

O Kantorze każdy może

AUTOR: KRZYSZTOF PLEŚNIAROWICZ

■ Iwona Kienzler opublikowała ponad osiemdziesiąt książek z kilkunastu dziedzin. Portal lubimyczytac.pl wylicza obszary jej pisarskich penetracji: „literatura piękna, powieść historyczna, biografia, autobiografia, pamiętnik, literatura faktu, biznes, finanse, encyklopedie, słowniki, historia, nauki przyrodnicze (fizyka, chemia, biologia itd.), nauki społeczne (psychologia, socjologia itd.), literatura popularnonaukowa, poradniki, albumy”... Wojskowe do niedawna Wydawnictwo Bellona wydało sporo z tego dorobku – o na ogół elektryzujących tytułach, na przykład: *Bodo i jego burzliwe romanse*, *Kochanki, księżne, królowe*, *Maria Skłodowska-Curie*, *Złodziejka mężów*, *Maria Konopnicka*, *Rozwydrzona bezbożnica* – i tak dalej.

Po kochankach i bezbożnicach na warsztat Kienzler trafił w końcu Tadeusz Kantor. Warsztat to zresztą mało wyrafinowany. Badania źródłowe i archiwalne studia zastępuje bowiem autorka – jak większość polskich licencjatów – sięganiem po wcześniej opublikowane gotowce, z wykorzystaniem komputerowych funkcji: „wytnij – wklej”, wzbogaconych o niezbyt wyszukaną inwencję „nieco zmień”.

Kienzler na s. 54 przekleja z mojej książki *Kantor* (Wydawnictwo Dolnośląskie 1997, s. 34; Wielka Litera 2018, s. 31) wypowiedź Heleny Blum na temat utrwalonych w pamięci artysty ze spektakli przedwojennego Cricotu dekoracji: „[...] Zygmunta Waliszewskiego [do opery komicznej *La serva padrona* Pergolesiego, premiera 5 czerwca 1936] i Piotra Potworowskiego [do *Mistrza Patheline’a* w przekładzie Polewki, premiera 14 listopada 1936]”. Kienzler kopiuje cytaty z nieznanego jej źródła wraz z moimi uzupełnieniami w klamrowych nawiasach – ale z dopiskiem „dop. I.K.”! Że to niby ona odszukała tytuły i daty spektakli...

Oto parę innych przykładów (spośród bardzo, bardzo wielu) – gdzie całe zdania zostały niemal dosłownie przeklejone:



AUTOR / IWONA KIENZLER
TYTUŁ / SZTUKA PONAD MIŁOŚĆ.
TADEUSZ KANTOR
WYDAWCA / WYDAWNICTWO BELLONA
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2020

„[...] chociaż o [...] spektaklach Podziemnego Teatru Niezależnego było głośno w całym Krakowie, jego twórca uniknął denuncjacji i wraz z innymi doczekał oswobodzenia miasta” (Kienzler 2020, s. 80). „Mimo że o Teatrze Podziemnym Kantora było głośno w całym Krakowie, on sam szczęśliwie uniknął denuncjacji i doczekał końca wojny” (Pleśniarowicz 1997, s. 61; 2018, s. 59).

„[...] Kantor mówił [...] o grze z Witkacym, w której obowiązywała specyficzna dwutorowość: wygłaszany na scenie tekst i autonomiczna akcja teatralna funkcjonowały osobno, co zdaniem reżysera miało wyeliminować »wszelką ilustracyjność sztuki na scenie« na rzecz wywołania »realności, realnej czynności, realnego przedmiotu« bez »żadnego odniesienia do fikcji i iluzji dramatu«” (Kienzler 2020, s. 168). „W formule »graz Witkacym« [...] zawsze będzie obowiązywała zasada konfliktowej »dwutorowości«: by osobno funkcjonował wygłaszany tekst, osobno autonomiczna akcja teatralna. By wyeliminować [...] »wszelką ilustracyjność tekstu sztuki na scenie« – na rzecz wywołania »realności, realnej czynności, realnego przedmiotu« bez »żadnego odniesienia do fikcji i iluzji dramatu«” (Pleśniarowicz 1997, s. 115; 2018, s. 117–118).

„[...] jego inscenizacje prowokowały wręcz mody i liczne naśladownictwa. Zjawisko to przybrało tak dużą skalę, że Kantor popadł wręcz w obsesję »złodziei« jego pomysłów” (Kienzler 2020, s. 185). „[...] jego prace dla teatru [...] prowokowały mody i naśladownictwa. Z tego właśnie czasu wywodzi się słynna Kantorowska obsesja »złodziei« jego idei i pomysłów” (Pleśniarowicz 1997, s. 141; 2018, s. 151).

„Występujący w *Umarłej klasie* staruszkowie zostali przez Kantora pozbawieni prawa do indywidualnego losu [...] (raz odmawiali modlitwy chrześcijańskiej, w innej scenie wyznawali religię mojżeszową)” (Kienzler 2020, s. 253–254). „Umarłych uczniów-staruszków

Badania źródłowe i archiwalne studia zastępuje Kienzler – jak większość polskich licencjatów – sięganiem po wcześniej opublikowane gotowce, z wykorzystaniem komputerowych funkcji „wytnij – wklej”, wzbogaconych o niezbyt wyszukaną inwencję „nieco zmień”.

pozbawił Kantor prawa do indywidualnego losu [...]. Nawet wiarę wyznawali raz mojżeszową, a raz chrześcijańską” (Pleśniarowicz 1997, s. 216–217; 2018, s. 231, 233).

Źródła zapożyczeń Kienzler na ogół nie podaje. A przecież powtarza – strona po stronie, akapit po akapicie – właściwie niemal całą narrację z mojej biografii Kantora. Powtarza – wybiórczo – nie tylko fakty, ale też moje opinie i interpretacje, powtarza te same cytaty – z pism i wywiadów Kantora, z recenzji i komentarzy. Przy niektórych kopiowanych cytatach Kienzler daje przypis: „Za: K. Pleśniarowicz...”, bo źródeł cytowań oczywiście nie zna. Ale tak brzmiący przypis powinna zastosować do większej części swojej książki.

Od czasu do czasu Kienzler porzuca przepisywaną opowieść, by snuć własne rozważania na temat polityki lub, co gorsza, sztuki. Pisz na przykład o socrealizmie: „był najzwyczajniej w świecie efektem nieuctwa partyjnych dygnitarzy” (s. 115). O ambalażach zaś tak: „kierunek, a raczej należałoby powiedzieć – działalność, w sztuce współczesnej związany z opakowaniem, zasłanianiem, okrywaniem przedmiotów, fragmentów obiektów architektonicznych czy tworów natury” (s. 174). To przeniesione bez cudzysłowu całe hasło z polskiej Wikipedii! – niezbyt mądre, bo mieszające ambalaże Kantora z tym, co Christo nazywał „empaquetage”.

O *Wystawie w Bramie* Kantora z 1957 roku z kolei czytamy: „Zwiedzający mogli oglądać jego metaforyczne obrazy z czasów socrealizmu oraz prace powstałe pod wyraźnym wpływem Matty” (s. 180). Tymczasem Kantor wystawił wówczas swe najnowsze obrazy informel (co było krakowską sensacją) oraz dawniejsze obrazy metaforyczne, w których zaznaczał się wpływ Matty...

Już pobieżne przejrzenie książki rodzi odczucie *déjà lu...* I rzeczywiście, na jedenaście ilustracji aż dziesięć to skany (w wersji czarno-białej) z mojej książki *Kantor* opublikowanej przez Wydawnictwo Dolnośląskie w 1997 ro-

ku. Skanowanie było niedbałe. Na s. 190 przekopowano zdjęcie Jacquie Bablet ze spektaklu *Niech szczerzą artyści* – Marszałek (Maria Stangret-Kantor) w otoczeniu swych generałów – razem z moim komentarzem „wklejonym” w to zdjęcie! Bez przypisu, rzecz jasna, bez nazwiska fotografa (jak we wszystkich przypadkach). W podpisie autorka nazwała *Niech szczerzą artyści* cricotage’em – zupełnie bez sensu. Jedenasta ilustracja zeskanowana na s. 8 z książki Lecha Stangreta *Tadeusz Kantor. Malarski ambalaż totalnego dzieła* (2006, s. 63) – obraz z cyklu *Emballages* – została odwrócona do góry nogami i błędnie podpisana. Jak na ironię Bellona wyjaśnia w stopce redakcyjnej, że zdjęcia pochodzą „ze zbiorów Biblioteki Narodowej, domeny polona.pl i innych domen publicznych”... Bez praw autorskich?

W biografii według Kienzler rozbudowany zostaje wątek „Kantor a kobiety”. Ale znowuż – w oparciu o przepisywane książki i wywiady obu żon Kantora, wywiady jego jedynej córki, Doroty, a także funkcjonujące na granicy magla anegdoty o tym, jak Kantor miał traktować kobiety. Jednak wbrew życzliwej i subtelnej tonacji opublikowanych wspomnień i wywiadów kobiet z kręgu artysty, Kienzler dowodzi, jakim potwornym był mężem i ojcem – „do romantyzmu było mu daleko [...] z większą czułością potrafił traktować kanarka swojej żony niż ją samą” (zdanie z okładki tej książki). A jakim „szefem i reżyserem był okropnym”! – „dzisiaj niektórzy pozwaliby go do sądu, albo przynajmniej nasłali na niego kontrolę z Państwowej Inspekcji Pracy” (Kienzler w wywiadzie dla „Gazety Wyborczej”, 7.02.2020).

Do tego, jak Konopnicka z wcześniejszej książki Kienzler, był „bezbożnikiem”... Dlatego na jego pogrzebie – inaczej niż w przypadku Wyspiańskiego – nie mógł bić dzwon Zygmunt (nie „dzwon Zygmunta”, jak na s. 289). Wszak „był rozwodnikiem i zawarł związek cywilny” – ogłasza Kienzler – „w przeciwieństwie do autora *Wesela*, który, chociaż zmarł na sku-

tek choroby wenerycznej, był wiernym mężem poślubionej przed Bogiem Teofili Pytko”.

W książce roi się od przykładów niechlujności.

Wypowiedź Kantora o czasie wojny (przepisana z mojej książki) nie pochodzi „z jednego z wywiadów” (s. 61), ale z eseju *Moja twórczość, moja podróż*; cytata z Pleśniarowicza na s. 78 w przypisie nr 26 zostaje przyznany Święcickiemu; autorem moralitetu *Niegodzien i godni* nie był Czechow (s. 90), ale Józef Czechowicz; orkiestra z początków Cricotu nie miała „poplamionych farbą” marynarek (s. 165) – lecz pomalowane przez Kantora techniką informel koszule; kostiumy ze spektaklu *Nosorożec* nie są jedynymi kostiumami w zbiorach Cricoteki (s. 185); wybitną krakowską aktorką była Zofia Jaroszevska – nie Zofia Jaroszewicz, jak chce Kienzler (s. 195); Kantor nie tworzył na Siennej w roku 1991 (s. 209) – gdyż zmarł 8.12.1990; przepisany z mojej książki cytat o *Infantkach* Velázqueza to nie wypowiedź Kantora zapisana „w jednym z wywiadów” (s. 222), a fragment jego eseju *Infantki* z cyklu *Ambalaże*; tytuł niemieckiego filmu z 1968 roku nie brzmiał *Der Kantor ist da. Kunstler und seine Welt* (s. 234), tylko *Der Kunstler und seine Welt. Kantor ist da*; w *Umarłej klasie* słysząc melodię nie *Walca Francis* (s. 251) – ale *Walca François*; *Umarła klasa* nie „zdobyła uznania na całym świecie, głównie dzięki sfilmowaniu jej przez Denisa Bableta” (s. 255) – sukces odnosił spektakl Kantora, nie film (Kienzler błędnie zrozumiała moją opinię, że film Bableta „utrwalił w świecie teatralną legendę Kantora”); Cricoteka nie powstała w Krakowie na ulicy Kanonicznej (s. 259) – siedziba mieściła się przy Kanoniczej; w *Wielopolu* nie było sceny nagiego manekina na krzyżu (s. 263) – ukrzyżowany był (ubrany) manekin Księdza; spektaklu *Niech szczerzą artyści* nie grano w Starym Teatrze (s. 272) – ale w Teatrze im. Juliusza Słowackiego w Krakowie... I tak dalej.

Ignorantia facti non nocet – każdy może o Kantorze. ■