

1. Wielopole kao realnost najnižeg ranga

S poljskoga prevela **Jelena Kovačić**

Pojam Realnosti najnižeg ranga svojevrsni je lajtmotiv Kantorova stvaralaštva. Definiran je 1961. godine kao dio poetike Teatra informela, a Kantor ga izvodi iz svojih razmišljanja o „osiromašenom predmetu” koji koristi za vrijeme rada na predstavi *Odisejev povratak* (1944). Inspiriran Duchapovom idejom *ready-madea*, Kantor inzistira na onim predmetima koji su izgubili svoju svrhu te predstavljaju krajnji proizvod jednog vremena, odnosno egzistiraju u stanju maksimalne iskorištenosti. Takvim predmetima, pronađenim na gradskim otpadima, ulicama ili pak tavanu vlastite kuće, Kantor ostvaruje žudeno pripajanje realnosti čiji zadatak nije bio stvaranje antiumjetnosti već stvaranje autonomnog semantičkog polja umjetničkog djela koje je oslobođeno svake stilizacije i referencije. Osiromašeni predmeti posjedovali su vlastitu osobnost, vlastitu povijest upotrebe i upravo je u tome bila sadržana njihova istinitost. Kategorija istine oštro je bila suprotstavljena ILUZIJU koja je bila tek lažna krivotvorina, mrtva konvencija sposobna jedino za uljuljkavanje gledatelja u dosadni, reproducirani svijet. Iluzija je bila imitacija života, a svaka je imitacija u svojoj biti drugorazredno iskustvo.

U razdoblju Kazališta smrti Kantor mijenja svoj odnos prema realnosti i iluziji. Poželjna istina, postaje „nepodnošljiva moda. Trebalo je tražiti njeno produbljenje.”¹ A to produbljenje osiguravala je upravo iluzija koja je realnost prenosila u novi prostor, u apsolutno vrijeme. Odnos dvaju polova o kojima je ovisio karakter scenskog zbivanja transformirao se iz borbe u igru koja je omogućivala balansiranje na granici iluzije i stvarnosti. Prema Janu

Klossowiczu, Kantor takvim postupkom čini nemoguće – „povezuje vatru s vodom – Duchampa sa simbolizmom”,² što je bila garancija originalnosti i magnetske privlačnosti. U takvoj koncepciji značenje iluzije poprima velike razmjere jer ona scenski svijet prenosi u metafizičku sferu. Ta metafizička strana iluzije jest ponavljanje koje dobiva ritualni karakter, a Kantor ga opisuje kao „atavističnu gestu čovjeka koji se na pragu svoje povijesti želi potvrditi. Želi napraviti nešto drugi put (...), ponoviti nešto što je već bilo stvoreno od strane bogova.”³ Metafizički potencijal iluzije omogućuje očajnički, ali herojski čin koji fragmente osobne i formalne povijesti nasilno prenosi u vrijeme i prostor umjetničkog djela, čin koji je „nemoćan, ali ipak jedini mogući čovjekov protest protiv smrti.”⁴ Seansu *Wielopole*, *Wielopole* tako je moguće definirati kao ponovljeni psihofizički entitet koji svojom oštećenošću, osakaćenošću i mahnitošću ostavlja dojam užasa i ugroženosti.

Prije nego što je postao Kantorov *objet trouvé*, *Wielopole* Skrzynskie bio je tek „malen, tipičan gradić na istoku, s velikim trgom, nekoliko bijednih uličica. Na trgu je stajala kapelica s neakvim svecem za vjerne katolike i zdenac uz koji su se, uglavnom za puna mjeseca, odvijale židovske svadbe. S jedne strane crkva, župni dvor i groblje, s druge – sinagoga, tiješne židovske uličice i također groblje, tek ponešto drugačije.

Obje su strane živjele u složnoj simbiozi.

Katoličke su ceremonije bile spektakularne – procesije, barjaci, šarene narodne nošnje, seljaci... S druge strane trga – tajanstveni obredi, fantastični pjev i molitve, tamni halati, lisičje kape, svijećnjaci, rabini, dječji vrisak. Gradić

je, uza svu svoju svakodnevicu, bio usmjeren prema vječnosti.”⁵

Re-kreacijom vlastitog djetinjstva provedenog u tom malom mjestu koje je egzistiralo na granici nezanimljivog, Kantor opredmećuje svoju fascinaciju ličnostima i situacijama skrivenim u zakucima sjećanja koje su nekad davno tvorile „zemlju djetinjstva”. Ipak, Kantorova „zemlja djetinjstva” svjesno izmiče idealizaciji, očišćena je od svijetlih, primamljivih prizora koje on naziva „konvencionalnom književnom manirovom”. Ona je „mračna i prenatrpana rupa” iz koje dopiru tek “zaboravljeni fragmenti”, ona se oformljuje u prostoru REALNOSTI NAJNIŽEG RANGA.

Realnost Najnižeg Ranga ne odnosi se više samo na osiromašene, degradirane predmete. Ona proširuje svoj opseg te usisava u sebe i likove i cjelokupni scenski svijet, odnosno postaje njegova karakterna osobina. Dakle ona nije više neuhvatljiva, životna materija koja interverira u tijelo umjetničkog djela, već ekskluzivna svojina umjetničkog djela, predstavlja jedan koncentriran, potenciran napetošću, ali oronuo svijet čiji smo svjedoci trenutak prije njegova raspadanja. Kantora više ne zanima životna realnost već realna struktura pamćenja u kojem se zgušnjavaju najrazličitija sjećanja. Seansa *Wielopole*, *Wielopole* sastavljena je od sličica koje su istrgnute iz svog originalnog prostorno-vremenskog okruženja te transformirane voljom autora dane na uvid sudionicima „obreda prizivanja mrtvih”. Kantorova intencija da psihički život učini kazališnom stvarnošću ostvaruje se u atmosferi stalne nemogućnosti koja proizvodi osakaćene dijaloge, krnje geste i poglede usmjerene prema vječnosti

koji gube svoj životni smisao, ali čuvaju jedno sjećanje od zaborava. „Kantorovo kazalište nazivam kazalištem esencije. (...) Esencija je ono što za nama ostaje. Esencija je ljudska drama očišćena od slučajnosti (...) Esencija je trag.”⁶ Tragovi Kantorove osobne povijesti (vjenčanje njegovih roditelja, smrt Ujaka – svećenika, odlazak Oca na front...) natopljeni su formalnom poviješću – okrutnošću prvog svjetskog rata.

Ta seansa Kantorov je pokušaj da očuva od zaborava esenciju jednog postojanja, da tragove koji su ostali tek u sjećanju opredmeti na posivjeloj od starosti sceni čiji je svaki element usmjeren prema svom neizbježnom kraju – nestanku. Tajanstveni pokretni zid sklepan od izlizanih dasaka pred gledatelje propušta sukus jednog wielopolskog sjećanja. Ispred njega, s lijeve strane, nalazi se ormar u koji su Kantorovi ujaci vješali svoju odjeću. Njegova vrata škripe jer šarke već odavno nisu podmazane. Na istoj strani scene koso postavljen krevet nagrižen hrdom – specijalno konstruirana mašina smrti. Na desnoj strani scene stol prekriven prašinom i stolice izluzane sjenjem. Desno od stola prozor na kotačice, kroz zamašćenost staklo tek se nazire sumrak ili zora, zavojit put koji je vodio u svijet, i ugao iza kojeg je nestajala majka. Ispred stola malen kup zemlje u koji su zabijeni križ i lopata kao tragovi nekog nemarno obavljenog ukopa. Istrošenost te scene izaziva gotovo sažaljenje. Ona je tek pokušaj rekonstruiranja sobe djetinjstva osuđeni na neuspjeh. Ona zrcali jedno sjećanje s kojim neprestano umire i obnavlja se, pulsira poput pamćenja.

Jelena Kovačić

2.

U programskim knjižicama predstave *Wielopole*, *Wielopole* Tadeusz Kantor objavljivao je vlastite komentare, odnosno tekstove koji su uglavnom nastajali za vrijeme rada na predstavi. *Sjećanje djeteta* i *Vojska* dva su od ukupno desetak tekstova, koje različite književne publikacije objedinjuju pod nazivom *Autonomni tekstovi*.

TADEUSZ KANTOR: *SJEĆANJE DJETETA*⁷

13.3.1980.

Kada radim na slici, proces stvaranja reguliran je jednom „voljom“, što se u rezultatu naziva jedinstvo forme, sklad i tako dalje.

Pri stvaranju kazališne predstave mnogo je teže to jedinstvo sačuvati i održati.

Slike, ideje vezane uz prostor, pokret, akciju dolaze za vrijeme proba u takvoj količini (veliki utjecaj imaju na to individualni napori i „volja“ glumca), da je potrebna velika svijest o cilju (koji se stalno gubi na horizontu), da ne bismo dopustili da nas ponese mašta, koja u ovom slučaju mora biti snažno kontrolirana.

To je u ovom slučaju još važnije, jer u ovoj predstavi ne postoji književni tekst (napisana drama), u kojem bismo (kakav god odnos prema njemu imali i koja god njegova funkcija u procesu stvaranja predstave bila) mogli pronaći referencije i koji bi nam mogao pomoći u „kormilarenju“. Razmišljajući o tim opasnostima gotovo pomorske ekspedicije, glibovima i halvarijama – otkrio sam jedan sustav korištenja specijalnog „kompasa“.

E pa – rekonstruirajući sjećanja na djetinjstvo (to je smisao predstave), ne „pišemo“ fabulu po uzoru na literaturu, fabulu koja se temelji na kontinuitetu.

Smatrao sam da to nije istina.

A ovdje mi je jako stalo do istine, odnosno do takve strukture koja neće biti „zacementirana“, „zalemljena“ stilskim, formalnim umacima, dodacima i umećima. Ta rekonstrukcija sjećanja na djetinjstvo mora sadržavati samo one trenutke, slike „fotografske sličice“, koje zadržava pamćenje djeteta, vršeći izbor u masi stvarnosti, vrlo važan (umjetnički) izbor koji će nas nepogrešivo dovesti do ISTINE.

U dječjem pamćenju uvijek se zadržava samo jedna osobina

lika,

situacije, događaja, prostora i vremena.

... otac koji se vraća (na odmor) neprestano psuje i pakira se...

... majka uvijek iznova odlazi i nestaje,

zatim dolazi: tuga...

Iz cijelog sjećanja na život likova u pamćenje mi se urezala samo jedna riječ, jedna osobina.

... U stvaranju predstave, u pokretanju glumačke igre prema naprijed ta je metoda ograničenje!

Fantastično ograničenje!

To je upravo onaj već spomenuti „kompas“.

TADEUSZ KANTOR: *VOJSKA LE SOLDAT – L'INDIVIDU MILITAIRE*⁸

Ralog mog zanimanja za tu l j u d s k u v r s t u

nema ništa zajedničko ni s patriotizmom,

ni s antimilitarizmom,

ni s borbom za mir,

ni s bilo kakvim političkim, socijalnim ili nekim drugim programom.

Mogao bih naići na prigovore

totalitarnog patriotizma,

narodnog patriotizma,

anarhista,

notornih antimilitarista,

Jehovinih svjedoka,

dadaista i nadrealista (kada bi još bili živi),

svih vrsta manifestanata,

čak i Švejkova i Invalida,

te na kraju Neznalog Vojnika.

Jer razlog mog zanimanja za to

izuzetno ljudsko stanje

jest čisto formalne i umjetničke prirode.

VOJSKA. Masa. Ne zna se je li mehanička ili pak živa, na stotine istih glava,

na stotine istih nogu,

na stotine istih ruku.

U redovima, nizovima dijagonalno postrojenih glava, nogu, ruku, ramena, čizama, gumbi, očiju, noseva, usta, karabina.

Identično napravljenih pokreta

stotina identičnih jedinki,

stotina organa

te monstruozne i kažnjeničke geometrije.

VOJSKA

koja maršira u četvorkama,

u stroju

i u ritmu diktiranom koracima i povicima komandi:

desna, lijeva,

sastavljena od pojedinaca u kojima prepoznamo sami sebe,

iste, kao i mi, ljudske vrste,

to smo mi sami!

Samo STRANI!

Kao da smo sami sebe ugledali prvi put,

„s a s t r a n e“,

to znači mrtve.

Zbog toga nas VOJSKA (koja maršira) tako snažno privlači.

Njeno stanje, surovo i neumoljivo poput smrti,

otkriva naš vlastiti lik.

Od ostatka ljudske vrste,

od nas CIVILA – GLEDATELJA

odijeljena je zakonom toliko okrutnim,

da nalikuje zakonu smrti –

barijerom koja je nashvatljiva ljudskom razumu.

To se neobično stanje najjasnije objavljuje

dok VOJSKA prolazi, ili točnije: maršira,

u stroju,

četvorkama

i u ritmu.

CIVILI (= GLEDATELJI)

nikada ne hodaju

u stroju,

četvorkama,

u ritmu.

Jednostavno sramota!

To je upravo ono stanje, koje najjasnije, gotovo cirkuski stvari tu barijeru.

Snažniju od kazališne rampe.

VOJSKA.

Prolaze kraj nas

kao u snu, zastrašujuće STRANI.

U snu takvu stranost posjeduju osobe koje više nisu žive.

Fotografije NOVAKA – suvenir umrlih.

Izabrani i obilježeni smrću,

zaraženi nepoznatim i prijetećim

bacilom smrti

koji im daje sposobnost da ubijaju pripadnike svoje vrste,

ali da i sami ginu na naredbu.

Predodređeni za „pogibelj“.

I UNIFORMA!

Ta atavistična ljudska čežnja

i imperativ smrti,

koji izjednačava svekolike društvene klase na zastrašujuće učinkovit način.

Na fotografijama „unovačenih“

vidimo gospodu, seljake, intelektualce

izmiješane među sobom kao na POSLJEDNJEM SUDU.

Čekaju uniformu koja će izbrisati sve razlike, odučiti ih od individualnog mišljenja, tu će ljudsku osobinu zamijeniti hladna poslušnost,

koja garantira apsolutnu spremnost

na apokaliptični galop ravno u zagrljaj smrti.

To neobično stanje

eksplozira doslovno

prvotnim instinktom stada,

nekakvom mazohističnom žudnjom za izjednačavanjem,

strastvenom nužnošću reduciranja etičnog mišljenja

na „nulti“ nivo, na napadno prostačke osobine.

Na starim fotografijama koje prikazuju polazak na kolo-

dvorima novaka na front vidimo nasmiješena lica, u nekoj

gotovo seksualnoj euforiji, ta mlada i snažna tijela, zaogr-

nuta cvililima, otrgnuta od sublimiranih i kompliciranih

kulturnih, društvenih, obiteljskih odnosa...

Sve odjednom postaje jednostavno, čovjek je izjednačen,

„podčinjen“, spada cijela okamenjena ljuska kulture...

nastaje je z i k napadno prostački, opscen, brutalan, ciničan...

Napokon se pripada „vrsti“.

1979.

3.

O NASTANKU PREDSTAVE WIELOPOLE, WIELOPOLE

1979. godine Kantor dobiva poziv gradskih otaca Firence da zajedno sa svojim teatrom Cricot 2 provede godinu dana, u potpunosti finansijski osiguran, u njihovu gradu radeći na novoj predstavi u prostoru Teatra Regionale Toscano koji je bio producent predstave. Ova novonastala situacija bila je za Kantora u potpunosti netipična jer je podrazumijevala sistematičan, svakodnevan rad do unaprijed dogovorena datuma premijerne izvedbe. Na netipičnu situaciju Kantor u skladu sa samim sobom reagira netipično te priprema posebni manifest *Artystyczne warunki udziału aktorów w Programie Florenckim Teatru Cricot 2* u kojem formuliра етичке postavke ove koprodukcije: „Izbor glumaca ne vrši se prema karakteru uloga jer takvih još nema, već prema okvirnoj slici koncepcije predstave te prije svega prema stupnju angažiranosti i čisto umjetničkog, spontanog odnosa spram djelovanja Teatra Cricot 2 te povjerenja u moju metodu rada. (...) Svi simptomi koji bi ukazivali na to da je glavni motiv rada materijalna korist (...) nedopustivi su, a glumci koji će zauzeti takav stav neće dobiti ni mogućnost, ni šansu da sudjeluju u radu teatra Cricot 2.“⁹

Nakon početnog uhdavanja u rad koji je kao popratni sadržaj donosio i službene svečane večere prepune uglađenih individua i govorancije na koju Kantorovi glumci nisu bili naučeni, Kantor zadaje stalne termine proba: jutarnje od 10.30 do 12.30 te večernje od 18.00 nadalje. Usporevanje rada dugim raspravama o pojedinim scenama smatrao je dijelom stvaralačkog procesa, najbitnija je bila koncentriranost na stvaralački čin koji je mogao poprimiti bilo koji oblik. Kada se izgubio tražeći konačna rješenja, zabavljao bi se tehničkim stvarima. Jednom je prilikom Andrzej Welminski, mladi slikar koji je u predstavi igrao Kantorova oca Mariana, kupio materijal za vojničke uniforme i platio ga gotovo 450.000 lira, a Kantor je na brzinu odgovorio da je materijal neiskoristiv.

Rad na predstavi odvijao se u atmosferi svojevrsne ugroženosti uspjehom *Mrtvog razreda*. Inozemna i domaća (poljska) kritika ovjenčala je Kantora titulom velikog kazališnog inovatora. Ta je titula polako popimala značenje prokletstva, jer se Kantor bojao da neće opravdati očekivanja te je nekoliko puta želio odustati od rada pod izgovorom da mu nisu osigurani zadovoljavajući uvjeti. Očekujući i od glumaca i od tehničkog osoblja da se podrede isključivo radu na predstavi koji je za njega bio od životne važnosti, dobivao je napade bijesa zbog najmanjeg nedostatka. „Ovdje samo ja radim, dok vi ništa ne radite!“ urlao je zaglavljiv svojom pozicijom moći, a njegove su furiozne eskapacije pojedince dovodile do plača. Kasnije bi se smirivao, zadovoljen svojim pražnjenjem, ponovno koncentriran na umjetnička pitanja.

Napetost koju je Kantor stvarao svojom zahtjevnošću umarala je glumce i tehničko osoblje koje je u nekoliko navrata doslovno izbacio iz dvorane. Ipak, njegova sklonost prema perfekcionizmu koja je podrazumijevala višesatno ponavljanje jednog te istog fragmenta predstave rezultirala je još jednim kazališnim čudom. Dvadeset i trećeg svibnja 1980. godine u 21.30 počinje premijerno izvođenje predstave *Wielopole, Wielopole*. „Recenzije su se pojavile u svim novinama. Neočekivano su pozitivne, čak entuzijastične. Uspjeh.“ U sljedećih devet godina predstava je igrala u 39 gradova u 14 zemalja.

Jelena Kovačić

4.

BILJEŠKE S PROBA¹⁰

SCENE S VOJSKOM
(proba 31.3.1980)

Kao i uvijek – na početku je sve kaotično.

Glumci hodaju po sceni, pojedinačno, u grupama, dajim im nekakve besmislene primjedbe, radi se samo o tome da se „ne pretvaraju“, da ne pokušavaju glumiti, već da budu oni sami, privatni. Ako mi odjednom nešto padne na pamet, neka riječ, neka situacija, to zadržavam. Nešto se počinje sklapati...

Metalnim kukama, pripremljenim za probe, i okidačima koji čekaju da ih se pritisne, povezujem vojnike koji stoje

u parovima. Četverored.

Jedan od njih energično podiže ruku.

Ostali brutalno povučeni tom gestom, ponavljaju je, ali kao da to rade protiv svoje volje: nespretno, žalosno i komično.

Mimika lica trebala bi izraziti različita stanja: iznenađenost, spremnost na prihvaćanje nekog udara, napetost, prestravljenost, želju za spašavanjem, užurbanost, panični strah, rezignaciju od nekog pokušaja da se zadrže u zajedničkom stroju.

Četverored koji je u početku bio u ravnoj liniji, jedinstven i uznemiren zapovjedima, koje su dolazile iz nepoznatog smjera – polako se pretvara u neku zbrku isprepletenih ruku, nogu, trupova i iskrivljenih lica.

Taj zbirni organizam počinje nalikovati na košmarnu mašinu, sastavljenu od ljudi lišenih vlastite volje, od silovanih ljudskih jedinki, dehumaniziranih.

Pred sobom imamo materijalizirani sažetak te umjetno „uzgojene“

Ljudske vrste, koju nazivamo:

VOJSKA. –

Drugu grupu i drugu vrstu čine civilni.

Stanovnici sobe.

Moja Obitelj.

Ujak Karol, Tetka Józka, Ujak Olek, Baka...

Već ih dobro poznajemo. Tetka Mańka ovaj se put predjenuła u Himmlera.

S kapom dobro poznatog kroja – u dugačkom, prevelikom i debelom kaputu – lice je skriveno podignutim ogromnim ovratnikom – na nogama dječje, sasvim neusklađene pustene čizmice. Sve je sivo, čak i lice – i nekako ž a l o s n o – d j e č j e, uz jezu kostima.

Obitelj je bespomoćna pred idejama Opsjednute Mańke.

Hoda kao lutka.

Članovi obitelji ponavljaju djeliće svakodnevnih, banalnih razgovora – bez glave i repa.

Za stolom.

Povezuje ih i STOLNJAK, koji naramenicama privezuju sebi za vrat – kao salvete kod objeda.

Ali stolnjak je zapravo velika vojnička zemljopisna karta.

Stožerna.

Autentična i monstrozna.

Ta karta govori o ratu. Jednoznačno.

I opet: predmet je taj koji „igra“, izražava i predstavlja.

Glumci ostaju „izvan toga“.

Druga verzija VOJSKE.

Evo vojnika,

čija je kondicija u ovoj predstavi i u toj SOBI

već u prvoj sceni vrlo jasno određena:

oni pripadaju „p o n o v l j e n o m“ svijetu, oni su produkt, rekao bih,

nečiste procedure, koja se vrši u mračnim i sumnjivim prostorijama i dvorišnim zgradama.

Oni su p o n a v l j a n j e, prijevara, oni su mrtve tvorevine već pri samom rođenju.

Uhvaćeni u zamku.

Oduzeta im je prošlost i sav kasniji život.

Sve su zaboravili. Pristali su na život jednog trenutka.

Žive na nekom boćnom kolosjku života.

OBITELJSKE FOTOGRAFIJE ILI PREMA VJEČNOSTI

proba

28.2.(19)80, četvrtak

tema te probe nastavlja se

4.3.(19)80, utorak

Postavljamo KRIŽ

u kutu

iza ormara.

Sada izgleda zaista neobično.

Jer zaista se nalazi u SOBI,

dakle ne na svom mjestu (npr. u crkvi ili na groblju).

Postavljen na sredini scene, „reprezentativno“

nije se više nalazio u sobi, iako su ga okruživali zidovi i namještaj

sobe –

nalazio se na sceni, na kojoj je sve moguće

i sve je objašnjeno, mjesto na kojem je stajao,

moglo je biti Golgota, katedrala, kapelica, groblje.

U mojoj ideji predstave jako je važno

eliminiranje pojma SCENE

i

postojanje SOBE.

Soba neće postojati na s c e n i.
Soba mora biti sama za sebe.

Sve se događa u sobi.

U toj, a ne u nekoj drugoj sobi – konkretnoj.
Razapinjanje i Posljednja večera,
i vojnički manevri, i rat, i Posljednji Sud.

U S O B I – (iza ormara, u kutu) križ prestaje
biti simboličan,
on je jednostavno
konkretni predmet.

S obzirom na to da je to župni dvor, o čemu govori lik
Svećenika,

križ je prenesen iz crkve – možda na popravak –
i za sada je ostavljen u kutu.

Trebalo bi organizirati takvu situaciju.

Netko od ukućana podiže križ, sasvim „normalno”,
Svećenik ga gleda, konstatira da je npr. u dobrom stanju –
nakon čega ga ostavljaju u kutu.

To možda i jest naturalizam, ali on i scenu i sam predmet,
već dovoljno opterećen simbolikom, oslobađa patosa.

Njegova je realnost opravdana svakodnevnosću –
ta će ga realnost učiniti još neobičnijim i uznemirujućim,
kada
za to dođe pravi trenutak.

Zatim otvaramo ormar – prednja vrata.

zatim stražnji dio po cijeloj dužini. (Ormar je dosta ne-
običan:

otvara se i s prednje i sa stražnje strane.)

Sada kroz ormar vidimo dalji plan:

kut sobe s križem.

Kao neki drugi prostor.

Druga scena.

Scena u sceni.

Ormar postaje kulisa.

Sve je to ipak očita i otvorena mistifikacija.

Vrlo dobra ideja.

Zadržati. –

Kada Svećenik ulazi u ormar, postaje komičan.

Kada izlazi na drugu stranu i staje pod križem –

odjednom se nađe u nekom drugom prostoru, nerealnom.

Kada zatim podigne glavu prema križu

i napravi gestu kao za fotografiju – pozira –
kako ja to tumačim „prema vječnosti” –
već se nalazi na strani smrti.

Ujak Karol se dosađuje i gleda kroz prozor.
Odjednom je nekoga ugledao.

Otvora prozor, naginje se, smije se, tako nagnut širokom
gestom
skida šešir
i toj gesti
ostaje
također u pozi
„prema vječnosti”.

Adaš vjerojatno prvi put ima duge hlače
i visoki, bijeli, uštrikani ovratnik s crnom kravatom,
u potpunosti kao stariji Ujaci.

Nosi stolicu, stavlja je na sredinu, sjeda,
prekriži nogu preko noge – i dalje kao stariji Ujaci –
okreće glavu u profil i očito je Sudbina odobrila tu pozu,
okrenut prema nama lijevim obrazom već će se vječno
smiješiti nečemu, što nismo u stanju vidjeti.

Baka Katarina
preneraženo pogledava za Svećenikom – pokojnikom,
ukočenim „na drugoj strani”,
ruka u kojoj drži sada već nepotrebnu noćnu posudu pala
je.

Kraj vrata, s rukom na kvaki, još je jednom usmjerila
pogled
prema svom bratu – možda da se u nešto uvjeri –
i tako s tom limenom noćnom posudom kraj vrata
utrjava tu svoju siluetu – za vječnost.

OTAC definitivno napušta tu kuću, koju je mrzio,
kasarnski psujući i stojeći već u predsoblju
s kovčegom i karabinom u ruci.

Baca posljednji pogled na unutrašnjost sobe.
Očigledno je shvatio, da trenutak nije uobičajen,
jer skida vojničku kapu i zaustavlja je vojničkim
pokretom na boku,
i tako gologlav i sa zamrlom psovkom na ustima
ostaje u tom predsoblju.

Majka Helena
luta po toj Kući Mrtvacu u svom svadbenom velu,

tražeći nekoga tko bi joj pomogao da pronade tu jednu
jedinu gestu,
koja je ostala u njenom bijednom, osakaćenom sjećanju.
gestu povezivanja ruku crkvenom stolom – nosi tu stolu
sa sobom.

Ali svi su već umrli, ostao je još jedino

Ujak Olek,
kojeg je napustio Ujak Karol, okrenut prema njemu
očajno zapomaže

„a ja? – a ja?”

Ali Ujak Karol više ništa ne čuje,

jer je u potpunosti predan „vječnom” klanjanju.

Luda Majka
uzima njegovu ruku, vuče je, veže stolom za svoju ruku,
posrće,

kao nekada,

Ujak Olek

drži je za struk,

onako kako ju je nekada držao Otac –

drži je,

ali automatski

i prisilno,

neprestano zapomažući prema Ujaku Karolu: „a ja? – a
ja?”,
kao da traži od njega pomoć.

Majka:

„Sada me vukao...”

sada me vukao.”

Izbezumljeni

Ujak Olek

je vuče,

ali stalno protiv svoje volje –

i u tom trenutku

i u toj poziciji

zatječe ih

nemilosrdni Fotograf – Smrt –

Tetka Józka

i Tetka Mańka

sjede za stolom,

otupljene.

Sada su ostale samo one, same.

Svaka gleda prema svome mužu.

Tetka Mania

više „Karol, Karol”...

Tetka Józka:

„Olek, Olek”...

Tetka Mania:

„Uvijek je trčao za uličarkama”...

Tetka Józka:

„ostavi Helku,

ti stara šeptrlijo”...

Dvije nesretnice

klonu za stol

i ta će im otupjela lica ostati zauvijek.

ANALIZA IDEJE SOBE I PREDSOBLJA

29.2.1980.

Ova općenita i pomalo filozofska razmišljanja izazvana su
zapažanjima i mojom zabilježkom da funkcija aktivnosti
koje se događaju
iza vrata, u predsoblju (ili na periferijama) nije dovoljno
jasno pokazana.

A ovo je ideja analize koja bi danas trebala poslužiti u
radu na

izmjenama:

Ustanovimo plan predstave, koliko je to uopće moguće.

Teško je odrediti

dimenzije prostora

sjećanja.

SOBA

Ovo je soba mog

djetinjstva.

Mrtva soba

i soba umrlih.

Dom, koji se neće vratiti,

koji uvijek iznova namještam

i koji uvijek iznova umire.

Zajedno s njegovim stanarima, uostalom.

Stanari su moja obitelj.

Svi oni u beskonačnost ponavljaju svoje

radnje, otisnute kao na fotografskoj pločici,

u vječnost, ponavljat će ih do besvijesti koncentrirani

na jednu te istu gestu, s istom grimasom na licu,

ponavljaju te banalne radnje, elementarne, nikakve,

lišene svake ekspresije i svrhe, s pretjeranom, tupom preciznošću, s užasavajućom nametljivošću – uporno,

te sitne poslove koji ispunjavaju naše živote.

Sada

IZA VRATA

iza te „fasadne“ realnosti SOBE

STRAŠNIH ODRASLIH, ili prije njihovih krhotina

događaju se stvari koje u gledatelju trebaju izazvati određene dojmove, da:

1. su te neobične radnje vrsta igre, koju igraju DJECA

(to da su to djeca, govori:

skučenost mjesta, djeca vole skućena mjesta, jer su nedostupna ODRASLIMA;

vrste mjesta:

u kutu,

iza ormara,

na tavanu,

u predsoblju,

iza vrata;

djeca znaju da su ta mjesta Najnižeg Ranga prostranstva imaginacije,

gdje je moguće otkriti Tajnu Života i Realnosti; to da su to djeca, govori:

mimika lica, žalosno ozbiljnih, usredotočenih, koja je u suprotnosti s bespomoćnošću geste, uzaludnošću radnji, njihovom ustaljenošću);

2. daljnji dojmovi gledatelja:

da su te neobične radnje (neobičnost života)

(još ne znamo točno kakve su to radnje)

izgurane na periferiju SOBE,

na teren „Najnižeg Ranga“ –

gdje Odrasli ne bivaju –

kao na tavanu, gdje se baca stara

i već nepotrebna starudija.

To su već okolice smetišta, gdje umiru predmeti;

3. i još jedan dojam gledatelja:

da ta sfera neobičnosti i čudnih radnji

ne želi i ne može podleći konfrontaciji

s mentalitetom odraslih, s njihovim tupim, materijalnim svijetom

(gledatelj do tog zaključka dolazi iz činjenice da su te radnje

izvršavane

k r i o m i c e

(mimika

– tajni dogovor –

karakteristični

pokreti)

u ž u r b i

(kao u strahu

da će biti otkrivene i

zabranjene, a možda čak i ukorene)

4. daljnji su dojmovi već daljnje refleksije:

da:

je to svijet djetinjstva,

izgubljen,

zaboravljen

(od Strašnih Odraslih)

i usmrćen,

i prepušten

P r i j e z i r u.

I tek na toj podlozi dojmova – gledatelj

zapaža da u tom svijetu – izgubljenog djetinjstva –

uzaludno prizivanog sjećanja – i čiste

imaginacije –

na najbjeđenijem mjestu

možemo pronaći – taj izgubljeni evangelički mit –

koji je za mene Čista Poezija – i

zaboravljeno stanje ganuća – ljudski plač.

5.

PARTITURA

Partitura predstave *Wielopole*, *Wielopole* Kantorov je autorski zapis predstave. Nije nastajala za vrijeme rada na predstavi, već je zapisana naknadno, nakon premijere. Funkcionira kao dramski komad, a izdana je u Italiji (1981), Poljskoj (1984) i Velikoj Britaniji (1990) te su je u nekoliko navrata postavljali i drugi redatelji. Sam se tekst sastoji od pet činova: *Vjenčanje*, *Vrijedanje*, *Razapinjanje*, *Adaš odlazi na front* i *Posljednja večera*.

PRVI ČIN VJENČANJE¹¹

1. sekvencija

JA

(sjedim na sredini scene. A ovo je tekst moje uloge, nikada neće biti izgovoren.):

Ovo je moja Baka,

majka moje majke – Katarzyna.

Ovo je njezin brat Svečnik.

Zvali smo ga ujakom.

Za koji trenutak će umrijeti.

Tamo sjedi moj otac.

Prvi s lijeva.

Iz pozadine te fotografije

šalje pozdrave.

12. rujna 1914. godine.

Za koji trenutak ući će Majka – Helka.

Ovi ostali, to su moji Ujaci, Tetke.

Sve ih je negdje tamo u svijetu na kraju zatekla smrt.

Sada leže u ovoj sobi, kao otisci sjećanja:

Ujak Karol... Ujak Olek... tetka Mańka ... tetka Józka...

Od ovog će trenutka njihove „sudbine“ početi podlijezati znatnim promjenama, nerijetko neugodnim, koje, kada bi još uvijek bili živi, ne bi mogli podnijeti.

(Komentar)

SOBA MOG DJETINJSTVA

Soba mog djetinjstva

je tamna i prenatrpana RUPAMA.

Nije istina da dječja soba u našem sjećanju ostaje svijetla i osunčana.

Takvom je čini samo

konvencionalna književna manira.

To je MRTVA SOBA,

soba UMRLIH.

Prizvana sjećanjem

ta soba neprestano umire.

Kada ćemo iz nje ipak dobiti beznačajne fragmente, komadić tepiha,

prozor, pogled na ulicu koja nestaje u dubini,

trag zrake sunca na podu,

žute očeve gamaše

i majčin plač,

i neko lice iza prozorskog stakla –

možda se tada počne sklapati naša istinska

SOBA djetinjstva,

i možda tada usput uspijemo sklepati

našu predstavu!

PROZOR je važan!

kroz njega pogled, kao što smo rekli, na ulicu koja se pro-

teže u dubinu,

a na kraju ulice RUŽIČASTA VIŠEKATNICA.

Na tom je uglu nestajala moja majka,

kada bi putovala na dulje vrijeme,

na tom zavoju,

koji je bio KRAJ SVIJETA.

... Teško je odrediti dimenzije prostora sjećanja.

Ovo je soba mog djetinjstva

koju uvijek iznova namještam

i koja uvijek iznova umire.

Zajedno s njenim stanarima, uostalom.

Stanari su moja obitelj.

Svi oni u beskonačnost ponavljaju svoje radnje,

otisnute kao na fotografskoj pločici, za vječnost.

Ponavljat će ih do besvijesti

koncentrirani na jednu te istu gestu,

s istom grimasom na licu,

te banalne radnje,

elementarne, nikakve,

lišene svake ekspresije i svrhe,

s pretjeranom tupom preciznošću,

s užasavajućom nametljivošću,

uporno,

te sitne poslove koji ispunjavaju naše živote...

MRTVE ATRAPE,

koje kroz to uporno PONAVLJANJE

dobivaju svoju realnost i važnost.

Uostalom možda je upravo to obilježje SJEĆANJA,

taj pulsirajući ritam,

koji se neprestano vraća,

a završava se p r a z n i n o m,
u z a l u d a n...

... Ostaje još jedino prostor „IZA VRATA”,
negdje u stražnjim dijelovima i periferijama SOBE,
drugi prostor
drugih dimenzija,
gdje se gomilaju naša sjećanja
i fermentira naša sloboda,
na tom b i j e d n o m mjestu,
negdje „u k u t u”,
„i z a v r a t a”,
u neizmjernom interijeru imaginacije...
stojimo na vratima, bespomoćni,
opraštajući se od našeg djetinjstva,
na pragu vječnosti i smrti,
u toj b i j e d n o j i mračnoj prostoriji,
iza tih vrata
mahnitaju bure i ljudski pakao,
dižu se valovi v o d e n e bujice,
od koje nas neće zaštititi
bijeli i slabi zidovi naše SOBE,
našeg svakodnevnog
„kalendarskog” vremena...
Važni događaji nemilosrdno se približavaju,
dovoljno je samo otvoriti vrata...

PODUZEĆE ZA UNAJMLJIVANJE DRAGIH NEPRISUTNIH

U sjećanju
ne postoje prave i otmjene osobe.
Recimo to otvoreno, procedura prizivanja sjećanja
sumnjiva je i ne baš čista procedura.
To je jednostavno poduzeće za unajmljivanje.
Sjećanje se služi „unajmljenim” likovima.
To su mračne, osrednje i sumnjive kreature,
koje čekaju, da ih se „unajmi” kao kućne pomoćnike.
Nekakvi zgužvani, neumiveni, loše odjeveni, boležljivi,
zgrčeni, podlo stvoreni po uzoru na često nama
bliske i drage osobe.
Onaj se sumnjivi tip preodijeva u novaka, kako bi se pre-
tvarao da je
moj otac.

Majku najočitiše krivotvori nekakva ulična djevojka,
a ujaci su najobičniji kramari.
Udovica, cijenjenog u našem mjestasu fotografa
koja još uvijek uspješno opravdava ugled Fotografске
radnje
„Uspomene”, jest svakodnevna obična odvratna čistačica
u župnoj mrtvačnici;
O Svećeniku je bolje ne govoriti.
Njegova je sestra najobičnija kuharica.
I još Ujak Stasio, žalobna silueta Prognanika –
Ulični Verglaš s verglom.

2. sekvencija

Soba djetinjstva, koju uvijek nanovo namještam i koja uvi-
jek nanovo umire

UJAK KAROL

razgledava se, prepoznaje, smiješi se sam
sebi i svomu sjećanju. Ipak sve nije na svo-
me mjestu. Njegovu pažnju nekako poseb-
no privlači jedan crni kofer.

Kofer...

Kofer je bio na stolu...
da!

približava se stolu, dodirne kofer, kao da
hoće provjeriti je li stvarno tu. Taj ga kofer
na nešto podsjeti. Njegov se pogled za-
ustavlja na Ujaku Oleku koji nepomično
sjedi na stolici.

Ujak Olek!

Ujak Olek tada nije sjedio...

Stajao je, ili hodao...

Ujak Olek ustaje. I on pažljivo gleda u
kofer.

UJAK OLEK

Kofer je bio na ormaru...

oprezno ga nosi, putem se sudari sa stoli-
com.

A ta stolica?

UJAK KAROL

Ugleda tijelo Djedice – Svećenika. Mrtvi
Svećenik sjedi na uništenoj stolici.

Djedica?

Ni Djedica nije sjedio!

Niti stajao!

Strašno je iznenađen tim zaključkom. Oba
su Ujaka usamljena u svojim odlučivanjima
i sjećanjima.

UJAK OLEK

uporno.

A ta stolica?

Stolica kraj stola!

Ali gdje je stol?

Nasuprot stolice stajao je stol!

Pokraj stolice

stol...

A vrata?

UJAK KAROL

podigne tijelo Svećenika, diže ga sa stolice
– ali nečega se ne može sjetiti.

Djedica nije sjedio!

prisjeća se:

Ležao je!

Da! Ležao!

Ležao je s glavom na uzglavlju!

polaže ga na krevet.

A vrata su bila nasuprot prozoru.

UJAK OLEK

sistematično:

Prozor pokraj stola...

Ormar u kutu...

Ali stol?

Je li bilo stola?

pun je nedoumica.

UJAK KAROL

Kad je Djedica ulazio i otvarao vrata,

ovaj je prozor bio nasuprot...

UJAK OLEK

nabraja kao u nekom apsurdnom mate-
matičkom zadatku, potpuno podjetinjio:

Ako je kofer bio na ormaru,
stolica kraj stola,

a prozor je bio zatvoren,
što je onda radio Ujak Olek?

odjednom se sve fatalno mijesha:

A Józka je ležala,
ne! Stolica nije bilo!

A stol?

govlači stol prema vratima ne obračujući
pozornost na tijela Tete Józke i Bake koje
leže –

UJAK KAROL

zadubljen u svoja razmišljanja:

Baka je stajala kraj Djedice.

Djedica je ležao.

Ali Józke nije bilo!

UJAK OLEK

Ni stol nije stajao!

s naporom drži stol iznad glave Tete
Józke-

Djedica je ležao, ali Józke nije bilo.

UJAK KAROL

potvrđuje:

Nije je bilo!

Tete Józke nije bilo.

Ujak Olek odlaže stol. Zajedno iznose tijelo
Tete Józke –

UJAK KAROL

A Teta Mañka?

Ni nje nije bilo.

zatim iznose Tetu Mañku.

UJAK OLEK

još uvijek nije razriješio dilemu oko stola:

A taj stol?

A taj stol?

vuče stol prema vratima:

A stol...

na kraju iznosi stol.

UJAK KAROL

uporno:

Vrata nasuprot prozoru,

Djedica s glavom na uzglavlju.

UJAK OLEK

upada sa svojim podsjećanjem:

A Baka?

UJAK KAROL

počinje se žuriti. Sve se miješa:

A ormar! Gdje je stajao ormar?

UJAK OLEK

ne slijedi Ujaka Karola. Želi biti precizan:

Vrata nasuprot prozoru.

Kad je otvorao vrata,

vidio je prozor i stol...

UJAK KAROL

sve zbraja:

Stol, prozor, pokraj ormar...

odjednom se sjeti:

Baka!

Baka je stajala!

UJAK OLEK

Djedica je ležao.

UJAK KAROL

panično sastavlja:

Vrata nasuprot prozora,

stola nije bilo.

Baka kraj djedice. Stajala je!

Baka je stajala.

podizju Baku koja leži na podu.

UJAK OLEK

Ujak Olek... je bio?

Ne!

Mene nije bilo.

Stolica je stajala...

Vrata...

Prozor...

Ujak Karol...

A Karol??

Je li bilo Karola???

Jer mene nije bilo!

UJAK KAROL

Jesam li ja ovdje bio?

Ne! Mene nije bilo!

Ni mene ovdje nije bilo!!

Dva Ujaka nisu bez razloga Glumci Cirkuskog Šatora. Kroz apsurdno negiranje vlastite prisutnosti, izbrisat će sve ono čega su trenutak prije bili vršitelji, i sami dostojanstveno, naočigled začuđenih gledatelja, umiru. Takvom cirkuskom smrću.

UJAK OLEK

Mene ovdje nije bilo.

Karol!

UJAK KAROL

Olek!

Izlaze.

UJAK OLEK

Karol!

UJAK KAROL

Olek!

UJAK OLEK

Karol!

UJAK KAROL

Olek!

Izlaze.

Prazna scena.

3. sekvencija

Na bolesničkoj postelji

4. sekvencija

Posljednja počast

BAKA

kraj kreveta umirućeg Svećenika pjeva psalam 110.

Riječ Jahvina Gospodinu mojemu:

„Sjedi mi zdesna

dok ne položim dušmane

za podnožje tvojim nogama!”¹²

Pjevajući, pod tijelo umirućeg istovremeno postavlja limenu noćnu posudu.

Ne prestaje pjevati.

Zajedno s njom pjeva i veliki zbor seljaka i seoskih baba iz podkarpatskog sela.

Otvaraju se vrata.

U predsoblju vidimo žensku figuru s bijelim svadbenim velom, leži na podu – mrtva je.

Na vratima se pojavljuje neobičan, raskli-

man limeni fotografski aparat.

Sam Fotograf ne uspijeva ući, jer ga Baka ne pušta u sobu.

Viče:

Ne još!

Ne još!

Svećenik je još uvijek živ.

Baka ponovno pjeva psalam i podmeće limenu noćnu posudu.

I ovaj put Baka sprječava nasilni pokušaj Fotografa da uđe.

Ne još!

Ne još!

Ponavlanje svih radnji i psalma. Čini se da je Svećenik ispustio dušu, jer je Fotograf napokon uspio ući u sobu zajedno sa svojim fotografskim aparatom. Baka se skamenila poput Niobe nad smrtnom posteljom, s bolničkom noćnom posudom u prekrštenim rukama.

5. sekvencija

Posjet mjesnog fotografa.

Neposljednja i – kako će se kasnije pokazati – uvijek efikasna

FOTOGRAF

udovica mjesnog fotografa tvrtke Ricordo¹³ Prjlava je Služavka iz župne mrtvačnice. Sumorni Agent smrti. Nimalo svečano gura svoja kolica – kutiju s fotoaparatom. Svoje radnje izvršava ravnodušno, nehajno, tek toliko da ih izvrši, s tipičnom profesionalnom hladnoćom.

Zbor i dalje pjeva psalam.

Psalam se na trenutak poglašnja, zatim opet stišava. Sumorni Fotograf postavlja svoja kolica na sredinu sobe.

Izbacuje Baku

i polako za njom zatvara vrata.

Ostaje sam sa svojim modelom i žrtvom.

Na trenutak uživa u ovoj situaciji koja mu je potrebna da izvrši svoje diskretno zanimanje.

6. sekvencija

Fotograf ostaje sam sa svojim modelom

Mehanika Smrti

Nakon što za Bakom zatvori vrata, polaže na njih ruke kao na nadgrobnu ploču.

Ravnodušno provjerava svoj aparat, a zatim se uputi prema KREVETU.

Vidi se da će tek sada otkriti svoju istinsku funkciju, izvršiti svoj sumorni obred.

KREVET je vrsta mašine.

Mašina smrti.

Mehanizam funkcionira rotacijski.

Krevet, ploča od jednostavnih dasaka, posjeduje svoju os, koja završava zupčanicima i polugom.

Ploča ima dvije strane koje su naizmjenice gornji ili donji dio.

Sada na gornjem dijelu vidimo Svećenika – voštanu figuru – odjevenog u mrtvačku košlju. Figura je bosa.

Fotograf mokrom krpom pažljivo čisti mehanizam kreveta.

Psalam se poglašnja.

Fotograf počinje okretati polugu.

Ceremonijalno, patetično.

Gotvo poput nekog REKVIJEMA.

Krevet se polako okreće.

Mrtvi Svećenik u mrtvačkoj, priprostoj košulji nestaje. Odozdo izranja taj isti Svećenik.

Odjeven je svečano, u blještavu mantiju, bilet, lakirane cipele.

Za grob.
Ruke su mu prekrizene.
Fotograf brzo podiže Svećenikov trup, brtulo
alno mu okreće glavu prema aparatu.
Fotografija.
Zatim druga.

7. sekvencija

Obitelj je tada bila u punom sastavu
Imat će fotografiju s UMRLIM za sjećanje.

Fotograf odlazi do vrata. Otvara ih.
U poskakujućem ritmu ubrzanog filma,
trzajući se, ulazi OBITELJ. Smješta se kraj
uzglavlja kreveta. Neprestano poskakuje.
Obiteljska fotografija s Pokojnikom.
Nakon toga OBITELJ je brutalno izbačena.

8. sekvencija

Oni – s fronta.

VOJSKA

Stoje u kutu sobe. Vod regruta, prije odla-
ska na front. Posivjele, žalosne figure u
punoj spremi s karabinima.
Skriveni stanari sobe. Prebivajući u toj sobi
djetinjstva do nas dolaze iz prošlosti,
„mrtvi“, reducirani na jednu grimasu i
jedan trenutak f o t o g r a f i j e. Djeluju
nekako polovično, na bočnom kolosijeku
života i sjećanja.

Razmišljajući o novoj predstavi, koja bi nakon *Mrtvog
razreda* predstavljala novu razvojnu fazu, trudio sam se
da prije svega pronađem NOVI MODEL, koji bi mogao slu-
žiti glumcu, otvarajući mu nove mogućnosti djelovanja.
Trenutak otkrića, koji je u meni izazvao neobično uzbud-
đenje i naveo me na nove tragove – bilo je naglo pro-
svjetljenje koje sam doživio gledajući fotografiju regruta,
najvjerojatnije prije odlaska na front, sive, žalosne figure,
zaustavljene u o b l i č j u smrti, koja ih je obilježila tom
užasavajućom uniformom.

VOJSKA.

Dvije osobine najdublje smještene u kondiciji vojske bile

su istovjetne s onima koje su oduvijek obilježavale
glumca:

jedna je – RAZLIČITOST, nekako NEIZBJEŽNA I KRAJNJA
(poput mrtvaca), RAZLIČITOST u odnosu na nas CIVILE –
GLEDATELJE, i to tog stupnja da nastala barijera izaziva
osjećaj NEMOGUĆNOSTI njezina prekoračenja, koje
postajemo svjesni tek u košmarnom snu.

Druga je bila užasavajuća svijest, koju isto tako možemo
spoznati tek u snenoj halucinaciji, da se ta RAZLIČITOST
tiče pojedinaca iste vrste kao što smo mi, dakle NAS
SAMIH,

da smo upravo MI oni STRANI, oni MRTVI,
da je to naša slika, s kojom se trebamo POVEZATI.
VOJSKA (teško je reći vojnik, u jednini)
i

GLUMAC.

FOTOGRAFIJA NOVAKA

Negdje u kutu sobe, iza ormara,
smjestili su se PRIPADNICI STRANE VRSTE,
u toj dječjoj sobi, koja postoji još samo u sjećanju...
izvode se vježbe, marševi, manevri...

Možda će ta bijedna soba postati teren vojnih zahvata i
bojno polje...

ti „SKRIVENI STANARI“,
namješteni za fotografiju
poput MRTVACA,
upravo ulaze u povijest i u vječnost.

... Njihovo žalosno stanje:

život tog jednog, jedinog trenutka,
kao da su tim Čudesnim, ali istovremeno užasavajućim i
smrtonosnim

procesom FOTOGRAFIRANJA ostali lišeni prošlosti i budu-
nosti,

kao da im je oduzeta prošlost, za svakog drugačija,
i sav kasniji život prepun iznenađenja i ljepote...

Svoje postojanje mogu opravdati jedino tim kratkim tre-
nutkom,
dok stoje tako namješteni...

Scenski postupak neće biti predstavljanje životnih peri-
petija

tih likova u njihovu prirodnom, realnom slijedu:

pa nećemo valjda pristati na p r e d s t a v l j a n j e!

Sami ćemo stvarati obrate,
domišljat ćemo se, razvijati,
„o ž i v l j a v a t ć e m o“ te likove, tražiti od njih da dje-
luju...

... bit ćemo neobično strpljivi i pažljivi...

Svako lice, kada bismo ga pogledali sasvim izbliza, kao
pod povećalom,

govori o životu svakog od njih, životu punom obrata, izne-
nađenja, sreće, očaja, straha...

A tu odjenom – na toj fotografiji – ukočeni, reducirani na
jedan izraz i jedan trenutak...

Neće ih biti lako pokrenuti, probuditi iz te umrtvljenosti,
iz tog mučnog prihvaćanja života JEDNOG TRENUTKA.

Navikli su se, ne razumiju što se od njih traži,
s velikm naporom shvaćaju, uče, prisjećaju se.

Dugo će trajati ta mukotrpa vježba prije nego što
ponovno budu sposobni JOŠ JEDNOM PONOVITI SVOJ
ŽIVOT, UREDITI SVOJE NESREĐENE I PREKINUTE POSLO-
VE, ZAVRŠITI, ISPUNITI SVOJA MAŠTANJA ZAUSTAVLJENA
tom nepokretnom s i l k o m.

S naporom pokušavaju,

ne uspijevaju,
vidi se da su zaboravili,
bune se,
odustaju,
ponovno „umiru“ i tako
u beskonačnost...

9. sekvencija

Ispravno korištenje pronalaska gospodina Daguerra:
na vojnički način.

FOTOGRAF

zaustavlja se na određenoj distanci od tog
sablasnog voda.

Sada je već gotovo na rubu scene.

Aparat je usmjeren prema Vojsci.

Fotograf provjerava.

Počinja se smijati.

Okreće nekakvu bočnu polugu. Izvlači se

debela puščana cijev. Nešto tamo pritišće
– i ovo iz te cijevi iskakuje druga, uperena
ravno u vod Vojske.

Sada se fotograf grohotom smije, naprosto
umire od smijeha. A s obzirom na to da se
sve događa u Cirkuskom Šatoru, Fotograf
za Vojsku ima specijalan uređaj:
Fotoaparar se pretvara u strojnicu.

10. sekvencija

Vječnost, ili fotografija za sjećanje tvrtke Ricordo

Fotografiranje je salva.

Vojska, koja je samo prije trenutak pokazi-
vala neke minimalne pokrete – ponovno
se smiruje.

11. sekvencija

Diskretni izlazak mjesnog Fotografa

FOTOGRAF

neobično zadovoljan svojom dosjetljivo-
šću, monstrozno se smijajući, izlazi.

12. sekvencija

Na onoj strani.

SVEĆENIK

polegnut i odjeven za vječni počinak –
pomaknuo se.

Podiže se, ogledava se, prepoznaje svoju
sobu, pogled mu skreće prema vratima,
tamo gdje je nestao Fotograf.

Govori sam sebi:

Nema nikoga, ali ovdje je
ipak netko bio...

ugleda Vojsku. Uopće ga to ne čudi. U
prvom redu stoji Helkin muž. Otac. Govori:

... treba ih vjenčati...

kao u snu. Treba ga „prozvati“ kao u crkvi.
Koprca se na tom smrtnoj postelji – odru.

Njegova je ruka ispružena prema Ocu:

... Marian Kantor.

ponavlja:

Marian Kantor.

Nikakva reakcija. Izvlači se iz kreveta. Tapka prema vodu vojnika. Izbliza promatra Oca, u prvom redu. Mrtav je.

Podiže ga, stavlja na stranu njegov karabin. Pokušava ga uspraviti. Ali Otac pada natrag na pod.

Još jednom.

Nekako mu uspijeva postaviti ga u uspravan položaj. Sumnjičavo ga promatra.

Sva ta njegova nastojanja prate zvukovi vojnog marša *Szara piechota*.¹⁴

Marš će se postepeno poglašjavati.

Svećenik nestaje iza vrata i ubrzo se pojavljuje

noseći na leđima

ogroman, drveni KRIŽ. Kao na Golgoti. Pognut pod velikim teretom.

13. sekvencija

Otac i strpljiva znanost hodanja zvanog „marširanje”

SVEĆENIK

poziva Oca na marširanje. Sam maršira ugibajući se pod križem.

Marš *Szara piechota*.

Otac počinje micati nogama. Buni se. Odustaje. Ponovno „umire” – i ponovno pokušava.

Tako s naporom dolaze do ruba scene i Sobe.

Svećenik i dalje maršira s križem. Tik ispred gledatelja. Sa žarom podiže ruku. U ritmu, baca noge prema naprijed. Zadovoljan. Sav se pretvorio u taj MARŠ – na kraju skida križ s ramena, naslanja ga uz stolicu, kao da se nećeća sjetio. Ide u predsoblje gdje leži mrtva Mladenka s velom. Cijela bijela.

Podiže je, nosi, uzima na ruke ukočenu, poput lutke, postavlja je kraj Oca.

14. sekvencija

Posmrtno vjenčanje

SVEĆENIK

Sada samo treba održati vjenčanje. Vadi iz džepa reverende papir s Bračnim Zavjetima.

Marian Kantor!

Uzimaš li

ovu ovdje Helenu Berger,

koju pred sobom vidiš,

sebi za ženu?

OTAC

ostaje nepomičan.

Mrtvo lice. Samo se noge, koje su prije nekoliko trenutaka marširale, i dalje mehanički pokreću. Na mjestu. Čuje se samo taj topot čizama.

SVEĆENIK

suflira:

Da.

OTAC

ispušta neki zvuk sličan grgljanju i zvekeće zubalom.

SVEĆENIK

pomalo smiren prelazi na drugu stranu. Govori:

Tako i ti, Heleno Berger,

uzimaš li

ovoga ovdje Mariana Kantora,

kojeg pred sobom vidiš,

sebi za muža?

MAJKA – HELENA

odrvljenim glasom, poput lutke.

Da.

OTAC

vraća se na stranu Oca. Govori:

Ja, Marian Kantor,

uzimam tebe, Helenu Berger, za ženu,

i prisežem ti ljubav, vjernost i poštenje,

dok nas smrt ne rastavi.

Tako mi pomogao svemoguću Bog,

prvi u presvetom Trojstvu

i svi sveti.

poziva Oca da ponovi za njim. Ali ta mrtva atrapa ispušta neke grozne zvukove, neartikulirane, životinjske, guši se od napora da se prisjeti ljudskog glasa.

Mumljanje.

Tako traje taj „dijalog” ljudskog govora i govora „umrlih”.

SVEĆENIK

prelazi na drugu stranu do Mladenke. Tu ide nešto bolje. Mladenkin odrvjeneli glas miješa se s profesionalnim, umornim glasom Svećenika.

Ja, Helena Berger,

uzimam, tebe Mariane, za muža,

i prisežem ti ljubav, vjernost i poštenje, dok nas smrt ne rastavi.

Tako mi pomogao svemoguću Bog,

prvi u presvetom Trojstvu

i svi sveti.

SVEĆENIK

Stolom povezuje ruke Oca i Majke – Helene.

Trenutak čeka.

15. sekvencija

I tako se zakotrljao život.

Ceremonija je gotova. Otac uzima na ruke Mladenku. Kreće prema naprijed.

Vuču je.

Sve brutalnije. Bijeli veo vuče se za njima kao pretkazanje nesreće. Crna stola s njihovih ruku pada na pod.

Gaze po njoj.

Taj uplašeni par ulazi među publiku.

Marš *Szara piechota* trijumfira, poput *Veni Creator*.¹⁵

Vraćaju se.

Svećenik ih već čeka s križem na leđima.

Maršira kao predvodnik. Vodi ih. I tako cijela ta povorka polako nestaje za vratima.

JA:

pažljivo za njima zatvaram vrata.

Podižem stolu koja je pala na pod.

Sjedam na stolicu.

6.

TADEUSZ KANTOR: DODATNI ESEJ ZA PARTITURU *WILEOPOLE* (KOMENTAR)¹⁶

Prije nego što se bilo što dogodi, kako bismo izbjegli nesporazume i konvencionalne interpretacije, dozvolimo sebi jedan kratki trenutak refleksije. Jer, onaj trenutak u kojem se na sceni izgovara prva riječ i pojavljuje prvi pokret ili gesta, presudit će o svemu, a pogrešno shvaćen mogao bi prouzrokovati nebrojene zabune. Već ovo uvodno objašnjenje u nama budi velike nedoumice kakva je to vrsta – govoreći općenito – namjere. Ne možemo računati ni na „dramski komad”, ni na predstavu koja ga reprezentira. Iz ovih uvodnih izlaganja proizlazi da je prije riječ o pokušaju.

Pokušaj prizivanja vremena, koje je minulo, i ljudi koji su u njemu živjeli. I također minuli. I kao svaki pokušaj bit će osuđen na „nepoznato”, samo na intencije i maštanja, koja su uvijek po svojoj prirodi nezavršena i ne podliježu racionalnim zahtjevima.

To dakle neće biti predstavljanje dobro poznatih događaja ili likova, čije su uloge vjerno i detaljno „zapisane” u obiteljskim kronikama – (malo značajnim i privatnim) – ili pak u povijesnim udžbenicima. To neće biti promišljeno „predstavljanje”, već prije „PRILAGODAVANJE” tim likovima, ulogama i događajima. Kao svako „prilagodavanje”: bijedno, izvršavano uz pomoć onoga što je „pod rukom”, bez akademskih ambicija i brige o vjernosti detalja, povijesti, ikonografije... Imat ćemo posla s realnošću koju smo već davno nazvali „BIJEDNOM”, i s onom „ČUDENOSĆU MAŠTE”, koja kroz svoj nedostatak životne „učinkovitosti” (na svu sreću!) – jest jednako životno „bijedna”. Nećemo se stoga čuditi što razapeti Isus neće biti „predstavljan”. Zamijenit će Ga mali Adaš, koji nam je „pod rukom”, ili Svećenik, oko kojeg se vrti cijela ta OBITELJ (također umjetna).

I nemojmo stoga očekivati da će strahota, pakao i apsurd rata imati na toj sceni prirodne ili povijesne razmjere, da

će biti „predstavljani“. Dovoljna nam je malena soba, fotografija novaka prije polaska na front. Vojnici „izrezani“ s te fotografije, u toj će sobi živjeti, skupljati se, izvršavati maneuvre, ubijati i umirati. I opet ćemo koristiti ono što nam je nadohvat ruke i nadohvat sjećanja – ne onog općeg, već onog privatnog, najintimnijeg.

Napisao sam već mnogo stranica rukopisa, pokušavajući uhvatiti taj smisao, koji neizmerno snažno osjećam, ali koji mi neprestano izmiče. I sam ga čak odbacujem poput nečeg sramotnog, nečeg, o čemu „razumno“ čovjeku ne pristaje izjašnjavati se javno.

Po svojoj se prirodi priklanjam jasnom i čistom stilu, bez histerije, manira i neprirodnosti. Vrlo sam oprezan u prihvaćanju mističnih pojava. Ali istražujući umjetnički proces stvaranja, primjećujem da jasnoći i logici izraza samog djela prethode „mračna“ stanja, koja su u suprotnosti s ovom kasnijom apolonskom čistoćom, upravo su patološka...

U svojoj umjetničkoj praksi mogu bilježiti ova uznemirujuća stanja, gotovo bolesna, bliska ludilu, koja me isključuju iz realnog okruženja, stanja sablasno uskovitlanih problema, koje je nemoguće razmrsiti, koje beznadno pokušavam shvatiti, prisiliti ih na neki smisao, koja me uvlače u neki košmarni vrtlog... Te trenutke i stanja karakterizira očaj, bespomoćnost... Ali možda su upravo ti „neuspjeli“ trenuci donosili rješenja, sada već realna i uspjela. (Točna i... jasna.)

„Stanje umjetnika“ nije sposobnost i umijeće ulaska u taj **inferno**. Prije je to nešto drugo, to jest taj sam „inferno“ s dodatnom sposobnošću da se iz njega izađe u taj takozvani realni svijet.

Nakon ove kratke digresije izvlačim za sebe zaključak da moram nastaviti svoja razmišljanja, pa makar me ona i dovela do mistične situacije.

Uhvatiti **pravi** smisao tog pojma: **predstavljnje**. Ovdje prije svega mislim na otkriće istinske razlike između predstavljanja i ponavljanja, koje je postalo temeljni pojam i metoda u strukturi predstave *Wielopole*, *Wielopole*. Istina je da predstavljanje već u samom sebi sadrži radnju ponavljanja, ponavljanja u sferi fikcije onoga što zaista postoji

ili je postojalo u životu – ali ta se dva pojma razlikuju svojom **intencijom**.

Ponavljanje je u svom prvotnom značenju, kada je prvi puta bilo upotrijebljeno, bilo blisko ritualu, tipu „grešnog“ prekoračenja. Portret je vjerojatno bio „mračno“ (opskurno) ponavljanje originala stvorenog od Boga na svoju sliku i priliku, umjetnom, dakle ljudskom procedurom.

Ovakva interpretacija, naravno, ne prederira na status neke povijesne istine. Jedino što čini jest da stvara ozračje koje mi je potrebno za stvaranje.

¹ Kłossowicz, Jan. 1991. *Tadeusz Kantor. Teatr*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa. 53.

² Kłossowicz, Jan. 1991. *Tadeusz Kantor. Teatr*. Państwowy Instytut Wydawniczy. Warszawa. 56.

³ Kantor, Tadeusz. 1984. *Wielopole, Wielopole*. Wydawnictwo literackie, Krakov – Wrocław. 13.

⁴ Kłossowicz 1991. 58.

⁵ Kłossowicz 1991. 7. Prev. Dalibor Blažina, u: Blažina, Dalibor. Schultz, Kantor, Galicija. *Gordogan*. 1992/36. 113-114.

⁶ Kott, Jan. 1997. *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*. Wydawnictwo słowo / obraz terytoria. Gdańsk. 14.

⁷ Tekst preuzet iz knjige: Kantor, Tadeusz. 2004. *Teatr śmierci, Teksty z lat 1975-1984*. Ur. Krzysztof Pleśniarowicz. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA. Krakow. (opaska prevoditeljice).

⁸ Tekst preuzet iz knjige: Kantor, Tadeusz. 2004. *Teatr śmierci, Teksty z lat 1975-1984*. Ur. Krzysztof Pleśniarowicz. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA. Krakow. (Opaska prevoditeljice).

⁹ Preuzeto iz: Pleśniarowicz, Krzysztof. 1997. *Kantor, artysta końca wieku*. Wydawnictwo dolnośląskie. Wrocław. 229.

¹⁰ Tekst preuzet iz knjige: Kantor, Tadeusz. 2004. *Teatr śmierci, Teksty z lat 1975-1984*. Ur. Krzysztof Pleśniarowicz. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA. Krakow. (Opaska prevoditeljice).

¹¹ Tekst preuzet iz knjige: Kantor, Tadeusz. 2004. *Teatr śmierci, Teksty z lat 1975-1984*. Ur. Krzysztof Pleśniarowicz. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA. Krakow. (Opaska prevoditeljice).

¹² Prijevod preuzet iz: Biblija, Stari i Novi zavjet. 1983. Prev. Filibert Gass. Kršćanska sadašnjost. Zagreb.

¹³ *ricordo* (tal.) - pamtim

¹⁴ U predstavi se koristi snimka seoskog zbora.

¹⁵ *Veni Creator (Spiritus)* (lat.) – O Dodi, Stvorče, Duše svet – početak najstarije himne posvećene Duhu Svetom.

¹⁶ Tekst preuzet iz knjige: Kantor, Tadeusz. 2004. *Teatr śmierci, Teksty z lat 1975-1984*. Ur. Krzysztof Pleśniarowicz. Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA. Krakow. (Opaska prevoditeljice).

