

Renato Palazzi: „Kantor. Materia și sufletul”



Partea întâi. Materia *

Cap.1 Obiectul

1. Poate Kantor nu putea încă să-și dea seama în totalitate, dar acea roată de car acoperită de noroi, acea masă scâlciată, acel cavalet de zidar ce-și forțează pătrunderea în scenografia din *Întoarcerea lui Ulise* marchează începutul unei parcurgeri a complexității ambigue a lumii anorganice care va continua, fără devieri sau întreruperi, până la ultimul

spectacol. Întâlnirea cu acele obiecte umulse din anonimat și proiectate în manierismul poetic de mare anvergură a dramei lui Wyspiański va constitui, după cum s-a spus, un puternic impuls pentru evoluția înspre un teatru având caracteristici inovatoare și personale. Rolul pe care-l exercită obiectele îl feresc pe artistul de nici treizeci de ani de o anumită atitudine de tinerească supunere față de modelele ilustre ale trecutului; mai ales obiectele sunt cele care-i deschid calea spre lunga confruntare cu avangardele secolului XX. Trece, într-adevăr, prin această inversată înfruntare fătășă a componentelor concrete ale existenței noastre, subțirele fir roșu care de-a lungul unui secol – de la Duchamp la Rauschenberg, de la Rotella la Pistoletto – conduce spre o perenă deconstrucție și reconstrucție a ideii însăși de operă de artă. Și tocmai asimilarea obiectului în sine în limbajul și în sintaxa teatrală este cea care realizează uniunea perfectă dintre Kantor regizorul și Kantor artistul vizual și inventator de opere plastice. Prin această prezență a obiectului murdar, uzat, ce nu este reelaborat în mod creativ și este recuperat în fond dintre gunoaie, se confirmă amestecul tangibil al conceptului de realitate în impalpabilele dinamici ale ficțiunii scenice. Obiectul, în plus, prin diferitele manipulări la care se pretează, prin nenumăratele raporturi în centrul cărora se află, devine nedespărțitul coleg de serviciu al actorilor, primul lor „interlocutor”.

Drept mărturie a rolului determinant pe care îl atribuie Kantor acelor lucruri care au pătruns aproape accidental în universul fictiv al teatrului, trebuie specificat cum două dintre acestea, cavaletul de zidar și scândura roasă de carii – sau, mai exact, scândura sprijinită pe cavaletii de zidar – sunt menite să revină în spectacolele din Cricot 2 în cel puțin două situații cruciale: în *Wielopole Wielopole*, unde formează masa familiei pentru ritualul «Ultimei cine», punctul de sosire al tuturor căilor parcurse de memorie care stau la baza spectacolului, și în *Astăzi nu este ziua mea de naștere*, unde constituie decorul emblematic ce însoțește apariția rudelor și a părinților, mobila în jurul căreia se desfășoară toastul spectral repetat la infinit de către personajele care îi încarnează pe tată și pe mamă, scena improvizată pe care cântă la vioară „unchiul Stasio”.



Aceeași scândură, în finalul piesei *Astăzi nu este ziua mea de naștere*, se transformă în sicriul dus pe umeri de toți acești «dragii absenți» în scena profetică a înmormântării artistului, închizând astfel în mod dramatic cercul, contopind intuiția surprinzătoare, deschizătoare de drumuri, și citatul emoționat care încheie viața și teatrul său. Un altul dintre obiectele care introduc dimensiunea realității în *Întoarcerea lui Ulise*, megafonul care croncăne buletinele militare în germană, reapare – pe lângă *happening-ul Marele Ambalaj* – în *Aici nu mă mai întorc*, unde era folosit pentru a amplifica mesajul prin care nemții informau familia de moartea tatălui lui Kantor. Dar în acest caz era vorba despre un spectacol care evoca în mod explicit creațiile Teatrului Independent.

Dacă acea scândură și acel megafon sunt prezente multă vreme în teatrul lui Kantor drept citări directe, este mult mai extinsă permanența lor indirectă sub alte aspecte și în alte situații, mai puțin explicite: sensul profund al acestor obiecte revine, desigur, în multele construcții rudimentare din scânduri puse împreună în mod stângaci, pe care le găsim împrăștiate ici și colo în spectacolele kantoriene, precum toaleta

dărăpănată în care se refugiază elevii din *Clasa moartă* sau jalnicul dulap și ușa mare din *Wielopole Wielopole*. Aranjamentele făcute ferfeniță din camera în care Ulise, în '44 se întoarce în Itaca lui poloneză sunt, în fond, indiscutabilii strămoși ai nenumăratelor proenituri de mașini amenințătoare sau batjocoritoare care vor prolifera în mod constant în peisajul creativ al lui Kantor, devenind una dintre componentele cele mai originale ale acestuia.

Unde își are originea această exorbitantă centralitate pe care o atribuie Kantor obiectelor în limbajul său teatral? Desigur că aceste ustensile modeste reușesc să redea clima tragediei care apasă asupra Cracoviei ocupate mult mai bine decât ar face-o veșmintele eterice ale unei clasicități îndepărtate. Dar ar fi o greșeală

să privim această chestiune dintr-un punct de vedere strict realist: relația cu războiul catastrofal este poate mai neliniștitoare și accidentată decât ar putea părea. Preponderența obiectului prin simplu său act de existență – contrapusă subtilității elaborării artistice – este probabil indicele unei rupturi de echilibru, al unei revolte împotriva atrocităților înconjurătoare, al unui refuz al condiției umane care se oglindește și în punerea în criză a codurilor tradiționale prin care sunt reprezentate lucrurile și persoanele.

ATITUDINEA ARTISTICĂ ESTE:

PROTEST

RĂZVRĂTIRE

BLASFEMIE azvârlite asupra a ceea ce a fost declarat

SACRU;

PAROLA: ÎMPOTRIVA PATOSULUI, ÎMPOTRIVA ORICĂREI

CELEBRĂRI ȘI SANCTIFICĂRI (1).

În contrast cu precedentele poziții abstractiste dobândite în mod ferm de tânărul Kantor apar totuși sugestii care înfloresc din depărtări probabil mult mai mari. Obiectele care pe neașteptate pătrund în teatrul său, aducând cu ele concretitudinea deconcertantă a vieții adevărate, fac aluzie, în parte, la un fenomen pe care Kantor îl studia și îl admira, constructivismul: într-adevăr, obiectele, în esențialitatea lor mizeră, se leagă, mai mult sau mai puțin declarat, la acea idee constructivistă a distrugerii convenției care «a distrus întreaga fastuozitate poleită a iluziei, a arătat DOSURI, mahalale „muncitorești”» (2), și a expus privirii spectatorului «structuri care nerușinat și fără scrupule estetice au luat locul celorlalte FORME rafinate și sublimate» (3).

Dar aceste excrescențe debordante ale imaginarului kantorian par mai degrabă a se situa în cadrul primei mișcări care a înscris simpla prezență a obiectului utilitar în dinamica operei de artă, adică dadaismul. Tot ceea ce ține de natura modestelor piese de mobilier care revin în spectacolele lui Kantor contribuie la apropierea creațiilor acestuia de acea „descoperire” făcută în 1913 de Marcel Duchamp, *Roata de bicicletă* sprijinită de un scăunel de bucătărie, urmată după un an de și mai cunoscuta *Support pentru uscat sticle*: sunt cele două invenții care au inițiat „tradiția” de secol XX a obiectelor anonime fabricate de mîna omului ridicate la demnitate artistică și expuse în galerii și în muzee, sunt ingenioasa provocare a două unelte nesemnificative sustrase funcției lor obișnuite și destinate inaugurării filonului *objet trouvé*-ului. Precum *objet trouvé*-ele lui Duchamp, și obiectele teatrale a lui Kantor, treizeci de ani mai târziu, pornesc, într-un anumit sens, de la aceeași alterare a perspectivei, adică din faptul că aceste unelte destinate unor scopuri banale dobândesc o cu totul altă valoare expresivă dacă sunt inserate în mod neașteptat într-un mediu diferit, în acest caz în miezul evenimentelor imaginare evocate pe scenă. Precum *objet trouvé*-ele dadaiste, și aceste piese de mobilier degradate au în comun caracteristica de a concretiza un mod de a concepe obiectul «SMULS din REALITATEA VIETII, LIPSIT de FUNCȚIA VITALĂ PE CARE O ÎNDEPLINEA EXISTENȚA SA» (4), și își propun la rândul lor să înlocuiască reprezentarea idealizată a lucrurilor cotidiene cu brutalul adevăr sau autenticitatea lucrurilor în esența lor.

Spre deosebire de roțile de bicicletă și de suporturile pentru uscat sticle ale lui Duchamp, obiectele lui Kantor nu sunt în mod necesar luate așa cum se găsesc în realitatea cotidiană, ci adesea sunt asamblate, recreate prin intermediul unor părți din mecanisme diferite și lipsite de legătură cu acestea: în general, însă, sunt construite în mod invariabil din materiale neprelucrate, de preferință având origini îndoielnice și lipsite de valoare. În plus, de fiecare dată când îi va fi posibil, el va manifesta o predilecție clară pentru obiectele deja consumate și uzate, cu atât mai bine dacă sunt găsite din întâmplare: în *Lișița* apărea o cadă de baie autentică, veche și cojită, provenind dintr-o casă în demolare, în *Wielopole Wielopole* scândurile mesei au fost recuperate de pe un șantier florentin.

Aspectul paradoxal al întregii situații este că, în momentul în care Kantor începe să se ocupe de obiecte, nu auzise vorbindu-se de Duchamp, iar premisele dadaismului le va cunoaște mult după aceea. La acele *objet trouvé* în adevăratul sens al cuvântului, care sunt uneltele neșlefuite utilizate drept fundal pentru *Întoarcerea lui Ulise*, el ajunge, prin urmare, în mod autonom, printr-o substanțială punere în discuție a metodei creative care, până în acel moment, îl caracterizase. Și ajunge la acestea mânat de goana istoriei, și nu printr-o azeziune aseptică la un curent avangardist ce aparținea de decenii trecutului. Astfel, în *Lecții milaneze*, îi dă profunzime poetică descrierii acestei chinuitoare etape de trecere:

... neputincioasă devenise opera de artă,
re-producerea estetizantă;
mânia omului încolțit de fiarele omenești
anatemizase arta însăși;
mai aveam atâta putere cât să înșfăcăm ceea CE ERA LA ÎNDEMÂNĂ,
OBIECTUL REAL,
și să-l proclamăm operă de artă!!
Mai mult:
obiectul mizerabil, SĂRAC, nefiind în stare să folosească în timpul vieții, la limita

gunoiului.

Dezbrăcat de funcția sa protectivă vitală,

gol, dezinteresat, artistic!

Un obiect care trezea mila și CUTREMURAREA! (5)

Chiar dacă ajunge în întârziere la gândirea dadaistă, Kantor va rămâne extrem de impresionat de conceptul duchampian de *objet trouvé*, din care face unul dintre nucleele portante ale proiectului său teatral. Statutul de *objet trouvé*, cu acea doză de întâmplător pe care o presupune, va fi împins cu mult dincolo de granițele materiale ale obiectului și aplicat celor mai diferiți factori ai punerii în scenă, acțiuni, gesturi, titluri, personaje, frânturi de dialog. Tipice *objet trouvé* dramaturgice sunt, de exemplu, fragmentele din textul lui Witkiewicz *Tumoare Cervicală* care în ciuda oricărui lucru continuă să plutească în interiorul *Clasei moarte*. *Objet trouvé* sunt toate personajele „moarte” care au trecut dintr-o punere în scenă kantoriană la alta și dobândesc importanță tocmai pentru că faptele lor nu mai au nici scop și nici obiective realizabile. Și face parte din această categorie mai ales Veit Stoss, sculptorul german din secolul al XVI-lea care, aproape din proprie inițiativă, se plasează în centrul lui *Să crape artiștii*.

Să zicem că Veit Stoss a fost „găsit”, că este aproape un „personnagetrouvé”.

(...)

În spectacolul meu, figura lui Veit Stoss nu a fost deloc proiectată, evocarea lui nu provine dintr-un interes deosebit pentru viața sau importanța operei sale. Pe acestea le las în seama istoriei artei.

EL A VENIT SINGUR! NIMENI NU L-A EVOCAT. (6)

Exemplară în acest sens se dovedește anecdota pe care Kantor o povestea despre originile titlului acestui spectacol. Galerista lui pariziană, Catherine Tieck, se dusesse la o ședință de bloc desfășurată în clădirea în care se afla spațiul expozitiv, pentru a cere aprobarea de a realiza o altă ușă de siguranță. Pe o bătrână răutăcioasă, care încerca în fel și chip să se opună, Tieck a înfruntat-o susținând necesitatea de a pune în siguranță operele atâtor artiști iluștrii care, de altfel, ar fi sporit valoarea edificiului, obținând următorul răspuns: «Mi se rupe de artă! Să crape artiștii!». Iar propoziția, transmisă fidel lui Kantor și întâmpinată de acesta cu o neasemuită plăcere, a fost imediat „capturată” pentru a denumi spectacolul la care se lucra.

2. După cum s-a spus anterior, aceste prime obiecte rudimentare deschid și la nivel ideatic calea spre infinita serie de mașini teatrale extravagante pe care le vom vedea cum apar și dispar cu maximum de dezinvoltură – uneori fără vreun motiv aparent – în mijlocul spectacolelor pe care le va pune în scenă Kantor de-a lungul anilor. Sunt mecanisme când sinistre, precum funebrul aparat fotografic-mitralieră din *Wielopole Wielopole*, când duioase și legate de amintiri personale covârșitoare precum căruciorul-jucărie din *Să crape artiștii*, când mărunte precum leagănul mecanic-sicriu din *Clasa moartă*, când enorme precum monstroasa mașină de măcinat carne care formează Mașina Funerară din *În micul conac*.

Sunt prezente când invazive și zgomotoase precum teribila Mașină Nimicitoare, grămada de scaune cu mișcare automată care-i asuprește pe actorii din *Nebunul și călugărița*, când discrete și aproape insignifiante precum canatul îngust al ferestrei prin care chipul deformat al unui trecător dubios spionează elevii din *Clasa moartă*. Sunt obiecte ingenios construite precum patul rabatabil al preotului din *Wielopole Wielopole*, și obiecte furate din uzul practic precum nenumăratele lăzi pentru transport având inscripția „Cricot 2” ștanțată pe margine, ce de multe ori au fost văzute făcându-și apariția pe scenă în miezul acțiunii. Și apoi, evident, ușile, acele faimoase uși scâlciate care se deschid spre nimic sau, mai degrabă, spre impenetrabilele meandre ale sufletului și care pot, în caz de nevoie, să avanseze și să se retragă mișcându-se fără zgomot pe niște roți minuscule.

Solemne și mizerabile, enigmatice și disprețuitoare, aceste mașini din fier și din stofă, din lemn și din cauciuc care cutureieră scena fără scopuri evidente se prezintă drept ceva mai mult decât simple obiecte. În indiferența lor echivocă par niște creaturi dotate cu o formă perversă de conștiință, un fel de entități vii, ambigue și inexplicabile. Chiar dacă sunt echipate adesea cu alarmante guri de clește, cu resorturi puternice, chiar dacă sunt legate uneori direct de imagini ale morții, în fond, acestea nu vor să pară nici bune, nici malefice, și de altfel „victimele” efectelor lor nu arată nici că ar suferi, nici că s-ar bucura: într-un anumit sens, sfârșesc prin a fi asemănătoare personajelor cu care întrețin relații insondabile. Ca și acestea din urmă, par să aibă în primul rând intenția de a urmări niște finalități misterioase, pe care nu le vom cunoaște niciodată. Aceste ironice și stridente proiecții ale minții artistului nu sunt concepute pentru a îndeplini vreo utilitate practică. Chiar dacă sunt dotate cu angrenaje, roți și șaiube, acțiunea pe care o desfășoară este minimă sau inexistentă, oricum disproporționată față de o asemenea desfășurare de fantezie mecanică. Dincolo de frapantele lor apariții pe scenă, acestea nu reintră în mod vădit în nicio logică narativă, nu influențează soarta protagoniștilor sau ale figurilor marginale, nici nu ne ajută să le înțelegem mai bine existența. Într-un anumit fel, sunt pure construcții plastice, caracterizate de propria inutilitate declarată, gândite în relație cu funcții pe care, în fond, nu vor trebui vreodată să le ducă la bun sfârșit.

Dispozitivele enigmatice care par să se materializeze pe neașteptate, aproape din proprie inițiativă, fac trimitere, într-un anumit sens, la atmosfera suspendată și febrilă ce a caracterizat scriitura aceluia care, pentru Kantor, a fost un fertil model cultural, Bruno Schulz, autorul capodoperelor *Prăvăliile de scortişoară* și *Sanatoriul timpului*. Paginile lui Schulz sunt umplute până la refuz de fantezii și manechini, dar și de dulapuri care dezvăluie nebănuite pasaje interne, tapițerii care în mod imperceptibil devin misterioase extensii vegetale sau animale, rafturi de prăvălie pline de mărfuri ce se pretează în permanență la metamorfoze ambigue. Mai ales următoarea descriere, din povestirea *Revelație*, ne duce cu gândul la multe mașinării kantoriene indescifrabile.

Atunci se întâmplă să coboare încet din pat, se îndrepta spre un colț al camerei unde atârna instrumentul lui devotat. Era un fel de clepsidră cu apă, ori o fiolă mare, gradată în uncii și umplută cu un lichid negricios. Tata se unea cu ea printr-un intestin lung de cauciuc, asemănător unui ombilic întortocheat și dureros, și unit astfel cu acel instrument jalnic încremenea, ochii i se întunecau, iar pe chipul lui palid apărea expresia suferinței ori poate a unei voluptăți vicioase (7).

Ce scop au deci, în fond, obiectele și mașinăriile teatrale în spectacolele lui Kantor? Acestea se află, fără îndoială, într-o relație perenă cu propriul contrar uman, actorii, sugerându-le, provocându-le acțiunile gratuite, gesturile obsesiv repetitive. Acestea le revine importantul rol de a marca spațiul scenic, lipsit de altfel de orice structuri scenografice, creând sau medii dominate de sumare decoruri în paragină, sau un gol rarefiat care dobândește imediat rezonanțe metafizice implicite, dar elocvente (adică, în fond, nu s-a mai văzut în acești ani un teatru care, la ieșirea din scenă a obiectelor, să pară atât de abisal, atât de gol conceptual precum cel al lui Kantor).

Obiectele și mașinile scenice au efectul imediat de a condiționa în mod mai mult sau mai puțin direct încărcătura emoțională a unui spectacol, cu mult mai bine decât reușesc s-o facă personajele în carne și oase. Acestea pot realiza fără efort un climat grotesc sau derizoriu la un nivel obscur, precum căruciorul pentru gunoi urât mirositor care îi transportă pe cei doi „gemeni” din *În micul conac*, sau pot să transmită prin natura lor un sens de oprimare precum duba poliției sau micul tanc care dau târcoale amenințătoare în *Astăzi nu este ziua mea de naștere*. Dar obiectele sustrate mizeriei existenței cotidiene sau dimpotrivă, construite tocmai prin intermediul acelor inconfundabile îmbinări de lemn cojit și tinichea ruginită, sunt și un semn poetic precis, sunt componentele unei sintaxe care este deopotrivă vizionară și în întregime cufundată în peisajele degradate ale Poloniei pre-moderne și pre-industriale.

Principala funcție a acestor prezențe obscure, în acel labirint complex de referințe care este hinterlandul estetic al lui Kantor, ne poartă însă spre alte direcții având implicații și mai determinante. Descoperirea obiectului, cu a sa straniețe aspră sau ironică, cu materialitatea sa refractară la orice efort de penetrare intelectuală, nu produce doar o breșă în inima gândirii dadaiste, deschizându-i infinita capacitate de a propune combinații imprevizibile, ci devine o cheie de acces spre celelalte teritorii nețârmurite care se întind dincolo de împărăția detestabilă a iluziei: este trecătoarea care duce spre pura dimensiune a realului, în regatul, doar în parte explorat, al cotidianului magmatic și nemijlocit, încă neatins sau modelat de vreo intervenție umană.

Realizată prin metode diferite în funcție de fazele evoluției sale, încercarea de a plasa relația dintre realitate și creație în centrul propriei cercetări, este un obiectiv prioritar pentru Kantor, de-a lungul întregii sale vieți. Poate că sondează respectiva relație cu o mai mare intensitate în perioada de tinerețe, când această acțiune dobândește relevanța unei sfide: cert este că din acel 1944 în care Ulise își făcea apariția printre ruinele prezentului și până la ultimul spectacol în care figurile din tablouri invadau camera lui celebrând «translatarea graniței din lumea ILUZIEI în lumea noastră REALĂ» (8), dialectica acestor două sfere de existență este un nucleu portant al codurilor sale expresive.

Realitatea, în concepția lui Kantor, constituie un fel de antidot natural la artificiile simplei reprezentări, o puternică resursă anticlasicistă și antiacademică, expresia unei alterități explozive care invadează cercul închis al scenei modificând sensibilitatea spectatorului. Apariția sa neașteptată în spectacol ne face să percepem o senzație de apropiere neprevăzută, o familiaritate uimitoare contrarie îndepărtării suspendate ce este caracteristică dramei de sorginte literară, văzută drept o entitate aulică, străină, di trecut. Luând în considerare această perspectivă, devine evident faptul că posibilitatea de a declanșa un efect atât de zguduitor pentru echilibrele creației este, pentru el, o chestiune centrală, primul pas spre o revoluție care să aibă într-adevăr urmări asupra finalității artei, fără a se opri la simple intervenții exterioare.

Kantor, după cum am afirmat anterior, și-a comparat adesea metoda cu cea a autorilor de *collage* și, dacă observăm cu atenție, procedeul este într-adevăr același: prin introducerea fragmentelor de ziar, bilete de tren, bancnote, materiale, portative muzicale și alte rămășițe ale obișnuirilor activități cotidiene, bucăți întregi de realitate erau simbolic inserate în dezordinea organizată a operei de artă pe care o bruscau, o remodelau în baza legilor consistenței lor fizice și a statutului lor formal diferit. Kantor, desigur, nu evita să aplice în mod repetat aceste principii în activitatea sa creatoare de natură plastică sau figurativă. Dar contribuția sa cu adevărat originală constă în special în tentativa de a le aplica la scara amplă a teatrului.

Întinderea scenei se substituie restrânsei suprafețe bidimensionale a pânzei, mecanismul mai mult sau mai puțin stânjenitor sau nepotrivit pătrunde cu forța în fragilele intrigi de salon ale pieselor lui Wietkiewicz. Dar diferența dintre aceste operații artistice nu este dată doar de proporții. Dacă, într-adevăr, finalitățile și metodele care stau la baza practicilor sunt asemănătoare, contextul în care acestea se desfășoară este

diferit, la fel ca și mijloacele pe care le utilizează: spre deosebire de dimensiunea statică a *collage*-ului, teatrul este într-adevăr guvernat de alți factori de durată temporală a acțiunilor, de mișcare a obiectelor și a corpurilor în spațiu, de integrare a componentelor vizuale și a celor sonore, voci, muzici, zgomote.

[continuare](#)

Traducere de Iulia M. Nănău

* Text publicat cu acordul Editurii Titivillus - www.titivillus.it

NOTE

1. T. Kantor, *Școala elementară de teatru*, p. 64.
2. *Ibidem*, p. 25.
3. *Ibidem*, p. 26.
4. *Ibidem*, p. 15.
5. *Ibidem*, p. 16.
6. T. Kantor, din programul de sală de la *Să crape artiștii*.
7. Bruno Schulz, *Manechinele*, traducere de Ion Petrică, Iași, Polirom, 2004, pp. 26-27.
8. Din programul de sală pentru *Astăzi nu este ziua mea de naștere*, p. 13.