

Poniższy tekst Autorka napisała na dwudziestolecie śmierci Tadeusza Kantora. Zmarł On 8 grudnia 1990. „PAUza Akademicka” jako pierwsza publikuje ten tekst. (AMK)



JANINA KRAUPE

Spotkania z Tadeuszem Kantorem

Tadeusz Kantor podczas spektaklu „Kurka Wodna”
według Stanisława Ignacego Witkiewicza,
Galeria Krzysztofora, Kraków 1967.

Fot. Andrzej Kobos

Tadeusza Kantora zobaczyłam po raz pierwszy w końcu 1938 roku w Bratniaku krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. W okresie przedwojennym Bratniak prowadził stołówkę w dosyć dużym piwnicznym pomieszczeniu, na którego ścianie Kantor, studiujący wtedy malarstwo u prof. Karola Frycza, wykonał fresk przedstawiający orkiestrę. Był to obraz o kolorystyce zawężonym do czerni, szarości i brunatnych tonów, bardzo zgeometryzowany i zwarty kompozycyjnie. Siedziałam wtedy przy stoliku z kolegami, rozmawiając przy herbacie. Kantor wszedł, nie patrząc na nikogo, stanął przed swoim dziełem, dłuższą chwilę przyglądał się mu i wyszedł – również nie patrząc na kolegów. Był jednak już wtedy tak charakterystyczną postacią, że musiał zwracać na siebie uwagę. Ubrany na czarno, z przerzuconym na plecy czarnym szalikiem, bardzo szczupły, o wyjątkowo wąskiej twarzy z wysuniętą brodą, o oczach, które unikały zetknięcia się ze wzrokiem innych ludzi. Takiej egzotycznej sylwetki nie można było zapomnieć. Otaczała go wówczas aura w jakiś sposób dramatyczna i niezwykła.

W porównaniu z malarstwem, jakie widywałam w pracowniach – bo wtedy, w godzinach popołudniowych, pozowałam czasami do portretu starszym kolegom – fresk Kantora był awangardowy; różnił się również od prac studentów, którzy uczyli się u prof. Frycza. Z rozmów, jakie prowadziliśmy wtedy, dowiedziałam się, że Kantor w poprzednim roku wystawił w Akademii „Śmierć Tintagileza” według Maeterlincka – przedsta-

wienie z marionetkami, o formie konstruktywistycznej, wybiegającej daleko ponad zainteresowania ówczesnych studentów, dyskutujących co najwyżej o kolorze pozbawionym waloru, bo impresjonizm wydawał się wówczas czymś zupełnie nowym w naszej Akademii.

Kantora poznałam osobiście dopiero w czasie drugiego roku okupacji. Mieszkałam wtedy z Haliną Rosińską, koleżanką rzeźbiarką, przy ul. Gramatyka 4. Obok nas wynajmował pokój starszy kolega z Akademii, Pisarek (imienia nie pamiętam). Była zima, zajęcia w Kunstgewerbeschule, gdzie uczyłam się w pracowni prof. Fryderyka Pautscha, były odwołane z powodów dużych mrozów. Siedziałam więc w domu i nie mogąc malować z modelu, poprosiłam kolegę Pisarka o pozowanie do portretu. Kiedy już kończyłam portret, do Pisarka przyszedł Tadeusz Kantor i przy tej okazji obejrzał to, co namalowałam – popatrzył i powiedział, że kobiety mają przeważnie zdolności kolorystyczne, ale „gdzie tu forma?”. Dla mnie ważne wtedy było również podobieństwo do modelu.

Studiując malarstwo w pracowni prof. Pautscha, zaprzyjaźniłam się z Tadeuszem Brzozowskim i Kazimierzem Mikulskim. Poza Akademią spotykaliśmy się często w mieszkaniu państwa Brzozowskich, gdzie mieliśmy dużo swobody i miłą, domową atmosferę. Tacio miał brata, zwanego Mandarynem, który czasem nas fotografował – stąd trochę unikalnych zdjęć z okresu okupacji. W mieszkaniu Tacio miał rzeźbę Leopolda

Lewickiego – konstruktywistyczną, a więc obdarzoną tą „formą”, o której chciałam się czegoś więcej dowiedzieć. U Brzozowskich bywał także Kantor – studiami i wiekiem był od nas starszy – wzbudzał ogromny autorytet, ale jakoś zaprzyjaźniliśmy się i przy różnych okazjach spotykali w czwórce. Kantor bardzo chętnie rozmawiał o sztuce, sprawiał mu przyjemność to, że może przekazać swoją wiedzę. W teatrze uznawał wtedy wyłącznie konstruktywizm, natomiast w malarstwie był mu bliski Zyga Waliszewski. W okresie, kiedy już zamieszkał przy ul. Węgierskiej 10, Kantor malował mój portret i wtedy na palecie pokazywał mi różne zestawienia plam o zawsze przetłumaczonej barwie podstawowej.

W Krakowie opinię najlepszego kolorysty wśród awangardy miał wtedy Zbigniew Pronaszko – brat Andrzeja – scenografa, którego Kantor ogromnie cenił, natomiast malarstwo Zbigniewa było dla Kantora zbyt elementarne – uważał, że obraz musi mieć zestawienia barw niepowtarzalne, wyrafinowane, że barw takich należy poszukiwać na palecie, i wybierał serię, która stanowić będzie o oryginalności obrazu. Trzeba przyznać, że zasada ta przetrwała w twórczości Kantora, rozwinął ją i nadał jej właściwy sobie dynamizm.

Na ul. Węgierskiej Kantor mieszkał z matką, siostrą oraz jej mężem. Sam zajmował małe pokój z oknem wychodzącym na podwórko. W zimie 1942 roku siostra Tadeusza urodziła córeczkę; poród odbył się w domu, co wtedy było ogólną normą, ale wydarzenie takie w prymitywnych warunkach miało dramatyczny przebieg. Krzyki rodzącej, niepokój jaki będzie finał, niezwykle poruszyły Tadeusza – opowiadał o tym z przejęciem, widać było, jak mocno przeżył to pierwsze zetknięcie z brutalną stroną narodzin dziecka. W *Umarłej klasie* jest kotłowska, której towarzyszy natrętny, wzbudzający lęk stukot – jeżeli nie świadomie, to podświadomie wracał Kantor do szoku, jaki przeżył w czasie okupacji, kiedy musiał towarzyszyć procesowi narodzin, patrząc na cierpienie bliskiej osoby, i odczuwać egzystencjalną konieczność wypełnienia przez rodzącą tej krwawej ofiary.

Tej samej zimy, podczas mojej wizyty na ulicy Węgierskiej, Kantor był ogromnie poruszony: właśnie jego rodzina dostała wiadomość, że nie żyje ojciec, który po aresztowaniu był w obozie koncentracyjnym. Tadeusz był osobą bardzo emocjonalną, ale jednocześnie obserwującą swe emocje – na tym zresztą opierał się jego talent reżyserski. Opowiadając mi wtedy o swoim ojcu, uświadamiał sobie, jak w trudnej sytuacji jest on sam, pozbawiony od dzieciństwa bliskiego kontaktu z własnym ojcem, jak ma przyjąć wiadomość o jego śmierci, jeżeli prawie się nie widywali. Długo jeszcze ten problem nurtował Tadeusza – wyzwalał się z niego poprzez swój teatr, przywołując postać ojca, w różnych inscenizacjach.

Wiosną 1942 roku Kantor dostał zamówienie na wykonanie dekoracyjnego malowidła na sklepieniu kawiarni przy ul. Grodzkiej. Pamiętam fruujące amorki bardzo ładnie i fachowo namalowane. Do tej kawiarni zaprosił nas kiedyś Tadeusz i przy tej okazji wysłuchał oceny grafologicznej swego pisma – był zawsze zainteresowany tym, co myśli się lub wie o jego osobie. Z mojej ekspertyzy (od kilku lat uczyłam się grafologii) był zadowolony – pismo miało oryginalne, wyrobione, wskazujące

na silną wolę i wybitny intelekt. Potem pismo Kantora ulegało tylko niewielkim zmianom, zawsze było łatwe do rozpoznania i trudne do podrobienia.

Na początku 1942 roku Kantor poznał u mnie Liłę Proszkowską, która bardzo zainteresowała się jego projektem zorganizowania – mimo trudności okupacyjnych – przedstawienia teatralnego, w którym byłby i reżyserem i scenografem. Aktorami byłyby osoby zaprzyjaźnione i chętnie podejmujące pewnego rodzaju ryzyko związane z funkcjonowaniem grupy „Teatru Niezależnego” w warunkach stałego zagrożenia. Kantor wybrał tekst „Balladyny” Słowackiego, ponieważ już wcześniej rozważał inne pokazanie tego dramatu niż zrobił to Karol Frycz w Teatrze Słowackiego w roku 1938. Próby, zakończone spektaklem w maju 1943, zaczęły się już w końcu 1942 roku w mieszkaniu Ewy Siedleckiej przy ul. Szewskiej 21. Cały ten okres przebiegał w bardzo miłej atmosferze, bez jakichkolwiek napięć. Wszyscy wykazywali maksimum entuzjazmu dla wspólnego dzieła. Kantor mógł kierować nami swobodnie i widać było, jaką mu to sprawiała satysfakcję.

Pokój przeznaczony na spektakl był podłużny, z dwoma oknami wychodzącymi na ul. Szewską. Obowiązywało wtedy zarządzenie zaciemniania okien, co ułatwiało nam konspirację, bo scena, czyli miejsce na grę aktorów było po stronie okien, a publiczność miała być zgrupowana w części pokoju bliskiej korytarza. Centralną formą, która skupiała wokół siebie aktorów, była dość wysoka rzeźba z dykty, której to replika znajduje się obecnie w zbiorach „Cricoteki”. Stroje aktorów były wykonane z worków z juty w kolorze szaro-beżowym – później tonację taką zastosował Kantor w „Kurce Wodnej” oraz „Wariacie i Zakonnicy”, granych już w Galerii Krzysztofory. Tło muzyczne było wybrane przy konsultacji z Lilą – był to fragment „Legendy” Ludomira Różyckiego oraz Polonez fis-moll (Op. 44) Chopina. Pianino było ustawione w osobnym przejściu między pokojem w głębi mieszkania a tym, gdzie odbywał się spektakl. Wszyscy artyści prezentowali się przy dźwiękach muzyki w początkowym korowodzie. Z perspektywy lat mogę ocenić jak wiele elementów, bardzo odkrywczych, zmanifestowało się już w tym pierwszym przedstawieniu – potem rozwiniętych w wielu następnym spektaklach Kantora.

W „Powrocie Odysa” nie brałam udziału (w „Balladynie” miałam rolę Goplany) – byłam po przejściu tyfusu, na wsi w majątku Janowice koło Sandomierza, ale w jednym z listów Kantora dostałam opis jego pracy nad tym nowym przedstawieniem (według Wyspiańskiego), wraz z pięknym opisem jego małego pokoiku wyobraźni.

Ponownie zobaczyłam Kantora dopiero w czerwcu 1945 roku. Był już wtedy żonaty z Ewą Jurkiewicz, którą pamiętałam jako studentkę w Kunstgewerbeschule. Spotykaliśmy się znowu na różnych artystycznych imprezach; należałam do „Klubu Artystów”, bywałam w teatrach na sztukach, do których Kantor robił inscenizacje.

Podczas rocznego stypendium zagranicznego Kantor, który wyjechał z żoną, pozostawił mieszkanie pod opieką przyjaciół – jeden pokój zajmował Mietek Porębski, drugi Dziunia Umińska, trzeci ja z mężem Janem Świdorskim. Obrazy Kantora, które pozostawił w domu, to były „Gołębie w klatkach” i „Pracznica” – oba już w zu-

pełnie innej konwencji niż te, które znałam z okresu okupacji. Kantorowie wrócili w końcu 1947 roku; przeniosłam się wtedy na Al. Krasińskiego 28, do pracowni, w której obecnie mieszkam.

Minęło wiele lat, podczas których często spotykałam Kantora: w czasie organizowania oraz trwania Wystawy Sztuki Nowoczesnej w 1948 r. w Pałacu Sztuki; również w Instytucie Sztuk Plastycznych, ponieważ po wyjeździe Jurka Nowosielskiego Kantor poprosił mnie o współpracę – widziałam więc jak prowadził studentów – uczył wtedy malarstwa, ustawiał martwe natury zupełnie inne niż w Akademii – były to np. klucze różnej wielkości albo przedmioty nie mające nic wspólnego z estetyką znanych nam martwych natur. Studenci musieli znaleźć jakąś koncepcję kompozycyjną oraz jasno określoną tonację – przeważnie wybierali bardzo zawężoną, prawie monochromatyczną. Niestety krótko trwała nasza współpraca – Kantor został odwołany przez ministra Sokorskiego, który jednak zapewnił Kantorowi pracę scenografa w Teatrze Słowackiego.



Janina Kraupe-Świdorska, 1949

Foto Rosner
(ze zbiorów Autorki)

W 1950 roku nauczyłam się z różnych podręczników stawiania horoskopów astrologicznych. Zaczęłam od najbliższej rodziny i przyjaciół. Kantor miał imienniny i dostał ode mnie dość efektownie wykonany, wraz z opisem, swój horoskop, w którym zaznaczony był wyraźnie jego zagraniczny sukces oraz sława. Tadeusz ten horoskop starannie przechował w swoim archiwum. O tej sławie rozmawialiśmy już w czasie okupacji, zastanawiając się nad przyszłością – Tadeusz wyraźnie opowiadał się za sławą jeszcze podczas życia – ma ją teraz i po śmierci dzięki jego koncepcji teatru – chociaż bez Kantora i jego aktorów nigdy już nie zobaczymy i nie przeżyjemy takiej kondensacji emocji i wrażeń wizualnych.

Do Teatru Słowackiego w latach pięćdziesiątych przyjechał na gościnne występy Bertolt Brecht z Heleną Weigel, która grała wtedy w „Mutter Courage” główną rolę. Całe przedstawienie było w tonacji prawie białej, wszystkie stroje tych biednych ludzi były zniszczone, wytarte, splowiałe; przedmioty występujące w tej sztuce, jak wóz, worki, pościel były zużyte, nędzne – i nie był to naturalizm, bo świat tak przedstawiony stawał się już dla widza symbolicznym wymiarem, gdzie toczy się wieczna walka o przetrwanie i gdzie wola ludzka przeciwstawia się losowi. Kantor, przejęty spektaklem, zwracał mi w rozmowie uwagę na trudności, jakie musi przezwyciężyć scenograf chcąc osiągnąć efekt zniszczenia, ponieważ w teatrze wszystkie stroje i przedmioty są robione na nowo dla aktualnej sztuki. Potem, w swoim „teatrze śmierci”, do perfekcji doprowadził Kantor ten efekt zniszczenia – przedmioty pokazywane na scenie były autentyczne, starannie wyszukane wśród różnych staroci, stroje nigdy nie raziły nowością, widz nigdy nie czuł, że przedstawienie jest iluzją od święta – sam był częścią tej rzeczywistości wyższego rzędu, jaką był spektakl.

W Teatrze Słowackiego, w okresie, kiedy Kantor był tam scenografem, zobaczyłam „Don Kichota” w jego inscenizacji. Kantor miał już za sobą ogromne doświadczenie malarskie: wiele obrazów typu *informel*, w których eksperymentował z różnymi materiałami dostępnymi dla artystów raczej tylko na Zachodzie. Zyskał wiedzę o budowie obrazu z kontrastujących z sobą, nawet obcych sobie materii o niezwykłych barwach i konsystencji. Wiedzę tę wyzyskał w niezwykle bogato zaprojektowanych strojach, które w zgrupowanych aktorach dawały efekt poruszającego się obrazu o wyszukanych i dynamicznych połączeniach barw. Przedstawienie to kończyło się sceną śmierci Don Kichota na niezwykłym stosie z różnych dziwnych przedmiotów spiętrzonych w piramidę – ten wielki akord na końcu spektaklu był potem wielokrotnie w różny sposób zastosowany przez Kantora w jego Teatrze.

Poza kawiarnią w Krzysztoforach widywaliśmy się jeszcze z artystami w prywatnej kawiarence przy ul. Sławowskiej, u tzw. Warszawianek. Poznaliśmy tam Marię Stangret przez Tadeusza Kantora, który poprosił mego męża, prowadzącego Pracownię Malarstwa w ASP, aby zaopiekował się Marysią, bo ona ma właśnie zdawać egzaminy do tej uczelni.

Kantor w życiu prywatnym był bardzo miły i serdeczny, troszczył się o młodych artystów, sam lubił uczyć – przez dwa lata był Profesorem w krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych. Niestety nie przedłużono mu umowy, bo w Radzie Wydziału Malarstwa miał zbyt mało zwolenników. Kantor był zbyt awangardowy w uczelni, gdzie dominowali profesorowie o dość zawężonych horyzontach artystycznych; drażniła ich też światowa już pozycja Kantora i dystans, jaki wobec nich zachowywał.

Po 1957 roku, kiedy już utworzyła się II Grupa Krakowska i otrzymaliśmy do dyspozycji Galerię Krzysztoforów, powstał w Krakowie bardzo silny ośrodek artystyczny, który przyciągał młodzież szukającą nowych bodźców oraz wiedzy o tym, co dzieje się w centrum Europy – to wszystko mogli uzyskać wtedy w Krzysztoforach. Przychodzili tłumnie na przedstawienia i happeningi, na wszystkie wernisaże i również do kawiarni.



Tadeusz Kantor podczas spektaklu „Kurka Wodna” według Stanisława Ignacego Witkiewicza, Galeria Krzysztofory, Kraków 1967.

Fot. Andrzej Kobos

Przez wiele lat Krzysztofory promieniowały głównie dzięki dynamizmowi Tadeusza Kantora, który starał się przez swoje referaty przybliżyć artystom z Krakowa nowe prądy aktualne w sztuce europejskiej.

W upalny dzień 1988 roku na pogrzeb Jonasza Sterna Kantor przyszedł niezwykle błady i trochę późniony. Potem mieliśmy w Krzysztoforach spotkanie poświęcone pamięci Sterna – parę smutnych godzin. Nie chciałam, żeby Kantor sam wracał do swego pokoju na Siennej, gdzie nikt na niego nie czekał. Siedzieliśmy więc u niego rozmawiając na temat sensu całego życia i samotności, której Tadeusz dla siebie nie chciał, ale musiał ją znosić. Powracał też ciągle do swoich obaw o los Teatru Cricot 2 i całej spuścizny, która mogła ulec zaprzepaszczeniu po jego śmierci. Sama śmierć wydawała mu się wtedy okropna – samotność w czarnej pustce.

Sceneria tego ostatniego mieszkania Kantora nasuwała sama takie myśli: pokój był niewielki, łóżko nakryte czarnym jak sadza pledem, za oknem widok na niski dach ze zniszczonym kominem, w głębi podwórze klasztoru o.o. Dominikanów. W tej – można powiedzieć – celi Kantora dominowała jednak siła jego wyobraźni wciąż zwrócona do nowego dzieła – przegrał mi nagrania tang

argentyńskich i opowiedział, jak w Buenos Aires przyglądał się wykonaniom tanga przez starych ludzi, którzy w tańcu przemieniali się w istoty pełne energii. Mówił też o swoim marzeniu – domu, w którym nie byłby sam. Wiedział już o chorobie serca – był leczony we Francji – a tegoż dnia przed południem zasnął w biurze „Cricoteki” i dlatego spóźnił się na pogrzeb Sterna.

Ostatnie moje spotkanie z Kantorem w końcu listopada 1990 roku miało miejsce w Krzysztoforach. Przyszliśmy na wieczór wspomnień o „Balladynie” i okresie okupacji, który prowadził Jerzy Turowicz. Kantora zobaczyłam w szatni, trochę tam rozmawialiśmy. Byłam zaskoczona jego wyglądem – twarz miał zupełnie spokojną, odmłodzoną, trochę nieobecna. Potem, już w obecności innych osób, martwił się jednak o los prób teatralnych do spektaklu „Dziś są moje urodziny”. W tym ostatnim dziele, które oglądaliśmy już po śmierci Tadeusza Kantora, zastanowiło mnie wprowadzenie po raz pierwszy czystej bieli w postaci o wieloznaczonej symbolice, która rozwiązywała tragiczne problemy związane z finałem osób bliskich Kantorowi, które ukazał w tej sztuce. Zrozumiałam wtedy, czym była przemiana Kantora w ostatnich tygodniach – wiedział, że po drugiej stronie życia nie czeka go ta czarna pustka, której się obawiał, bo zamiast niej jest biel innego świata, w której nie będzie samotny.

Jasmina Kraupe

Kraków, listopad 2010



Tadeusz Kantor w Galerii Krzysztofory, Kraków 1968

Fot. Andrzej Kobos