

Sorin CRIȘAN

# Tadeusz Kantor

## Teatrul memoriei

Întreaga creație regizorală a lui Tadeusz Kantor (1915–1990) pare a sta sub semnul unei *ontologii programatice*. În aparență, termenii sintagmei se refuză reciproc. Să ne amintim însă că printre primele montări ale lui Tadeusz Kantor se găsește *Întoarcerea lui Ulise* de Stanislaw Wyspiański (1944), iar printre ultimele *Nu mă voi întoarce niciodată* (1988). Avem surpriza de a descoperi un „teatru al morții”, după formula lui Kantor însuși, în care scena este una a vieții ce se expune prin dublul său, moartea. Așa încât, prin teatrul pe care îl propune, existența nu este un traseu implicit, ci temă obsesivă, egală ca interes doar cu cea a memoriei. Kantor sosește în universul nostru teatral ca un clandestin, în măsura în care atitudinea sa devine necruțătoare cu valori recunoscute ca inalterabile până atunci; el iese din scenă și din viață în decembrie 1990, ducând

cu sine „magia” unor reprezentații care nu acceptă repetiție în lipsa maestrului, decât cu riscuri majore. Teatrul Cricot 2 (fondat la Cracovia în 1955, pe scheletul Teatrului Independent, apărut în 1942, sub ocupația opresivă a naziștilor) a prezentat un singur spectacol în absența lui Kantor: *Astăzi este aniversarea mea* (1991). Reprezentația nu a avut decât suportul vocii regizorului, înregistrată pe bandă magnetică. A fost, desigur, ultimul său spectacol și cel care a demonstrat – pentru a câta oară? – că viața este o farsă tragică, o imobilizare a memoriei în conjugarea lui „a muri”.

Tadeusz Kantor – regizor, pictor și scenograf. A-l înscrie pe autorul *Clasei moarte* într-una dintre aceste definiții este, mai degrabă, o nesăbuiță, întrucât Kantor de la începutul activității sale și până la ultima sa indicație scenică s-a găsit într-o permanentă avangardă (chiar și

acest termen îl găsește inadecvat și inoperant), într-un refuz constant al oricărei înregimentări; denominația pe care i-o putem acorda artistului polonez este, mai degrabă, aceea de creator. Între 1934–1939 a studiat pictura și scenografia la Academia de Arte Frumoase din Cracovia; aici a fost elevul lui Karol Frycz, prietenul și admiratorul lui Edward Gordon Craig, și s-a lăsat influențat de constructivismul rus și german, de dadaism și suprarealism, de Marcel Duchamp (1887–1968), de la care a preluat, probabil, ideea realității re-cunoscute, de Francis Picabia (1879–1953), cel care, după 1940, va crea ceea ce a numit *suprairealism*, iar după 1948 *nonfigurație psihică*. Până în 1975, anul consacării mondiale cu *Clasa moartă*, Tadeusz Kantor se definește ca un creator cu semne personale, atât prin originalitatea formală a reprezentațiilor sale cât și

structural, consemnând un teatru autobiografic, mai precis, un teatru în care regizorul găsește ca resursă predilectă propria existență. *Clasa moartă și Wielopole, Wielopole* (1979) vor fi expresia cea mai limpede a teatrului ca memorie. Manifestele din această perioadă teoretizează opțiunile creației și descriu evoluția conceptelor sale. *Teatrul informal*, publicat în 1960, este un răspuns la *formismul* lansat între 1917–1922 în jurul expresioniștilor polonezi: L. Chwistek, T. Czyzewski și S.I. Witkiewicz, care considerau arta ca „formă pură”, cu totul străină de fond. Kantor recuperează valoarea materiei brute, distrugând forma materiei contingente. Manifestul *Ambalaje* (1962), completare și corijare a celui dintâi, propune gestul *dezinteresat* și utilizarea obiectelor declasate în plan minimal. Manifestul nu a fost o consecință a artei pop, care transformase supraproducțiile industriale în fetiș, ci rezultatul cuceririi unei autonomii în sine a obiectelor de „rang inferior”, aruncate în „pubelă” din neatenție și omisiune. Referința este evident la obiectele *ready-made* ale lui Marcel Duchamp, cu

transpunere practică în *Găinușa de baltă* de Witkiewicz, câțiva ani mai târziu, unde actorii, „ambalaje” în costume de sac, au calitatea de obiect scenic și acționează prin realitatea afișată. Problema nu este aceea a asocierii și relaționării, ci a unei egale semnificări a obiectelor prezente în spațiul scenic. Cu *Manifestul teatrului zero* (1963), accentul se deplasează de la cuvintele rostite „în surdină” spre gest. Totuși, așa cum va afirma însuși Kantor, textul își păstrează un constant atribut de *însoțire*: „*Pentru mine, textul literar este de o importanță extraordinară, constituie o concentrare, o condensare a realității, o realitate concretă. Este o încărcătură explozivă care trebuie să explodeze. Nu este o bază pentru teatru. Nu este nici un impuls și nici o inspirație. Este un partener. În fond e cam așa: noi nu-l jucăm pe Witkiewicz, noi jucăm cu Witkiewicz*”. În planul semnificației, reducerea la zero reprezintă negarea și distrugerea practicii cotidiene; este, altfel spus, o modalitate de întoarcere la memorie prin relicvele la care avem acces. Urmează manifestul *Teatrul evenimentelor* (1968), apoi *Teatrul imposibil* (1969) și

*Manifest 1970*. Acesta din urmă este o continuare a *Teatrului zero*, „cu noțiuni despre eliminarea expresiei și a tuturor consecințelor care decurg de aici”. Este momentul în care Kantor concepe teatrul ca o artă cu adevărat reală: tot ceea ce se întâmplă pe scenă este o realitate imposibil de negat, iar creația se definește ca o „cunoaștere a realului”.

În 1975, când creează cu Teatrul 2 *Clasa moartă* (denumită „reuniune dramatică”), Kantor este un nume binecunoscut. Cu acest spectacol însă ajunge la o glorie ce va traversa meridianele. Montată în Galeriile Krysztofory din Cracovia, *Clasa moartă* folosește ca puncte de pornire *Tumoarea cerebrală* de Witkiewicz, *Tratatul despre manechine* și *Pensionarul* de Bruno Schulz; se pot face referințe și la Witold Gombrowitz, cu reflecțiile sale asupra școlii. De fapt, cei trei autori reprezintă, de-a lungul întregii cariere artistice a lui Tadeusz Kantor, familia sa spirituală. Spectacolul pare a fi rodul defulării unui personaj de coșmar: elevi decrepiți, reîntorși în băncile unei clase și însoțiți de păpuși cadaverice, oarecum altoite pe

trupul lor, încearcă să aducă la viață un timp mort. Kantor, prezent în scenă, ca în majoritatea spectacolelor sale, pentru a sublinia efectul de antiiluzie, conduce întreaga reprezentație asemeni unui șef de orchestră, fără a avea rolul unui personaj și fără a câștiga o funcție metateatrală. Kantor, „omul din colț”, este aici ceea ce este și în cotidian: regizor (principiul este, iată, acela al unui happening). Timpul și memoria devin dimensiuni ale scenei, iar acțiunea se desfășoară filmic, angrenând, pe fondul unui *Vals francez*, binecunoscut la începutul secolului, mișcarea cataleptică a unor bătrâni-elevi, personaje care șterg urma dintre lumea vie și cea dispărută. Manechinul lui Kantor se opune marionetei definite de Craig. La cel dintâi are rolul de a însoți actorul – materia vie este alături de cea defunctă –, iar la cel din urmă substituie actorul, anunțându-i supremația absolută. La câțva timp după prima reprezentație cu *Clasa moartă*, Tadeusz Kantor scrie: „CLASA MOARTĂ/ de-a lungul vremii/ a încetat de a mai fi teatru/ ea a devenit/ cartea mea de rugăciune laică./ Găsesc aici/

*lecții ale unor științe rare/ comandamente aproape divine/ avertismente eretice/ răspunsuri care insultă spiritul sfânt, pragmatic, constructiv și loial/ sfaturi salutare și infame./ indicații împotriva a tot./ consolări./ speranță/ și libertate”. Clasa moartă este spectacolul care pune în practică principiile teoretice ale „teatrului morții”. Manifestul, fundamental pentru întreaga creație kantoriană, concepe creația prin „transcrierea” scenică a unei lumi apuse. Textul literar, în opinia sa, este posesorul unei *întâmplări-întâmpalte*. Textul literar este viu doar în clipa scrierii sale și poate fi readus la viață prin actor; este vorba despre un nou recurs la memorie, însă, de această dată, prin folosirea unui vector emotiv. Iar opțiunea pentru tratarea textului ca univers sfârșit o explică însuși Kantor: „numai morții sunt remarcabili”, doar ei definesc tragicul vieții.*

În 1979, Tadeusz Kantor începe lucrul la *Wielopole, Wielopole*, construcție omogenă a unor amintiri din viața regizorului (și chiar dintr-o viață „prenatală”), din martiriul polonezilor, din trecutul bisericii catolice etc., iar un an mai târziu prezintă

spectacolul în biserica Sfânta Maria din Florența. Este, probabil, spectacolul care pune accentul decisiv pe vizualizarea datelor memoriei. Cu *Wielopole, Wielopole* (titlul repetă numele orașului în care regizorul s-a născut), încearcă să transfere limitele scenice într-un hiper-spățiu amnezic. De altfel, teoretizând, Kantor vorbește despre „camera memoriei”: „Camera copilăriei mele/ este obscură, O CHICHINEAȚĂ îngrămadită./ Nu este adevărat că odaia copilăriei noastre/ ne rămâne însoțită și luminoasă în memorie./ (...)/ Este vorba de o cameră MOARTĂ/ și de o cameră A MORȚILOR”. Personajele-amintiri, tatăl-soldat, mama Helga, unchiul Karol și Olek, identici fizionomic și prin ținută etc., cu gesturi a căror repetiție pune accentul pe memorie, sunt tratați cu puțină îngăduință și creează atmosfera unui drum al crucii. Având ca temă *dublul*, Kantor se lasă cucerit de spectrele trecutului său, este asemeni poetului din *Divina Comedie*, coborât în purgatoriu. Autorul polonez preia concepția lui Witkiewicz, după care categoriile artei nu sunt categoriile vieții și propune

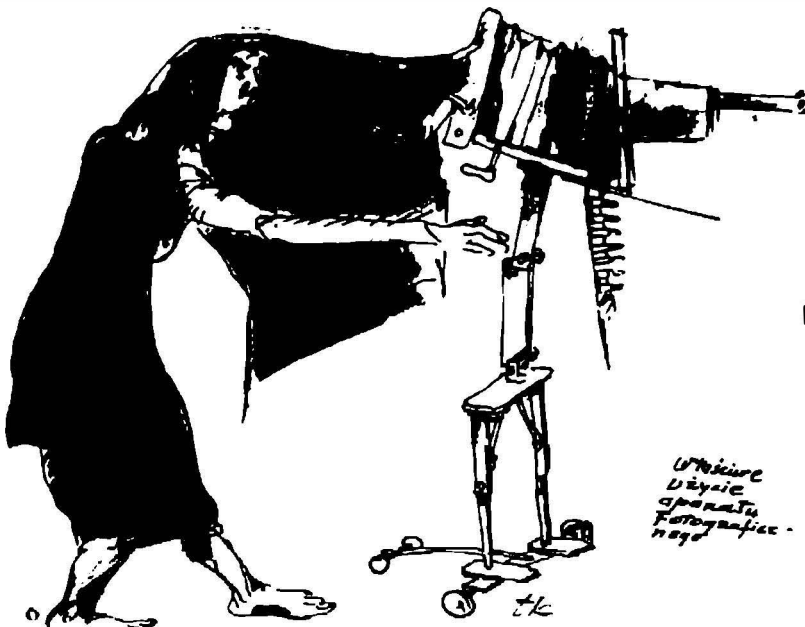
termenul de „act teatral”, întrucât acțiunea presupune cu necesitate mișcarea, în timp ce actul poate fi imobil.

După *Wielopole, Wielopole* se remarcă spectacolele *Să crape artiștii* (1985) și *Astăzi este aniversarea mea* (1991). Cel dintâi este o călătorie printre amintiri, prin personajul Wit Stwosz (sculptor polonez al Renașterii, autorul unui celebru altar dintr-o biserică cracoviană), conturându-se o meditație asupra condiției artistului. Kantor se plasează într-o zonă liminală între două spații (ale memoriei), vrând parcă să argumenteze obtuzitatea privirii cotidiene și afirmă existența a ceva ce există

dincolo de limita ochiului liber. Altarul se transformă din loc al preoției în celulă de închisoare, iar personajul Kantor se regăsește pe sine, ca într-o proiecție de multiple oglinzi, într-un timp revolut și într-un timp al propriei sale morți. Detenția nu este una fizică, ci, mai degrabă, una a amintirilor. Într-un eseu, *Reflexul*, Kantor scrie: „Un pas în plus în această direcție și un surâs se poate schimba în grimasă, virtutea în crimă și o prostituată în fecioară”. În *Astăzi este aniversarea mea*, scaunul lui Tadeusz Kantor a rămas gol. Vocea sa, venită din difuzoare, a fost însoțită pe scenă de personaje din *Clasa moartă*,

din *Wielopole, Wielopole* etc., din istoria Poloniei și a lumii (asasinarea lui Meyerhold de către Stalin așezând asupra spectatorilor stigmatul unei culpe metafizice), totul conturând un „vals” al morții, o ultimă liturghie laică.

Tadeusz Kantor afirmă, de pe poziția confruntării cu tradiția, întâlnirea spectatorului cu un teatru al neliniștii. Omniprezența creatorului, consemnul pentru salvarea valorilor mortificate, întreg „haosul” regizat, mărturisitor al unei lumi în degringoladă, totul în teatrul lui Tadeusz Kantor ne pune destinul sub semnul mirării.



Desen pentru  
*Wielopole, Wielopole*

Oficiale  
Dziś  
opraciła  
Fotografica  
1990