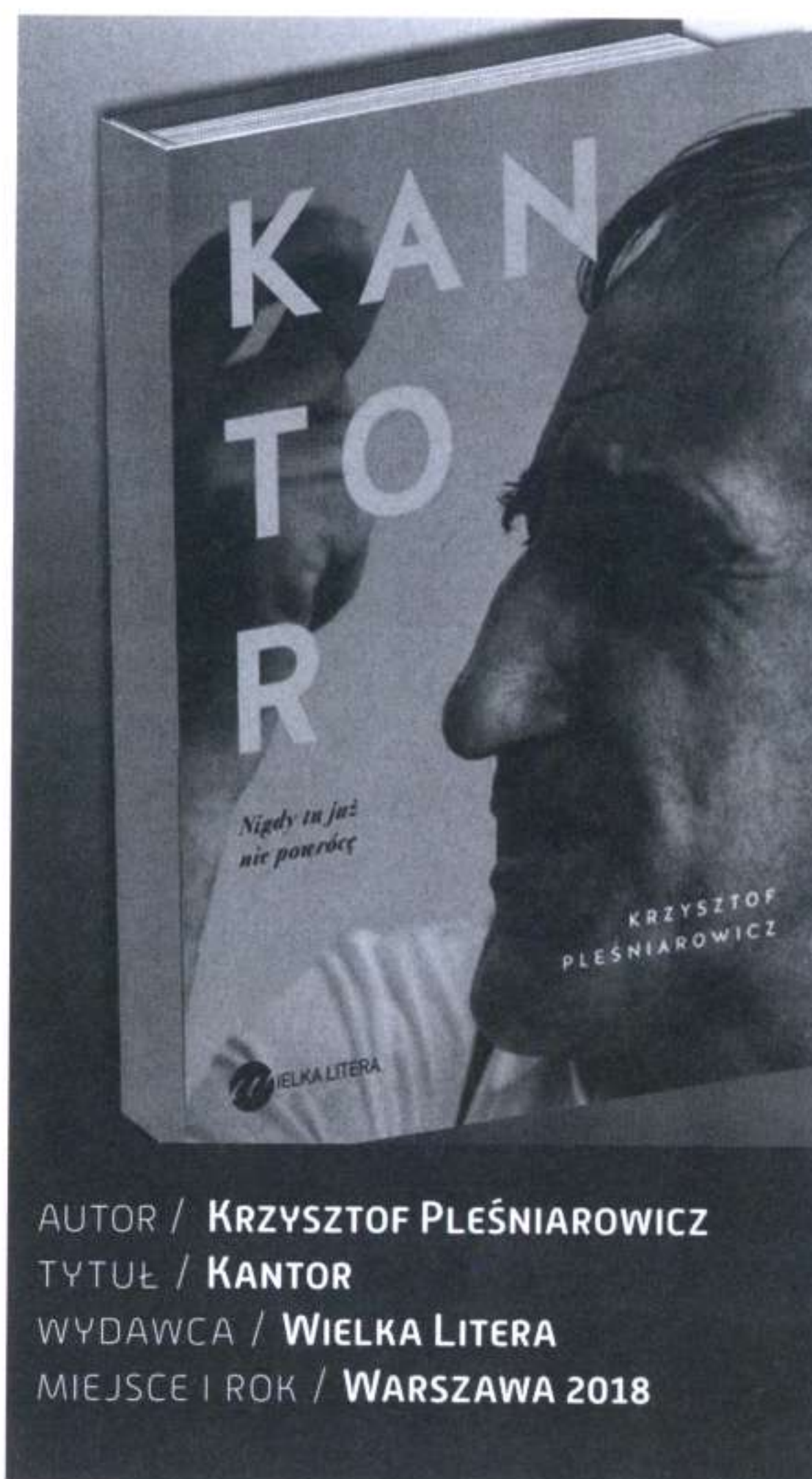


Ominięte pułapki

AUTOR: PAWEŁ STANGRET

■ Po niemal trzydziestu latach od śmierci Tadeusza Kantora pojawia się jego książkowa biografia. Jednakże książka Krzysztofa Pleśniarowicza, autora, który przecież niejako otwiera polską refleksję kantorologiczną, nie jest podsumowaniem i wcale nie aspiruje do zamknięcia analizy życia i dzieła autora *Umarłej klasy*. Kantor pojawia się w momencie, w którym bibliografia artysty (niezebrana dotychczas) jest niezwykle obszerna. Kantorowską twórczość analizowało się i analizuje nadal przy użyciu odmiennych perspektyw i metodologii, czy poddaje się próbom rozmaitych dziedzin artystycznych i naukowych. To przecież artysta, który mógłby mieć (oczywiście wbrew własnym intencjom) jedną biografię w historii sztuki, drugą w historii teatru. Wielowątkowość twórczości Kantora jest jego specyfiką: stwarza problemy, zastawia pułapki na badaczy, jednak Pleśniarowiczowi udaje się uniknąć budowania obrazu wielu Kantorów. A dzisiaj mamy przecież już Kantora malarza, eksperymentatora, awangardzistę, gwiazdora, reżysera, pisarza. Mamy już Kantora religijnego, metafizycznego, ale też politycznego. Mamy już Kantora prowokatora i Kantora osadzonego w tradycji. Co więcej, i co jeszcze bardziej utrudniać może tworzenie jego biografii – mamy Kantora bardzo sugestywnie zbudowanego przez samego Kantora. A to zagmatwanie dyskursów to dopiero punkt wyjścia, oczywisty stan wiedzy A.D. 2019.

Ponadto, obecnie, mamy już opublikowane (przez samego Pleśniarowicza) pisma artysty, jak również książkę *Kantor. Artysta końca wieku* (Wrocław 1997) w serii A To Polska Właśnie... Do tego dochodzą wydane wspomnienia zarówno żony, jak i córki artysty. Dodatkowo jeszcze dysponujemy już niezwykle cennymi kalendariami życia i twórczości Tadeusza Kantora, pieczołowicie i systematycznie przygotowanymi przez wiele lat przez Józefa Chrobaka. Mamy więc sytuację, w której Krzysztof Pleśniarowicz pisze po raz kolejny biografię Kantora. Autor korzysta z dostępnych wiadomości, przez cały czas jednak zachowując wła-



AUTOR / KRZYSZTOF PLEŚNIAROWICZ
TYTUŁ / KANTOR
WYDAWCA / WIELKA LITERA
MIEJSCE I ROK / WARSZAWA 2018

sną narrację, nie daje się zdominować żadnemu z (funkcjonujących przecież w obiegu) wizerunków Kantora. Korzysta ze znanej dokumentacji krytycznie. Nie wyważa otwartych drzwi, ale też ta publikacja nie jest kompilacją faktografii.

Co więc daje powtórna biografia? Książka Pleśniarowicza nie tyle odsłania nowe, nieznanne fakty z życia bohatera, choć oczywiście wiele niuansów autor podaje (na przykład fakt epizodycznego pojawienia się Kantora w filmie *Kalosze szczęścia*). Świadczy to o wnikliwym prześledzeniu zarówno życiorysu artysty, jak i jego drogi twórczej. Głównym zadaniem Pleśniarowicza było pokazanie Kantora – w wymiarze biograficznym i artystycznym. Chodzi-

ło przede wszystkim o odkrywanie wizerunku twórcy spod utrwalonych już obrazów (do powstawania których przyczynił się przecież sam Pleśniarowicz). W wyniku tego możemy dostrzec człowieka, którego życie nierozzerwalnie związane jest z twórczością, z jego sztuką. Widzimy artystę, który, pomimo różnorodności twórczej i intensywnego życia, jest spójny. Pleśniarowicz pokazuje jednego Kantora, w którego twórczości pewne idee, motywy, chwytły artystyczne ewoluują, czasami dojrzewają kilkanaście lat, zanim zostaną zrealizowane w praktyce twórczej. Uwidocznione to zostało dzięki analizie listów, notatek, wspomnień samego artysty. Dzięki temu widać ciągłość twórczości Kantora. Pomimo wielu różnych „etapów” artystyczno-biograficznych, zmian w estetyce, poszukiwań, najważniejsze „idee” (to pojęcie ze słownika twórcy) są trwałe, a poddane próbie „etapu” pozostają aktualne.

Taki wizerunek uzyskany został dzięki oddaniu perspektywy narracyjnej samemu Kantorowi. Książka Pleśniarowicza podzielona jest zgodnie z kolejnością „etapów” wyznaczanych przez samego artystę. Wartością publikacji jest posługiwanie się różnego rodzaju pismami samego Kantora. Pleśniarowicz wykorzystuje fragmenty autobiografii spisanej przez artystę, lecz także listy, notatki, pozostałe teksty pisane przez twórcę. Oczywiście, podchodzi do nich krytycznie, nie traktuje ich jako jedyne źródła informacji, a jedynie przywołuje je jako ilustrację własnej narracji. Dzięki takiej perspektywie czytelnik otrzymuje życiorys artysty silnie sprzęgnięty z jego działalnością twórczą, z poszczególnymi jej aspektami, etapami, ideami itd. Co ważne, w *Kantorze* widać także związek życia i twórczości Kantora z miejscami (zarówno w Polsce, jak i za granicą – takimi jak Paryż, Kraków, ale także Londyn czy Szwajcaria) oraz z osobami (przyjaciółmi, artystami, kolekcjonerami, sponsorami etc.). Przykładem tych ostatnich relacji jest dość duża atencja, jaką twórca *Wielopola*, *Wielopola* obdarzał Teatr Osobny Mirona Białoszewskiego.

Badacze zajmują się jedynie pewnymi aspektami twórczości autora *Umarłej Klasy*, jej poszczególnymi okresami, konkretnymi spektaklami. Efektem jest paradoksalna sytuacja, w której z jednej strony mamy do czynienia z przesytem osobą twórczością Kantora, z drugiej zaś jawi się ona jako ciągle niedostępna, bo fragmentaryczna właśnie.

Książkę Pleśniarowicza czyta się jak ciekawą opowieść o niezwykle interesującym człowieku. Perspektywa diachroniczna, podejście całościowe do życia i sztuki Kantora – aczkolwiek w toku narracji mamy wiele przeskoków do przyszłości, jak w przypadku „spotkania ze śmiercią”, jak zanotował Kantor w 1956 roku w czasie prac nad *Mqtwą*, „niemal dwadzieścia lat przed *Umarłą klasą*” (s. 123) – daje możliwość zobaczenia jego twórczości i jego samego w innym świetle, niż przedstawiali je badacze.

Wspomniałem już o rozbudowanej kantorologii. Jej efektem jest bardzo szczegółowe, analityczne pokazanie dorobku autora *Umarłej klasy*. Badacze zajmują się jedynie pewnymi aspektami twórczości, poszczególnymi okresami, konkretnymi spektaklami (sam Pleśniarowicz opublikował monografię *Umarłej klasy*) itd. Efektem jest paradoksalna sytuacja, w której z jednej strony mamy do czynienia z przesytem osobą i twórczością Kantora, z drugiej zaś jawi się ona jako ciągle niedostępna, bo fragmentaryczna właśnie.

To naturalne w humanistyce zjawisko w przypadku twórcy z Wielopola odsłania jeszcze jeden problem. Oczywista w diachronicznie ujętej biografii sytuacja, w tym przypadku okazuje się interesującym odkryciem. Chodzi o to, że *opus magnum* artysty – Teatr Śmierci – zapewnił mu ogólnoświatową sławę, „wejście do światowego muzeum” (jak sam o sobie pisał), a jednocześnie zredukował jego bogate i długie życie twórcze do okresu zaledwie piętnastu lat i kilku spektakli. Dzięki całościowemu ujęciu widać, że jest to zaledwie jeden z rozdziałów, „etapów” Kantorowskiego życia i jego twórczości.

To wydaje się oczywiste, jednak czytając Kantora Pleśniarowicza, widzimy, że Teatr Mi-

łości i Śmierci (tak bowiem autor określa okres 1975–1990) nie jest etapem radykalnie różnym od innych okresów działalności. W ogóle przechodzimy między rozdziałami (w książce ułożonymi według „etapów” wydzielonych przez samego artystę) płynnie. To także zasługa narracji autora i jak się wydaje jego cel – pokazać Kantora nieposzatkowanego, nie fragmentarycznego, a właśnie w ujęciu całościowym. Dzięki temu widać, że (wbrew awangardowo-buntowniczym deklaracjom samego artysty) poszczególne etapy jego twórczości następowały w porządku ewolucji, a nie rewolucji. Dotyczy to także okresu Teatru Śmierci, w który zostajemy wprowadzeni jak w naturalną kontynuację działalności artysty.

Posiłkowanie się autonarracją wytworzoną przez Kantora w książce Pleśniarowicza zostaje skonfrontowane z opiniami recenzentów, a także innymi dokumentami. Przykładem może być zacytowana w książce opinia kierownika personalnego Starego Teatru z 1953 roku: „Wśród zespołu artystycznego wyróżnia się tym, że należy do jednych z niewielu, którzy nie posiadają o sobie (!) wygórowanych ambicji, jest spokojny i bardzo skromny”. Dalej Pleśniarowicz komentuje: „Cóż za kontrast z wizerunkiem »szalejącego megalomana«, jaki w przyszłości zostanie utrwalony przez dziennikarzy, niektórych przyjaciół i urzędników!” (s. 97). Takie konfrontacje z konkretem, weryfikacje historycznych źródeł pokazują paradoksy naszej wiedzy o Kantorze. Z jednej strony wiemy o nim dużo, z drugiej zaś zawsze jest to jakiś wizerunek stworzony i upowszechniony, graniczący ze stereotypem. Pleśniarowicz pokazuje, że mimo rozbudowanej kantorologii jest to artysta nadal inspirujący i wbrew pozorom niepoznany.

Trudność z poznaniem Kantora wynika także ze specyfiki jego twórczości. Była ona, zwłaszcza w okresie po *Wielopolu*, *Wielopolu* z 1980 roku, naznaczona niezwykle silnym piętnem autobiografizmu, intymności i „żenującego ekshibicjonizmu” (to w zamierzeniu deprecjonujące określenie Kantor przekuł w swoją koncepcję sztuki). Trudność pisania i paradoks czytania biografii Kantora widać w pierwszym historyczno-biograficznym rozdziale *Z Wielopola w świat (1915–1939)*. Autor rekonstruując rodzinę artysty, pisze: „Marian Kantor był już wtedy mężem Heleny z Bergerów (poślubionej 25 września 1909 roku – świadkami byli: Robert Berger, nauczyciel z Dębicy, i Karol Pec – Wuj Karol z *Wielopola*, zawiadowca stacji kolejowej w Wiśniowej, mąż Marii Berger, Ciotki Mańki)” (s. 11). Czytelnik na wstępie dostaje porcję informacji historycznych, faktów, przybliżone zostają mu postacie, które okazuje się, że zna. Pojawia się więc podstawowe pytanie: jak trudno przy mówieniu o Kantorze uciec od języka stworzonego przez samego artystę. Dla kompozycji książki Pleśniarowicza to wprowadzenie w niezwykle splot biografii historycznej i biografii artystycznej. Jednocześnie pokazanie, że doskonale znane „łatki”, slogany ułatwiające jej rozpoznanie domagają się weryfikacji.

To jest wartość książki Pleśniarowicza. Pisanie ponownej biografii pokazuje, że dotychczasowe ustalenia należałoby jeszcze raz skonfrontować z historycznym, źródłowym konkretem. *Kantor* to przykład tego, że ucieczka od języka Kantora na temat Kantora jest możliwa. Nie potrzeba do tego specjalnie wytworzonej metodologii. Wystarczy, że odważymy się przyznać, że znamy jedynie wizerunki, które domagają się weryfikacji. Z konkretem, z „Realnym”. ■