

Partea a doua. Sufletul

Cap. 2 Memoria

- continuare -

3. Descoperit și introdus în munca creatoare cu scopul implicit de a rupe o schemă, de a depăși aplatizarea perspectivei și de a ieși din granițele unui prezent indiferent, funcția memoriei imprimă teatrului kantorian un neașteptat impuls spre diversificare: înzestrat fiind cu o enormă putere evocatoare, capabil să multiplice unghiurile din care se observă lucrurile, aceasta furnizează o neobișnuită densitate dramaturgică spectacolelor din Cricot 2, le umple de obiecte și personaje cu rezonanță intimă ulterioară, adăugându-le un puternic halou emoțional. Luminozitatea ei slab proiectează umbra unei amprente personale în mod misterios asupra acelor fragmente dezbrăcate de realitate imprimăte pe scenă, îmbracă într-o atmosferă intens enigmatică figurile bizare ale „condiției celei mai de jos”.

Ce anume acutizează și face mai dureros impactul cu *Clasa moartă* dacă nu apariția involburată a unei lumi de-acum pierdută în amintire, ecartul sfâșietor între aspectul morbid al bătrânilor și ecoul reminiscențelor din copilăria lor? Și cum prinde formă acțiunea, dacă nu prin intermediul unei deshumorări groțesce a anxietăților, a îngrijorărilor, a așteptărilor și strate în minte din perioada colii? De-abia descoperit, această nouă resursă se propagă pe neașteptate în teatrul lui Kantor, se extinde, se impune, riscând să obțină un rol dominant care poate înlăgă se te nepregătit pe artist. De altfel el se simte obligat să - i modifice într-o oarecare măsură viziunea, introducând în spectacol, pentru o contrabalansare precară, fragmentele unei *realități secundare* precum *Tumoare Cervicală*.

Aceste nesigurane sau reineri inconștiente – dacă asta sunt – se prăbușesc cu totul în momentul în care începe să pregătească *Wielopole Wielopole* care, așa cum am mai spus, înalță memoria la nivelul unei adevărate metode de compoziție. «Este vorba despre recrearea structurii *amintirii* și a *memoriei* – notează Kantor – la un nivel mult mai profund decât în *Clasa moartă*»¹. Și iată cum într-adevăr, sub privirea autorului, mai mult ca niciodată par să fie integrați în acțiune, este reînsoțit în mod ideal, pe scenă, propria «cameră copilăriei»², iar figurile din vechiul microcosmos familiar sunt examinate de ochiul mirat al celui care pe-atunci era un copil.

Mai mult decât să parcurgă în profunzime drumul amintirii, *Wielopole Wielopole* marchează deplină afirmarea a unui filon în mod exasperat personal ce nu va mai dobândi o expresie atât de complexă în poezia lui Kantor. În *Sărape artiștii* tema trecutului se manifestă sporadic mai ales prin intermediul prezenței lui Kantor „la ase ani” cu cuceritorul său, o altă, extraordinară, «ma în rievă memoriei». În *Aici nu m-am întors* tema este centrală, dar într-un sens mai puțin privat, mai teatral: o încarnează figurile spectacolelor trecute care se întorc să discute cu cel care le-a creat, confruntându-se cu suferințele și destinele. În *Astăzi este ziua mea de naștere*, în fine, evenimente publice și sentimente individuale se împletesc și formează conglomerări confuze și furioase: memoria este cea care domină, dar se transcende pe sine însăși, devine murturie, imprecizie, tânguie, luare de adio de la viață.

Este evident că utilizarea unei scandări temporale schematice marchează trecerea definitivă a lui Kantor de la practicile ce învâdă contextul și de influența artelor plastice la o acceptare mai amplă a regulilor scenice, printr-o originalitate radicală cunoscută: prin recuperarea trecutului, se depășește logica purei existenței scenice, se intră oarecum într-o dinamică „narativă” implicită. Personajele, caracterizate de urmele unei experiențe precedente, își asumă identități mai puțin univoce, se proiectează într-o nouă dimensiune. Ele continuă să se materializeze în timpul fizic al spectatorului, dar pentru a ajunge la acest rezultat trebuie să îndeplinească un parcurs, trebuie să se întoarcă dintr-un alt timp care aparține în întregime sferei imaginărilor.

Dintr-un anumit punct de vedere s-ar putea spune că neașteptata apariție pe scenă a unui *înainte* și a unui *după* implică riscul unei pariale apropieri de acele componente ale «iluziei» pe care Kantor le-a considerat dintotdeauna drept o amenințare. Existența trecutului implică în sine o eclipsare a întâmplării, apariția unei desfășurări mai mult sau mai puțin coerente a evenimentelor ierarhic organizate. În mod semnificativ, în ciuda avertizării de a nu lua prea în serios verosimilitatea caracterelor, însuși autorul *Clasei moarte* ne sugerează faptul că unele din personajele sale – „bătrânelul cu velocipedul”, „bătrânelul cu W.C.-ul” – sunt construite pe alocuri în baza «rolurilor pe care le aveau în viață»³, căutând adică, în comportamentele din trecut, un fel de justificare a gesturilor lor actuale sau a rolurilor pe care le interpretează în *Tumoare Cervicală*.

¹ T. Kantor, *Wielopole Wielopole*, p. 183.

² Ivi, p. 9.

³ T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moartă*, p. 94.

Mai trebuie observat faptul că, dacă scopul teatral al acestor operațiuni de memorie este acela de a face să apară înaintea publicului personaje care apar în trecutul, iar dacă aceste personaje din trecut – după cum declară Kantor în mod explicit – sunt toate indivizi morți, deci în imposibilitatea fizică de a se prezenta pe scenă, rezultă faptul că figurile evocate nu pot fi altceva decât prezențe – evident – *iluzorii*, produsul unui artificiu, al unei simple ficțiuni. Schimbarea de tendință nu este neînsemnată: introducerea temei memoriei, mai mult decât cea a morții, obține într-adevăr tocmai acest efect, care atenuează forța impactului cu realitatea "de-a gata", nu mai permite inserarea segmentelor de viață în structura creației, ci pretinde ca acele reziduuri de viață să se materializeze în virtutea unei reprezentări în adevăratul sens al cuvântului.

În egal măsură, totuși, această sferă a amintirii oferă – dimpotrivă – și niște suporturi valide obișnuite sale intenții de a estompa și de a neutraliza regulile teatrului tradițional. Utilizată în modul lui Kantor, fragmentară, în rafale, asemenea unui intervențiu în unul din zonele mentale aparținând altcuiva, memoria nu oferă garanția unei secvențe ordonate a faptelor, ci, la rândul ei, descompune, erodează, destabilizează percepția spectatorului. Viziunea asupra trecutului care ne este prezentată prin intermediul acesteia este sumară, incompletă, constrânsă de mecanismul unei reductivități sufocante. Fizionomia creaturilor care poate să aibă o personalitate autonomă este deformată într-un crud rânjet caricatural.

Dar ar mai fi ceva de adăugat. Deschizând falii sinistre în prezentul compact, memoria sapă ascunzătorii insidioși, pictează *trompe l'oeil*-uri din cauza că, o dată la final, nu mai ținem cu certitudine care sunt adevăratele ratele și condițiile vieții. Consumând fără încetare dimensiunea temporală a trecutului, o subiază, o comprimă, amestecă evenimentele reale cu cele pur fantastice, astfel încât nu mai reușim să distingem între persoanele și obiectele care apar în realitatea noastră și cele care ajung până la noi din departări nemăsurate. Este o memorie care nu-ți oferă alinare, ci îți generează senzația de răstăcere, dezvoltând abisurile înghețate ce se ascund sub poșgi de deasupra căreia se desfășoară existența cotidiană.

Ca de obicei, sintaxa teatrală a lui Kantor se exprimă prin îmbinări percutante, prin antiteze fulgerătoare. Emoția este generată nu atât de o situație sau de un comportament în sine – cum ar fi simplul act de a-ți aminti – ci de modul în care amintirile sunt puse în relație cu planul doar aparent opus al prezentului. Spre deosebire de ceea ce se întâmplă în operele vechilor simbolisti, pentru Kantor memoria nu este un ecou slab al unor misterioase presimțiri ce lansează semnale mai mult sau mai puțin alarmante în curgerea liniară a vieții de zi cu zi. Pentru Kantor memoria este o dureroasă latură întunecată a lucrurilor, o legătură inalienabilă, concretă încarnare a trecutului în prezentul în care de altfel se revarsă neînțecat, reprezentând, din multe puncte de vedere, o altă fațetă a acestuia.

Într-adevăr, în fața unei memorii atât de invazive și agresive, rolul prezentului își pierde necesitatea și importanța, devenind minor și marginal. În fața tuturor acestor personaje care-ți fac apariția în mod confuz din trecut, timpul nostru, timpul fizic în care trăiește spectatorul, în sens dramaturgic, nu mai pare să se bucure de spațiu sau de relevanță: numai Kantor, aflat pe scenă, își asumă sarcina de a evidenția o realitate oarecum "actuală", sursa, originea amintirilor, capabil să ofere o contrabalansare concretă pentru acele regurgități vechi de zile pierdute și de chipuri uitate. Dar în convenia scenică prezentul ar putea să nu mai aibă nicio relevanță autonomă: mai bine zis, poate că în spectacolele din Cricot 2 acesta există doar pentru a furniza terenul precar pe care memoria să se încarneze timp de câteva momente.

Binecunoscutului dualism dintre viața și moarte, dintre realitate și ficțiune, i se adaugă prin urmare, pe deplin justificat, această dialectică dintre prezent și trecut, entități neliniare care încearcă să se devoreze reciproc, se zvârcolesc, luptă, dar în esență sunt obligate la o conviețuire forțată. Și tocmai această perenă conviețuire emite puternice efecte corozive asupra canoanelor normale de reprezentare, proiectându-le într-un fel de indeterminare onirică ce-i pulverizează cele mai elementare articulații logice. În marea măsură în dețocată a imaginarului kantorian nu poate exista o acțiune dotată cu un început și un sfârșit, având în vedere că începutul și sfârșitul se încălesc permanent, nu poate exista o legătură între cauză și efect, întrucât cauzele și efectele coexistă în mod provocator unul lângă altul.

De obicei, în spectacolele lui Kantor îl vedem pe scenă pe omul de astăzi, intenționând să-și contemple și într-o oarecare măsură să-și regizeze propriile amintiri materializate într-o operă de teatru: și aceste amintiri se extind pe epoci diferite, devenind amintiri ale amintirilor, implicând atât figuri întâlnite în copilărie, cât și momente din spectacole precedente, iar pe scenă se revarsă simultan amintiri de-ale sale și amintiri ale personajelor pe care le-a creat și amintiri ale actorilor care au pus ceva din ei înșiși în acele personaje, pe lângă, evident, amintirile care s-au activat spontan în mintea spectatorilor. Această convergență de linii cronologice și de planuri de reprezentare, de rămișoare ale vieții și de fantastice tresăriri, face ceva mai mult decât să multiplice punctele de vedere, atacând însă și structura teatrului, sfărâmând în bucăți ce mai rămâne din clasică unitate de timp, loc și acțiune.

În *Clasa moartă*, de exemplu, apare acest domn îmbrăcat în negru care-și observă nerăbdător pe bătrânii în elepi ocupă și s'întreabă după ei gâfâind – în ceea ce pentru ei, subiectiv vorbind, este prezentul – acele simulacre ale propriului trecut infantil: nimeni n-ar putea însă să spună care dintre cele două epoci este *prevalentă*, căreia dintre ele îi revine să încarneze realitatea în detrimentul celeilalte. Poate ambele au aceeași greutate și aceeași importanță, poate în esență – sub privirea domnului în negru – ambele sunt moarte și apar în deja memoriei, ambele se anihilează și înaintează spre o precară lume de dincolo, de unde oricum sunt condamnate să-și facă apariția. Comportamentele sunt aceleași, răspund la întrebări, optesc colegilor, își iau peste picior pe învingător, locul este mereu același, clasa, dar timpul în mod inexorabil are deja

două fețe care nu se pot și nu trebuie despărțite.

În *Wielopole Wielopole* bărbatul în negru se mișcă printre propriile amintiri de familie. Acestea irump în prezent, îl ocupă în întregime și pare că aproape nu mai există diferență – în afara modului de a se îmbrăca – între locuitorii prezentului și cei ai trecutului: dar este un trecut încetușat în meandrele amintirii, redus la câteva gesturi lipsite de sens. În plus, în camera copilăriei, printr-o farsă a memoriei, apar fantasmale rigide ale soldaților, iar activitățile lor nu au nimic de-a face cu familia. Poate sunt amintirile altcuiva care umplu în mod abuziv spațiul privat al lui Kantor, poate instinctul lor militar este atât de puternic încât chiar și transformarea în amintiri, trebuie să invadeze, să câștige teren. În *Wielopole Wielopole* timpul deteriorat pare să revină la forma inițială, dar acțiunile și locurile diferite se intersectează într-un mod nenatural.

În *Aici nu mă mai întorc* Kantor nu se limitează să readucă la viață aparițiile din memorie, ci de pe poziția sa din prezent se confruntă direct cu trecutul, mai bine zis cu multe segmente ale trecutului în care se situează personajele teatrului său: spre deosebire de ceea ce făcea înainte, nu doar evocă amintirile ci le și sfidează, le ine piept, încearcă să le strunească și riscă să fie și el, la rândul său, strunit. Este vorba despre spectacolul în care el este implicat în mod direct în acțiune, și se pune pe sine însuși pe același plan cu celelalte emanații ale imaginarului: deci aici opera iunea de a-și aminti funcționează aproape în sens dublu, trecutul se materializează în prezent, dar cel care are puterea de a-l materializa printr-se te la rândul lui prezentul pentru a se lansa în căutarea trecutului.

În *Astăzi este ziua mea de naștere* prezentul și multiplele niveluri ale trecutului încetează orice tentativă de a se domina reciproc și par în sfârșit să se scurg împreună într-o percepție absolută și orbitoare, după cum se spune că și se întâmplă celui care stă și moare înecat: dispare în această ultimă creație orice distincție epidermică între cele două extreme ale timpului, dispar distanțele reciproce, chiar și definițiile își pierd sensul, și-și pierde semnificația și ideea unei realități care să nu fie doar cea din interiorul artistului. Locuri, timpuri și acțiuni, așa cum probabil că a fost întotdeauna, există doar în intensul câmp de energie determinat de prezența lui Kantor pe scenă, și se pulverizează de-acum pentru totdeauna în dispariția lui inevitabilă. Tot ceea ce rămâne – melodii, obiecte, zădărnici, tancuri, „Infantele” lui Velazquez – nu este altceva decât un gol umplut în mod precar, o apariție a „condiției celei mai de jos”. Și totuși rezultatul acestei atomizări nu este un delir solipsist, și nici o întoarcere la negarea radicală a oricărei intenții de reprezentare caracteristică anilor de tinerețe. Dimpotrivă, niciun spectacol de-a lui Kantor nu se înfrumusețează atât de plin de experiențe personale, de referințe istorice, de ecouri ale tragediilor din timpurile noastre. Succesiunea amintirilor, construind și deconstruind aspectul concret al evenimentelor, asimilând, juxtapunând ceea ce nu ar putea fi asimilat sau juxtapus, sfârșete prin a compune un alfabet autonom, un limbaj al memoriei care nu aparține nici dimensiunii realității nici celei a visului, dar are ceva și dintr-una și din cealaltă, le reunește și le depășește pe ambele într-un cod expresiv mai deranjant și mai misterios.

4. Tot teatrul lui Kantor, dacă-l privim cu atenție, se prezintă într-un anumit sens ca un unic, mare eveniment al memoriei, un traiect ce înaintează asociind sugestii noi altora care ricoșează din creații precedente. Fiecare spectacol din *Cricot 2* conține în sine amintirea spectacolelor dinainte, fiecare dintre ele proiectează în cel succesiv fragmente și reziduuri ale unor situații care au fost experimentate în cadrul lui, sau uneori doar intuite și niciodată aplicate într-un context scenic.

Nu este vorba, de obicei, de simple autocitiri caracteristice fiecărui mare regizor, și cu atât mai puțin de efectele unei presupuse dificultăți de a crea ceva nou: ne aflăm probabil în fața unei componente a imaginarului teatral atât de interiorizat încât aproape că devine o metodă, o expresie mai mult sau mai puțin conștientă a unei practici creatoare. Probabil că nu este rezultatul unei alegeri raționale: cu cât este mai important rolul memoriei în caracterizarea grupului, cu atât este mai extinsă identificarea acestuia cu forma spectacolelor pe care le determină, chiar și la nivelul pregătirii lor, un fel de interacțiune continuă între prezent și trecut.

Probabil că din cauza acestei legături indisolubile între „ceea-ce-conține” și conținut, între elementul fundamental al inspirației și modalitățile expresive adoptate pentru a-l reprezenta, ultimele opere ale lui Kantor au fost asemănătoare de mai mult și cu *În căutarea timpului pierdut* al lui Proust. Este o comparație legitimă dacă rămâne circumscris contextului în care a fost formulată, adică la nivelul unei similitudini bazate pe faptul că ambii se prezintă drept observatori direcți, drept puncte de vedere „fixe” asupra multiplicității fugace a trecutului. În plus, analogia rezistă mai ales atunci când – după cum observă George Banu – pornește de la considerentul că este vorba de doi artiști care au înclinat să se transforme memoria subiectivă într-o tehnică obiectivă de construcție epică.

Din toate celelalte puncte de vedere, mecanismul memoriei activat în mintea publicului de către spectacolele kantoriene pare lipsit de eleganță literară. Pentru Kantor trecutul este un fel de materie brută debordantă, o magmă fluidă ce opune rezistență oricărei fixări structurale definitive. Din cauza unei obscure aberații antropologice, creaturile generate de această nepuizabilă capacitate – sau necesitate – de a se întoarce în trecut sunt în general exponenșii sinistri ai drojdiei societății, iar atunci când apar figuri ilustre și respectabile, în urma unor mutații interne indescriptibile, acestea par să fi fost „contaminate” de ceva echivoc și suspect.

Există, în acest îmbătător univers al amintirii, o înclinare constantă spre ridicol și monstruos de care nu scapă niciun personaj: astfel „bunica” din *Wielopole Wielopole* nu se mulțumește doar să aibă trei virile

ci, în momentul aparent cel mai puţin oportun, începe să fac exerciții de gimnastic: «Seamănă cu un oribil greier negru. Haina ei neagră este suflecată. I se văd picioarele sub iri în ciorapi negri găuri. Alternează îndoirile cu ridicările. Mișcările ale capului precum ale unui vierme. Spasme convulsive. Această descompunere biologică este în contrast cu precizia și caracterul abstract al mișcărilor de gimnastic...»⁴. „Bunica” se plimbă cu cadavrul preotului la braț, nu ține decât cu el, încearcă să-l așeze pe masă trezind protestele indignate ale celorlalți membri ai „familiei”, care se plâng că putea și nu-l vor în preajma lor.

Memoria, în teatrul lui Kantor, este orice altceva în afara unui filtru pentru decantarea sau sublimarea impurităților cotidianului: în mod contrar, scopul acesteia pare tocmai acela de a alege și a prezenta acele impurități ce sunt destinate să modeleze un surrogat al vieții, stângaci și lipicios, un „dublu” mizer al vieții care-și împlăntă rădăcinile pândă în subsolul putred al „realității condiției celei mai de jos”. Nu reprezintă o portiadă de ieri, nu oferă decât de evaziune: în acest imaginar al mișcărilor ciclice, repetitive, puterea sa se asemănă cu cea a unei cutii sau a unei curse – sau, și mai bine, a unei tenace hârtii anti-muște – care, odată capturat prada, nu-i mai lasă nicio șansă.

Individul expus asaltului amintirilor sfârșete în mijlocul unei rețele ce se strânge în jurul lui, transformându-l într-un ostac al trecutului: este condamnat să revadă neîncetat același peisaj al angoasei și al morții, aceleași războaie, aceleași orori. Sau, și mai bine, poate că una dintre trăsăturile principale ale memoriei este tocmai această nemiloasă iremediabilitate, această caracteristică neschimbată din cauza creierului, odată ce i-au fost încredințate, evenimentele existenței sunt lipsite de orice posibilitate de a se modifica sau de a se elibera: oricât te-ai strădui să eviți imaginile pe care aceasta și le impune, preotul va continua să moară pe patul de tortură, iar tatăl va continua să plece imprecând.

Dar nici bietețele spirite rătăcitoare căzute pe câteva clipe li se impune să-și recapete corpul și consistența nu o duc mult mai bine. Sub această obsedantă lumină a amintirii sunt prinse și aproape doborâte de spiralele unei circularități eterne ce nu le permite să moară cu totul, dar nici să prindă din nou viață: le părăsesc pe o culme nesigură, într-un limb fragil ce nu prevede mântuirea. În acest timp lipsit de viață și de moarte nu le mai rămâne loc decât pentru un singur gest, un singur moment insuportabil rupt din totalitatea a ceea ce au fost: nu le este dat alt soartă în afara acesteia, lipsit de speranță a unei dezvoltări sau a unei evoluții.

În ceea ce privește aceste emanații ale amintirii se dovedesc refractare față de orice tentativă de îmblânzire rezultând din reacțiile deloc afectuoase ale multor fantasmă din memoria kantoriană. Aducându-le „înapoi”, trezindu-le puțin în viață, poate că soarta le sustrage pe neașteptate dintr-o stare pe care și-au însușit-o deja, le smulge cu violență din această uitare creierului și s-au abandonat între timp. „Trezite la viață” de suflul amintirii, nu par să împărtășească o capacitate analoagă de a-și aminti: prin urmare nu-și mai amintesc circumstanțele care au dus la starea lor actuală, sau cum au ajuns în locul unde se află, și nici măcar nu pot conștientiza prezența omului care le observă dintr-un colț al scenei. Oricât s-ar apropia de ele sau chiar le-ar atinge, acestea pur și simplu nu-și dau seama, sau nu-l recunosc, sau oricum sunt indiferente, străine precum preotul din Wielopole sau „mama” artistului.

În alte situații se comportă cu totul altfel, asemenea unor animale de la grădina zoologică sau unor oaspeți ai unui ospiciu ciudat, devin deodată agresive, irascibile. La fel se întâmplă și cu personajele din spectacolele precedente ale lui Kantor, căzute le este invocat prezența în *Aici nu mă mai întorc*: nu numai că nu-și supun creatorului lor, ci îl și insultă și-l batjocoresc manifestându-și în mod direct nemulțumirea și ranchiuna. Nici Maria Jarema, fondatoarea primului Cricot, îndrumătoarea, adepta abstractizării severe, evocată cu drag în *Astăzi este ziua mea de naștere*, nu se lasă în voia acestui ritual al memoriei, ci protestează, apostrofează, lansează proclamații artistice amenințătoare, trage focuri de armă, se revoltă împotriva ipotezei de a fi transformat, prin trăsătură, într-o imagine edulcorată.

Și în raporturile pe care le au unele cu altele, figurile din amintire sunt lipsite de orice delicatețe. Bătrânii în elepi din *Clasa moartă* trântesc la pământ fără prea multă considerație manechinele „dublului” lor la vârsta copilăriei. Iar în *Wielopole Wielopole* peisajul memoriei se transformă într-un crescendo de violență obtuz: pe lângă această specie de viol colectiv la care soldații o supun pe „mireasa”, vedem că și „rudele” o batjocoresc, o obligă să stea pe un instrument de tortură absurd numit „Golgota”, îi pun coroana de spini pe frunte. „Tatăl” îi vorbește urât „unchiului Stasio.” Gemenii îl judecă în mod nemilos pe preot, îl învinovătesc în timp ce soldații îl strâng pe rând cu baionetele, iar la final, plini de furie, îi pun crucea pe umeri.

Această duritate, această lipsă deșolantă a resurselor afective nu crăiește nici măcar amintirea perioadei copilăriei. Faptul că, pentru Kantor, primii ani din viață trebuie considerați o perioadă întunecată, cu totul lipsit de seninătate și împregnat de tensiuni negative, este ilustrat în notele de regie de la *Clasa moartă*, în care se face aluzie la o copilărie aflată într-o sinistă simfonie cu bătrânețea, epoci ale vieții căzute nu le lipsesc laturile obscure și impulsurile morbide, marcate de universul unor mici și inconfesabile secrete. Iar zilele de coală, după cum apar în spectacol, dezvăluie un conglomerat de frici și joshicii, un orizont de perfidii inconștiente dar feroce, precum tortura la care era supus de către colegi, biata „femeie cu leagăn mecanic”.

Chiar dacă ne face să percepem, prin scrierile sale având un marcat stil poetic-evocativ, o realitate a

⁴ T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moartă*, p. 52.

palpitantelor Ajunuri și a caldelor legături domestice, Kantor înfruntă un tablou al copilăriei ce apare înghețat și îndepărtat din două puncte de vedere. Pe de o parte ne arată lumea adulților, observată prin ochii resemnați ai unui copil, drept un mediu al evenimentelor amenințătoare și al ființelor groțite, aflat la limita demenței patologice: un loc strâmt în care experiența creativă nu poate avea loc decât între lănta agonizare a preotului și indirecta conștientizare a tragediei și zăoului. Aici nici măcar regretata «cameră a memoriei» nu este un refugiu sigur, ci este invadată și ea de soldații obtuși și sângeroși, și pstrează la rândul ei marca umbrei și a angoasei.

Camera copilăriei mele
este întunecoasă, o ODAIE MIZER înghesuită.
Nu este adevărat că odaia copilăriei
în memoria noastră
rămâne înșorit și luminoasă.
Este astfel numai
într-o convenție literară manieristă.
Este vorba despre o cameră MOARTĂ
și despre morți.
Degeaba vom face ordine în ea:
oricum va muri⁵.

Pe de altă parte chiar și aspectul acestor copii, văzuți prin ochii adultului Kantor, se prezintă drept ambiguu, pe alocuri vag monstruos: la nivelul sensibilității unui artist pentru care leagănul coincide cu sicriul, aceștia nu sunt caracterizați niciodată de un elan vital, ci încarnează exclusiv o fază de tranziție îndepărtată, un trecut efemer ce nu pare să se fi prelungit într-un viitor autentic. Sau este vorba de un copil în carne și oase, dar palid ca un mort, rigid și cu privirea fixă precum «EU – când aveam șase ani» din *S crape arti tii*, sau este vorba despre tulburătoarea defilare a manechinelor inerte ce populează băncile *Clasei moarte*, simulacre livide ale unei perioade ce a fost deja înghițită de istorie.

Înghețate, insistente, pe alocuri chiar ușor amenințătoare, aceste amintiri personificate ce apar în teatrul lui Kantor par oricum să aibă existență în sine, independent de psihicul creator și se arată cu atâta încăpățănare. Mai bine zis, poate că particularitatea memoriei kantoriene este tocmai că aceasta nu ne apare drept rezultatul unei simple dorințe de a-și aminti, ci este mai degrabă o acceptare pasivă a faptului de a fi amintit de amintirile înșelătoare, prezențe nocturne ce invadează viaa actuală izolându-l în spații tot mai strâmte și mai sufocante. Ideea de memorie, pentru Kantor, nu conține nimic dulceag și consolator, este mai degrabă supliciu unei permanente durări, este imposibilitatea de a te scăpa de un reflex al „dublului” degradat, a ceva ce a existat într-un timp mai mult sau mai puțin îndepărtat.

Amintirile, în ceea ce le privește, nu par să obțină – după cum am spus – satisfacții deosebite în urma acestor expediții în lumea din care au făcut parte în trecut. Ca și personajele „în căutarea unui autor” ale lui Pirandello – la care par să facă trimitere – aceste fantasmă pierdute printre curenții existenței se îngrămesc înaintea ochilor noștri revendicând o imperioasă necesitate de a exista, înșelătoare de a exista a cum ni se înfruntă, în secvențele întâmplătoare în care se manifestă, fără vreă intervenție de reglementare care să le organizeze prezența și semnificația. Acestea nu mai sunt ce-au fost, și nici nu vor fi vreodată ceea ce am pretinde noi să devină: se limitează să rătăcească ca niște automate înnebunite, maimușind până la exasperare acele reziduuri ale unor acțiuni de-acum vid, lipsite de sens.

Teatrul, care poate este singurul loc în care se pot aduna aceste schije de viață împreună și se reflectă una pe cealaltă până când nu se mai ține care este viața și care este reflectarea ei la nivelul psihicului, devine prin urmare un fel de ceremonial convulsiv de exorcizare a invaziei amintirilor. Prin intermediul teatrului se poate controla revărsarea amintirilor, iar discontinuitatea temporală și regăsită o fragmentară coerență. În ritualul funebru și în același timp vitalist al creației scenice, enigma ființei cu eterna ei murire și eterna ei supraviețuire dincolo de moarte este readusă la un fel de ordine demiurgic, dobândind formă, sintaxă și chiar contururile unei fragile dar inconfundabile compoziții geometrice: niciodată, înșelătoare, nu va putea să ducă la o efectivă neutralizare a amintirilor și prin urmare, în esență, nici la o irealizabilă și poate nedorită tentativă de catharsis.

5. Un loc comun ce ar trebui dezmințit este acela că teatrul lui Kantor ar avea un conținut realmente în totalitate autobiografic. Confuzia, în acest caz, a fost cel puțin în parte alimentată de Kantor însuși, care în diferitele spectacole le-a indicat pe unele personaje drept reprezentări directe ale rudelor sale. Ipoteza era desigur sugestivă: un artist care își readuce la viață, pe scenă, tatăl și mama, care-i observă de aproape, le conferă anumite posturi, îi plămădește astfel încât să provoace cea mai puternică identificare, constituie o experiență fără precedent care ar transcende orice intervenție psihanalitică. Înșelătoare multe aspecte contribuie la demonstrarea faptului că acest mod de a pune problema are doar în parte un fundament concret, și necesită oricum o serie de precizări.

⁵ *Ibidem*, p. 9.

Ar fi de ajuns să analizăm în detaliu desfășurarea spectacolului și să considerăm pe bună dreptate cel mai îmbibat de istorie privat, *Wielopole Wielopole*, pentru a ne da seama că orice referire la evenimente întâmplătoare trebuie considerată o pistă falsă. Aici apare un individ desemnat drept „Marian Kantor”, tatăl artistului, care îmbracă în uniformă militară din vremea Primului Război Mondial secesitate cu „Helena Berger”, mult iubita sa mamă, în scenă îngrozitoare ce ni-l înfățișează ca pe un cadavru rigid, lipsit total de control asupra gesturilor și cuvintelor sale. O astfel de imagine pare să facă aluzie la un destin tragic, și-i induce spectatorului credința că bărbatul a fost ucis în luptă. Se tie însă că lucrurile nu s-au petrecut astfel și că tatăl i-a fost sfârșitul lui Marian Kantor.

În mod asemănător, vedem cum personajul indicat drept „Helena Berger”, o tânără îmbracă în rochie de mireasă, este brutalizat feroce de către camarazii soului, violat, omorât la rândul ei: un act de o feroțitate gratuită, unul dintre multele episoade de barbarie ce împânzesc pauzele oricărui conflict. Dar adevărata mamă a lui Kantor nu a fost ucisă în timpul unui viol colectiv, ci i-a supraviețuit războiului, cu seninătate, până la bătrânețe. Tabloul dramatic al perechii care pronunță fatidicul „da”, dincolo de granițele morții, trebuie citit în sens pur metaforic, ca și probabil alte elemente ale acestei fragmentate saga de familie.

Drept dovadă a faptului că ne aflăm în fața unei voite distorsiuni a perspectivei, și nu doar a lipsei unei corespondențe între câteva detalii ne semnificative, Kantor începe să ofere o serie de explicații având un neverosimil iz metafizic: «Nu poți risca să repezi, fără să fii pedepsit, ceva ce s-a mai petrecut o dată în viață: timpul alterat se răzbuiește»⁶, susținând într-o notiță de lucru. Și adaugă o ulterioară interpretare vizionară a fenomenului, făcând apel la teoria personajelor *închiriate* dintr-o „agenție de închiriere” a amintirilor. Este vorba evident doar de niște piste false: într-adevăr, totul ne determină să credem că el vrea să excludă din start orice exces de participare emotivă față de acești „întruși” ce pretind să treacă drept aceia care i-au fost apropiați, și în acest scop le accentuează trăsăturile neplăcute sau derizorii, se distanțează drastic de ei.

Chiar și în conturarea persoanelor dragi, memoria se dovedește un infidel instrument de conservare a trecutului, care lasă o patină perfidă și meschină asupra oricărui obiect sau ființă cu care intră în contact. Creaturile din acest întortocheat microcosmos familiar sunt într-adevăr mai ales prezente și extravagante și nedemne de încredere, aduse la un nivel gros de patetism sau la o amenințătoare exasperare de clown. În *Wielopole Wielopole*, de exemplu, „unchiul Olck” și „unchiul Karol” - interpretați de gemenii Janicki - sunt doi idioți care nu reușesc să se deosebească unul de celălalt, „mama Manka” pare o nebună gata oricând, în mod incoerent, să se deghizeze când în Himmler, când în rabinul satului, în timp ce „unchiul Stasio” este practic un ceretor care-și cântă melodia elementară la carcasa unei viori mecanice.

Dacă ne uităm cu atenție, până și contururile iconografice ale acestora rezultă schimbătoare și aleatorii. Nu se mai face nicio referire la unchiul gemeni după *Wielopole Wielopole*, dar în *Astăzi este ziua mea de naștere* va fi rândul „tatălui” lui Kantor să aibă un frate gemin, cu toate problemele identitare pe care acestea le presupune. „Mama”, care în *Wielopole Wielopole* este o tânără în rochie de mireasă, în *Să creștii artiști* reapare ca o bătrână obtuză și logoreică, incapabilă să-și recunoască fiul, o caricatură gesticulând fără rost și având trăsăturile înghețate de vreme ale bătrânei veterane din Cricot 2 Lila Krasicka. Krasicka la rândul ei îl încarnează pe „unchiul Stasio” în *Wielopole Wielopole* și în *Aici nu mă mai întorc*, în timp ce îi pune pe lăptosul a neagră și voaleta „mamei” în *Astăzi este ziua mea de naștere* unde, în schimb, rolul „unchiului Stasio” îi este atribuit mult mai târziu lui Roman Siwulak, care de această dată se poate baza pe o viață adevărată.

Desigur că toate acestea nu se întâmplă din lipsa actorilor cărora sili se încredințează rolurile în baza unor criterii mai stabile și mai naturale. Schimbările de locuri, deformările, schimbările de sex între interpreții personajelor, după cum se tie, fac parte dintr-o strategie de anti-reprezentare pusă la punct în decenii, iar acest proces de erodare a identității este evident că nu le poate cruța pe „rudele” lui Kantor. Dimpotrivă, cu atât mai tare le smulge imaginii lor reale. «Din trecut - afirmă el - nimic nu poate fi reluat în mod fidel (...). În fond Arta este întotdeauna un fals. În această rezidă farmecul său profund și oarecum tragic.»⁷ Fiind conștient de aceasta, se folosește astfel de teatru nu pentru a evoca pe cine nu mai este în viață, ci invers, pentru a încurca urmele, pentru a împiedica orice modalitate de identificare cu persoanele cunoscute sau iubite.

Prin urmare, în mod contrar autorilor de memorii sau expuneri autobiografice, Kantor nu pare să depună un efort pentru a ajunge la evenimente și personaje din trecut ca să reconstruiască în mod minuios mersul lucrurilor, având scopul de a le transforma așa cum sunt în material narativ: el tinde mai degrabă să îndure existența acelui trecut, îl înfruntă cu nemulțumire, rămâne fascinat dar lipsit de apăsare în fața permanentei lui agresiuni. Este clar că nu vrea să folosească arta pentru a-i asculta chemările: în mod contrar, prin lentila deformantă a creației încearcă mai degrabă să scape de el. Folosește teatrul pentru a-l ține la distanță, pentru a-l respinge. Încearcă să-l altereze, să neutralizeze cum poate acidul impact emoțional.

Mai trebuie subliniat faptul că elementele acestei presupuse autobiografii - dincolo de numele sau funcțiile unor personaje - nu par să se evidențieze în mod marcat. Din frânturile trecutului nu ies la suprafață evenimente având o semnificație clară. În *Wielopole Wielopole* apare o mică mulțime de „unchi”, „bunici” și persoane cștorite care mută mobilele și manechinele remodelând în permanent spațiul scenic, supraveghează agonia preotului, îi însoțesc într-o ceremonie funebră preventiv pe soldații care urmează să

⁶ T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moartă*, p. 52.

⁷ *Ibidem*, p. 72.

plece pe front. În *S crape arti tii* vedem un copil în uniformă militară desemnat de Kantor drept o copie a sa de la șase ani, și o „mamă” care vorbește vrute și nevrute ca un automat scut de sub control. În *Astăzi este ziua mea de naștere* a-zi și „părinții” nu fac altceva decât să repete în mod obtuz același toaștă imortalizat într-o poză veche.

Nu există în aceste comportamente reduse la minim, pe deplin lipsite de încercare umană, ideea, nici măcar vagă, a unei acțiuni având vreo finalitate clară și identificabilă. Nu există nimic anecdotic, nu apare vreun *tranche de vie* nici măcar la un nivel minim. Dacă chiar ar fi vorba despre o autobiografie, ne-am afla în fața unei autobiografii sărace, inconsistente, care nu merită bogatul ciclu teatral ce i-a fost dedicat. În realitate trebuie să ne întrebăm dacă este suficientă prezența unui „tat” și a unei „mame”, a unor presupuși unchi și a unui col de scenă definit a priori drept «camera din copilărie» pentru a putea vorbi de spectacole cu caracter autobiografic. În această accepțiune ar fi autobiografice și *Orestia*⁸ și *Livada de vișni*, ca de altfel mare parte din literatura teatrală.

Aceasta nu înseamnă, evident, că în teatrul lui Kantor nu sunt prezente semnele trăsăturii personale. Universului său real și privat, de exemplu, îi aparține în mod indiscutabil căruciorul-jucărie din *S crape arti tii*, ca și amintirea morții preotului din Wielopole sau permanentul amestec între cultura catolică și cea ebraică, pe fundalul unei Polonii ce apare în fața noastră ca o peșteră geografică a sufletului. De epoca în care s-au născut Kantor sunt legate circumstanțele tumultuoase care-i scandează spectacolele, atentatul de la Sarajevo, atacurile la baionetă și dacă „tatăl” care murește, cadavru fiind, în *Wielopole Wielopole* nu este altceva decât o exagerare grotescă, comunicatul schematic din *Aici nu mă mai întorc* sună disperat de adevărat și tragic atunci când îi anunșă moartea, având și semnătura oficialului german care a trimis nota informativă.

Într-adevăr, Kantor, după cum îi este obiceiul, aplică cu metodă și coerență o tehnică de origine dadaistă care îi este foarte dragă: ia părți din personaje presupuse ca fiind adevărate – numele, un articol de îmbrăcăminte, o unealtă, o atitudine tipică – și le amestecă cu părți din alte personaje la rândul lor adevărate, obținând un nou personaj complet fals; sau dimpotrivă, ia părți din personaje false și le combină pentru a obține la final un personaj care pare adevărat. Procedeele sale sunt aceluși al combinării absurde și nemotivate, în urma cărora aceste figuri pot să aibă ceva din tatăl sau din mama lui, într-o măsură mai mare sau mai mică, dar nu aspiră să-i reproducă complet.

După cum „asimilă” în trecutul său avangardist obiecte și comportamente, segmente de viață, acțiuni „reale” pentru a introduce în structura operei de artă elemente pur accidentale, în același mod Kantor „asimilează” și asamblază acum fragmentele risipite din memorii disparate, pune împreună frânturi de amintiri dislocate în timp și spațiu și le aruncă cu pricepere *la grămadă* în dinamica spectacolului. Dar și de această dată este vorba de o strategie de compoziție lucidă, nu de o concesie făcută nevoii de a-i povesti propria viață în baza principalelor linii de desfășurare.

Fragmentele diferitelor personaje puse împreună în mare grabă, ca niște *golem* nereu și înșirăci de Kantor să-i reprezinte „morții”, alcătuiesc tablouri familiale care doar privesc din afară par compacte și convingătoare, dar observate de aproape îți revelează vidul în el și permanenta disoluție prin care trec. Kantor însuși, în *Astăzi este ziua mea de naștere*, pare aproape tentat să sublinieze, prin intermediul apariției „bieteii fete care nu există”, natura de *mată* eterne pe care o au obișnuitele figuri triste agitate de nelipsita masă de petrecere, acele imagini precare ce se dau drept unchiul lui, tatăl său, mama sa. Și tocmai „biata fată care nu există” le împinge cu răutate pe aceste «fiare vechi» – așa cum îi definește ea – în spațiul îngust și artificial al unei rame, pentru că acela este locul lor, și doar acolo mai au vreo posibilitate de a continua să existe.

Cu cât par mai stângaci și mai ireali, cu cât se dovedesc a avea mai puține legături cu evenimentele sau persoanele din viața reală, cu atât mai mult acești figuranți mediocri au speranța de a încarna un fel de alegorie uzată, un rol simbolic abuziv – aparținând exclusiv „condiției celei mai de jos” – capabil să activeze un proces mai amplu de recunoaștere: fiind construiți prin suprapunerea diferitelor straturi de identitate și prost combinate, lipsite de trăsăturile specifice și de o autentică verosimilitudine, acestea se desfac tot mai mult din strânsoarea iconografică personală în care rolul „celor dragi care sunt absenți” tinde să-i prindă, pentru a ajunge să încarneze cele mai vaste embleme ale memoriei familiare în sine, ale percepției inconștiente sau ale amintirii colective despre rădăcinile sale, pe care fiecare grup social o cultivă.

Încadrat în grabă în limitată categorie a exprimării unei visceralități în stare pură, această dimensiune a memoriei se dovedește în mod contrar instrumentul cel mai potrivit pentru a pune în evidență emoții colective eliberate de pretextele oricărei nostalgii ce prăsea să le inspire. Celebrând inițial în *Wielopole Wielopole* halucinantul ritual nupțial al „părinților” săși, și făcându-se mai apoi în

S crape arti tii martor și creator al propriei copilării, Kantor se întoarce sistematic la originile unei biografii false care devine o autentică cosmogonie mitteleuropeană, arhetipul unei ideale Sfinte Familii poloneze care se situează peremptoriu la originile mitice ale timpului nostru și ale istoriei sale dezlănțate și chinuite.

6. Mai rămâne să ne întrebăm cum s-a putut întâmpla un asemenea fenomen: cum se poate ca un pumn de amintiri mai mult sau mai puțin personale ale unui om care nu este complet străin, de care nu desparte o

⁸ *Orestia* este numele unei trilogii a lui Eschil ce cuprindea următoarele tragedii: *Agamemnon*, *Choeforele* și *Eumenidele*. (n. t.)

enorm distanțu doar geografic, ci mai ales cultural, psihologic, biografic, și devin în ochii noștri atât de vii și de absolute încât se ajung să ne emoționeze aproape prin simpla apariție pe scenă. Să ne emoționeze, fii atenți, nu în modul în care ar face-o un spectacol normal capabil să ne trezească sentimentele cele mai epidermice, ci atingându-ne în profunzime, trezind senzații îngropate, ca și cum copilăria lui îndepărtată cu unchi preoți și oameni de serviciu austro-ungari ar coincide misterios cu ceva din copilăria noastră, ca și cum toți – în fața spectacolelor sale – am fi obligați să ne simțim mental și afectiv cetățeni ai lui Wielopole.

Ar fi ușor de răsput că efectul procesului de elaborare artistică este tocmai acesta, de a face în aia fel încât anumite imagini să se desprind din matca lor doar pentru a deveni într-un fel o realitate absolută, un patrimoniu care aparține lumii întregi. Ar fi natural și chiar pertinent să observăm că spațiul scenic are dintotdeauna sarcina de a traduce evenimentul singular în marea universalitate a metaforei. Acest lucru este valabil și în cazul pentru operele oricărui mare regizor. Chestiunea este însă, în acest caz, mai complexă, deoarece poezia scenei și intensitatea unei intervenții artistice cu greu pot justifica vertijul unei întâlniri *individuale* cu noi înșine, în timp ce în cazul de față s-ar părea că avem de-a face cu reacții mult mai extinse și mai sistematice.

În teatrul convențional emoția este rezultatul unui mecanism mai evident și mai articulat. În cadrul acestuia acționează factori multipli ce se intersectează în continuu, textul, interpretarea, aderarea la o structură narativă ce se exprimă prin intermediul reprezentării unei intrigi ce va culmina într-un deznodământ final având scopuri mai mult sau mai puțin evident demonstrative în sens ideologic, politic, moral: la un moment dat pe parcursul acestui itinerariu se întâmplă ca anumite situații să pătrundă în conștiința spectatorului având o capacitate mai mare decât altele de a rămâne imprimată acolo. Dar în spectacolele lui Kantor nu există acel aparat pe care-l putem numi „ornamental”. Spectacolele lui Kantor nu pun în mișcare idei, nu propun puncte de vedere asupra textelor preexistente, nu se bazează tensiunea pe anumite *exploituri* interpretative. Trăiesc doar în baza acelei facultăți a lor de a pătrunde în zonele întunecate ale psihicului.

Totul ne face să credem că prin construcția stratificată a limbajului său teatral, Kantor nu atrage atenția asupra simplei apariții a fiecărei amintiri în parte, printre altele ciuitate și destul de ne semnificative în sine, ci mai degrabă urmărește să evidențieze angrenajele memoriei ca întreg: adică se vede modul de a ne indica invizibilele și de-a lungul căroră inseparabilul nostru ochi intern își recuperează din interior impulsuri și senzații pe care trecerea timpului a încercat să le anuleze pe parcurs, ne indică poate zonele care le-au generat, și ne oferă până și cheia cu care să încercăm să le eliberăm, făcându-le să interfereze pe neașteptate cu fragila conștientizare a prezentului.

Ce fel de legătură poate să existe între un sinuciga care se spânzură repetat și fără succes în WC, o rândă masculinizată care spal vasele într-o chiuvetă automată și o femeie îngenunchiată obsesiv în rugăciune? Ce posibilitate de identificare presupunem că există între cuceritorul de lemn al lui „Kantor copil” și eventualele cuceritoare de lemn ale copilăriei noastre? Obiectiv vorbind, după cum de altfel și tim, niciuna: și totuși, într-un fel sau altul, suntem obligați să înregistrăm o reacție, să cântărim oricum agitația imprevizibilă pe care acele viziuni o trezesc în noi. Într-adevăr, ceea ce Kantor dorește să ne arate în primul rând este înălțarea arterelor și terminațiile nervoase prin intermediul căroră amintirea cuceritorului său ne obligă să ne întoarcem în trecut urmând același drum, făcând să apară aproape involuntar un cuceritor asemănător pe care desigur că l-am avut, sau cea mai apropiată versiune a acestuia ce ne-a rămas imprimată în cotloanele experienței noastre de viață.

Transformând meridianele și paralele propriului atlas interior în precise configurații scenice, concretizându-le în ritmuri, personaje, situații perfect trasate înaintea privirii noastre, Kantor stabilește canoanele activității memoriei, reacții în lanț multumitor căroră, prin legi încă necunoscute, o imagine aduce cu sine pe o altă, o sugestie vizuală se leagă imediat de un sunet, sau o impresie tactilă, sau chiar de un miros: nu mulți, de exemplu, au avut un unchi preot agonizând în camera de alături, dar acele figuri îmbrăcate în negru care trec prompt înarmate cu o „ploșcă” pentru bolnav, acel aer de sânguinos așteptare a inevitabilului aduc cu sine în mod fatal inconfundabilul miros amestecat de urină, de medicamente și de sudoare, care în general anunță o moarte iminentă, și pe care fiecare îl va fi simțit vreodată în propria casă.

Acest lanț de conexiuni este cu atât mai eficace cu cât, odată pornit, cu greu se poate opri. El este dotat cu forța unui puternic propulsor, are energia unei irezistibile atracții magnetice care acționează aproape prin ea însăși, eliberându-se de orice eventual referent personal. În acest sens, se poate afirma că temporarele personificări ale necuviinciosului univers domestic în teatrul kantorian nu sunt nici măcar niște obiecte ci mai degrabă catalizatori ai memoriei, reactivi de laborator care, amestecați în anumite doze, produc în mod infailibil opera iurea căroră i-au fost destinate: întrucât, în fond, fiecare trecut tinde să se asemene inevitabil cu orice alt trecut, acestea sunt oricum capabile să creeze în noi o densitate de false sentimente, de false credințe sau de false amintiri.

Astfel, de exemplu, în *Clasa moartă* se pornește de la niște condiții de absolut incongruență pentru a ajunge la elemente valide și imediat recognoscibile în toate epocile și în toate timpurile. Vor putea astfel să apară anacronistice uniforme elevele-manechini sau uniforme militare ale îngrijitorului, în timp ce dedublarea copiilor și a bătrânilor muribunzi adaugă o nuanță de macabru ce sigur deranjează și respinge: înșelăciunile, strămbăturile, batjocura, gestul de a ridica două degete pentru a merge la baie, trecerile

rapide de la agita ie la nelini te colectiv sunt acelea i pe care le g sim în orice clas , indiferent de timp i loc, i ne fac s ne gândim la clasa noastr , sau cel mult la cea a p rin ilor no tri. Chiar i tipologiile specifice ale „ colarilor” – gemenii, trengarul, neatentul, eternul coda – trimit inevitabil la unul sau la altul dintre colegii de banc ale c ror nume le-am uitat, dar poate nu i ispr vile.

Modul în care memoria ac ioneaz în via rareori are un sens univoc, linear, ci dimpotriv , de cele mai multe ori este haotic, ira ional, expus la gre eli i la interpret ri arbitrare. De obicei înainteaz prin mi c ri bru te, se întunec i iar ajunge str lucitoare. Se focalizeaz uneori asupra unor detalii lipsite de importan i reu e te cu greu s încadreze tr s turile importante ale unei persoane sau ale unui fenomen. Adesea amestec fe e i ac iuni ce nu au nimic de-a face unele cu altele. Kantor tie c memoria este o entitate perfid i obraznic , gata oricând s ne joace feste ciudate când avem mai mare nevoie de ajutorul ei, dar evident c are grij s nu corecteze această stare de fapt: pentru a-i reproduce în mod fidel modul de ac ionare, pune accentul tocmai pe ceea ce este mai neclar, îl transform într-un dat expresiv, o component esen ial a procesului s u teatral.

Pentru a face i mai explicite inten iile sale, nu se limiteaz s ridice la rangul de prototip o memorie care func ioneaz la un nivel „mediu” sau care s-a dezvoltat mai ales în via a adult , ci mizeaz pe acel irepetabil creuzet de imagini r sturnate care este memoria infantil . De i pare nesigur i plin de lacune, memoria infantil urmeaz în fond ni te legi pu in mai stabile i mai constante, care scap diferen ierilor individuale proprii vârstei mature: într-adev r, aceasta se resimte în mod obi nuit de pe urma afectivit ii confuze, sufer distorsiuni de perspectiv determinate de faptul c mediul i decorurile îi apar gigantice, i se chinuie s stabileasc conexiuni între comportamentele celor mari ce par obscure i de neîn eles pentru un copil. În plus, subliniaz Kantor, memoria infantil este în mod ciudat selectiv , tinde s conserve o singur caracteristic a locurilor i a persoanelor care ne sunt apropiate, eliminând, cel pu in în parte, tot ce mai r mâne.

Deci reconstruind amintirile copil riei (acesta este sensul spectacolului de fa), nu „scriem” o intrig în baza unor modele cunoscute în literatur , o intrig bazat pe continuitate.

Am stabilit c aceasta este o minciun .

În timp ce aici m intereseaz foarte mult adev rul, adic o structur care s nu fie „cimentat ”, „sudat ” de sosuri, articula ii, monturi stilistice i formale.

Aceast reconstruire a amintirilor din copil rie trebuie s con in doar acele momente, imagini, *cli ee*, pe care *memoria copilului* le re ine, operând o alegere fa de masa realit ii, alegere având un excep ional caracter esen ial (artistic) deoarece în mod cert orientat spre ADEV R⁹.

Acest scrupul al «adev rului» nu face, evident, decât s -i confere evoc rii c ilor memoriei un caracter mai impur i mai contaminat de alte componente mai pu in nobile ale activit ii noastre mentale. Dar ceea ce-l atrage pe Kantor nu este claritatea fascinant a unui trecut idealizat de regret. Felul în care el folose te mecanismele amintirii este într-un anumit sens înrudit cu aleatoriul, cu dura nep sare a anumitor procedee de dicteu automat i de înregistrare direct a viziunilor onirice i a asocia iilor libere experimentate cu ani înainte de pionierii suprarealismului. Dac , totu i, discipolii lui Breton erau interesa i mai cu seam de originalitate, de bizar, de caracterul neobi nuit i provocator al rezultatului, dramaturgul pare interesat mai degrab de trasarea extrem de fidel a unei h r i a c ii urmate pentru a ajunge la el.

Obiectivul acestor delicate opera iuni nu este prin urmare acela de a pune la punct un limbaj extravagant la un nivel extrem, sau oricum focalizat pe o mai mare libertate de inven ie. Stabilind el însu i cu fermitate regulile fundamentale ale acestui joc, Kantor ine s precizeze c legile memoriei reprezint în mod contrar un perfect instrument pentru a încerca s observi la fa a locului evenimentele realit ii transcriindu-le în baza unor criterii riguros non realiste, care totu i, într-un anumit sens, s-ar putea defini pe deplin obiective. Astfel memoria nu este un teren precar al emo iilor necontrolate i al manifest rilor vizionare, ci un esut de impresii de înregistrat în nedes vâr irea lor, a a cum sunt, i de transpus în ac iunea teatral f r ad ugiri sau omisiuni. Este un întreg de date ce nu trebuie recreate sau modificate, ci pur i simplu atent selec ionate.

Prin urmare, iese la iveal în mod arogant, i poate în circumstan e pu in cam nea teptate, vechiul i puternic principiu, ap rut în perioada informal – i care nu a fost vreodat renegat – al «alegerii» ca singur gen practicabil de interven ie creatoare, «alegerea» dintre fragmente de via „de-a gata”, substan brut i nemanipulat , în opozi ie cu actul voluntar al formaliz rii artistice. Aceast constatare este important , deoarece o dat cu ideea alegerii î i face din nou sim it prezen a binecunoscutul concept de *realitate*, nici el l sat complet de-o parte: *realitatea* în eleas înc o dat nu atât ca experien direct i concret a lucrurilor, ci ca un element brut, neelaborat din perspectiva dramaturgiei, antitez natural a fic iunii reprezentative, îns cu deosebirea c din această perspectiv se disloc în timp, i nu mai este

⁹ T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moart* , pp. 151-152.

ancorat într-un prezent imobil.

Nu întâmplător, Kantor se aventurează până acolo încât să afirme necesitatea de a «extinde conceptul de REALITATE asupra unui teren atât de alunecos pe plan fizic ca și cum este memoria»¹⁰: și duce această premisă până la niște consecințe extreme, ajungând să susțină că sfera memoriei în întregul ei ar trebui considerată drept o «unică REALITATE»¹¹ *tout court*. Acest lucru nu înseamnă că această *realitate* care în aparență prezintă destule anomalii – dar este oricum o realitate, materie informată a creației – este destinată să devină prin sine însăși un fel de echivalent stângaci al vieții: observându-i aspectele cele mai neomogene și imediate, ce nu au fost încă supuse mediației superioare a gândirii, el vrea întocmai să evidențieze mai ales «*structura reală* a MEMORIEI, a acțiunii și expresiei sale.»¹²

7. Nu surprinde faptul că un rol deosebit de important, în lumina acestor argumente, îi revine astfel faimoasei și deja citatei teorii a «plăcilor fotografice», care este o variantă pretehnologică a cercetărilor dadaiste efectuate asupra *objet trouvé*-lor și asupra gîșirilor întâmplătoare. Acțiunea teatrală, spune Kantor, trebuie să ia ca model plăcile de sticlă imprimate de declanșarea daghereotipului, pe care fotografii le adăugă una în fața celeilalte pe rafturile arhivei sale. Într-un fel, plăcile lasă să se întrevadă prin transparența lor și imaginile care se află pe verso și astfel, ochiului celui care privește și se prezintă suprapuneri ciudate și imprevizibile: figurile, peisajele se adună și se adăugă unele peste altele într-o manieră total întâmplătoare, creând astfel combinații incredibile ce nu pot avea loc în lumea reală.

În același mod, după Kantor, se poate spune că funcționează și desfurarea dezordonată și capricioasă a amintirilor, tendința lor de a se extinde și de a crea neașteptate combinații, adăugând situații și situații, felelor, hainelor, meseriilor, destinelor absolut diferite, și totuși legate pentru eternitate de către acele singularități, momentan distorsiune în simpla facultate de a-și aminti. Suprapunerea «plăcilor» devine, dacă ne uităm cu atenție, unul dintre criteriile fundamentale ale procedurilor creatoare kantoriene. Este cazul să adăugăm că un asemenea amestec de caracteristici, în practica teatrală, nu este o simplă enunțare simbolică, ci o concretă metodă auctorială, un fel de exercițiu de «dedublare» interioară multumită că ruina nu se pare că surprindem într-adevăr manifestarea altor indivizi care se ascund în spatele a ceea ce este indicat drept rol „principal”.

Și tocmai din cauza acestor transplanturi de identitate, a acestor ciudate și neașteptate mutații genetice, fotografia din *Wielopole Wielopole* lasă să se întrevadă, dincolo de acțiunile caracteristice ale profesiei sale, expresii și atitudini ce trimit inechivocabil la „femeia de serviciu” din *Clasa moartă*. Și tocmai din cauza acestora Veit Stoss din *Săptămîna artiștilor* are fularul și aspectul rebel al lui Aristide Bruant din celebrul portret al lui Toulouse-Lautrec, în timp ce distratul dr. Klein-Jehova din *Astăzi este ziua mea de naștere*, în spatele aparențelor unei eterne divinități salvatoare, lasă să se întrevadă surprinzătorii indicii ale unei fizionomii paralele de doctor, cu halat și stetoscop cu tot.

În plus, după cum s-a văzut, aceste entități ambigue în sine nu au nici măcar ocazia de a se revăna prin comportamente mai demne și mai eficace. «Plăcile memoriei», prin incapacitatea lor fiziologică de a reține mai mult de o poziție, mai mult de un singur și inutil detaliu, au într-adevăr și această crudă caracteristică, că sunt lipsite de durată, nu știu să surprindă devenirea unei acțiuni, a unui personaj, a unei vieți. În mod tragic, inexorabil, sunt obligate să-și închidă proprii subiecți în scurta clipă în care-i fixează obiectivul: ca niște insecte strânse de un ac cu gîșmălie, care își agită tot mai mecanic picioarele în aer, ca niște resturi atroce ale unor indivizi mutilați de deplinătatea care-i revine oricărui ființă umană, personajele sunt condamnate de Kantor să consistă doar din acea clipă prelungită fără noimă în timp, de care nu vor reuși să se elibereze.

Toi îi repetă la infinit activitățile,
ca și cum ar fi imprimări pe o placă fotografică, pentru eternitate.
Le vor repeta până la plictis,
toți concentrați în permanență asupra aceluiași gest,
fără când aceeași mișcare.
Vor repeta acele activități banale,
elementare, neutre,
lipsite de orice expresie și scop.
Cu o exagerată, obtuză exactitate,
cu o îngrozitoare ostentație,
cu încăpățănare,
activități mărșăluțate ce ne umplu viața...
FALSIFICĂRI MOARTE
Care-și dobîndesc realitatea și importanța

¹⁰ *Ibidem*, p. 184.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Ibidem*.

Pe aceste «plăci ale memoriei» nu rămân însă fixate doar personajele în carne și oase, având multe fețe și multe suflete. Împreună cu ele sunt încredințate acele incoerente parodii eterne și obiectele mai mult sau mai puțin inutile cu care au avut de-a face în momentul fatidic în care destinul s-a rezechiat asupra lor. Obiecte și personaje rămân oricum imortale doar pe aceea placă, unite în mod indisolubil precum locuitorii unui Pompei din secolul XX acoperiți de lavă împreună cu puține lucruri pe care încercau să le pună la adăpost, sau precum morții din trecut zidiți în mormânt împreună cu armele și animalele lor: iată-l astfel pe preotul din Wielopole constrâns de-a lungul secolelor să-și târască crucea, iată-l pe „tatăl” în permisie care-și înștrâns nelipsita valiză.

În totuși, poate nici măcar aceste conexiuni, în aparență inofensive, între ființele umane și uneltele lor nu rezultă cu totul străine de suspiciunea unor suprapuneri indescifrabile: dacă cruciorul face parte din copilaria lui Kantor, dacă soba și masa de lucru din *Astăzi este ziua mea de naștere* sunt desigur piese de mobilier din viața lui adultă, cui i-o fi aparținut și unul de îngenunchiat pe care se roagă femeia necunoscută din *Să crape artiții*, poreclit „mironosi”? Care personaj uitat va fi cutreierat satele cântând la vioara mecanică uzată ce ne este prezentat drept o inseparabilă prelungire a corpului „deportatului” din *Wielopole Wielopole*? Ce fel de îndrăzneală e contaminări între amintiri și experiențe vor fi generat epifaniile extravagante ale „femeii de la fereastră”?

Această figură inconfundabilă care bântuie prin *Clasa moartă* și *Wielopole Wielopole* scrutând scena din spatele unei structuri goale poate fi enumerat printre prezențele indescifrabile din cadrul teatrului kantorian. Este într-adevăr o transpunere a mamei artistului, pe care fiul copil – după cum susține el – o vedea dispărând dincolo de geamurile ferestrei, după colțul străzii, «după aceea cotitură care era SFÂRȘITUL LUMII»¹⁴? Sau este mai degrabă un grotesc „dublu” al lui Kantor, oprit în momentul decisiv în care, de la o fereastră ce dă înspre stradă, spionează coala de rătăcit din sat care i-a inspirat spectacolul său cel mai cunoscut? Este o metaforă destul de evidentă a morții la pândă, sau este doar o bărfitoare surprinsă cotrobând prin buncile în care el cădea în copilărie, și încredințat în acea postură mecanismelor amintirii?

Este cert că tema neliniștitoare a ferestrei ca prag, ca observator mai mult sau mai puțin nelegitim dinspre care se privește „cealaltă parte” – oricare ar fi adevărata natură a acesteia din urmă, și oriunde se situează aceasta în contextul concret al vieții cotidiene – îl bântuie în timp, și pare să obțină în ochii lui o întunecată putere emblematică. Nu e o întâmplare că un tablou răspândind aspre miresme aluzive pictat de Kantor cu câiva ani înainte de a muri, îl reprezintă pe pictorul observând din afară corpul gol al unei tinere femei, prin obloanele deschise din camera în care ea se afla. În mod semnificativ este intitulat *On ne regarde pas impunément par la fenêtre*.

Din acest exemplu marginal, dar dens la nivel de implicații subtile, se poate deduce cum premisa că se află la baza «plăcilor» poate opera în profunzime, activând un joc complicat de trimiteri și de aluzii. Acesta nu constituie doar un mod de a reprezenta cum funcționează memoria, o indicație pentru actori, ci sfârșete și prin a deveni pentru Kantor un fel de gigantică arhivă autopropulsată, un bagaj care-l însoțește oriunde, capabil să conțină toate datele cele mai importante sau cele mai neobișnuite de neglijabile dintr-o întreagă existență, comprimate, topite în aceste bizare conglomerate, în mod paradoxal unite pentru a le reduce greutatea sau pentru a le face să ocupe mai puțin loc (fapt ce, în plus, este în sintonie cu motivul prevalent kantorian al cîntătoriei, al teatrului ambulant, în eternă și perpetuă deplasare).

În atelierul lui Cricot 2, trebuie spus acest lucru, nimic nu se creează și nimic nu se distruge, ci totul se reciclează în continuu, se transformă, se regenerează în noi forme și în noi și neprevăzute moduri de a fi. Dintotdeauna Kantor își duce cu sine tot, amintiri și invenții, frânturi ale trecutului și experiențe din viața curentă, proiecte în desfășurare și reziduuri pietrificate ale creațiilor precedente, amintiri ale memoriei, reflexe ale unei unice facultăți ramificate ce se răsucește în permanență în jurul ei însuși: în cadrul parcursului său teatral el le amestecă și le adună, și tocmai prin această amestecare și această adunare se confruntă în permanență cu incidențele întâmplărilor și ale necesității, ale sentimentului și ale rațiunii, cântărind efectele unora și ale celorlalte, modificându-le echilibrurile pentru a da fiecăreia o valoare și un sens artistic definitiv.

Aparatelor memoriei care-și macină aluatul dureros Kantor le conferă un fel de plasticitate având și niște inevitabile efecte materiale. Se știe că universul său teatral este caracterizat în general de faptul de a da un corp tangibil unei idei, unui concept, unei imagini interioare care se materializează într-o formă spațială scenică, într-o sinteză geometrică de linii și suprafețe: s-a observat, de exemplu, anterior ca tema trecerii, a timpului care la sfârșit se răsucește într-o eternă circularitate fericească, este elocvent evocat de frapantele secvențe rotative ale vechiului vals din *Clasa moartă*. Iar în *Să crape artiții* fragmentarea identității se exprimă printr-un fel de horror macabru a „dublilor” prin care Kantor se reprezintă pe sine însuși în diferite etape ale vieții.

În *Wielopole Wielopole*, spectacolul în care ramificările amintirii sunt expuse până la a obține un contur aproape biologic, s-ar spune că activitatea memoriei tinde mai ales să se manifeste în jocul alternanței

¹³ T. Kantor, din partitura pentru *Clasa moartă*, p. 10.

¹⁴ *Ibidem*.

intr-urilor și ale irilor, în mișcare fluidă și torturantă prin care personajele se prezintă pe rând pe scenă ca și cum ar apărea din niște impalpabile orizonturi ale inconștientului. Această cadență nenaturală și puțin obsesivă care ghidează apariția imaginilor ne face să ne gândim la o mișcare ideală de coborâre și urcare: este mișcarea unui burghiu ce penetrează în obscure profunzimi interioare, acțiunea unei sonde ce-și face loc printre infinitele straturi ale psihicului, și se întoarce la suprafață cu încercătura ei ciudată.

În mod deosebit, această impresie este accentuată de agitația crescândă a acțiunii, a culorilor anormale, terse, opace, marcate de un fel de ocru prafuit sau de o nuanță de alb și negru, și mai ales prin deschiderea și închiderea ușii glisante care delimitează spațiile scenei și determină mișcarea prevalent frontală prin care multe personaje apar din când în când în „cameră”, ca și cum ar sosi din obscure ascunzișuri corporale: mai mult decât un instrument concret, această ușă mare cu două canaturi din *Wielopole Wielopole* este un fel de organ anatomic monstruos, o valvă sau o membrană a amintirilor care – uneori manevrată de Kantor însuși – scandează, reglează mișcarea prin care larvele trecutului ies cu greu la suprafața conștiinței.

Dintr-un anumit punct de vedere, ne-am putea hazarda să asemănăm poarta de lemn din *Wielopole Wielopole* unui gigantic și dezzechilibrat uter matern, un pântec mare ce-și plămădește și alimentează creaturile neobișnuite. În acest caz precarele „fragmente” ale memoriei ar trebui la rândul lor considerate ca o metaforă îngrozitoare a nașterii, un echivalent bizar al actului de a da sau a reda viață: dar ar fi vorba, după cum am văzut, de o formă de viață puțin spus limitată, ceva asemănător vieții unor creaturi venite pe lume cu grave carente fizice ce le permit doar puțină reacție elementară, sau mai degrabă niște indivizi care au suferit de moarte după ce sângele a încetat pentru câțiva timp să le irige creierul, provocându-le daune ireparabile, împiedicându-i să se reintegreze pe deplin într-o existență care să poată fi definită astfel în mod legitim.

Mai trebuie adăugat că, aproape în sintonie cu oaptele contractate ale acelei enorme diafragme de lemn, și modificările spațiului scenic – în funcție de poziția deschisă sau închisă a canaturilor, în funcție de schimbările pozițiilor mobilelor sau ale figurilor umane – dobândesc un inconfundabil ritm mental, și schimbă vizibil forma și dimensiunea, mai degrabă ca un ungher al sufletului, decât ca un loc real. Iar acel joc al intrărilor și al ieșirilor, acele gesturi repetate, acel spațiu ce, pe parcurs, se mărește și se restrânge, par într-adevăr să recreeze în fața ochilor noștri suflul intern al unui aparat viu, palpitatea neîncetată a unui intelect supus agresiunii amintirilor: ca un om de țânțar puțin cam pervers, Kantor îl descoperă și îl secionează cu instrumente ascuțite, ne face să auzim ecoul inimii care bate și pompează, dezvăluie fluxul sanguin care, irigând memoria, îi scandează aparițiile spectrale.

Poate că în fond chiar aceasta este particularitatea AMINTIRII,
acest ritm al pulsației
ce revine neîncetat,
ce sfârșește în nimic,
și este van...¹⁵.

Traducere de Iulia M. Nănu

¹⁵ *Ibidem*.