

Partea întâi. Materia
Cap.1 Obiectul

- continuare -

3. Nu doar mesele roase de carii sau scaunele de bucătărie înlocuiesc tronurile de carton și decorațiunile tradiționale, ci și gesturile și comportamentele elementare – în armonie cu natura – iau locul acelor atitudini convenționale ale teatrului, în timp ce *eul* actorului luptă împotriva prezenței străine și stânjenitoare a personajului. Se naște astfel, dacă nu tocmai un stil, cel puțin o tendință artistică personală care influențează profund – mai ales în primii ani – opera lui Kantor, și pe care el o definește, printr-o sinteză sugestivă, «realism exterior». Ce este, mai exact, «realismul exterior»? Este, bineînțeles, un realism *sui generis*, definit astfel doar datorită faptului că pune stăpânire pe segmente ale realității, utilizându-le pentru ceea ce sunt, fără a încerca să le adapteze exigențelor scenei ci, dimpotrivă, introducându-le în miezul ficțiunii fără nicio justificare sau vreo legătură logică.

Tratamentul acut al *suprafeței* fenomenelor: nu este disprețuită, ci dimpotrivă, te oprești, doar asupra acesteia, fără a căuta interpretări și comentarii interne ulterioare.

Va fi o viziune „din afară”, un realism aproape cinic, care se va abține de la orice analiză sau explicație, un realism nou pe care l-aș califica drept exterior¹.

Toate acestea, să fie clar, nu au nimic de-a face cu naturalismul, ci se situează într-o zonă diametral opusă: este tocmai negarea oricărei posibilități de imitare sau reproducere a situațiilor din viață, în favoarea unei tentative drastice de a aduce pe scenă bucăți din viața însăși, «evenimentele și faptele, mici și importante, nesemnificative și cotidiene, obișnuite, deranjante, care creează amestecul realității»². Doar dacă sunt private de motivațiile și de consecințele lor, ca și de orice relație legitimă cu acțiunea dramatică – subliniază Kantor – aceste evenimente pot să se înalțe spre autonomia artistică absolută. Și într-adevăr, în scrierile sale, *real* va fi întotdeauna sinonim cu „inutil”, „lipsit de eficacitate”, ceva care a fost transplatat într-un mediu străin și de-a dreptul contrastant.

„Realismul exterior” nu are legături nici cu realitatea mai amplă a istoriei, a evenimentelor cotidiene, a marilor teme sociale. Nu pentru că toate acestea nu l-ar interesa pe Kantor: dar când se ocupă de ele pe scenă, o face, după cum se știe, într-un mod aluziv, ca și cum ar vorbi despre altceva. Și într-adevăr, a trebuit să se aștepte ultimul său spectacol pentru ca mulți să-și dea seama că teatrul pe care l-a practicat era și politic. Vorbind despre realism, de fapt are în minte ceva mai lipsit de influență și limitat, ceva a cărui urmă s-ar pierde dacă artistul nu ar interveni, dându-i o vagă semnificație, acel țesut anonim de acte instinctuale, de gesturi ratate, de ticuri verbale și comportamentale care formează substanța comună a existenței umane.

Tocmai prin aplicarea acestor principii care sunt din nou cele ale *collage*-ului, prin reflecțiile care însoțesc nașterea lui Cricot 2, Kantor face referire în mod explicit la obiectivul unui teatru care să poată constitui o «prelungire a drumului»³. Tocmai prin aplicarea acelor principii, în notele care însoțesc primele sale spectacole – și mai ales în *Caracatița* lui Witkiewicz – se oprește repetat asupra necesității de «a înlănțui reciproc segmentele textului conținute în noțiunile exacte cu situații și comportamente cu totul deosebite, chiar contrare, preluate din realitatea curentă, din „amestecul vieții”»⁴. Și, în plus, urmându-i pe suprarealiști, țese elogiul acelei entități ambigue numită *întâmplarea* – „bastardul vieții” – indicându-l drept «mobilul esențial, actorul principal»⁵ al unei acțiuni teatrale care aspiră la o autonomie deplină.

Această atitudine este menită să se radicalizeze odată cu trecerea lui Kantor de la dadaismul instinctiv de la origini, la principiile artei formale, cu aferenta modificare a interesului de la simplul *objet trouvé* la ideea vastă de *materie*. Materia despre care vorbim este stratul dens de culori de pe tablou, sunt pânzele arse și plasticile răsucite din perioada în care îl urmărea pe Burri, este amalgamul de lemn și metal constituind măruntaiele mașinilor sale scenice. Dar este și materia într-o accepțiune mai extinsă, întregul obiectelor, al stărilor fizice, al intențiilor, al configurațiilor spațiului care, toate, contribuie la formarea «amestecului primar al realității»: orice lucru, cât timp se înfățișează sub un aspect suficient de inform, brut, neprelucrat, redus doar la prezența tangibilă.

¹ T. Kantor, *Teatrul morții*, pp. 34-35.

² *Ibidem*, p. 166.

³ *Ibidem*, p. 48.

⁴ *Ibidem*, p. 207.

⁵ *Ibidem*.

O materie neguvernată de legile construirii
constant schimbătoare și fluidă,
incognoscibilă prin orice mijloc rațional,
care face orice efort, îndreptat spre a-i da o formă solidă,
să devină ridicol, inutil și fără rezultat,
care constituie mai degrabă o manifestare
accesibilă doar forței de distrugere
a capriciului și a *hazardului*⁶.

Consecințele artistice ale unei asemenea deplasări sunt, cel puțin pentru o perioadă, absolut devastatoare. Acestea, într-adevăr, presupun o depășire clară a oricărei idei de creație precedent definită: în fața atracției despotice exercitată de această totalitate magnetică și rebelă, în centrul procesului nu mai este opera de artă care absoarbe frânturi de realitate mai mult sau mai puțin consistente, ci este realitatea însăși care se substituie operei, îi ia locul excluzând orice ulterioară intervenție estetică a artistului. De aici rezultă respingerea și negarea conceptului tradițional al operei de artă ca abstracțiune simbolică, formă închisă și elucidată pentru totdeauna în perfecțiunea ei neschimbătoare.

Aceste poziții, care în domeniul științelor vizuale duc la „Manifestul Anti-Expoziției” din ’63 – textul despre paradoxala expoziție de inutile resturi cotidiene în care se reamintește că prima trăsătură a creației «este starea fluidă, schimbătoare, tranzitorie, efemeră precum *viața însăși*»⁷ – marchează, din anumite privințe, un punct de neîntoarcere. Plasarea materiei non manipulate și non manipulabile în locul operei de artă, spulberă, în viziunea lui Kantor, «o filozofie care, încă din vremea lui Platon și adesea chiar și astăzi, îi atribuie artei finalitatea de a revela Ființa și superioritatea acesteia în loc să se tăvălească în concretul material al lumii»⁸. În plus, abandonarea ideii de creație ca expresie a înțelepciunii tehnice repune în discuție rolul artistului, a cărui sarcină nu mai este aceea de a plăsmui, de a compune imaginea, ci doar de a alege segmentele realității care i se par cele mai potrivite scopurilor sale.

Actul creator se transferase în alte domenii: cele ale deciziei, ale inițiativei, ale invenției, ale sferei mentale. Obiectul și realitatea, adevărate și brute, invadaseră sfera valorilor estetice, în domeniul ficțiunii și al imaginației, modificându-le total funcțiile, dictându-le drepturile și organizarea deosebită⁹.

Spectacolul lui Kantor cel mai legat de influențele artei informale este *În micul conac*, cu ale sale personaje asemănătoare grămezii stânenitoare de saci care se revarsă din dulap ca să ocupe scena, fragile apariții umane sufocate de confruntarea dezavantajoasă cu acea masă obtuz invadatoare. Dar amprenta de atunci se proiectează asupra întregului teatru kantorian. Tocmai în această fază își face apariția echivalarea provocatoare a figurilor vii cu obiectele și mai apoi cu manechinele, prevestiri elocvente ale utilizării actorilor drept o încarnare a imaginii morții. Acum ia avânt înclinația sa tipică spre afișarea unor aranjamente în aparență incomplete, lumini fixe, muzici croncănitoare, în căutarea unui rezultat voit deschis, nedesăvârșit.

Sensul acestor procedee va fi rafinat și mai mult de Kantor, peste câțiva ani, când va începe să-și extindă cercetările în sfera densă de descoperiri a *happening*-ului. Tocmai aceste practici la jumătatea drumului dintre teatru și artele vizuale, efectuate de obicei în locuri neobișnuite și bizare, în atmosfera unui contact apropiat între „actori” și spectatori, îi oferă fondatorului lui Cricot 2 prima oportunitate adevărată de a porni pe calea unei acțiuni scenice cu totul autonomă și independentă, fără nevoia existenței unui text, în care ficțiunea este înlocuită pe deplin cu situații fortuite și arbitrare, golite de semnificație, motivate doar de faptul spontan al *întâmplării*.

Abandonându-și prerogativele și poziția privilegiată, opera de artă își găsește locul în inima vieții comune, păstrându-și intacte potențialitățile de acțiune *liberă* și *gratuită*. Instalându-se în „realitatea de-a gata”, *happening*-ul își însușește în mod gratuit, specific, obiecte și acțiuni „de-a gata”, „non estetice” (cele mai simple componente ale „amestecului vieții”); le „precipită” din mediul lor obișnuit și le privează de acea utilitate și de acele funcții practice, le izolează, le lasă să trăiască o viață independentă și să se dezvolte fără un scop precis.

Această dezgolare radicală a obiectelor, a faptelor, a acțiunilor, a situațiilor, a legăturilor lor convenționale și ierarhice, a scopurilor lor obișnuite, creează o metodă, necunoscută mai înainte, *de exprimare a realității prin intermediul realității* înseși, nu prin imitarea ei»¹⁰.

Ce altceva sunt, dacă nu tocmai „acțiuni libere și gratuite”, cele pe care spectatorii sunt îndemnați să le îndeplinească în *Agricultură pe nisip*, a patra parte din *Happening panoramic pe mare*, obligați să sape la distanțe minuțios calculate niște găuri mici în nisip, și să planteze cu grijă iubitoare pagini de ziare învechite?

⁶ *Ibidem*, p. 57.

⁷ *Ibidem*, p. 130.

⁸ *Ibidem*, p. 216.

⁹ *Ibidem*, p. 128.

¹⁰ *Ibidem*, p. 208.

Ce altceva este, în *Primul Happening-Cricotage*, netulburatul dute-vino al hamalilor care, depunând un efort covârșitor și nejustificat, cară, deplasându-se printre mulțimea înghesuită, o cantitate nesfârșită de cufere, mobilier, covoare, saltele împăturite, cuiere, candelabre, în timp ce un conferențiar puțin credibil continua încăpățânat să discute despre caracteristicile unei opere de artă neprecizate?

Evident că experiențele de acest fel vor ajunge să își epuizeze, după o perioadă de timp, elanul vital. Dar exemple elocvente ale unor asemenea acțiuni „reale” sau „de-a gata” vor continua să fie recunoscute mai târziu și în aranjamente mai complexe și stratificate: în *Lișița*, îndeosebi, situații care par a fi preluate întocmai din *happening*-uri, sunt cele cu protagonista care de la început până la sfârșit stă îmbrăcată într-o cadă umplută cu apă caldă, sau cu cei trei chelneri reali de la un restaurant din Cracovia care se agită să servească cu pasiune actori și spectatori și înmoaie șervete de masă enorme în recipiente gigantice pentru ca mai apoi să încerce să le usuce cu scrupulozitate.

Cazuri emblematice de atitudini „de-a gata”, obținute direct din caracteristicile locale sau decupate din fluxul indiferent al vieții, sunt de altfel și mecanicele alintări infantile de care se agață bătrânii din *Clasa moartă* în opoziție nu doar cu textul lui Witkiewicz *Tumoare Cervicală* – care marchează fundalul spectacolului – dar și cu ritualul macabru al morții în care se transformă încercarea lor de a se sustrage din scurgerea timpului. Acte răpite griului cotidian sunt cele ale numeroaselor rânđașe care în momente cele mai înalte din teatrul lui Kantor spală vasele sau scufundă cârpe jengoase în lichide nu mai puțin grețoase. Sunt construite în același spirit și „escrocul”, „santinela” și toate celelalte apariții fără istorie și fără nume care mimează un destin neglijabil și absurd repetitiv în vizionara călătorie interioară din *Să crape artiștii*.

4. Caracteristica realității, în lumea artistică a lui Kantor, nu este însă aceea de a fi – pentru a formula în termenii dragi lui – „reală”, „de-a gata”, concretă. Obiectele care apar în spectacolele sale nu se limitează la a fi direct „preluate din viață”, ci au o altă fizionomie particulară care le face de neconfundat, și un element din multe privințe determinant al acestui orizont avangardist. Într-adevăr, scurgerea timpului sau efectele agenților atmosferici le întind acestora curse, sunt consumate de folosire, în condiții precare de supraviețuire sau în pragul unei distrugerii definitive: uși desprinse, materiale prăfuite, scânduri brăzdate de crăpături adânci.

Printre altele, este vorba și despre obiecte care prin natura lor sunt umile, fără pretenții, menite, în viață, unor funcții mai modeste, atunci când nu sunt rușinoase sau de-a dreptul de nemărturisit. Cu cât mai mult ar trebui să fie situate pe o poziție elevată, cu atât mai mult par să-și însușească un aspect mizer, nesemnificativ: ca mătura „femeii de serviciu” care se transformă – în *Clasa moartă* – într-un fel de terifiantă seceră a Judecății de Apoi, sau ca flașeta mecanică stricată la care cântă „unchiul Stasio”, „deportatul în Siberia” din *Wielopole Wielopole*, care și în *Aici nu mă mai întorc* devine, cu manivela sa stânjenitoare, cu muzicalitatea sa răgușită, o emblemă sfâșietoare a tandreței infantile și a amintirilor domestice, ecou al unor atmosfere inocent sărbătorești și al unui spirit precar de uniune familială care poate deveni, în scurt timp, simbol de identitate națională.

Obiectul, în concluzie, dincolo de a constitui dovada incontrovertibilă a prezenței sale specifice, afirmă în același timp și propria esență eminamente săracă, cu totul lipsită de calități și de valoare: și este, acest obiect sărac, consumat, singurul acces la cealaltă categorie extrem de importantă a sistemului de referințe a lui Kantor care este „realitatea condiției celei mai de jos”. „Condiția cea mai de jos” este o adevărată constantă a gândirii kantoriene. Este un fel de marcă de neșters care se imprimă – precum altele – asupra parcursului său creativ în timpul zilelor impetuoase ale *Întoarcerii lui Ulise*, dar care, mai mult decât altele, transcende acest fapt și începe imediat să exercite o funcție proprie fundamentală care se extinde asupra oricărui aspect al operelor următoare.

Atunci, în '44, OBIECTUL meu avea o caracteristică. Ca și mine: marca SĂRĂCIEI. Nimic de-a face cu estetica!

Mai târziu, în '63, am denumit-o și: „aproape murdărie... între gunoi și eternitate...”

Dacă n-ar fi fost acea SĂRĂCIE, totul s-ar fi redus la o înălțare obișnuită a OBIECTULUI la demnitatea de Monument de Artă.

Monument... cum le mai disprețuiam, în acei îngrozitori ani de război.

Tare aveam însă la inimă SĂRĂCIA.

Încercam să o rețin.

*Sărăcia avea să devină pentru multă vreme, poate chiar până la sfârșit, conținutul artei mele*¹¹.

Acest gust pentru obiectul sărac pare să coincidă aproape spontan cu acel concept de „realitate degradată” ilustrat de Bruno Schulz într-o scrisoare către Witkiewicz. Pentru Schulz, s-ar zice, „realitatea degradată” nu este tocmai o poziție stabilită în structura ierarhică a universului, ci este mai degrabă un amestec trecător, o formă incertă a lucrurilor, o infinită „docilitate a materiei” în virtutea căreia, la nivelele cele mai obscure ale existenței fizice nu par să existe granițe între sfera organică și cea anorganică: se poate astfel întâmpla ca, într-o asemenea devenire continuă, obiectele să lase impresia neașteptată că sunt vii, iar candelabrele să

¹¹ T. Kantor, *Opera mea, călătoria mea*, p. 155.

producă fructe și crăpăturile dintre scândurile podelei să emane neprevăzute eflorescențe, în timp ce zborul surprinzător al păsărilor împăiate umple cerul.

În *Prăvăliile de scorțișoară* „realitatea degradată” este totuși și o stare interioară, o aprindere febrilă a dorințelor și a instinctelor. Este haloul de luxură care se percepe în magazinele ambigue din *Strada crocodililor*, printre vânzători având un aer lasciv și rafturi încărcate de stofe care, fără să pară că suferă vreo schimbare, se transformă imperceptibil într-o colecție de publicații echivoce, fotografii și gravuri provocatoare, și unde această ostentativă chemare a simțurilor se evaporă însă în câteva clipe în a mia reflexie vidă a unei impalpabile iluzii. Dar nici măcar autorul *Tratatului despre manechine*, cu al său elegant univers supus metamorfozei, nu poate să reziste farmecului subtil al resturilor, al zdrențelor de proastă calitate, ordinare.

Lui Demiurgos îi plăceau materialele alese, perfecte, complicate – noi dăm întâietate banalității. Pur și simplu ne entuziasmează materialele ieftine, proaste, banale. Înțelegeți voi, întreba tata, sensul profund al acestei slăbiciuni, al acestei pasiuni pentru hârtia ordinară, pentru *papier-maché*, pentru vopseaua în ulei, pentru câlți și rumeguș? Aceasta este, spunea tata, zâmbind trist, dragostea noastră pentru materie ca atare, pentru calitatea de a fi pufoasă sau poroasă, pentru consistența ei unică, mistică. Demiurgos, marele maestru și artist, o face invizibilă, îi poruncește să dispară în jocul vieții. Noi, dimpotrivă, îi iubim scrâșnetul, îndărătnicia, stângăcia ei de momâie¹².

Obiecte tipice ale „condiției celei mai de jos” sunt cotețul unde este închis un personaj feminin din *Arătoasele și cercopitecii*, și un fel de mașinărie complicată extrem de kantoriană, la jumătatea drumului dintre un closet și o furcă, în care se spânzură fără să moară sinucigașul din *Să crape artiștii*. Desigur că obiectele „condiției celei mai de jos” sunt „plosca” obscenă pentru bolnavi care, mănuită de personajul „bunica”, pare să scandeze agonia preotului din *Wielopole Wielopole*, și jilțul murdar în formă de eșafod, indicat drept „Golgota”, pe care este urcată tânăra Helka înainte de a fi violată de soldați.

«În acest teatru prozaicul și scandalosul se amestecă cu sublimul»¹³, sublinia artistul polonez. Și într-adevăr, acele closete, acea „ploscă” care poate ar fi avut scopul de a limita patosul, introducând o notă de stridentă *clownerie* în momentele de cea mai mare tensiune poetică, fără a atenua emoția, ci amplificând acțiunea la nivel de intensitate și durere sfâșietoare, determină reflectarea acesteia în straturile profunde ale experienței spectatorului. Din anumite privințe, își sublimează originea infimă într-un fel de percepție inversată a conceptului de absolut, contribuie la descoperirea a ceea ce Kantor numea «latura ascunsă a obiectului», capacitatea sa inepuizabilă de a ajunge exclusiv un semn expresiv.

Din cercetările mele cele mai îndepărtate, știu că, cu cât un obiect este mai de „condiție inferioară”, cu atât are mai multe posibilități de a-și revela obiectivitatea, și elevarea sa deasupra disprețului și a ridicolului constituie, în artă, un act de pură poezie¹⁴.

Cum se întâmplă adesea în lumea kantoriană, această calitate care la început caracterizează exclusiv obiectele, este extinsă și la locuri, situații, indivizi în carne și oase: prezențe ale „condiției celei mai de jos” sunt în mod clar femeile de serviciu, paznicii din cimitir, spionii, călăii care la intervale mai mult sau mai puțin regulate își fac simțită prezența în teatrul său. Personaje ale „condiției celei mai de jos” sunt cântărețul la acordeon din *Wielepole Wielepole* și în fond toate figurile soldaților „morți” care apar în acest spectacol. „Condiției celei mai de jos”, după cum declară Kantor, îi aparține „bătrânelul cu WC-ul” din *Clasa moartă*, care printr-o halucinantă suprapunere de roluri va trebui să-l încarneze tocmai pe marele matematician protagonist al *Tumorii Cervicale*.

«Este un bine că acest personaj dezgustător „interpretează” un geniu. Vom evita astfel reproducerea exactă a ficțiunii dramatice»¹⁵, subliniază artistul evidențiind o dată în plus cum funcționează acest fundamental mecanism creativ. Urmând același criteriu, este normal ca rolurile doamnelor aristocrate imaginate în textul său de Witkiewicz, etericele Ballantyna și Ibisca, să le revină mizerei „femei cu leagăn mecanic” și sordidei „prostitute somnambule”. În schimb, alte două personaje „ale condiției celei mai de jos”, rândașa și hangiuul din *Aici nu mă mai întorc* se vor înnobila, una intonând cântecul deportaților în lagăr și înălțându-se aproape până la valoarea de simbol al victimelor Holocaustului, celălalt preluând tocmai identitatea lui Ulise al lui Wyspiański, aproape un „dublu” teatral al lui Kantor însuși.

Realitatea „condiției celei mai de jos” este, în concluzie, un fel de operație de nivelare care, eliminând prerogativele cele mai înalte ale personajelor, ale obiectelor, ale evenimentelor, face din acestea o materie neutră, pasivă, disponibilă la orice tentativă de a o modela și de a-i da formă, și le împinge astfel spre oportunitatea perenă de a se transforma nedeterminat care reprezintă atât condamnarea lor cât și victoria

¹² Bruno Schulz, *Manechinele*, traducere de Ion Petrică, Iași, Polirom, 2004, p. 52.

¹³ T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moartă* în *Les voies de la création théâtrale*, Editions du CNRS, p. 81. Pentru citările mele din acest text am utilizat versiunea în franceză menționată anterior. Partitura pentru *Clasa moartă* a fost publicată în edițiile Libri Scheiwiller, în 2003 sub îngrijirea lui Luigi Marinelli și Silvia Parlagreco.

¹⁴ T. Kantor, *Teatrul morții*, p. 75.

¹⁵ T. Kantor, din „partitura” pentru *Clasa moartă*, p. 113.

asupra mizeriei condiției umane: reduse la „realitatea condiției celei mai de jos”, personajele, obiectele, evenimentele pot în sfârșit să aspire la a da viață altor personaje, altor obiecte, altor evenimente mai importante decât ele, eliberându-se astfel de greutatea unei identități prea incomode și conferind propriului rol densitate emblematică diferită și amplă.

Suprimând intriga dramei, suprimând obligația solicitantă de a „recita” cuvintele scrise mai înainte de un autor, fragmentele dezordonate de personaje care bântuie scena kantoriană nu se pot afla în centrul unei „mistificări”, al unui act de apropiere nelegitimă a fizionomiei și a gesturilor lor de către indivizi care prin natura lor intimă nu ar avea dreptul să o facă: și tocmai din această idee a recitării ca înșelătorie sau ca „escrocherie” se naște numărul figurilor „condiției celei mai de jos” care populează spectacolele lui Cricot 2, vagabonzii, huliganii, curvele gata oricând să preia înfățișarea unor nobili conducători ai patriei poloneze, a unor artiști de renume, a unor prelați zeloși și chiar a unor bărbați și femei foarte apropiați lui Kantor, a rudelor sale, până și pe cea a tatălui și a mamei.

Oricum am considera-o, „realitatea condiției celei mai de jos” nu este o caracteristică a fiecărui personaj în parte sau a unor situații specifice. Privită în ansamblu, aceasta apare mai degrabă ca o judecată de viață înrădăcinată, o sinteză sau o conștientizare dureroasă a precarității efemere a tuturor lucrurilor și a tuturor ființelor. Este o stare extrem de apropiată de acea *condiție a morții* care este pentru acestea singura posibilitate de a regăsi o semnificație, o vagă eliberare din nimicul nedeterminat în care se petrece existența cotidiană. Este o deviație lingvistică, un artificiu anti retoric, o puternică lentilă deformatoare care elimină din evenimentele umane orice iluzie reziduală a duratei sau a grandorii.

În afară de faptul că include toate aspectele amintite anterior, „realitatea condiției celei mai de jos”, pentru Kantor – ca de altfel și pentru Schulz – este și o dimensiune morală. Nu din întâmplare, acei extravaganzii exponenți ai speciei noastre care sunt bătrânii din *Clasa moartă* se dovedesc un eșantion reprezentativ al tuturor viciilor – erotomanie, avarie, cinism, cruzime – care contribuie la identificarea esenței creșterii, a inevitabilelor cerințe ale vârstei adulte. Aceste slăbiciuni, aceste stări de suflet „ale condiției celei mai de jos”, obiect al unor tănuiri elaborate, condamnate în public și practicate asiduu în privat, constituie blestemul lor, semnul infamiei căruia viața trebuie să i se supună, dar și o posibilitate ambiguă de răscumpărare, semnul particular al umanității lor și a chinuitoarei lor identități personale.

Modul în care Kantor utilizează categoria „condiției celei mai de jos”, sistemul de opoziții și suprapuneri în centrul căreia o plasează, ne poate trezi suspiciunea că este vorba despre un instrument mai degrabă conceptual, și chiar puțin abstract. Nimic mai îndepărtat de adevăr, dacă se ia în considerare ideea că „realitatea condiției celei mai de jos” este unul din pilonii pe care se sprijină întreaga construcție a creativității kantoriene, este adezivul care umple fiecare spațiu al complexului său edificiu teatral. Ni i-am putea oare imagina pe locuitori fără acea patină consumată care îi face să pară proaspăt ieșiți din mormânt? Am putea oare să fim încercați de aceleași emoții față de niște actori costumați impecabil, învăluiți într-o lumină scenică atent gândită?

Dacă nu ar exista acel subtil strat opac și prăfuit care alterează ușor ordonata lor ținută neagră, acestea ar putea să se transforme în marionetele patetice dintr-o improvizație poloneză a lui *Spoon River*, sau dimpotrivă, în niște *zombie* zdrențuiți dintr-un film de groază de proastă calitate. Acel aspect decolorat și peticit care șterge orice indiciu legat de timp sau de loc, este pecetea care estompează tipicitatea lor de personaje teatrale, care-i transformă în niște arhetipuri de alt gen, profund înrădăcinate în inconștientul sau în imaginarul nostru cultural.

Dar poate „realitatea condiției celei mai de jos” nu este decât un echivalent al „cămăruței imaginarii”, o tentativă mai mult sau mai puțin conștientă de a redirecționa creația artistică spre acea sferă de percepții infantile care rămâne pentru Kantor una dintre principalele chei de lectură a lumii și a omului. În sprijinul acestei ipoteze, trebuie menționat că el însuși a identificat teritoriile copilăriei cu orizonturile închise și limitate, părți esențiale ale unei adevărate poetici a spațiului îngust, întunecat și inaccesibil care se găsește de obicei «în spatele ușii», unghere aflate «în colț, în spatele dulapului, în pod, în anticameră», gata însă să devină «locuri ale imaginației, unde se poate descoperi secretul Vieții și al Realității»¹⁶.

Astfel s-ar explica tendința constantă a lui Kantor de a supune obiectele, personajele, evenimentele spectacolelor sale unui fel de proces reductiv, unei regresii, voluntare sau involuntare, până la acel punct de vedere mai elementar, dar și mai dens de potențialități fantastice, care este caracteristic privirii de copil. Kantor plonjează în această perspectivă bidimensională, intenționează să prezinte fenomenele „de jos”, ca și cum numai dimensiunea infantilă ar permite acea inventivitate liberă, prin care orice lucru poate fi concomitent el însuși și contrariul său, poate să se transforme, poate să rupă crusta întărită a gândirii „adulte”, revenind în sfârșit la asociațiile cele mai îndrăznețe și mai imprevizibile.

5. O categorie cu totul deosebită de obiecte „ale condiției celei mai de jos” o reprezintă manechinele, fantezele, acele simulacre, mai mult sau mai puțin fidele, ale figurii umane care apar în diferite momente ale creației lui Kantor, și nu doar în cea teatrală. În felul lor, manechinele includ în structura proprie o serie de teme centrale ale artei kantoriene: prin golul rezultat din lipsa lor de utilitate, acestea aparțin pe bună dreptate lungului șir de *objet trouvé* pe care forța împrejurărilor le-a abandonat aproape din proprie inițiativă

¹⁶ T. Kantor, *Wielopole Wielopole*, p. 100.

în contextul spectacolului. În plus sunt confecționate din materiale săracăcioase, ceară, zdrențe, lăteți, produse ale unui artizanat fără pretenții, lipsite de perspectiva de-a dura în timp.

Natura lor le plasează în apropierea târâmului de dincolo, deoarece fură și încremenesc trăsăturile și personalitatea ființelor animate, reproducându-le în mod exact, dar fără darul mișcării și al acțiunii. Pentru Kantor sunt „dublurile” personajelor, dar «ca și cum ar fi dotați cu o CONȘTIINȚĂ SUPERIOARĂ, dobândită „după sfârșitul vieții lor”»¹⁷. În fine, manechinele par să se afle în legătură într-un mod explicit cu hinterlandul său cultural, deoarece trimit la legendele ebraico-orientale ale Golemilor, niște automate, niște umanoizi de argilă plămuiți prin acea înțelepciune magico-ezoterică de care creatorul *Clasei moarte* pare să fie, în anumite momente, extrem de fascinat.

Faptul că manechinele și fantezele trebuie considerate obiecte ale „condiției celei mai de jos” este evident, chiar și la o analiză superficială: acestea reprezintă într-adevăr o subspecie, o falsificare nerușinată a indivizilor vii, cărora le imită numai trăsăturile exterioare, fără a putea reda scânteia gândirii și capacitatea de a duce o existență autonomă. La nivel expresiv, lui Kantor îi place ca acestea să fie situate în zona vulgarelor distracții de bălci, la mare distanță de orice intenție artistică superioară. «Dar tocmai de aceasta sunt tocmai ele – mai mult decât academicele exponate de muzeu – cele care pot, cât ai clipi, să ridice un colț al vălului»¹⁸. Iar aspectul lor este, de obicei, preferabil aproximativ, puțin neșlefuit, astfel încât să fie dezvăluită mai degrabă materia din care sunt confecționate decât încurajată posibilitatea de a fi luate drept persoane autentice.

Existența acestor creaturi făurite după chipul omului în mod clandestin și aproape ca un sacrilegiu, produs al unor procedee eretice, poartă marca aspectului obscur, nocturn, răzvrătit al procesului uman, amprenta criminală și stigmatele morții ca sursă a cunoașterii. Impresia confuză, inexplicabilă, că moartea și nimicul își eliberează mesajul neliniștitor prin intermediul unei creaturi care manifestă în mod iluzoriu caracteristicile vieții, chiar dacă este lipsită de conștiință și de un destin – asta este ceea ce trezește în noi acea senzație de transgresiune, refuz și atracție în același timp. Interdicție și fascinație¹⁹.

Manechine și statui de ceară, după cum vom vedea și în continuare, au existat în teatrul lui Kantor de la început, de la montarea piesei *Balladyna*, în care – din câte ne dăm seama – erau multe, dar adunate într-o grămadă pe scenă și aproape imposibil de deosebit. Manechine solitare au mai apărut și în *Lișița*, în *Pantofari*, în unele instalații. Spectacolul în care manechinele nu doar că sunt numeroase, dar și profund încadrate într-un desen dramaturgic articulat este *Clasa moartă*, unde prezența lor în calitate de embleme ale discontinuității temporale și încarnări ale trecutului personajelor decrepite aflate în centrul acțiunii este fundamentală în evidențierea dublei și asimetrice dialectici dintre copilărie și bătrânețe, dintre viață și moarte.

Toată istoria teatrului kantorian pare să se identifice în acel moment cu născocirea acestui manechin care se agață de „purătorul” său uman și aproape că iese din corpul actorului. În schimb, ca și cum acea temă ar fi atins o culme prea înaltă sau ar fi ajuns prea aproape de posibilitatea unei saturații neprevăzute, sau cel mai probabil evitând să-și impună un *cliché* atât de ușor identificabil – care este de obicei principalul motiv al schimbărilor sale de direcție – Kantor dă impresia că va abandona treptat această cale, sau că se va îndepărta, în parte, de ea. În *Wielopole Wielopole* mai îndeplinesc o funcție de primă importanță, mai ales manechinele preotului și al miresei, în timp ce toate celelalte au un rol marginal, fiind mai degrabă orientate spre evocarea unei grămezi dezordonate de corpuri, decât dotate cu un spațiu expresiv specific.

În *Să crape artiștii*, dincolo de calul-schelet, care este totuși un fel de obiect aflat la jumătatea drumului dintre animal și mașinăria teatrală, nu apar manechine. În *Aici nu mă mai întorc* apare o fanteză bizară pe un cărucior, care reproduce trăsăturile lui Kantor, și efigia macabră a tatălui legată de un par având un pistol enorm îndreptat înspre cap. Sunt prezențe lipsite de importanță, mai apropiate de sculpturi automate decât de niște reproduceri ale figurii umane în adevăratul sens al cuvântului. În *Mașinăria iubirii și a morții* apar un schelet și marioneta unui „tânăr frumos” montate pe o enormă platformă rotantă: nu atât simple manechine, cât mai degrabă componentele amenințătoare ale unei imense instalații. În *Astăzi este ziua mea de naștere* nu mai este nici urmă de manechine.

Și totuși ar fi greșit să se afirme că asemenea entități sinistre și batjocoritoare dispar cu totul din peisajul kantorian. Ca niște manechine dotate cu suflul aparent al vieții se mișcă și anumite personaje din ultimele lui creații, „soldații de jucărie” din *Să crape artiștii*, falsele siluete mecanice ale „orchestrei blindate” din *Aici nu mă mai întorc* și poate chiar și Infanta lui Velasquez cu fusta amplă susținută de o armătură mecanică la vedere care își face apariția în camera din *Astăzi este ziua mea de naștere*. Forme particulare de manechine sunt în fond și acele bucăți de anatomie umană – mâini, picioare, brațe, gambe îmbrăcate în pantaloni – care ies din unele tablouri ale lui, sprijinindu-le sau prelungindu-le până la pardoseală într-o a mia confruntare dintre realitate și iluzie. Și nu trebuie uitat că monumentul funebru desenat de Kantor pentru el și pentru mama sa este mulajul în bronz al unuia dintre copiii-manechin din *Clasa moartă*.

¹⁷ T. Kantor, *Teatrul morții*, p. 215.

¹⁸ *Ibidem*, p. 216.

¹⁹ *Ibidem*.

Din ce ascunziș al imaginarului se va fi descătușat această atenție pentru creaturile artificiale? Desigur, arta din primele decenii ale secolului al XX-lea, prin operele lui Carrà, ale lui De Chirico, și așa mai departe până la suprarealiști, s-a desfășurat în bună parte sub semnul manechinelor. Dar acele *silhouette* antropomorfe și lipsite de trăsături, detașându-se pe fondul piețelor cu geometrii absorbite de tăcere, aceste ființe șlefuite, fixate pentru totdeauna în clasicitatea lor metafizică par îndepărtate de analoagele și mult mai nefinisatele exemplare atât de prezente în lumea lui Kantor. Acestea încarnează un fel de chintesență ideală a omului, nu o grosolană imitație a sa, în mod declarat impură și înșelătoare precum cea urmărită de inventatorul Teatrului Morții.

E mai potrivit să considerăm drept sursă directă de inspirație pentru acestea, pe Chochol, rustica „marionetă” de paie folosită la țară pentru a îmbrăca pomii fructiferi în timpul iernii, care fiind înzestrată cu viață proprie, cântă la vioară conducând cortegiul spiritelor celor trecuți la cele veșnice într-o dramă considerată de neînlocuit de către Kantor, *Nunta* lui Wyspiański. Dar și mai potrivit ar fi să ne gândim încă o dată la Bruno Schulz și la vizionarul său *Tratat despre manechine*: în această operă apare, nu din întâmplare, o «doamnă tăcută și nemișcată, dama de câlți și de pânză, cu o bilă neagră de lemn în loc de cap»²⁰. Și la paginile în care fetele de la croitorie, Poldă și Paulina, așteaptă «un Pierrot umplut cu rumeguș»²¹, obiect al unei *a doua geneze* sărăcăcioase și de nivel extrem de scăzut. Și tocmai Schulz ne permite să întrevădem, prin cuvintele spuse de personajul tatălui, natura neliniștită și chinuită a acestor efigii stângaci făurite.

Figurile panopticolui, doamnele mele, începu el, nu sunt decât o parodie mizeră a manechinelor, dar chiar și în această ipostază feriiți-vă să le tratați cu ușurință. Materia nu cunoaște glume. E plină de o gravitate tragică. Cine se încumetă să creadă că se poate juca cu materia, că ea poate fi modelată în glumă, că gluma nu pătrunde în ea, nu se contopește cu ea imediat, ca destinul, ca fatalitatea? Oare nu simțiți durerea, suferința surdă, înăbușită, suferința ferecată în materia acestei momăi, care nu știe de ce e momăie și de ce trebuie să rămână în această formă impusă arbitrar, care nu-i decât o parodie? Înțelepți, oare, forța expresiei, a formei, a aparenței, samavolnicia tiranică cu care năpăstuiește ea lemnul lipsit de apărare, pune stăpânire pe el și-l preface asemenea sufletului său despot?²²

Și tot Schulz ne sugerează dezvoltarea momentului – de care nu poți face abstracție în spectacole lui Kantor – în care manechinele încep dintr-o dată să se miște și să reproducă în mod mai mult sau mai puțin conștient, acțiunile umane: el descrie într-adevăr cu un o nuanță de cutremurare rece, ora din noapte la care răsună «urlulul zguduitor al momăilor de ceară, zăvorâte în tarabele iarmaroacelor, corul dezolant al acestor trunchiuri de lemn și de porțelan, ce bat cu pumnii în pereții temnițelor în care sunt închise»²³. Și același Schulz ne oferă o sinteză pătrunzătoare a acelei idei de *a doua geneză*, într-o frază destinată probabil să marcheze în profunzime personalitatea teatrală a lui Kantor, și să inspire o serie de metodologii de lucru care caracterizează însăși baza limbajului său scenic.

Într-un cuvânt, conchidea tata, vrem să creăm omul pentru a doua oară, după chipul și asemănarea manechinului²⁴.

Ce înseamnă pentru Kantor că omul trebuie să fie după chipul și asemănarea unui manechin? În perioada formării sale, el a fost un adept convins al lui Gordon Craig, al lui Moholy-Nagy și al tuturor celor care au ipotizat un teatru fără contribuția figurilor umane, cu actorii înlocuiți de super-marionete. Maturizându-se, a depășit într-o oarecare măsură radicalitatea acestor poziții, experimentând imposibilitatea de a realiza spectacole de o anumită profunzime în lipsa totală a prezenței ființelor vii. Și totuși, pe urmele acestor pasiuni din tinerețe, reintroducând personajele în carne și oase le-a dezbrăcat oarecum de rolul predominant care le revenea de drept, le-a eliminat complexitatea și chiar integritatea, le-a echivalat unor obiecte.

Această paradoxală asimilare a persoanei umane cu materia obtuză concretizează cel mai bine acea lipsă a cotiturilor psihologice, acea totală absență a intențiilor și motivațiilor spre care Kantor își împingea dintotdeauna actorii. În acest sens se poate spune că, într-adevăr, «personajele de ceară devin creaturi aflate sub pecetea morții, intermediarii dintre un actor mort și un actor viu»²⁵. Înmulțind „dublii” și sostiile artificiale, utilizarea manechinelor constituie și o negare definitivă a oricărei iluzii asupra unicității individului și a comportamentelor sale, aducând încă un argument în favoarea ideii de existență ca parcurs imobil, fără evoluție și fără direcție. Din acest punct de vedere, îi oferă lui Kantor și ocazia de a trata, aproape de la origini, tema dragă lui, a repetiției, a contrafacerii dusă până la nivelul copierii „ilegale” a însuși actului de a crea viața.

În rest, dincolo de intensa rezonanță metaforică trezită de altfel de simpla intruziune a acestor creaturi vlăguite, ele sunt introduse în fiecare spectacol cu scopuri și prin mijloace diferite. Astfel, în *Clasa moartă*,

²⁰ Bruno Schulz, *Manechinele*, traducere de Ion Petrică, Iași, Polirom, 2004, p. 44.

²¹ *Ibidem*, p. 45.

²² *Ibidem*, p. 55.

²³ *Ibidem*, p. 57.

²⁴ *Ibidem*, p. 52.

²⁵ T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moartă*, p. 79.

manechinelor le revine sarcina de a furniza o reprezentare atroce a destinului uman, viziunea lividă a unei copilării încremenite pentru totdeauna în moartea sa inalterabilitate, opusă înaintării timpului, care devastează fizionomiile acestor copii de-acum îmbătrâniți. În schimb, în *Wielopole Wielopole*, aceste corpuri false și totuși victime ale unor violențe teribile, par mai ales să fie înșiruite sau adunate pentru a constitui, în nuditatea lor aseptică, o citare macabră a fotografiilor care înfățișează grămezi de victime masacrate în război și poate fac aluzie la trupurile dezgolate și umilate ale deportaților Holocaustului.

Un caz aparte, atât în *Clasa moartă* cât și în *Wielopole Wielopole*, îl constituie manechinele care reproduc cu o siguranță scrupuloasă trăsăturile unor personaje, omul de serviciu, respectiv „mama” lui Kantor și preotul muribund, până la punctul în care îi face pe spectatori să-i confunde cu modelele originale: acest efect specular, ca și tema sosiilor, își afundă rădăcinile în terenul ambiguu al identității, este semnul unei devastante precarități existențiale, a unui tragic hiat în conștientizarea personală și colectivă. Prin aceasta, artistul din Cracovia se deosebește de Creig, de Maholy-Nagy și chiar de Schulz: dacă, într-adevăr, la aceștia din urmă teoretizarea unei super-marionete sau a supremației manechinului este o proiecție a unei fantezii creatoare abstracte, pentru Kantor încarnează reflexul circumstanțelor istorice în urma cărora este pusă la îndoială însăși conștiința speciei.

Funcționează însă într-un mod diferit în *Aici nu mă mai întorc*, acea fantoșă de dimensiuni ciudate oarecum deformate care îl evocă pe tatăl legat de un stâlp de tortură simbolic. În expresia sa buimăcită pare aproape să se reverse grotesca luare la cunoștință a lui Kantor a imposibilității de a reda cu o excesivă verosimilitate figuri prea intime înscrise în peisajul lui interior: din câte ne dăm seama, un asemenea vizitator incomod poate să se arate – și în parte să decanteze tăcuta lui sarcină afectivă – doar sub forma acestei sfâșietoare tragedii a răstignirii, sau în cea a marionetei fantelui mort din *Wielopole Wielopole*, sau în fantasma schizoidă care se fugărește pe sine în jurul mesei din *Astăzi este ziua mea de naștere*.

În ansamblu, aportul furnizat de manechine traseului lui Kantor este important mai ales la nivelul ambivalenței pe care acestea o încarnează, pentru tendința simultană spre sugerarea unei asemănări înșelătoare și totodată a unei alterități absolute față de personajele la care fac referire. Într-un teatru care dintotdeauna a exclus orice aspirație imitativă, ele răstoarnă în mod violent acest canon expunând în schimb un fel de mulaj exasperat al omului: și este vorba, în plus, de un mulaj sumar, dar în mod paradoxal destinat să evoce sentimente elevate precum senzația timpului care se scurge, disperarea memoriei, sufocanta percepție a morții.

6. Obiectul, după cum s-a văzut, nu este pentru Kantor un simplu accesoriu, nici o simplă componentă a ansamblului scenografic. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în teatrul tradițional, aici devine parte integrală a unui țesut lingvistic mai amplu, este o entitate care aspiră să se ofere ca interlocutor, adevărat partener pentru interpreți. De orice tip ar fi aceasta, este evident că nu poate să rămână inertă: într-un asemenea context, obiectul trebuie să-și aibă o viață autonomă, altfel este condamnat să devină o prezență nu doar marginală, ci și – cu consecințe mult mai grave, după un criteriu tipic kantorian – impenetrabilă, inaccesibilă oricărei tentative de cunoaștere și de înțelegere efectivă.

Lumea în care Kantor se mișcă, la limita dintre reprezentarea teatrală și *happening*, transcende de altfel granițele trasate în domeniul artelor plastice, unde simpla formă a unui obiect, culoarea sa, materialul din care este făcut – și câteodată însușirile mediului care-l primește – sunt de ajuns să-i garanteze deplina valoare expresivă. În drumul său de la pânză spre scenă, el își dă seama că este nevoie să faci mai mult decât să introduci niște aparaturi bizare pentru a orienta procesele creatoare spre o decisivă deviere de semnificație: sosește, mai devreme sau mai târziu, momentul în care și cea mai surprinzătoare dintre „mașinile celibatare” să necesite un fel de acțiune neașteptată pentru a-și asuma rolul până la capăt.

Știu că trebuie să fac ceva cu obiectul ca să înceapă să existe, ceva care nu are nicio legătură cu funcția sa vitală; simt că este nevoie de un ritual care să fie absurd din punctul de vedere al vieții, dar capabil să atragă obiectul în sfera artei²⁶.

Începe, probabil o dată cu percepția încă obscură a acestei acute necesități de intervenție, ampla cazuistică a relațiilor dintre om și obiect, care marchează mare parte din arta și din teatrul lui Kantor. Premisa acestei cazuistici, deloc secundară, dimpotrivă, plină de implicații profunde, este ca «să fie înțeles obiectul, să fie stăpânit, și nu să fie arătat și reproduș»²⁷. Se întâmplă astfel ca nenumărate feluri de obiecte, de la modestul scaun – sărbătorit de mai multe ori pentru a sa „condiție ierarhică joasă”, excesivă în comparație cu marea importanță a simplului act de a sta așezați – până la manechinele înseși, mânuite mai mult sau mai puțin brutal, îngrijite sau torturate în locul ființelor umane, să se afle în centrul unor relații complicate cu actorii, a unor practici dintre cele mai diferite, cu condiția să fie arbitrar și lipsite de orice legătură cu utilizarea lor normală și cotidiană.

Privat de funcțiile sale obișnuite, adus într-un context neobișnuit, obiectul poate în sfârșit să formeze un «tot de care nu poți face abstracție» împreună cu interpretul în carne și oase, aproape că poate deveni un organ

²⁶ T. Kantor, *Teatrul morții*, p. 75.

²⁷ *Ibidem*, p. 166.

suplimentar al acestuia din urmă, sau paradoxal, actorul este cel care se transformă uneori într-o emanație biologică a obiectului. Această relație dintre actor și obiect, această acțiune a actorului care mânuiește obiectul sau este mânuit de către acesta fără să imite sau să reproducă situații din viața reală, fără să recite un text, ci executând doar niște gesturi inspirate de «domeniul imaginativ»²⁸ al obiectului însuși, constituie pentru Kantor «conținutul fundamental»²⁹, nu intriga «ci mai degrabă materia spectacolului»³⁰. Și descurajează, în stilul său caracteristic, orice idee convențională despre interpretarea unui rol, sau îi ia chiar locul.

Iluzia interpretării unui rol care să exprime emoții, procese psihice, stări de spirit, psihoze, obsesii, halucinații – tot ceea ce este provocat de acel mod singular de a se comporta al actorului numit INTERPRETARE, dar pentru mine este pur și simplu o simulare insuportabilă – toate acestea sunt înlocuite de OPERAREA CU REALITATEA, CU OBIECTELE. Este vorba despre o REIFICARE a sferei psihice, emoționale, interioare. Curățită de psihologismul interpretării unui rol, de această afectare insuportabilă.

Aceasta presupune să crezi situații artificiale, nu reale, șocante, imposibile, adesea ca la bălci, apropiate de simboluri. Și să crezi de asemenea și obiecte necunoscute, misterioase, enigmatice. Dar tot obiecte³¹.

O situație tipică de acest gen se petrece de exemplu cu Mașina Distrugerii din *Nebunul și călugărița*, construcția amenințătoare din vechi scaune rabatabile care vibrează și saltă zgomotos obligând personajele să se retragă în zone tot mai înguste și marginale de pe scenă. Această aparatură nu are nimic de-a face cu testul lui Witkiewicz, parcă a aterizat acolo, dar modul său invaziv de a se manifesta este de ajuns ca să condiționeze rolul actorilor, golindu-l de orice densitate credibilă. Din anumite privințe, funcționează oarecum la fel și Mașina Familiară, instrumentul atroce pentru a îndepărta picioarele, de care este legată „femeia cu leagănul mecanic”, în *Clasa moartă*: acesta nu are aparent nicio legătură cu sala de clasă, este adus acolo aproape din întâmplare, pentru a-i aplica personajului acel tip de tortură acceptat cu o disponibilitate de o vacuitate pasivă, departe de orice identificare. Și totuși această parodie funebră a nașterii devine una dintre cheile spectacolului.

Dar obiectul, pentru Kantor, nu este doar un instrument tăcut în mâinile actorilor: în orizontul agitat al gândirii sale artistice, acesta posedă capacitatea de a produce aluzii oculte, poate nu lipsite de un halou vag inițiativ care, într-o anumită etapă a parcursului său, par să-l atragă cu o deosebită intensitate. În a doua jumătate a anilor Șaizeci, odată epuizată experiența abstractă, și acel tip de sondare a meandrelor interioare ale eului pe care le transformă în materie non-figurativă, obiectul devine, pentru el, mai ales un efemer „altul decât sine”, o realitate „extremă” în care instinctul creator – neputând-o sau ne dorind s-o înfățișeze – își propune să pătrundă într-un mod diferit, fără însă a ști prea bine cum să o facă.

Începe astfel o perioadă plină de frământări în care această idee de a percepe «fața ascunsă» a lunii³², adică latura obscură, necunoscută a obiectului, se transformă pentru Kantor într-o idee fixă. El știe că «nu poate repeta gestul din '44»³³, când ultimele unelte găsite din întâmplare și ridicate la rangul de semne teatrale au sărbătorit în *Întoarcerea lui Ulise* triumful realității asupra iluziei: a înțeles foarte bine că «ceea ce în timpul războiului a fost creat împotriva oricărei estetici devenea în '63 doar un gest de estetism rafinat»³⁴. Și se întreabă în mod frenetic ce gen de acțiune ar fi posibil de inventat pentru a găsi alte semnificații mai puțin evidente ale existenței obiectelor. Să le distrugă, așa cum peste câțiva ani va face sculptorul Cesar cu niște carcase de mașini sau alte simulacre ale civilizației industriale? Să le mănânce, într-un fel de ingerare ceremonială a „rolului opus”?

La apogeul acestei lungi căutări a noilor modalități de a se întâlni cu obiectul, chiar înainte de aventura determinantă a așa-zisei Expoziții Populare – care l-a determinat, după cum s-a spus, să transforme legendara galerie Krzysztofory într-un fel de catalog public al celor mai nesemnificative reziduuri ale vieții cotidiene – se profilează hotărâtoarea aplicare a unei invenții care va rămâne printre cele mai originale idei ale întregii parabolă plastice și figurative a lui Kantor: este vorba despre acel procedeu special al confruntării cu realitatea – conceput cu mult înaintea altor experiențe europene asemănătoare, cum sunt faimoasele „împachetări” ale bulgarului Christo – care va intra în istoria artei din secolul al XX-lea sub semnificativa denumire de *emballage*.

Introdus și imediat glorificat de al mielea „Manifest” zgomotos, *emballage*-ul – a cărui definiție face aluzie, nu întâmplător, la evidenta asonanță cu *collage* – consistă în acțiunea îndeplinită în mod figurativ, trivial, aproape împinsă spre un act liturgic sarcastic, prin intermediul căreia obiecte de orice fel, dar și personaje, imagini, chipuri anonime sau figuri din tablouri celebre, în loc să fie arătate, sunt sistematic ascunse, sustrase cu grijă vederii, închise în saci sau pachete legate și înnodate, introduse în plicuri poștale, comprimate în interiorul genților, ghiozdanelor, valizelor, sau înfășurate în fașe sau role de hârtie, sau parțial

²⁸ T. Kantor, *Wielopole Wielopole*, p. 177.

²⁹ *Ibidem*.

³⁰ *Ibidem*.

³¹ *Ibidem*, p. 148.

³² T. Kantor, *Opera mea, călătoria mea*, p. 118.

³³ *Ibidem*, p. 115.

³⁴ *Ibidem*.

acoperite de bucăți de lemn sau metal strategic lipite pe suprafața acestora.

Sacii au categoriile lor de-a gata, ce derivă din „împăturire”, din „ployage” și din manipulările din fabrică, accentuate prin intermediul inscripțiilor, a semnelor și a cifrelor.

Acțiunea de a pregăti, de a lega pachetele, complicându-se și multiplicându-se, devine un proces pasionant și aproape dezinteresat.

Toate valorile sau funcțiile formale se închid în însăși structura obiectului, și nu în spațiul iluzoriu al imaginii.

(...)

Însăși acțiunea de a *împacheta* ascunde în sine o nevoie extrem de umană și o puternică dorință pentru conservare, izolare, durată, transmitere, împreună cu un gust pentru ceea ce nu se cunoaște și ce apare ca misterios.

Ceremonialul său, multiplicându-se și complicându-se, deține toate mijloacele pentru a deveni un proces dezinteresat, adesea obsesiv³⁵.

Emballage-ul, după cum arată Kantor însuși, nu este un produs artistic, ci un gest, un ritual, o intenție căreia ar fi inutil să încerce să-i atribue reguli definite. Pot face parte din categoria *emballage*-elor pungile transparente de celofan fixate peste tablou pentru a-i înghiți formele sau culorile, sau părți din haine adevărate care îmbracă bucăți de corpuri pictate. Este un *emballage*, tolba enormă de poștaş ce pare să absoarbă de jos Infanta lui Velazquez, sunt *emballage* vechile umbrele dezmembrate precum niște creaturi lipsite de viață, întinse spre pânză ca și cum ar fi gata să înșface figuri umane sumare. Dar prototipul *emballage*-ului cel mai apropiat de sensibilitatea lui Kantor rămâne probabil pachetul de expediat, plicul francat, învelișul cu adresa vizibilă, embleme ale acelui univers poștal stratificat – privit cu ironie și curiozitate – ce l-a atras și l-a fascinat dintotdeauna cu aerul său oarecum kafkian.

POȘTA

este un loc excepțional,

unde sunt suspendate

legile vitale ale utilității.

Obiectele – litere, pachete

baloți, lipiciuri, saci

și tot conținutul lor

există pentru o anumită perioadă de timp

independent,

fără proprietar,

fără loc de apartenență,

fără funcție,

aproape în gol,

între mandatar și destinatar,

unde și unul și celălalt

rămân neputincioși,

fără vreun sens,

lipsiți de prerogativele lor.

Este un moment rar în care

obiectul îi scapă

sortii sale³⁶.

Referitor la această înclinație spre împachetarea obiectelor sau a stărilor sufletești – «nimic de-a face cu pop art-ul care în ambalaj nu vede altceva decât fascinația industrială și idolatră»³⁷ – Kantor furnizează interpretări destul de variate și argumentate. Apelează, printre altele, la un motiv estetic, amintind cum eliminarea parțială sau totală este cea mai eficace pentru a sustrage un obiect dominației realității. Acestui fapt îi dă și o explicație antropologică paradoxală, observând cum gestul de a ascunde ceea ce ne place cel mai mult este un impuls primar al omului, aproape un instinct fundamental. «Omul ascunde tot ceea ce este esența profundă a vieții sale, forța care îl face să reziste, trecutul său, care este întotdeauna lucrul său cel mai drag, amintirea legăturilor lui sentimentale, Dumnezeuul său...»³⁸. Chiar și în fața morții, subliniază Kantor, obișnuim să ne ascundem corpul de-acum inert în sicrie și morminte, în așteptarea învierii.

Este totuși evident că motivația principală a acestei alegeri de a sustrage lucrurile sau persoanele ochiului observatorului este de natură prevalent metafizică. Cum se întâmplă adesea, Kantor atribuie acțiunilor sau procedeelelor aparent dintre cele mai umile, o inconfundabilă rezonanță spirituală: în acest caz, simplul act de

³⁵ T. Kantor, *Teatrul morții*, pp. 75-76.

³⁶ *Ibidem*, p. 78.

³⁷ *Ibidem*, p. 76.

³⁸ T. Kantor, *Opera mea, călătoria mea*, p. 122.

a ascunde mărfuri nepotrivite sub straturi de stofă sau de hârtie ar avea chiar funcția estetică de a evoca impresia de «non vizibil», de «imperceptibil» adică greutatea absenței, invazia neliniștitoare a unei entități negate privirii și judecării noastre, ce este ca și un fel de intuiție a absolutului, adică una dintre supremele mistere ale minții umane. Și este greu să nu observi în această poziție o anticipare indirectă și zeflemitoare a temelor pe care le vom regăsi pe deplin dezvoltate în anii Teatrului Morții.

Descoperirea *emballage*-elor pare să aibă urmări mai degrabă la nivelul activității figurative a lui Kantor decât al celei teatrale. Este dificilă, însă, o separare netă a celor două domenii: și într-adevăr, urmele acestei practici creatoare se regăsesc și în multe spectacole de-ale sale. Este un *emballage* enormul înveliș care în '57 îmbracă întregul ansamblu Cricot 2 ocupat cu reprezentarea piesei *Cercul* de Mikulski, lăsând descoperite numai capetele și mâinile actorilor. Sunt *emballage* sacii de iută umpluți cu substanțe necunoscute ce se revarsă din dulap în piesa *În micul conac* invadând scena. Sunt *emballage* sistemul complicat de colete poștale și pachete legate cu sfori și curele care formează costumul lui Burdigyel în *Nebunul și călugărița*, și toate gențile și valizele personajelor desigur „călătorind” din *Lișița*, în special ghiozdanul ciudat al Marelui Gimnast, aproape o monstruoasă excrescență a celui care îl poartă.

Pasiunea lui Kantor pentru *emballage*, sau pentru orice fel de creații vag asemănătoare acestora, crește și se atenuează – cum se întâmplă adesea – o dată cu pierderea încărcăturii lor nemijlocit contestată. El continuă totuși să se folosească de resursele de acest gen aproape până la final, cu siguranță până la „Marele Emballage de la sfârșitul secolului al XX-lea” care încheie piesa *Aici nu mă mai întorc*, referindu-se la personaje ca la „acei domni serioși” care înfășoară cu o macabră pânză neagră întreaga „mizerabilă Companie a Actorilor din Teatrul Ambulant”. Și nu întâmplător le revine, încă o dată, unor „*emballage* umane” lipsite de formă, onoarea de a încarna victimele tuturor războaielor și tuturor masacrelor din secolul XX în *Astăzi este ziua mea de naștere*: chiar dacă în ambele cazuri ne aflăm de-acum doar în fața citării unor fragmente din trecut.

7. Mesageri tăcuți, obscuri, ai unei realități insondabile care atârnă deasupra capetelor noastre ca un fapt indiferent și batjocoritor, obiectele din teatrul kantorian nu trebuie să-și justifice în niciun fel forma sau funcționarea lor imprevizibilă, ansamblul părților – adesea incompatibile între ele – care le compun, sau secretul existenței lor în acel timp și în acel loc. Prezențe smulse unei sorți pe care n-o cunoaștem și despre care nu s-a considerat necesar să fim înștiințați, intră în dinamica acțiunii, deplasându-le și modificându-le în virtutea unei oarecare necesități proprii, scăpată poate chiar și de sub controlul celui care le-a gândit. Sunt produsele unui univers guvernat de legi diferite în comparație cu cele ale unui spectacol de teatru normal, iar în acest univers ele se manifestă pur și simplu, găsindu-și o poziționare sinistă sau îngrijorătoare, dar, în fond, cu totul naturală.

Dacă nu dispunem de indicii care să le explice originea și scopul, putem totuși încerca măcar să clasificăm tipologia relațiilor care se stabilesc între aceste entități și figurile umane. La un nivel mai general, se profilează într-adevăr, în acest context, patru mari categorii ușor de recunoscut: aceea a obiectelor sau a mașinărilor de scenă ce tind să-și însușească un rol dominator asupra ființelor umane, chinându-le, oprindu-le sau ajungând chiar să le dea la o parte; aceea a obiectelor care stabilesc cu ființele umane niște relații de strânsă legătură fizică sau psihică, dacă nu chiar de explicită simbioză; aceea a obiectelor – nu doar manechine – care, în anumite situații, pot, în baza unor diverse motivații, să ia locul ființelor umane; și aceea, viceversa, a ființelor umane supuse unor condiții care în circumstanțe normale ar fi rezervate numai obiectelor lipsite de conștiință.

Categoria obiectelor care se impun asupra omului este încărcată cu cea mai puternică valență metaforică, chiar dacă natura paradoxală a jocului pare să excludă sublinieri explicite în cheie istorică sau ideologică. Fac parte din această categorie colosala Mașină Funerară din *În micul conac*, o monstruoasă geantă devoratoare-de-oameni dotată cu o manivelă ucigașă folosită la dezmembrarea acestora și cu un sertar mare pentru adunarea resturilor și Cursa de Șoareci din *Arătoasele și cercopitecii*, o încrucișare smintită între o masă de disecție și un fel de ghilotină clownescă, dotată cu niște guri de clește pe arcuri pentru a decapita sau castra și a unor găleți îngrozitoare mișcându-se pe niște scripeți pentru a aduna sângele și alte eventuale resturi organice. Aceleași trăsături caracterizează, la o scară mai redusă, aparatul fotografic-mitralieră și mai ales chinuitorul pat care se învârtă, impunând poziții insuportabile bietului corp muribund al preotului din *Wielopole Wielopole*.

Mai trebuie amintite, referitor la această temă, stâlpii mecanici ai infamiei, de dimensiuni reduse, – dotați cu suruburi, roțițe și angrenaje aflate la vedere – de care sunt legate personajele anonime din *Să crape artiștii*, sarcastice „dubluri” umane ale statuilor răsucite, așezate pe niște socluri invizibile, care decorează altarul lui Veit Stross în catedrala din Cracovia: aceeași stâlpi ai infamiei, nu întâmplător, vor sfârși la grămadă, alcătuind zidurile închisorii din care artiștii răsculați vor transmite mesajele lor indescifrabile, iar mai apoi baricada care reprezintă simbolic ultima „operă” a lui Veit Stross. Mici dispozitive torționare sunt, în fine, cuștile pentru animale conținând soldați și demnitari, care se învârt și oscilează în ritmul frenetic al scenei finale din *Astăzi este ziua mea de naștere*.

Celei de-a doua categorii, a obiectelor indisolubil legate de o ființă umană, până la a deveni aproape un atribut natural al acestora din urmă, îi aparțin acele unelte, acele creații plastice de care personajele par fizic incapabile să se despartă, până într-atât încât formează cu acestea niște entități absolut complementare.

Aceste obiecte, cel puțin aparent, nu au o relație ostilă cu figurile cărora le împart soarta, chiar dacă prezența lor nu rezultă întotdeauna lipsită de unele aspecte dureroase: scopul pentru care au fost create, nu este însă acela de a produce suferință, ci mai degrabă de a marca sau a delimita domeniul acțiunii propriului opus viu, depunând astfel mărturie despre condiția sau destinul lui, mult mai mult decât ar face-o el însuși, povestindu-ne în mod direct.

Uneori acestea sunt niște simple unelte, instrumente mai mult sau mai puțin concrete ale meseriei pe care se presupune că a exercitat-o personajul, precum măturile, gălețile și cârpele de șters ale femeilor de serviciu care apar în teatrul lui Kantor, sau crucea pe roți trasă cu greu de preotul din *Wielopole Wielopole*. Uneori, în mod misterios, par să încremenească pentru eternitate într-o imagine, o clipă trecătoare în cadrul căreia personajul a fost prins ca din întâmplare, ca și cum moartea l-ar fi surprins tocmai în acea postură sustrasă pentru totdeauna din fluxul realității.

Trebuie să existe o legătură strânsă, aproape biologică, între actor și obiect. Trebuie să fie inseparabili.

În cel mai simplu dintre cazuri, actorul trebuie să facă orice pentru ca OBIECTUL să fie vizibil, ca să existe; în cazul cel mai radical, actorul și obiectul trebuie să constituie un singur organism. I-am dat acestui caz numele de BIO-OBIECT³⁹.

Bio-obiectele sunt atât de legate de figurile umane încât par niște ciudate ramificații fizice sau mentale. Caracteristica lor este de a fi dotate cu o proprie „viață interioară”, cu o proprie personalitate care derivă evident din legătura cu actorul, dar care la rândul său îi impune actorului o serie de comportamente dictate probabil de funcția obiectului sau de istoria sa precedentă. Exemple semnificative de bio-obiecte sunt, în *Clasa moartă*, manechinul fixat pe un velociped minuscul care este purtat în spinare de bătrânul care joacă rolul profesorului, ca și canatul ferestrei susținut de femeia care spionează elevii din afară, și care este trecută pe afiș ca „femeia din spatele ferestrei”.

Familiei de bio-obiecte îi aparțin fără nicio îndoială acordeonul mecanic care este aproape o prelungirea a brațului „deportatului” din *Wielopole Wielopole*, ca și scaunul lipit cu strâșnicie de corpul unuia dintre dubioșii „oameni ai puterii” din *Astăzi este ziua mea de naștere*. Și mai tipice sunt, dintr-un anumit punct de vedere, bio-obiectele din *Să crape artiștii*, acele fragmente de decor montate pe roți și mișcate circular în jurul scenei, fiecare fiind dirijat de personajul său de referință: chiuveta rândușei cu apa curgând de la robinet, noptiera-scaunel pentru îngenuchiat a „mironosiței”, măsuța pe care escrocul își face jocul de cărți, hârdăul din cutia împinsă de individul numit „jegosul” și pătuțul în care se consumă interminabila agonie a „EULUI-MURIBUND”.

Din cea de-a treia categorie, cuprinzând obiectele care pot fi considerate pe bună dreptate interșanjabile omului, care în anumite situații, mai mult sau mai puțin legitime, iau locul omului, fac parte, de exemplu, *emballage*-ul în formă de sicriu sau fantoșa având trăsăturile lui Kantor care în *Aici nu mă mai întorc* îl înlocuiesc ironic pe artist în diferitele versiuni ale paradoxalei sale ceremonii nuptiale. Și apoi, bineînțeles, toate manechinele care simulează figurile și destinele umane într-o operă emblematică cum este *Wielepole Wielepole*, unde interșanjabilitatea dintre bătrânul preot sau tânăra mireasă și reproducerile lor din „condiția cea mai de jos”, este completă și pe deplin reciprocă, având în vedere că actorii care-i joacă, la rândul lor, sunt gata să le „înlocuiască” pe manechine.

Acestei ultime categorii, diametral opusă, adică aceea în care actorii preiau gesturile și funcțiile care le-ar reveni obiectelor sau manechinelor îi aparțin, în schimb, omul de serviciu din *Clasa moartă* care „imită” rigiditatea goală a propriului echivalent artificial, și într-un fel toți cei care se află în clasă, preocupați să reprezinte – mai ales la început – imobilitatea sinistră a unui muzeu al cerii care treptat se trezește la viață. Dar unul dintre exemplele cele mai elocvente de ființe umane tratate ca niște obiecte este oferit – nu lipsit de semnificație – de spectacolul care exprimă tentativa lui Kantor de a realiza un teatru inspirat din principiile artei informale, în *micul conac*, unde personajele închise în dulap sunt agățate pe niște umerase enorme atârând și oscilând ca niște haine.

Drept dovadă că această temă îi este dragă lui Kantor, chiar și în *happening*-ul *Mare Ambalaj* găsim – întinse pe un pat de fier, peste un cearșaf alb acoperind cu greu o saltea prăfuită – două fete dezbrăcate, «cu brațele desprinse de corp ca niște manechine, cu ochii larg deschiși, zâmbetul stins, nemișcate»⁴⁰, peste corpurile cărora niște cărbunari aruncă cu o lentă precizie saci întregi de cărbune. Spectatorii înșiși, după indicațiile artistului, când ajung, sunt luați în primire de «un ghid cu barbă neagră, mut» care «îi obligă să intre și să ia loc, bombăne, îi pune să stea jos, îi corectează, le schimbă locurile. Dispune de persoane ca și cum ar fi niște modele sau niște manechine»⁴¹.

O categorie de obiecte cu totul diferită îl reprezintă cele pe care Kantor – în eseu intitulat *Concepte înșelătoare* – le definește în mod semnificativ drept *epave*. Care este trăsătura caracteristică a *epavelor*? În aparență acestea nu par să se distingă în niciun fel de toate celelalte obiecte care populează spectacolele kantoriene. Ca și celelalte obiecte, sunt construite din materiale sărace, reduse aproape la stadiul de gunoi.

³⁹ T. Kantor, *Școala elementară de teatru*, p. 42.

⁴⁰ T. Kantor, *Teatrul morții*, p. 145.

⁴¹ *Ibidem*, p. 85.

Ca și celelalte obiecte, nu se limitează să fie fundalul acțiunii, ci trăiesc în strânsă legătură cu actorul, și influențează mersul întregului spectacol. Ca și celelalte obiecte, au fost private de orice destinație practică: chiar neavând un loc al lor în prezent, poate chiar neavând la dispoziție un viitor, *epavele* sunt caracterizate de faptul că au un trecut ce devine tocmai aspectul lor dominant.

Este vorba de un lucru stricat care a supraviețuit unei distrugerii complete. Bineînțeles că nu are nimic în comun cu imitația sau cu repetiția, și nimic de-a face cu artificiozitatea. Este doar un obiect care și-a pierdut definitiv propria funcție, lipsit de utilitate pentru viața de toate zilele. Nu există nimic mai inutil. Și în plus, are un trecut al său. Tragic. Funcția sa se reconstruiește doar în memorie.

În *Clasa moartă*, băncile școlii sunt o epavă de genul acesta. Dar această caracteristică nu rezultă din aspectul lor. Devin epavă prin intermediul actorilor – bătrâni respectabili și ale eforturilor lor vane, în pragul morții, de a se întoarce în sala de clasă. Ei înșiși devin șovăielnici, morți, incapabili să facă ceva pentru a-și potoli, chiar și într-o mică măsură, chiar și la un nivel iluzoriu, acea râvnă nebunească de a se întoarce în timp⁴².

Dacă *epavele* sunt caracterizate de faptul că au supraviețuit atacului anilor și al soartei, din această categorie de obiecte fac parte, fără îndoială, în afara băncilor din *Clasa moartă*, vechile cărțoaie cu pagini dezlipite și alte mijloace scenice din același spectacol. *Epave* sunt toate piesele de mobilier domestic aflate în „camera sărăcăcioasă a imaginarului” din *Wielopole Wielopole*, dulapul, scaunele, masa lungă a „Ultimei Cine”. O *epavă* prin excelență este căruțul-jucărie al copilului Kantor din *Să crape artiștii*, care nu din întâmplare, ca și băncile, se dovedește a fi astfel, mai ales în urma inutilelor eforturi ale proprietarului, de acum adult, de a se urca din nou în el ca pe vremea copilăriei. Natura specifică a *epavei*, spre deosebire de impenetrabila straniețate a *objet trouvé*-ului, spre deosebire de ambigua populație umană sau inanimată din „realitatea condiției celei mai de jos” constă, prin urmare, în această specifică conotație temporală, în această apariție a unei noi scandări, cel puțin în parte diacronică, în rigidul *hic et nunc* al materiei. Este ușor de intuit că diferența nu este deloc lipsită de importanță, dacă se ia în considerare că tocmai faptul de a fi înzestrați cu urmele embrionare ale unui trecut mai mult sau mai puțin necunoscut conduce aceste obiecte spre răsturnarea convențiilor deja consolidate, operând o autentică schimbare de direcție în lumea artistică a lui Kantor: într-un anumit sens, categoria *epavelor* încheie definitiv epoca acțiunilor gratuite, a gesturilor și a obiectelor independente și determinate prin ele însele ce a ajuns la apogeu în anii Teatrului-Happening, ai Teatrului Informal sau ai Teatrului Zero, introducând în orizontul acestor experiențe o inedită dimensiune cu efect de perspectivă.

Această trecere poate părea neglijabilă, dar pentru traseul evolutiv al lui Kantor se va dovedi fundamentală: obiectul care este identificat drept *epavă*, obiectul răscumpărat în spațiul ulterior al memoriei reintroduce, inevitabil, în teatrul său, acea parțială profunzime de fond exclusă anterior, încărcându-se cu o înaltă calitate emoțională. E ca o fereastră ce se deschide spre zone neexplorate ale conștiinței sau ale sentimentului: prin intermediul acestor obiecte revenite din trecut, personajele dobândesc o inedită densitate dramatică, prin intermediul acestor obiecte ale trecutului omul este obligat să se confrunte cu fantasme ale sinelui pe care le-a lăsat treptat în urmă. Nu întâmplător, ideea de *epavă* se manifestă relativ concomitent cu apariția Teatrului Morții și împreună cu acesta deschide calea spre extraordinarul traseu interior al ultimilor ani.

⁴² T. Kantor, „Concepte înșelătoare” în *Wielopole Wielopole*, p. 138.