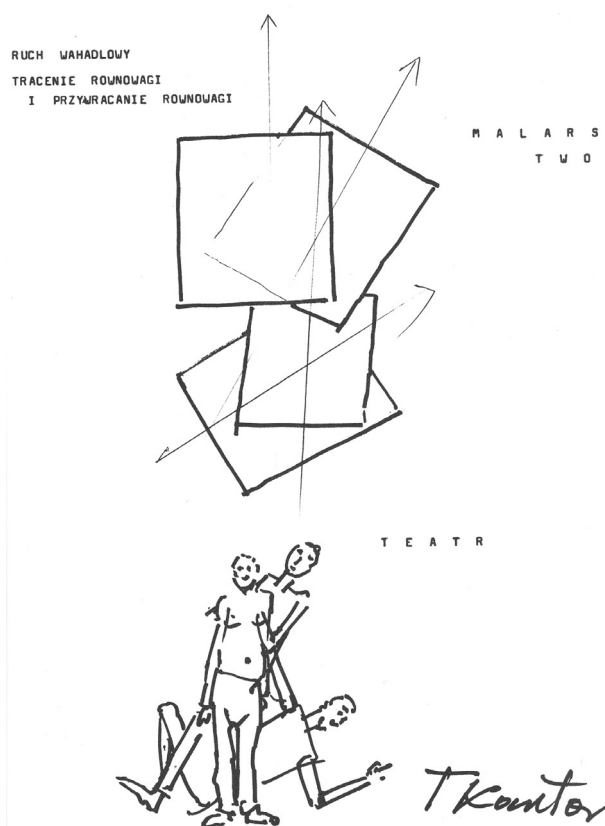
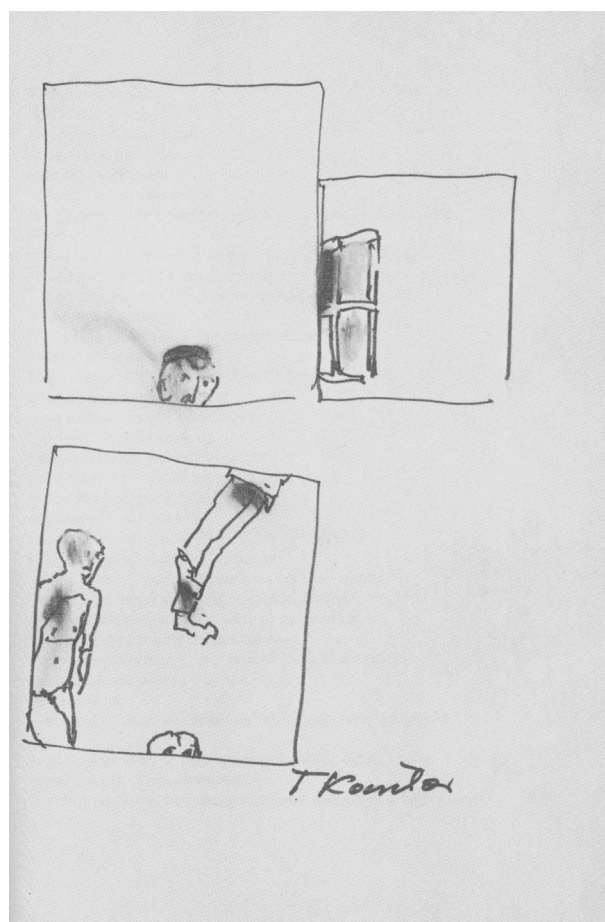
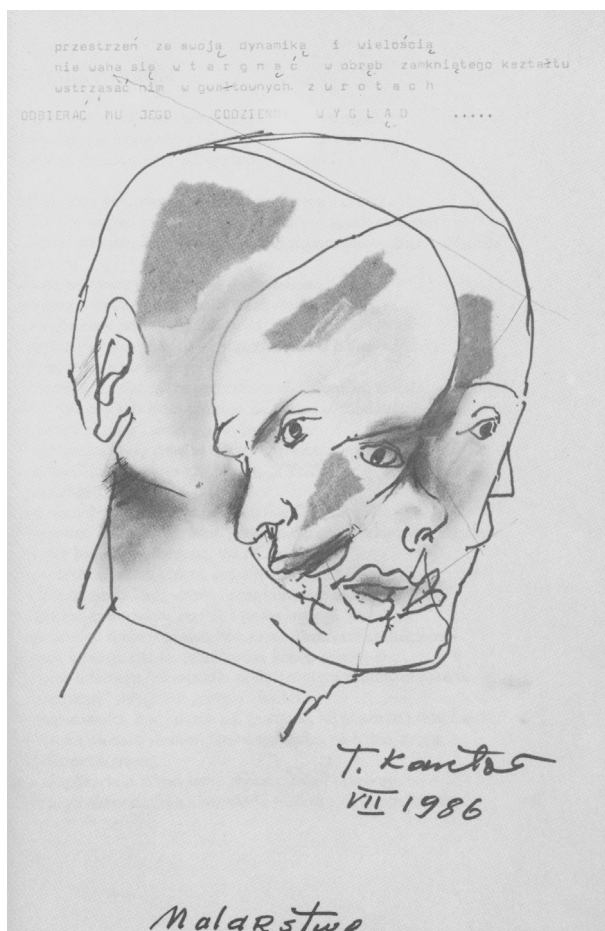
Przedmiot przestał być na scenie rekwizytem,

stał się konkurentem aktora”.⁵

Ta metoda twórczości scenicznej jest niewątpliwie bezpośrednią pochodną tego, co o znaczeniu i funkcji przedmiotu malarskiego mówili abstrakcyoniści. Jednak o *Powrocie Odysa* Kantor w późniejszym wywiadzie (*à propos* *Nigdy tu już nie powrócę*) powie, że spektakl był pomyślany według reguł konstruktywistycznych. To – po raz kolejny – potwierdza równoległość i wzajemne przenikanie się prądów awangardowych, a także wierność artysty wobec nich.

Dlaczego Kantor miesza, wydawałoby się różne porządki – historię sztuki oraz analizę okrucieństwa wojny? Na początku swojego „romansu” z abstrakcją pisał, że sięganie do sztuki niefiguratywnej należałoby traktować jako wyraz ucieczki od rzeczywistości, która przerosła człowieka. Rzeczywistości, która zabrała artystom język wypowiedzi – stał się on po prostu nieadekwatny, zużyty, pusty. Dlatego najłatwiej jest uciec w inny świat, odrealniony, bezpieczniejszy, spokojniejszy. Grzegorz Sztabiński w książce *Dlaczego geometria?* jako pierwotną wymienia właśnie eskapistyczną funkcję form niemimetycznych. Píše on, że to najwcześniejsze zastosowanie abstrakcji – nadanie jej funkcji magicznych, które pomagają porządkować, rozumieć świat, a także chronić przed tym, co jeszcze nieznanne.⁶

Jednak eskapizm abstrakcji jest tylko jedną z możliwości jej zastosowania. Kantor w swoich wypowiedziach pokazuje, że nie chce schronić się przed rzeczywistością, ale wręcz przeciwnie, chce się z nią zmierzyć i wykorzystać ją w swojej twórczości. Tego nie sposób osiągnąć, gdy artysta posługiwał się będzie starymi formami wyrazu. Abstrakcja dla Kantora jest formą stworzenia nowego języka – takiego, który wyrażałby to, co przewyższa człowieka i jego granice percepcji – bestialstwo wojny. Przemiany związane z wojną (a także wielkimi zmianami kulturowymi i cywilizacyjnymi u progu



Tadeusz Kantor, Lekcje mediolańskie, za: Lekcje Mediolańskie, Cricoteka 1991

XX wieku) legły u podstaw wszelkiej awangardy – o czym większość artystów z tego nurtu mówiła w swoich wystąpieniach i manifestach – zawsze chcieli nadszarpnąć za swoją epoką, za tym, co dzieje się wokół, a ponieważ zmiany w XX wieku miały tak duże tempo, sztuka musiała (czy chciała) się do nich dostosować i dostosowywać nieustannie.

„Dzięki językotwórczym aspiracjom kompozycje abstrakcjonistów zyskują sens filozoficzny”.⁷ Na jej obszarze takie tendencje występowały bardzo często. Jedną z nich była *Mechanofaktura* Henryka Berlewiego proponująca nowy język – spójny system form oraz znaczeń. Także Kantor w *Lekcjach mediolańskich*, podając definicję abstrakcji, pokazuje możliwość semantycznego, a jak sam pisze – także filozoficznego rozumienia sztuki niefiguratywnej.

„ELEMENTY ABSTRAKCJI: kwadrat, trójkąt, koło, sześciąt, stożek, kula, linia prosta, punkty, pojęcia przestrzeni, napięcia i ruchu – są elementami dramatu. Można je tłumaczyć w kategoriach filozoficznych, ludzkich, psychologicznych. Każde z nich ma swoją istotę, swoją nieodwołalność i swoją ostateczność.

Linia – nieskończoność, koło – powtarzalność, punkt – samotność. Można z nich, jak z życiowych perypetii, konfliktów, katastrof – tworzyć dramat równie interesujący, jak tragedie greckie. Twór abstrakcyjny rodzi się, rozwija, podbija świat, panuje”.⁸

Sztuka abstrakcyjna nabiera charakteru semantycznego, ponieważ ma zastąpić świat, w którym człowiek otoczony jest przez znaki. Oderwanie od natury, antynaśladowczość jest więc w tej metodzie artystycznej posunięta do granic. Nie chodzi bowiem jedynie o stworzenie nowych form, których odpowiedników na próżno szukać w naturze. Chodzi o całkowite – bo także semantyczne – uniezależnienie się od natury. Kantor pisze:

„IDEA DZIEŁA NIEZALEŻNEGO OD NATURY, SAMOWYSTRACZALNEGO:
czysty wytwór umysłu i mózgu ludzkiego, znoszący niewolę
i panowanie świata przedmiotowego, obywający się bez pomocy
i protekcji natury, nie korzający się przed nią i nie szukający w niej
zbawienia, lecz stawiający się ponad nią,
stanął u progu epoki, którą nie wahała się nazwać epoką człowieka
Pana Stworzenia”.⁹

Wyobraźnia nie jest jedynym środkiem niezbędnym do powstania nowej sztuki – sztuki abstrakcyjnej. Układ form na płótnie nie może być podporządkowany żadnemu innemu systemowi semantycznemu, jak

tylko temu, który akcentuje czysto malarskie środki wyrazu.¹⁰ Pora zadać pytanie o to, jak Tadeusz Kantor definiował abstrakcję, pytanie o tyle ważne, że próby określenia tego rodzaju twórczości są bardzo ogólne. Pokaże to, jak cała twórczość krakowskiego artysty zależna jest od myślenia na temat malarstwa, jakie zapoczątkowali twórcy spod znaku abstrakcji – Malewicz, Rodczenko, Kandinsky, Picasso, Tatlin.

„MOJE OKREŚLENIE ABSTRAKCJI wobec czystej definicji tego

kierunku jest może bluźniercze.

Abstrakcja w moim przekonaniu to brak przedmiotu.

Ten brak jest bardzo ważny. Wydaje mi się, że cały wielki dramatyzm

abstrakcji leży w tym braku przedmiotu.

W nieobecności figury ludzkiej.

Jakbyśmy przekroczyli próg widzialności.

Jakby niewidzialne siły rozgrywały antyczną tragedię.

ALE POSTAĆ LUDZKA WRÓCIŁA,
POWRÓCIŁ RÓWNIEŻ PRZEDMIOT.

Wyobraźmy sobie, że na tę scenę Abstrakcji wchodzi nagi człowiek

i... niesie krzesło...

Człowiek i przedmiot.

Nie jest to powrót z wygnania. Również nie jest to kłębska abstrakcji, jak myślą prymitywni wyznawcy realizmu”.¹¹

Kantor nawiązuje do tego, co o relacji ludzkiego ciała i materii pisał Adolphe Appia w 1919 roku.¹² Mieczysław Porębski zauważa jednak, że język w twórczości Kantora nie jest zwartym systemem, lecz dowolnie ukształtowaną wypowiedzią, która zwraca uwagę na samą siebie. Mówiąc językiem Romana Jakobsona, jest to czysta funkcja poetycka języka, u podstaw której leży właśnie doświadczenie materialności tworzącego artystycznego.

Drugi wykład poświęcony abstrakcji dotyczy zastosowania jej w teatrze. Rozpoczyna się od opisu etiudy pt. *Koło i linia prosta*. W tych zabiegach widoczne jest, że semantyczna wykładnia sztuki bezprzedmiotowej i jej elementów nie pozostaje w próżni. Kantor nie rozważa tych jakości w oderwaniu od praktyki artystycznej. „Gramatyka” form geometrycznych wykorzystywanych w malarstwie bezprzedmiotowym w tych ćwiczeniach zostaje wcielona w życie. Stworzenie całkiem nowej semantyki nie może opierać się jedynie na negacji dotychczasowych (naturalnych) znaczeń. Mieczysław Porębski zaznacza, że język Kantora swoje znaczenie czerpie z poprzednich dokonań artystycznych. W tym sensie byłoby to całkowite uniezależnienie się od natury – forma kompletnie niemimetyczna, czysto abstrakcyjna. Aby podkreślić swobodę jego języka, należy przywołać opis etiudy, którą ćwiczył ze studentami w Mediolanie.

„Figury ludzkie nie wykonują żadnej czynności praktycznej życiowo.

Działają nie z motywów psychologicznych, ani emocjonalnych.

Należą wobec tego do układu abstrakcyjnego.

Czynności te są powtarzane. Mogą nie mieć końca.

W ten sposób coraz silniej się potwierdzają i określają.

Powtarzanie zmusza do refleksji, do interpretacji dramatycznej”.¹³

Dalsza część rozważań o abstrakcji poświęcona jest refleksji na temat przestrzeni. W ten sposób otwarta zostaje droga do analizy malarstwa akcji (*action painting*), którego istotą była metoda kładąca „nacisk na fizyczny akt malowania jako podstawowy środek ekspresji, eliminujący zarazem figuratywność i treściowość dzieła”.¹⁴ Nie da się także ukryć, że procesualny charakter obrazu legł u podstaw *happeningu*. Są to więc tendencje, które były bardzo bliskie Kantorowi – metody artystyczne, które on sam często stosował, a omawiając równolegle kwestię przestrzeni w malarstwie i teatrze pokazywał niemożność rozerwania tych dwóch sposobów ekspresji.

Jeżeli *Lekcje mediolańskie* są w jakiś sposób manifestem, to właśnie w kwestii bliskości malarstwa i teatru, eksponując jedność i „totalność” sztuki. Warto przypomnieć, że Kantor nie chciał deklarować, czy jest malarzem w teatrze, czy reżyserem malującym. Dla niego taki podział pozbawiony był racji bytu.

„Malując obraz nie przestawał myśleć o teatrze; rysując, przygotowywał swoje wizje obrazu i sceny, pisząc, definiował te wizje i łączył w jednorodną całość”.¹⁵

To właśnie pokazuje, że abstrakcja i awangarda stanowią bezpośrednią inspirację dla Kantora.

Jak jednak artysta postrzega funkcję i rolę przestrzeni w sztuce – a w szczególności w malarstwie i teatrze? W *Lekcjach mediolańskich* Kantor pisze, że jest to element podstawowy, jest ona nazwana ur-materią, pierwotną materią, „która kształtuje się sama, i w której bytują wszystkie możliwe, nieskończone warianty życia”.¹⁶ Takie tworzywo jest niezbędne do powstania dzieła sztuki. Jednak nie wystarczy ono samo. Potrzebny jest jeszcze gest artysty, który w pewien sposób uporządkuje materię. Równocześnieść działań artysty i materii leży u podstaw kreacji.

„Tę UR – MATERIE jest przestrzeń! [...]

PRZESTRZEŃ naładowana ENERGIA.

PRZESTRZEŃ kurcząca się i rozprężająca.

To właśnie te ruchy kształtują formy i przedmioty.

To przestrzeń R O D Z I formy!

Przestrzeń warunkuje stosunki form i ich NAPIĘCIE.

NAPIĘCIE jest głównym aktorem przestrzeni.

WIELO-PRZESTRZEŃ”.¹⁷

Dla malarstwa i teatru Kantora jest to kluczowe pojęcie. Również poprzez nie definiuje on abstrakcję.

„Tradycja malarstwa rozpoczynająca się od Renesansu i od

zastosowania optycznych praw perspektywy znalazła w obrazie

jedną tylko przestrzeń obowiązującą w polu całego obrazu.

NAPIĘCIE tworzyło się dzięki właśnie tym prawom perspektywy

i jednolitej, jednej przestrzeni.

ABSTRAKCJA odkryła i stosowała prawa WIELO-PRZESTRZENI

(jest to moja interpretacja nowej przestrzeni). [...]

W teatrze NAPIĘCIE ma podobne walory i przyczyny.

Tworzy się przez s t o s u n k i między postaciami,

przez k i e r u n k i rąk, nóg, całego ciała,

przez d y s t a n s e między postaciami, zmniejszające się lub zwiększające...

przez użycie odpowiednich przedmiotów...”¹⁸

Takie podejście do przestrzeni – gra, „manipulowanie” (termin Tadeusza Kantora) nią, jest konstytutywne dla malarstwa niefiguratywnego, ponieważ pozwala na odejście od mimetycznej formy perspektywy linearnej.

Jakie „korekty” wprowadził Kantor do abstrakcji? W przywołanym już spektaklu *Powrót Odysa*, artysta zapoczątkował koncepcje, które legły u podstaw jego całej twórczości. Spektakl ten uważał za najważniejszy w swoim artystycznym dorobku.

Główną ideą tamtego przedstawienia było specyficzne zastosowanie przedmiotu, polegające na zniesieniu opozycji pomiędzy przedmiotem a abstrakcją. To jest *novum* Kantora, które wprowadza on do sztuki nieprzedstawiającej.¹⁹ Przedmiot „pozbawiony funkcji życiowej” staje się abstrakcyjny właśnie, oderwany i arbitralnie – decyzją artysty – umieszczony w nowym kontekście.

„[...] nie ma różnicy między abstrakcją a przedmiotem.

Jest to MISTYCZNA JEDNOŚĆ.

Może ABSTRAKCJA jest ujęciem PRZEDMIOTU

w d r u g i m ś w i e c i e,

który istnieje,

i którego przeczucie daje nam sztuka”.²⁰

Kantor nie ogranicza więc malarstwa niefiguratywnego do eksperymentów formalnych. Nie zapomina o „mistycyzmie” tkwiącym w abstrakcji. Odwołuje się więc do głębokiego semantycznego charakteru tego typu sztuki. Zaakcentowanie abstrakcyjności przedmiotu, doprowadzenie do sytuacji, w której tłumaczy on się jedynie w kontekście dzieła sztuki, a nie swoich

„funkcji życiowych”, to podstawowe dla Tadeusza Kantora metody pracy. Warto w tym miejscu także wspomnieć o malarstwie informel, które artysta uprawiał. W jego ujęciu było to podkreślanie materialności dzieła oraz użytych środków artystycznych – było to malarstwo materii. Sam zresztą pisze w manifestie *Litania sztuki informel*, że materia leży u podstaw tego nurtu abstrakcji.

„Przez malarstwo informel rozumie się wszystkie te odmiany abstrakcji niegeometrycznej, które charakteryzują się swobodnie, żywiołowo i bardzo ekspresyjnie potraktowaną materią malarską, działającą przez swoją bogatą, chropowatą i reliefową fakturę oraz przez mocny, zdecydowany kolor. Kompozycji nie określają żadne wyraźne zaznaczone formy, natomiast o jej wartości i sile świadczy sam użyty materiał, jego materialność, a więc różne rodzaje farb, lakierów, tworzyw sztucznych, które odznaczają się intensywnością koloru; dają możliwość uzyskania takich czy innych faktur, posiadają różne konsystencje, mogą być gęste, rzadkie, gładko położone lub zbruzdzone. Niezależnie od tego, czy poszczególne plamy i smugi barwne powstały w wyniku rozprysku czy też zostały wydobyte pędzlem, szpachlą, patykiem itp. zawsze są w swojej formie bardzo impulsywne, dowolne, bezkształtne”.²¹

W jednej z rozmów przeprowadzonych z Mieczysławem Porębskim (30 stycznia 1990 roku) Kantor powie jednak: „ja właściwie nigdy nie byłem abstrakcjonistą, nawet w okresie informelu to nie była abstrakcja, postać ludzka była dla mnie zawsze szalenie ważna, szalenie ważna”.²² Dalej Kantor mówi, że sylwetka człowieka wymagała stworzenia nowego języka, potrzebny był nowy model jej pokazywania na obrazie. Stare, idące od antyku, realistyczne formy już nie wystarczały. Oczywiście w sztuce tego okresu tendencje abstrakcyjne mieszają się z figuratywnymi. Późniejsze malarstwo Kantora (figuratywne) będzie odznaczało się sztywnym konturem, jednak wykraczający poza linię kolor będzie kładziony w sposób przypominający informel.

Tak silny nacisk położony na materię przybliży abstrakcję do konstruktywizmu, a jego ekspresja może być skojarzona z tendencjami surrealistycznymi. Dlatego właśnie Adam Kotula i Piotr Krakowski w swojej książce nazywają informel „ekspresjonizmem abstrakcyjnym”,²³ akcentują właśnie dowolność, jego wpływów upatrując na styku surrealistycznego automatyzmu i ekspresjonizmu.

Jak więc Tadeusz Kantor odnosił się do sztuki, dla której materialność dzieła była podstawowym wyznacznikiem – konstruktywizmu? Jest on niezmiernie ważny dla artysty, wielokrotnie się powołuje na koncepcje, jakie wypracowano na tym gruncie.²⁴ Dodać należy, że polska tradycja oparta jest w dużej mierze na tendencjach konstruktywistycznych. Tadeusz Kantor wyrastał pod ich wpływem i w ich kulcie. Tacy twórcy

jak: Pronaszkowie (Andrzej i Zbigniew), Władysław Strzemiński, Katarzyna Kobro, Maria Jarema, Henryk Stażewski, to artyści, którzy związani byli z kręgiem konstruktywistycznym i stanowili otoczenie Kantora – wśród nich wyrastał, od nich i u nich się uczył. Andrzej Turowski zauważa, że w Polsce konstruktywizm był tak nowatorski jak dadaizm na Zachodzie.²⁵ Dlatego ten kierunek artysta uważał za jeden z najważniejszych dla swojego malarstwa, lecz także za punkt zwrotny w sztuce XX wieku. W przywołanej już rozmowie z 30 stycznia 1990 roku Kantor zauważa przy okazji Nigdy tu już nie powrócę:

„Bo też mój pierwszy okupacyjny *Odys* na samym początku był konstruktywistyczny. Później zrezygnowałem z tego podestu, harfy, okrętu, zostawiłem tylko armatę. Już wtedy miałem pewne wątpliwości, bo to wszystko, co działo się naokoło, niwelowało tę konstruktywistyczną nieomal religię, odbierało jej wszelkie znaczenie. Konstruktywizm to była religia. Można by to nazwać nawet terrorem. Albo religia, albo terror. Wełmiński robi to świetnie, ustawia te swoje kwadratowe, obite blachą stoliki, mierzy, wyrównuje, wygłasza jakieś zdania, odprawia cały obrzęd. Tak, to jest konstruktywizm”.²⁶

Widać więc, że artysta dostrzegał wpływ konstruktywizmu na sztukę polską przed II wojną światową. Zauważyć także można, jak ten kierunek zaważył na całej twórczości autora *Umarłej klasy*, skoro traktuje go jako kłamrę spinającą jego dorobek teatralny – od *Powrotu Odysa* z 1944 roku do *Nigdy tu już nie powrócę* z 1988.

Wydawać by się mogło, że Kantor rozumie konstruktywizm bardzo dosłownie. Jednak jest to wrażenie pozorne – we wszystkich tych spektaklach konstrukcja była dla Kantora elementem wprowadzonym do dzieła sztuki. W takim ujęciu całe dzieło stawało się konstrukcją (estetyczną) pozostającą w jakiejś relacji do czynności konstrukcyjnych i konstrukcji w dosłownym sensie. W ten sposób Kantor zbliża się do tendencji, jakie wypracowali konstruktywiści w literaturze, zwłaszcza twórcy z kręgu awangardy krakowskiej – Tadeusz Peiper i Julian Przyboś. To oni postulowali, żeby tekst literacki był skonstruowany na zasadach podobnych do mechanizmu. W ten sposób będzie on w stanie spełniać kryterium nowej sztuki.²⁷ Dzieło sztuki jest samoistną realnością, która ma własną fizyczność, a przez to oddziałuje na odbiorcę jako autoteliczna jedność. Staje się całkowicie autonomiczne, jednolite w swojej strukturze (mimo że jego elementy składowe są różnorodne). Jest „w sobie”. Takie ujęcie wytworu artystycznego przywodzi na myśl unizm Władysława Strzemińskiego. Teoria jednolitego dzieła, które odznacza się swoją materialnością, swoją przedmiotowością, zbliża go do tych tendencji w sztuce XX wieku, które akcentowały „formalizm”

działa. Do takich niewątpliwie należy konstruktywizm. Na początku swoich rozważań o konstruktywizmie autor czyni zmienną uwagę:

„KONSTRUKTYWIZM stał się CZYSTĄ FORMĄ!

I dał życie innym przejawom sztuki”.²⁸

Czym więc jest konstruktywizm? Według wspomnianego już *Słownika terminologicznego sztuk pięknych* to kierunek w plastyce nowoczesnej, który miał ambicję wypracować formę zdolną objąć całą współczesność. Całościowy i techniczny aspekt tej metody twórczej podkreśla także Andrzej Turowski, pisząc, że pojęcie konstrukcji odnosi się „zarówno do samego dzieła sztuki, jak i do postępowania artystycznego”.²⁹ Jego „formalistyczny” charakter zauważa również Janusz Sławiński odnośnie do konstruktywizmu literackiego.³⁰ Celowo użyłem tego pojęcia, żeby pokazać, że w okresie narodzin konstruktywizmu akcentowanie formy dzieła stało się ideą powszechnie praktykowaną i podyktowane było potrzebami nowoczesnej ekspresji artystycznej, jednak konstruktywiści „zapropowowali koncepcję najbardziej konsekwentną pod względem artystycznym i estetycznym”.³¹ Formalizm konstruktywizmu jest bardzo ważny, ponieważ to właśnie te tendencje legły u podstaw kantorowskiego operowania przedmiotem, przy czym jest on tutaj rozumiany bardzo szeroko. Przedmiotami są aktorzy, teksty dramatów, scenografia, rekwizyty w teatrze Cricot 2, a także wszystkie elementy, które posłużyły jako tworzywo w jego sztuce plastycznej.

Bardzo ważna jest także metoda twórczości konstruktywistycznej, ponieważ pojęcie to ma dwa znaczenia. Pierwszym jest „budowa” dzieła sztuki, drugim „budowanie” dzieła sztuki. W takim ujęciu dosłowne rozumienie tej sztuki przez Kantora byłoby wynikiem zrozumienia nie tyle teorii, czy historii konstruktywizmu, co raczej charakteru tego nurtu. Artysta pokazuje to, co o konstruktywizmie można powiedzieć z perspektywy czasowej. W swoich wykładach Kantor nie analizuje prądu, lecz przedmiotem jego zainteresowań stają się efekty tej rewolucji. Dodać należy, że takim właśnie terminem określał to, co sztuka spod znaku Władimira Tatlina przyniosła współczesnemu malarstwu.

Jednak najważniejsze pozostaje znaczenie konstruktywizmu dla tych koncepcji Tadeusza Kantora, które są jego „wynalazkiem”. Nie da się ukryć, że to właśnie konstruktywizm leży u podstaw kantorowskiego dzieła totalnego, czy operowania przedmiotem, który w plastyce Kantora ma autonomię i wprowadzany jest w obręb dzieła zawsze jako element, jako część składowa większej całości – większej konstrukcji, można by powiedzieć.

Skodyfikowana teoria ruchu konstruktywistycznego legła u podstaw ważniejszych dokonań artystycz-

nych Kantora. Poprzez wiele eksperymentów, bogatą i rozległą praktykę, artysta – doceniając jego doniosłość, mając konstruktywizm w pamięci – idzie własnymi drogami. Jest to charakterystyczna dla Kantora postawa „kontynuacji, która dojrzewa do zerwania”.³² Oczywiście to odrzucenie nie jest wynikiem zwykłego buntu, polemiki czy opozycji wobec swoich mistrzów, lecz przeciwnie – Kantor mówiąc o zerwaniu, ma na myśli odejście od sztywnych reguł systemu, od teorii. Dlatego korekty konstruktywizmu, a także surrealizmu będą przeprowadzone w imię „prawidłowości” tych kierunków. Kantor jest więc tym, który wie, jak powinny wyglądać te nurty, a wie, ponieważ zna doskonale ich charakter, ich „ducha”. Na tej podstawie jest w stanie określić relację późniejszych koncepcji wobec tych ruchów. Stosunek krakowskiego artysty do tego nurtu jest wieloznaczny, jest po prostu krytyczny. Jakkolwiek teoria ma duże znaczenie, to jednak można zauważyć rozbieżności odnośnie do praktyki artystycznej.

Autorowi *Umarłej klasy* obce było rygorystyczne przestrzeganie jednej, ściśle określonej poetyki, nie potrafił (lub nie chciał) działać w sztywnych ramach formy. Zauważyć można fazy, przeobrażenia w stosunku Kantora do konstruktywizmu.

„Obserwowałem na przykład koleje, jakie przechodziły wpływy konstruktywizmu. Przed wojną, w latach, kiedy studiowałem na Akademii, wychowałem się w admiracji dla konstruktywistów – rosyjskich, polskich, niemieckich. To był wówczas najwyższy ideał Awangardy. Później, w czasie wojny i po wojnie, ten ideał zbladł dla mnie, straciłem zaufanie do konstruktywizmu i odnalazłem swoje właściwe miejsce w nurcie sztuki informel, która przyjęła również nazwę ekspresjonizmu abstrakcyjnego, czy abstrakcji lirycznej. Sądziłem wtedy, że konstruktywizm już nigdy nie wróci. Ale po pewnym czasie zaczęto go znowu przywracać do życia. Cała sztuka tak zwana wizualna czy amerykański op-art. – to było «usztynianie» konstruktywizmu, który stał się po prostu akademicki. W tym okresie miałem do konstruktywizmu największe żale i pretensje, czego wyrazem był okres happeningu. Natomiast dzisiaj, w dobie «powszechnej awangardy» i uniwersalnego postulatu «dzieła otwartego», zacząłem znowu myśleć o konstruktywizmie. Uważam, że tkwią w nim prawdy, które mogą być pomocne na dzisiejszym etapie. I admiracja, którą miałem przed wojną dla tego kierunku – powróciła dzisiaj”.³³

Admiracja Kantora dla konstruktywizmu nie była nigdy bezkrytyczna. Jako przykład może posłużyć jego opinia o Władysławie Strzemińskim – z jednej strony pełna uznania, a z drugiej krytyczna.³⁴ Doceniając teorię, jakie zostały wypracowane na gruncie tamtej sztuki, pewne koncepcje wprowadza w szersze konteksty pozostałych trzech nurtów awangardy. Dodać także

należy, że teorie konstruktywistyczne Kantor odnosi do własnej twórczości.

Dlatego na temat tego nurtu nie przeprowadza dywagacji teoretycznych. Część wykładów poświęcona zagadnieniom konstruktywizmu rozpoczyna się od odczytania tekstu *Krytyka konstruktywizmu i moje własne rozrachunki z iluzją i fikcją*, który jest fragmentem eseju *Miejsce teatralne*. Mówiąc, że Kantor nie prowadzi tu dociekań teoretycznych, mam na myśli sytuację, w której omówienie tego nurtu (w tym przypadku jest to raczej omówienie jego znaczenia dla sztuki współczesnej i przede wszystkim dla sztuki Kantora) ma miejsce w czasie prób. Dlatego też obraz konstruktywizmu, jaki wylania się z *Lekcji mediolańskich*, jest bardzo konkretny, odnosi się bowiem wprost do spektaklu *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej*.

Co Kantor widzi w konstruktywizmie wartościowego, a co negatywnego? Artysta dostrzega *novum*, jakim była walka z realnością na gruncie malarstwa konstruktywistycznego. W swoim wykładzie (jest to *Lekcja 4.*) wspomina, że wielką wartością była próba zaangażowania sztuki w życie.

„Konstruktywiści wierzyli fanatycznie, że ich artystyczna rewolucja
jest paralelną do rewolucji społecznej,
jest jej jedynym, prawdziwym odpowiednikiem.
Że sztuka integrując w życie uczyni je doskonałym
i sprawiedliwym.
Ten postulat materialnego przenikania sztuki w życie
spowodował usunięcie istniejącej dotychczas między
nimi bariery.
Sztuka przestała być odbiciem życia i jego iluzją.
Stawała się w stosunku do życia projektem, propozycją,
manifestem, strukturą analogiczną. Nie wymagała
kontemplacji lecz
poznania”.³⁵

Konstruktywiści sztukę pojmowali jako jeden z elementów rewolucji. Według nich miała ona prowadzić do zmiany świadomości społeczeństwa. Była jedną z wielu dziedzin, które opanowuje i przekształca (czy tworzy zupełnie od początku) rewolucja.

Kolejną wreszcie kwestią do rozstrzygnięcia jest konstruktywistyczna relacja realności i iluzji. Są to zagadnienia, na które zwrócił uwagę konstruktywizm, a które leżą u podstaw koncepcji artystycznych Kantora. Materialność dzieła sztuki sprawia, że staje się ono autoteliczne, zyskuje autonomię, a także ma swój status semantyczny oraz ontologiczny. Oczywiście „Realność Najniższej Rangi” była dla Kantora czym innym niż obnażanie iluzji dla konstruktywistów. Jednak walka z nią, pokazywanie mechanizmów, które prowadzą do powstania dzieła sztuki, i uczynienie z nich elementu kreacji artystycznej, świadczą o inspiracji konstruktywistycznej.

Także problem zaangażowania sztuki w życie jest pochodną idei konstruktywistycznych, przy czym po raz kolejny zaobserwować można fakt przekroczenia tych koncepcji. Autor *Umarłej klasy* konfrontuje sztukę z życiem i jest to postępowanie dość częste w jego praktyce artystycznej. Na tym (między innymi) miał polegać konstruktywizm *Powrotu Odysa* według Wyspiańskiego, w którym główny akcent postawił reżyser na urealnieniu całego dramatu. Kantorowi nie chodziło tylko o „uwspółcześnienie klasyki”, lecz o skonfrontowanie rzeczywistości tekstu z realnością – ze światem, w którym odbywa się przedstawianie losów Odysa.

Podobny zabieg zaobserwować można także w teatrze happeningowym, przy realizacji *Kurki Wodnej* wg Witkacego – tam spektakl „wyrastał” z kawiarnianego gwaru Krzysztoforów, a widzowie po pewnym czasie dopiero orientowali się, że przedstawienie już się rozpoczęło. U Kantora obnażanie iluzji nigdy nie jest jednak posunięte do ostateczności, tak jak chcieli tego konstruktywiści. Jeżeli autor pokazuje proces (i jego przebieg), który doprowadził do powstania dzieła sztuki, robi to w taki sposób, że czyni go elementem tego dzieła. Tę tendencję ilustruje mediolański *Ślub w manierze konstruktywistycznej i surrealistycznej*, gdzie pokazano konstruowanie świata przedstawionego (scenografii, kostiumów, etc.), lecz także uwidocznione jest budowanie ślubu. Kantor zawsze operuje tworem fikcyjnym, produktem kreacji artystycznej – czyli dziełem sztuki. Stąd wynika swoisty status tego dzieła, jego specyficzna ontologia. Uzyskało ono autonomię (jest to bezpośredni wpływ konstruktywizmu), lecz pozostaje w opozycji do życia i jego realności. Sztuka jest więc nową, inną rzeczywistością. Kantor, eksperymentując ze zderzaniem tych dwóch kategorii, ma na celu pokazanie opozycji i sprzeczności, jakie między nimi zachodzą.

Oczywiście, rozważania na temat realności oraz ontologii dzieła sztuki wchodzą w zakres zainteresowań twórców surrealistycznych, lecz nieobce były również konstruktywistom. Po raz kolejny widać, że omawiane trzy kierunki stanowią pewną jedność, wzajemnie się uzupełniają.

Jakie „korekty” wprowadza Kantor do konstruktywizmu? W jednym z wykładów artysta powie:

„Postulat teatru konstruktywistycznego (i nie tylko) brzmi: REALNOŚĆ ŻYCIOWEGO TEMATU, Z TOWARZYSZĄCYMI DZIAŁANAMI, NASTROJEM, MA BYĆ PRZEŁAMYWANA CZYNNOŚCIAMI ZWIĄZANYMI Z CHARAKTEREM MIEJSCA, JEGO PRZEZNACZENIEM I FUNKCJĄ.

W rezultacie tego postępowania przebieg życiowej, naturalistycznej akcji przyjmuje formy, które w życiowych kategoriach mogą się wydać dziwaczne, absurdalne, pozbawione sensu logicznego, prowokacyjne, niezrozumiałe, a w kategoriach sztuki stają się autonomiczne. [...]

FORMY AUTONOMICZNE, DZIEŁO AUTONOMICZNE,
WYZWOLONE, NIE PODDANE!”³⁶

Powyższa definicja dzieła sztuki i jego funkcji jest bliska krakowskiemu artyście, taki właśnie status przyznawał on sztuce. Co jednak poróżniło go z konstruktivistami, to fakt, że artyści z tego nurtu bardzo mocno wierzyli w bliskość sztuki i rewolucji. Paralelizm przemian estetycznych, społecznych i politycznych doprowadził do tragicznego końca. Ich zbyt wiara w to, że rewolucja stworzy sztukę rewolucyjną, doprowadziło do tego, że konstruktivism pokazał swoje metafizyczne oblicze. Artyści walczący o wolność nowatorskich prądów zostali aresztowani i rozstrzelani, a „rewolucja zdradziła sztukę”.³⁷ Kantor pisze, że konstruktivism stał się „Czystą Formą” za cenę życia tych artystów.³⁸ W ten sposób wyjaśnia to Krzysztof Pleśniarowicz:

„Bo czymże, jeśli nie Czystą Formą, pożądanym przez Witkacego, prawdziwym dreszczem metafizycznym, okazała się zrodzona z racjonalizmu lekcja konstruktivistów: okupiona krwią, maksymalistyczna ambicja dotarcia do rdzenia, do pierwotnych warstw życia... Zatem nie programowe hasła czy dokonania artystyczne, ale wyroki historii spotkały i pogodziły abstrakcję z konstruktivismem”.³⁹

Jeszcze jeden cytat, który pokaże, że Kantorowi nie wystarczały teoretyczne rozważania nad nową estetyką. To fragment rozmowy z Mieczysławem Porębskim z 8 grudnia 1989 roku, który dotyczy Cézanne’a.

„Ja:⁴⁰ Bo jemu nie chodziło nawet o formę, tylko – bo ja wiem – o jakieś morale.

Kantor: Ja w ogóle twierdzę, że to należałoby koniecznie podnieść, bo w tych zagranicznych historiach sztuki nie ma nic, czysta pożałuj Boże, estetyka. A to, że obok czerwonego musi być zielone, obok takiego waloru taki, to żaden dziś problem, mnie to absolutnie nie obchodzi, żadnych formalnych założeń, żadnej – powiedziałbym nawet – ekspresji. Morale – tak. Na Zachodzie to zanika. Dlatego na Cricot przychodzą zawsze takie tłumy”.⁴¹

Od takiego określenia już tylko krok do surrealizmu. Twórcy z tego nurtu także nie zamykali się w estetyce, lecz chcieli zmienić świadomość człowieka współczesnego.

„Zatem ludzka kondycja w społeczeństwie, ale i człowiek pojmowany jako niepowtarzalne, indywiduum, sfera jego odczuwania, ujmowania świata, rozumienia siebie i innych ludzi, a przede wszystkim sfera ludzkich pragnień i marzeń stanowiły przedmiot zarówno filozoficznej refleksji surrealizmu, jak i obszar jego artystycznej działalności”.⁴²

Znaczenie tego nurtu określa się mianem rewolucji kulturalnej, a nie tylko artystycznej, estetycznej. Dlatego

go właśnie surrealizm jest jedynym ruchem awangardowym, który nie zrywa z wcześniejszymi epokami.⁴³ Nie tylko ogłasza on nastanie nowego (nowej sztuki, nowej estetyki, nowej świadomości, nowego sposobu bycia, etc.) lecz także rewolucjonizuje stosunek do tradycji. Kantor także tu wprowadził swoje „korekty”, ponieważ taka forma, jaką znał, w 1986 roku była zbyt rozbudowana i dość daleko odeszła od pierwotnej funkcji, jaką nadał jej tzw. surrealizm historyczny.

Jakie poprawki Kantor wprowadził do surrealizmu, nurtu, z którym najmocniej czuł się związany, bardzo często określał siebie jako kontynuatora „spadkobiercę” – to jego określenie – tego nurtu. Surrealizm jest tu istotny także dlatego, że kantorowskie „malarstwo metaforyczne” było inspirowane twórczością Roberta Matty. Poza tym wiele koncepcji wypracowanych przez autora *Umarłej klasy* jest pochodną surrealistycznych idei i metod artystycznych. Kwestie realności, umiłowanie tandety, operowanie „przedmiotem znalezionym”, dopuszczanie do dzieła sztuki przypadku, zwalczanie iluzji, interwencja sztuki w życie, to tendencje, które zbliżają obie metody twórcze. Rozważania na temat surrealizmu w *Lekcjach mediolańskich* są prowadzone w sposób bardzo subiektywny.

„Dlatego lekcję surrealizmu
muszę rozpocząć
rozdziałem ogólnej
(choć tylko mojej prywatnej)
oceny sytuacji, w której
żyję i tworzę.
W której wy żyjecie
i będziecie tworzyć”.⁴⁴

Sytuacja, którą opisuje Kantor, to okres panowania surrealizmu. Jego wartości w latach 80. XX wieku były obowiązujące. Upowszechnienie surrealizmu siłą rzeczy musi doprowadzić do zwulgaryzowania jego idei. Wiele nurtów sztuki, które podówczas powstawały i rozprzestrzeniały się, było podyktowane właśnie interpretacją surrealistycznych koncepcji. Dlatego Jolanta Dąbkowska-Zydroń napisze:

„Jeśli jest prawdą, że ruch surrealistyczny należy już do historii, oraz że literatura i sztuka surrealizmu są dziś w wielu aspektach przebrzmiałe, zamęt, jaki spowodowały w konstrukcji naszych myśli, obyczajów, naszej wrażliwości i naszych wartości rozszerza swój zasięg. Surrealizm umarł, ale być może w pewnym sensie właśnie się zaczyna”.⁴⁵

Wspomniałem już, że właśnie stosunek do poprzedników artystycznych zbliża postawę surrealistów i Tadeusza Kantora. W kontekście „przedmiotu surrealistycznego” takie ujęcie tradycji zbliża jej funkcję do przedmiotu – jest ona przedmiotem i na takich zasadach wchodzi w obręb dzieła sztuki. Wystarczy wspo-

mnąć Mona Lisę z wąsami, czy zabiegi, które miały na celu wciągnięcie do grona surrealistów de Sade'a (poprzez robienie ilustracji do jego powieści), Lautréamonta, a nawet Herostratesa. W spektaklach Tadeusza Kantora taką realnością były dramaty Witkacego, teksty Schulza i Gombrowicza. Artysta wprowadził także na scenę postaci Stanisława Ignacego Witkiewicza oraz Stanisława Wyspiańskiego. Także więc, w pewnym sensie „wirtualna”, rzeczywistość świata kultury i sztuki odgrywa dla tych artystów bardzo ważną rolę i jest częścią bretonowskiej rzeczywistości absolutnej.

Czym był ten nurt na początku, gdy powstawał? Jak rozumiał go Tadeusz Kantor, jaki miał do niego stosunek? Są to pytania bardzo ważne, zwłaszcza że refleksją o surrealizmie i jego znaczeniu dla kultury i sztuki współczesnej kończą się *Lekcje mediolańskie*. Odejście od „ideałów” surrealistycznych traktuje Kantor jako przyczynę kryzysu sztuki końca XX wieku.

Sam Kantor tak pisze o tym nurcie:

„Surrealizm (dosłownie: ponadrzeczywistość) jest kierunkiem w sztuce, który odtwarza nie to, co nas otacza i co na co dzień przeżywamy, lecz świat fantastyczny. [...] rzeczywistość w pewnych momentach wyrasta jakby ponad swoje możliwości, zaskakując nas niespodzianką, paradoksem lub pozornym nonsensem. – Łapiemy ją wtedy in flagranti, zdemaskowaną. Gdy pierwszy raz zobaczyłem wieżę Eiffla, wystającą niepozornie spoza jakiejś kamienicy, doznałem rozczarowania. Trzeba było dopiero, bym wyjechał poza Paryż i ujrzał w dali ponad morzem dachów kolos tej sylwetki kompletnie niezrozumiałą i prawie nonsensowną, abym ujrzał ją jako fakt surrealistyczny”.⁴⁶

Omawiane przez Kantora ruchy awangardowe leżą u podstaw jego twórczości, a także konstytuują współczesną sztukę. Różnią się one od siebie, jednak jest kilka cech, które są im wspólne. Dzięki temu można mówić o „koleżeństwie awangardy”.⁴⁷ Nie chodzi tu jedynie o wspólnotę na gruncie towarzyskim (choć ta była bardzo ważna), lecz o wspólne idee. Kantor w *Lekcjach mediolańskich* (i innych swoich wypowiedziach) traktował awangardę jako spójny, jednolity styl myślenia, który właściwy jest człowiekowi współczesnemu.

Kolejną wspólną cechą jest to, że swoje istnienie wyprowadzali od najwcześniejszych lat ludzkiej działalności.

Te właściwości tych trzech nurtów mają dla Kantora znaczenie, ponieważ właśnie w taki sposób zachowuje się on jako artysta.

Powyższe rozważania nie są całkowitym opisem relacji Tadeusza Kantora do tych trzech prądów, lecz jedynie próbą wyznaczenia terminologii, którą posługiwał się będzie autor *Lekcji mediolańskich* przy omawianiu zjawisk w sztuce współczesnej. Dla Kantora bowiem te wszystkie tendencje stanowią o specyfice współczesności i sztuce, jaką ona wytworzyła.

Przypisy

- 1 Zob. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984
- 2 A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, Warszawa 1998, s. 77
- 3 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, Kraków 1991, s. 16
- 4 Ibidem, s. 20
- 5 Ibidem, s. 21
- 6 G. Sztabiński, *Dlaczego geometria?*, Łódź 2004
- 7 M. Hopfinger, *W laboratorium sztuki XX wieku*, Warszawa 1993, s. 58
- 8 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 16–19
- 9 Ibidem, s. 19
- 10 Zob. A. Olszewski, *Sztuka bezprzedmiotowa*, Warszawa 1972
- 11 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 19
- 12 Zob. A. Appia, *Dzieło sztuki żywej*, [w:] *Dzieło sztuki żywej i inne prace*, wyb. J. Hera, przekł. J. Hera i inni, Warszawa 1974
- 13 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 23
- 14 *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, red. K. Kubalska-Sulkiewicz, M. Bielska-Łach, A. Manteuffel-Szarota, wyd. V, Warszawa 2005, s. 2
- 15 W. Borowski, *Malarstwo–nie–malarstwo*, [w:] *Hommage à Tadeusz Kantor*, pod red. K. Pleśniarowicza, Kraków 1999, s. 176
- 16 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 29
- 17 Ibidem, s. 30
- 18 Ibidem, s. 33–34
- 19 K. Pleśniarowicz, *Post scriptum*, [w:] *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 27
- 20 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 27
- 21 A. Kotula, P. Krakowski, *Sztuka abstrakcyjna*, op. cit., s. 238–239
- 22 Cyt. za: M. Porębski, T. Kantor. *Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, Warszawa 1997, s. 124
- 23 Zob. A. Kotula, P. Krakowski, *Malarstwo, rzeźba, architektura*, wyd. III, Warszawa 1981
- 24 O wpływie konstruktywizmu na teatr Kantora zob.: W. Stanisławska, *Konstruktywizm w twórczości teatralnej Tadeusza Kantora*, „Format”, 1994, nr 1-4 (14/17)
- 25 Zob. A. Turowski, *Awangardowe marginesy*, op. cit.
- 26 Cyt. za: M. Porębski, T. Kantor. *Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, op. cit., s. 123
- 27 Zob. T. Peiper, *Pisma wybrane*, oprac. S. Jaworski, Wrocław 1979, BN I – 235
- 28 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 43
- 29 A. Turowski, *Konstruktywizm polski*, Wrocław 1981, s. 127
- 30 Zob. J. Sławiński, *Konstruktywizm*, [w:] *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław 2000
- 31 B. Tokarz, *Miedzy destrukcją a konstrukcją. O poezji Sreńka Kosovela w kontekście konstruktywistycznym*, Katowice 2004, s. 16
- 32 W. Borowski, *Tadeusz Kantor*, Warszawa 1982, s. 26
- 33 T. Kantor, *Trafić do światowego muzeum*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. II, *Teatr Śmierci*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2004, s. 453–454
- 34 Zob. T. Kantor, *O Władysławie Strzemińskim*, [w:] tegoż, *Pisma*, t. III, *Dalej już nic*, wyb. i oprac. K. Pleśniarowicz, Kraków 2005. Pierwodruk tego tekstu w „Przeglądzie Artystycznym”, 1957, nr 1
- 35 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 42
- 36 Ibidem, s. 46–49
- 37 Ibidem, s. 43
- 38 Ibidem.
- 39 K. Pleśniarowicz, *Post scriptum*, op. cit., s. 122
- 40 Mieczysław Porębski.
- 41 M. Porębski, T. Kantor. *Świadectwa. Rozmowy. Komentarze*, op. cit., s. 104
- 42 K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985, s. 29
- 43 Por. M. Czerwiński, *Samotność sztuki*, Warszawa 1978
- 44 T. Kantor, *Lekcje mediolańskie*, op. cit., s. 84–87
- 45 J. Dąbkowska-Zydroń, *Kulturotwórcza rola surrealizmu*, Poznań 1999, s. 8
- 46 T. Kantor, *Surrealizm*, [w:] *Pisma*, t. III, op. cit., s. 341–342
- 47 Zob. M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, op. cit.