

Renato Palazzi despre Tadeusz Kantor. Traducere inedită



Cartea criticului și omului de teatru Renato Palazzi, *Kantor. La materia e l'anima (Kantor. Materia și sufletul)*, include fotografiile realizate de Maurizio Buscarino și apare în 2010 la editura Titivillus. Este dedicată, așa cum reiese din titlu, unei figuri unice în panorama teatrului din secolul XX, Tadeusz Kantor. Născut în 1915, la Wielopole, în Polonia, având tată evreu și mamă catolică, pictor și dramaturg, este un inovator al artelor vizuale și un continuator al avangardelor istorice. Teatrul său, așa cum ne sugerează Palazzi, este o indescifrabilă aventură a unui spirit care își caută identitatea la granița dintre viață și moarte, rezultat al

unui proces personal de metabolizare a istoriei din perspectiva ororilor secolului XX: cele două Războaie Mondiale, Holocaustul și dictatura comunistă.

Renato Palazzi, actor-mașinist într-unul dintre spectacolele-*happening* realizate în Italia de Kantor în 1987, *Mașina iubirii și a morții*, pătrunde în universul creativ kantorian conștient fiind de o anumită impenetrabilitate a acestui imaginar complex, marcat de influențe de natură picturală, teatrală și literară.

Cele două părți ale cărții, *Materia* – patru capitole: Obiectul, Actorul, Textul, Spațiul – și *Sufletul* – trei capitole: Moartea, Memoria, Teatrul Eului divizat – reconstituie, printr-o analiză clară și nuanțată, opera teatrală a unui autor eclectic, caracterizată de lipsa intrigii și a cauzalității, de repetiția redundantă a cuvintelor, a gesturilor, de o circularitate a mișcării, de manipulări ale unor realități diferite, de amestecul materiei și iluzii autobiografice cu fragmente de text și obiecte lipsite de importanță, cu scopul de a surprinde realitatea în desfășurare. Subiectul și obiectul, viața și moartea sunt puse în scenă printr-un mecanism născut și din experiența de pictor a lui Kantor, un fel de colaj obținut printr-o aglomerare progresivă de semnificații și de asociații libere, într-o atmosferă bizară și mistică.

Iulia Nănău

Renato Palazzi: *Kantor. Materia și sufletul*

Text publicat cu acordul Editurii Titivillus
www.titivillus.it

Partea a doua. Sufletul

Cap. 2 Memoria



Aceasta este Bunica mea,
mama mamei mele, Katarzyna.
Acesta este fratele ei, Preotul.
Îl numeam unchi.
Peste o clipă va muri.
Acolo este așezat Tatăl meu.
Primul din stânga.
Din această fotografie, trimite salutări.
Este data de 12 septembrie 1914.
Într-o clipă va intra Mama. Helka.
Ceilalți sunt Unchii și Mătușile.
Toți, undeva prin lume,
și-au găsit într-un sfârșit
moartea.
Acum se află în această cameră,
parcă imprimați în memorie:
Unchiul Karol... Unchiul Olek... Mătușa Manka... Mătușa Jozka...

(T. Kantor, *Wielopole Wielopole*, p. 9)

Amara recuperare de către Kantor a meandrelor propriiei geografii domestice, aproape o tentativă de a reconstrui chipuri și siluete care ies cu greu la suprafață dintr-o veche imagine nefocalizată, este de fapt începutul „partituri” sale scenice, ba chiar al partituri unui spectacol printre cele mai valoroase și mai importante din istoria lui Cricot 2 (numele unui teatru fondat de Kantor în 1955, dar care nu a existat ca instituție și nu a avut un sediu stabil., n.t.) ca *Wielopole Wielopole*. Piesa te duce cu gândul la enunțarea unei poetici teatrale, la un *incipit* al unui eventual manifest al Teatrului Memoriei pe care Kantor nu l-a scris niciodată, dar pe care ar fi putut să-l scrie, și în fond ar trebui să ne întrebăm cum de n-a făcut-o: în schimb, în aceste câteva rânduri este într-adevăr expusă o poetică, și în aparenta simplitate ce le caracterizează este cuprinsă o declarație de intenție ce va fi explicitată pe parcurs, nu atât pe hârtie cât prin concreta dezvoltare a unui spectacol atât de programatic și chiar radical exemplar.

În acel scurt paragraf inițial, într-adevăr, sunt conținute unele puncte fundamentale ale parcursului lui Kantor de la fazele succesive piesei *Clasa moartă* și până la ultimul spectacol: prezența la rampă – mai mult sau mai puțin verosimilă, mai mult sau mai puțin înrădăcinată într-o autentică trăire autobiografică – a unei mici mulțimi de părinți și unchi și rude decupați din iconografia unui sătuc polonez de la începutul secolului XX, și imobilizați pentru totdeauna în posturile personajelor unui neschimbat *presepe* de familie (după obiceiul catolic de a pregăti o reprezentare la scară redusă a scenei nativității ce va fi expusă în casă în perioada Crăciunului, n.t.); implicita constatare că aceste figuri ale unui univers afectiv eminamente privat se substituie de-acum personajelor născute din imaginarul unui autor, obținând o densitate teatrală autonomă; în plus, faptul că acestea sunt plăsmuite sau replăsmuite în mod exclusiv printr-un proces pur de memorie și că, mai bine zis, un asemenea proces – și nu actul convențional de a scrie un text – devine un mecanism central al creației.

La totalitatea acestor aspecte trebuie adăugată și recurgerea la unele alegeri terminologice deosebit de revelatoare. A se vedea, de exemplu, utilizarea doar aparent cazuală a cuvântului «imprimați», ce pare să facă trimitere încă de pe acum la un concept foarte drag lui Kantor, cel al *plăcilor fotografice* care, sub diferite aspecte, constituie pentru el chintesența oricărei activități a memoriei: plăci care fixează pentru deceniile viitoare pe elevii unei clase din trecut, sau pe tatăl artistului în mijlocul unui grup de soldați înainte de plecarea pe front; plăci care sugerează, după cum se va vedea, una dintre principalele chei de lectură pentru a explica modul imprevizibil în care funcționează amintirile din mintea noastră.

A se vedea de asemenea și recurgerea la o altă expresie, acel «se află» care dincolo de sensul său imediat ar părea să indice o stare de pasivitate sau de imposibilitate de a acționa, ca și cum personajele nu ar aparține cu adevărat mediului în care le vedem, ca și cum ar fi fost aduse acolo împotriva voinței lor, aproape dirijate de o forță ineluctabilă: și totuși mediul există, și este desenat în mod clar, «camera» – o *cameră a memoriei*, evident – din moment ce capacitatea de a-și aminti nu acționează în abstract, trebuie să-și găsească o echivalență constantă în modificarea unui anumit spațiu fizic sau mental. A se vedea în fine precizarea ulterioară că ne aflăm în fața unor morți, că există o strânsă conexiune între dimensiunea memoriei și cea a morții, între aceste două entități ce fagocitează în mod implacabil pe oricine le devine victimă sau obiect involuntar.

Faptul că activitatea memoriei este legată în mod ineluctabil de ideea de moarte – în logica lui Kantor – este de altfel o constatare de-a dreptul evidentă: deoarece toate persoanele care intră în perimetrul amintirii noastre nu mai există, sunt de obicei moarte precum acel unchi preot, acei soldați omorâți pe cine știe ce câmp de luptă, iar actul de a le aminti ne este dat ca unica legătură pe care-o mai putem avea cu ele. Strict la un nivel artistic, faptul se produce și pentru că aceste materializări ale memoriei, precum aparițiile celor din lumea de dincolo, sunt de-acum niște ființe inutile, creaturi reduse în esență la rangul de obiecte, și în calitate de obiecte le manipulăm și le transformăm după placul nostru.

Mai trebuie adăugat că târâmurile memoriei sunt oricum o subspecie a împărăției morții, un echivalent ambiguu al lumii de dincolo: sunt orizonturi separate în mod obscur de cele în care se desfășoară existența cotidiană, un „altundeva” dinspre care ne privesc figuri de indivizi cândva reali, după ce au fost supuși unor transformări imprevizibile. Aceștia ne apar deformați de timp dar și de alterarea intimă a propriului nostru mod de a fi, îndepărtați și de neajuns ca și cum ne-ar vorbi de la distanțe incommensurabile. Locurile morții și procesele memoriei sfârșesc astfel prin a coincide cu cealaltă realitate enigmatică care este scena, spațiul ce reflectă fragmente din noi înșine văzute aproape din exterior sau dintr-o perspectivă complet străină nouă. Însă cheștiunea legăturilor dintre moarte și memorie poate fi înfruntată și dintr-un punct de vedere metafizic mai subtil: poate, într-un fel, este memoria însăși cea care dăruiește moartea, este memoria cea care ucide, mai mult sau mai puțin involuntar, lăsând integritatea unei persoane pe seama subiectivității, a arbitrarului limitat al unei intervenții în mod clar selectivă, ce îi reține o singură trăsătură, reluată la infinit până ajunge să se imprime în eterna durată a amintirii. În fond, dintr-o perspectivă umană normală, sfârșitul vieții, în iremediabilul său, are un ceva acceptabil și compătimitor, deoarece îl ia cu sine pe individ așa cum era, fără să se îndârjească să-i dezmembreze figura, fără să-i sustragă deplinătatea imaginii. Doar după un anumit timp amintirile supraviețuitorilor încep să erodeze fizionomia celui care a trecut „pe lumea cealaltă”.

Memoria, precum moartea, în teatrul lui Kantor nu se prezintă niciodată sub forma unui a pleca definitiv: atât uneia cât și celeilalte i se atribuie mai degrabă caracteristica unei interminabile întoarceri, devenind niște ramificații ale ființei ce refuză cu obstinație să fie îndepărtate, dar rămân agățate de o aparență redusă și sub anumite aspecte amputată, a unui ceva esențial. Memoria, precum moartea, scoate din uitare, dar le șterge

orice facultate de exprimare a unei identități depline celor pe care i-a capturat: aceștia apar iremediabil încredințați unei existențe suspendate ce are doar vagi legături cu cea reală, și în care rămân prinși fără vreo posibilitate de a înainta sau de a se întoarce înapoi.

Merită subliniat un detaliu ce nu este în totalitate secundar: nu din întâmplare fotografia ranchiunoasă, nerăbdătoare să immortalizeze vreo trecere la cele veșnice, care irumpe în scenă în *Wielopole Wielopole* – și este identificată în mod clar drept «agent lugubru al morții» (T. Kantor, *Wielopole Wielopole*, p. 16) – este proprietara unei mici întreprinderi numită „firma Amintire”, deoarece echivalentul cel mai potrivit al memoriei este, pentru Kantor, fotografia care oprește acțiuni și expresii, dorințe și regrete. Iar fotografia, care în mentalul anumitor popoare ar trebui să fure sufletul, în viziunea kantoriană fură viața personajelor care-i pozează. Fotografia fixează amintirea preotului în agonie, al armatei ce stă să plece la război, iar fixarea amintirii alunecă imediat într-o inconfundabilă metaforă a sfârșitului.

Dar a-ți aminti este un act destul de riscant, este ceva îngrozitor de apropiat de moarte, chiar și pentru cine, în sinea sa, elaborează și produce anumite amintiri. Memoria, spune Kantor, «transferă realitatea în trecutul care moare în continuu» (*ibidem*, p. 146.), iar în acel trecut muribund atrage și amintirea pe care noi o avem despre noi înșine, condamnă eul nostru să ducă cu sine semnele, irecognoscibile acum, ale unor epoci definitiv apuse. Așa cum bătrânii înțelepți din *Clasa moartă* nu se pot despărți de larvele de ceară «în interiorul cărora se odihnește memoria TIMPULUI din COPILĂRIA lor distrusă de VÂRSTA ADULTĂ, de spiritul său practic, de legile sale severe și criminale» (T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moartă*, p. 84), nici noi nu reușim să evităm să rămânem legați pentru totdeauna de copilul care eram, și este vorba, inevitabil, despre un copil mort față de tot ceea ce am devenit între timp.

Sau, în mod contrar, această densitate a memoriei devine cu atât mai presantă și mai necesară pe măsură ce înaintăm spre hotarul morții, precum o excrescență ce se extinde într-un organism devastat: și prin urmare adevărații morți suntem noi cei care ne amintim, cadavre în comparație cu palpitarea neîncetată a vieții pe care continuă s-o emane copiii care am fost cândva. Dimpotrivă, poate că a muri este condiția indispensabilă, este prețul pe care trebuie să-l plătim pentru încercarea de a depăși firul amintirilor, pentru adulmecarea urmelor trecutului care măcar pentru o clipă ne poate face să regăsim iluzia de a ne simți încă vii. Și acesta este fără îndoială motivul pentru care «nimeni nu se întoarce viu din țara tinereții sale», după cum afirmă o replică plină de semnificații din *Întoarcerea lui Ulissee* de Wzspiański.

Prin urmare, din mai multe puncte de vedere, în spectacolele kantoriene, memoria merge pas la pas cu moartea, creându-se o legătură, uneori indisolubilă: fiecare dintre ele este de altfel o prelungire a celeilalte, sunt elementul fără de care sau una sau cealaltă ar înceta să existe, sau și-ar pierde inevitabil semnificația. Nu există memorie fără moarte, pentru că doar moartea rupe cu adevărat continuitatea timpului, creează acea îndepărtare în baza căreia suntem împinși să ne amintim. Nu există memorie fără moarte pentru că memoria se naște poate chiar din durerea pentru această pierdere continuă de viață care este existența noastră din copilărie până la bătrânețe. Și poate că în fond nu există nici moarte fără memorie, deoarece existența într-o amintire este singurul mod în care morții pot continua să mențină contactul cu cei vii, iar trăsătura distinctivă care îi diferențiază de cei din urmă este semnul inconfundabil care ne permite să-i identificăm ca atare.

Dacă pentru Kantor moartea este „Frumoasa Doamnă” care-i supraveghează desfășurarea direcțiilor creative, memoria este «MOTORUL PRINCIPAL și aproape actorul principal al TEATRULUI CRICOT» (T. Kantor, din 1955-1975, în *Les voies de la création théâtrale* 2, p. 3): până la urmă, cel puțin în cazul teatrului, se poate spune că aceasta este chiar mai importantă decât moartea pentru că, dacă cea din urmă reprezintă destinul comun ce-i lovește pe toți și-i înalță până la o imprevizibilă dimensiune artistică, transformând niște indivizi anonimi în protagoniști poetici ai unui ciclu teatral irepetabil, numai memoria este capabilă să alimenteze acest imaginar vorace oferindu-i tributul de carne și sânge, indispensabilă „materie primă”. Numai memoria poate să-i cheme la rampă, neobosită, pe aceia care au trecut deja în împărăția umbrelor. Din acest punct de vedere memoria este matca în care moartea își dobândește din plin însemnătatea lugubră, este un reflex crud al timpului care aruncă asupra morților patina sfâșietoare a unui destin irevocabil. Este amestecul magmatic care cimentează întregul edificiu al teatrului kantorian. Prea puțin contează, în fapt, dacă acesta are într-adevăr o tentă autobiografică, sau dacă evocă în schimb niște fantezii ale unei inteligențe vizionare: creațiile sale se transformă oricum în universul personal al unui artist care trage direct sforile amintirilor și halucinațiilor sale, atribuie roluri impenetrabile figurilor din viața trăită și entităților construite artificial din fragmente de realitate diferite, atribuindu-le sensul unei necesități absolut subiective, și conferindu-le astfel ulterioară profunzime fragmentelor risipite din propriul trecut.

2. Tema memoriei se corelează imediat cu un alt element important din spectacolele lui Cricot 2, adică o concepție de ansamblu asupra timpului din care acestea se inspiră. În scrierile sale, Kantor nu face referință directă la timp: este totuși evident că un parcurs creator focalizat atât de specific – cel puțin de la o anumită fază încolo – asupra punerii în relație a prezentului cu trecutul nu poate să facă abstracție totală de o oarecare „filozofie” a desfășurării temporale. Timpul, în teatrul lui Kantor, pare într-adevăr să se prezinte ca o entitate neexprimată dar în mod intim complexă și nuanțată: acesta suferă de altfel o serie de variații decisive în funcție de perioadele și orientările artistice care predomină succesiv în reflecția dramaturgului asupra activității scenice.

Epoca pasiunii din tinerețe pentru Maeterlinck și simbolism apare de exemplu dominată de amenințări obscure și blesteme îndepărtare care străbat anii și generațiile, într-o reprezentare alarmantă a trecutului care ucide prezentul, a bătrâneții care sufocă tinerețea și prin urmare, în esență, a timpului care se rupe și se îndoiește, care se răsucesce și se înfășoară la loc. Oricât l-ar zdruncina prin exagerări avangardiste, timpul scriitorilor simbolști este în mod cert unul "lung", plin de semnale impalpabile. Este timpul evenimentelor arhaice depozitate în inconștientul cultural, timpul basmelor și al legendelor populare: un timp în orice caz nerealist, ci dilatat în febrile perspective fantastice.

Aceeași *Întoarcerea lui Ulise* este, dacă o analizăm cu atenție, povestea unei călătorii interioare care se desfășoară în dimensiunea temporală, pe lângă cea spațială. Întoarcerea din Troia a eroului homeric transformat într-un mișel și un asasin măsoară greutatea deceniilor care-l despart de plecare și fatala irevocabilitate a transformărilor ce se petrec în viața omului. În text, timpul este un blestem, este divinitatea sinistă care țese drama imposibilei ancorări în portul trecutului. Iar Kantor, punând-o în scenă, se joacă ulterior cu factorii temporali scufundând protagonistul și mediul înconjurător într-un context feroce de actual. În anii '50, prin fondarea lui Cricot 2 și ideea de a aplica procedeele artelor vizuale în teatru, investigația lui Kantor pare să se mute pe un alt plan. Din orizontul său dispar pe rând normele care reglementează scena tradițională, printre primele fiind cele legate de progresiunea temporală. În Teatrul Informal și în Teatrul Zero, Kantor, care își propune să anuleze desfășurarea „naturală” a faptelor, care îi exilează pe actori la marginea unei grămezi de scaune sau îi închide în spațiul îngust al unui dulap, pornește de la aceleași premise și în tratarea mecanismelor cronologice: spectacolele sale de atunci sunt în întregime identificabile cu un fel de extaz al materiei, o confruntare frenetică cu realul înțeles ca o simplă substanță indiferentă și lipsită de memorie, ce nu este modelată de istorie sau de impulsul direct al acțiunii umane.

Această substanță indiferentă și lipsită de memorie poate extrem de greu să cunoască răscumpărarea unei autentice progresiuni în timp. Însăși natura aceluia *objet trouvé*, obiectul sărăcăcios găsit printre gunoaie și salvat de la distrugere, exclude din start vreo legătură cu trecutul sau capacitatea de a prefigura vreun viitor. *Objet trouvé*-ul – este prin urmare textul *trouvé*, personajul *trouvé* și toate celelalte resurse artistice în mod kantorian „de-gata”, „găsite” de-a lungul drumului unei creații scandate de întâmplare – se proiectează într-un prezent imuabil, se fixează în infinita dilatare a unei clipe unice, nepuizabile.

Lua sfârșit în lume vremea Artei Informale, marea aventură a secolului nostru. Mulți dintre pictorii săi se sforțau să mai extragă viață din resturile unei splendori antice, din amintirea visului nostalgic al peisajelor uitate, al figurilor umane care se întorceau precum spectrele unei epoci îndepărtate. Eu nu voiam să-mi amintesc.

Nu venise încă, evident, acea vreme în care să încep călătoria mea pe continentul trecutului; în care, din trecut, din inutilitatea sa nostalgică, ca și cum m-aș fi folosit de niște zdrențe sărăcăcioase să "creez" un tablou tragic al timpului prezent. (Kantor, *Opera mea, călătoria mea*, p. 112)

Această drastică luare de poziție față de timp și de memorie înregistrează, într-adevăr, o excepție parțială de la o inițiativă care în rest pare să fie contrară oricărei refugierii edulcorate în amintire: este vorba despre derizoria, răscolitoarea *Anti-Expoziție*, compusă din 937 de obiecte care constituiau într-adevăr niște gunoaie ale trecutului, notițe vechi, bilete de tren folosite, vederi trimise și primite. «Totatitatea acelor catrafuse care de obicei se aruncă în vreun sertar ca să nu mai vadă lumina soarelui» (T. Kantor, *Wielopole Wielopole*, p. 139), așa definește Kantor glorioasele rămășițe pe cale să devină «"mansarde" ale conștiinței» (*ibidem*) și «depozite ale memoriei» (*ibidem*), dar într-o accepțiune aproape parodică față de implicațiile pe care conceptul le va dobândi câțiva ani mai târziu.

Se poate în schimb observa că, în succesivele sale experiențe, acest tip de aplatizare voluntară a prezentului va tinde să se acutizeze. Perioada următoare va fi dedicată de Kantor finalizării tehnicilor artistice focalizate într-o măsură mai mare asupra anulării oricărei stratificări temporale a materiei: începe într-adevăr etapa fervidă a *emballage*-lor, ambalaje prin care obiectele cotidianului sunt sustrate devenirii, stofă, hârtie, plase și sacoșe care le acoperă, le ascund vederii și percepției intelectuale. Iar între timp continuă să practice *happening*-urile, care deplasează procesele creatoare spre finalități eliberate de orice fel de convenție teatrală.

În special aceste activități, aflate la jumătatea drumului dintre teatru și artele vizuale, imprimă o anumită direcție concepției despre timp ce ghida în acei ani spectacolele lui Kantor. Sensul însuși al *happening*-urilor se reflectă în capacitatea acestora de a se desfășura în afara oricărei coerențe logice a reprezentării. Evident, nu se poate spune că, în asemenea experiențe, spre deosebire de ceea ce se întâmplă cu pictura, componenta *duratei*, a extinderii acțiunii în sfera temporală, pe lângă cea spațială, este total absentă: dar la baza *happening*-urilor se află timpul ca *întâmplare* pură și mecanică a lucrurilor, lipsit de mediere, lipsit de subtile valențe metaforice. Într-un anume sens, acestea se limitează la înregistrarea simultaneității obtuze a circumstanțelor vieții, la manifestarea nedeterminată a evenimentelor în trecerea oarbă și imprevizibilă a clipei ce explodează și dispare.

Această direcție va fi întărită ulterior de natura deosebită a textelor lui Witkiewicz, pe care în perioada respectivă Kantor, sistematic, le demontează și le reconstruiește, acestea fiind dominate la rândul lor de o concepție a timpului înșelătoare, ce în mod voit te induce în eroare: personajele din *Nebunul și călugărița*

sau *Lișița* fac referiri la evenimente întâmplare într-o epocă apusă, dar nu se poate spune că este vorba de un trecut autentic. Ceea ce se află în urma lor te face să te gândești mai degrabă la citate vidate de sens dintr-un trecut evanescent la modul absolut, golit de orice consistență reală. Poate este un trecut care aparține altor indivizi, sau altor opere de teatru, și le este aplicat în mod artificial. Este o iluzie, o construcție având fundamente pur literare.

Prin urmare este interesant să încercăm să stabilim nu doar în care fază unii factori de natură temporală se întorc în vizorul kantorian, dar și motivele acestei imprevizibile schimbări de direcție. Între timp trebuie să ținem cont de acea condiție a artei de la începutul anilor '60 pe care el a definit-o în mai multe ocazii drept «înrolare în masă» (T. Kantor, *Teatrul morții*, p. 215) a noilor avangardiști, adică explozia fenomenelor de modă colectivă în jurul unor practici ce au fost cu puțin timp în urmă apanajul unor inovatori îndrăzneți: în acea perioadă, după părerea lui, se deschid adevărate *autostrade* pentru epigonii lipsiți de personalitate, pe care aceștia le parcurg repetând mecanic acele experiențe de manipulare a materiei și de confruntare cu realitatea care pentru predecesorii lor au avut implicații mult mai puternice, dar acum se îndreptau deja spre forme de consacrare „oficială”.

Într-un manifest din '73 el atacă cu hotărâre înaintarea invazivă «a artiștilor-parașutiști, a luptătorilor de gherilă, a artiștilor-salahori, a artiștilor-salariați, a copiștilor ambulanți, a jonglerilor, a proprietarilor de birouri și agenții» (*ibidem*). Reacția față de un conformism răspândit nu este suficientă pentru a justifica o atât de drastică deplasare a privirii sale spre noi geografii interioare: dar dacă aceștia i se adaugă epuizarea spontană a unor subiecte cândva destul de prolifere, iar acum îndreptate spre o vidare intelectuală progresivă, se explică apariția necesității de a căuta alte soluții, alte «drumuri secundare» (*ibidem*) capabile să ofere oportunități ulterioare de a «se revărsa în necunoscut» (*ibidem*).

Mai trebuie adăugat că între timp Kantor a ajuns la maturitatea deplină, intrând în acea vârstă în care trecutul dobândește treptat o consistență preeminentă. Probabil că a fost marcat în primul rând de o pierdere personală precum moartea mamei, petrecută cu câțiva ani înainte, care îl va determina să înceapă să privească în urmă și-l va iniția – pe el, atât de ostil sentimentalismului – în acea variantă specială a durerii care este nostalgia. Faptul că acest doliu nu ține de o emoție exclusiv privată este demonstrat de o creație unică, neliniștitoare *Portretul mamei*, o serie de imagini ale Helenei Kantor în diferite perioade din viață imprimate pe săculețe umplute cu pământ. În mod semnificativ, într-o pagină din cartea *Opera mea, călătoria mea*, el îi oferă acestei realizări statutul de emblemă a unui anumit mod de a da o formă concretă memoriei. Mai există de altfel episodul, deja povestit, al fostei săli de clasă ce este observată pe furiș printr-o fereastră deschisă spre stradă. Chiar dacă i se acordă sau nu importanță acestei anecdote, este cert faptul că tocmai prin *Clasa moartă* multitudinea perspectivelor temporale reîncepe să fie un element central al spectacolelor din Cricot 2. Băncile din *Clasa moartă* – acele bănci «părăsite ca niște epave» (T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moartă*, p. 101) în mijlocul unui fel de «câmp de luptă» (*ibidem*) – sunt primul element din teatrul lui Kantor care să fie definit de către acesta drept o «mașinărie a memoriei» (*ibidem*). Bineînțeles că această dimensiune temporală ce revine pe scena kantoriană nu este timpul liniar din teatrul tradițional, ci este un timp întortocheat, accidentat, presărat cu capcane și străduțe înfundate în care personajele par să se piardă. În acesta continuă să conviețuiască două suflete diferite și poate opuse: pe de o parte timpul efectiv care scandează acțiunile “reale”, intriga banală a comportamentelor cotidianului smulse din fluxul fragmentar al vieții. Pe de altă parte, timpul interior al unei memorii personale care se dilată cuprinzând o întreagă existență, întorcându-se la copilărie și păstrând în pânțele ei chiar și episoade și figuri aparent neînsemnate. Iar aceste două moduri de a concepe timpul se împletesc și se suprapun determinându-i acea fizionomie esențialmente incertă, duplicitară, ambiguă.

Timpul pe care Kantor l-a trezit din somn precum un ucenic vrăjitor imprudent țâșnește cu mișcările circulare ale unui vârtej, accelerează în mod fulgerător, dar s-ar zice că se întoarce în același punct. Este încordat și vibrant, dar pare ros de tare invizibile. Îl pândesc greșelile sau perspectivele distorsionate care îl determină să concentreze în același spațiu evenimente aparținând unor epoci și contexte diferite, Războiul Mondial și moartea tatălui, asasinarea lui Mejerchol'd și Holocaustul. Aspiră să evoce un secol întreg, dar ajunge în permanență la contradicții absurde, elimină orice fază intermediară drept pentru care nașterea coincide cu moartea, copilăria se leagă în mod direct de bătrânețe, în timp ce mirii ajung la altar deja cadavre iar soldații care stau să plece pe front sunt îngropați înainte să-și înceapă călătoria.

Orice fel de teatru, în fond, tinde să fixeze în prezent influențele unui trecut mai mult sau mai puțin imaginar: vicisitudinile lui Oedip nu ar avea motiv să existe dacă înainte de nașterea lui un oracol nu l-ar fi desemnat drept aducătorul de nenoroc pentru Laios. Iar isprăvile lui Hamlet nici măcar n-ar fi existat dacă într-o perioadă anterioară tatăl său, regele, nu ar fi fost ucis. Dar ceea ce face ca teatrul lui Kantor să fie irepetabil este mai ales faptul că întâlnirea, scurtcircuitul dintre cele două epoci se concretizează în prezența fizică a artistului pe scenă. Kantor este *trait d'union*-ul dintre ele. Kantor face parte și dintr-una și din cealaltă, el este atât omul îmbrăcat în negru aparținând timpului nostru cât și copilul din cărucior în haine de la începutul secolului XX. El este cel care, înscenându-și propria moarte, poate să se proiecteze de-a dreptul în viitor. Netrebuind să scandeze o intrigă narativă, timpul din spectacolele lui Kantor devine de la mijlocul anilor '70 o entitate nici materială, nici simbolică, o funcție pe deplin subiectivă care se contrage și se dilată, care se prelungește nelimitat până când dramaturgul nu hotărăște să-i întrerupă acțiunea: în fond bătrânii din *Clasa moartă* ar putea să-și repete la infinit gesturile de *carillon* grotesc, iar „rudele” din *Wielopole Wielopole* sunt

libere să-și continue cât timp doresc halucinanta lor „Ultimă cină”. Ține doar de alegerea arbitrară a artistului ca acțiunile lor, ajunse la un anumit grad de tensiune emoțională, să poată avea un sfârșit. Timpul, în ultimele creații ale lui Kantor, este atât timpul limitat al măruntelor activități cotidiene, examinări școlare, jocuri de cărți, vase de spălat, cât și timpul amplu care ordonează istoria. Este timpul abstract, metaforic al ritului, bazat pe o succesiune de acțiuni mereu identice, și este timpul angoasant al vârstei care înaintează și arde orice proiect de viitor, timpul care încetează să mai fie o reglementare a fluxului evenimential pentru a deveni o greutate atroce sufocantă și oprimantă. În orice caz este un timp fără timp, ce se învâрте în jurul propriei axe dar nu pornește spre ținte prestabilite.

Traducere de Iulia M. Nănău