

# UVOD U TADEUSZA KANTORA

Priredila i prevela **Jelena Kovačić**

Kantor je bio autor koji je s jednakom strašću i posvećenošću djelovao i na području kazališne i na području likovne umjetnosti, te je iza sebe ostavio i na stotine tekstova koje je marljivo ispisivao kao refleksiju svoje umjetničke prakse, neprestano usustavljajući vlastite ideje, nastojanja i pokušaje.

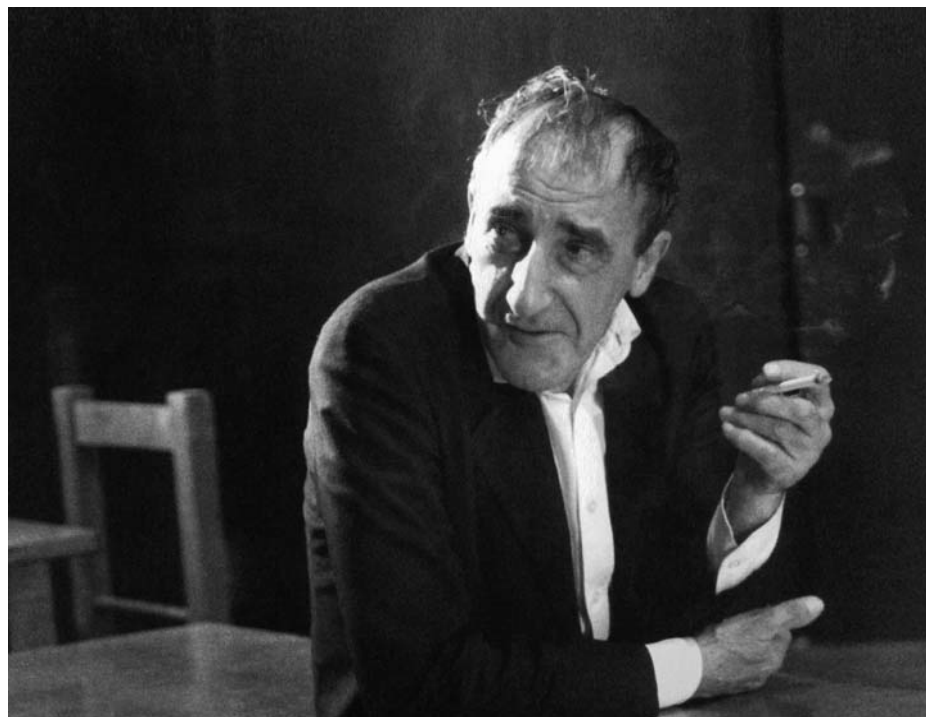
Tekstovi koji slijede posvećeni su Tadeuszu Kantoru, poljskom kazališnom vizionaru koji je uvelike utjecao na razvoj poljskog, pa i svjetskog, kazališta 20. st. Izbor tekstova napravljen je s namjerom da se čitatelju ponudi djelomičan uvod u Kantorovo kompleksno stvaralaštvo. Djelomičan, jer je Kantor bio autor koji je s jednakom strašću i posvećenošću djelovao i na području kazališne i na području likovne umjetnosti, te je iza sebe ostavio i na stotine tekstova koje je marljivo ispisivao kao refleksiju svoje umjetničke prakse, neprestano usustavljajući vlastite ideje, nastojanja i pokušaje. Nakon kratke Kantorove biografije, koja ima zadatak tek na trenutak osvijetliti njegov stvaralački put, slijede tekstovi koji se koncentriraju isključivo na Kazalište Smrti, bave se, dakle, tek dijelom onoga što je Kantor dugogodišnjim radom stvarao, jer Kazalište Smrti predstavlja Kantorov najzreliji poduhvat koji mu je svojom sugestivnošću i originalnošću donio svjetsku slavu.

Kantorovi tekstovi 1955–1975, *Kazalište Smrti, Moj put do Kazališta Smrti* preuzeti su iz knjige *Tadeusz Kantor, Teatr śmierci, Teksty z lat 1975–1984* koju je uredio jedan od najpoznatijih poljskih proučavatelja Kantorovog kazališnog stvaralaštva Krzysztof Pleśniarowicz, pri čemu tekst *Kazalište Smrti* predstavlja manifest Kantorove posljednje kazališne etape koja se otvorila predstavom *Mrtvi razred*. Kottov tekst *Esencije* preuzet je iz knjige

*Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze* koja okuplja osam Kottovih tekstova o Kantoru, a izabrani tekst bavi se najpoznatijim Kantorovim predstavama *Mrtvi razred* i *Wielopole, Wielopole*.

Tadeusz Kantor rođen je 6.4.1915. u malom provincijskom gradiću Wielopole Skrzyńskie smještenom 130 km istočno od Krakova. Bio je boležljivo dijete, dječak odrastao bez oca, dječak koji je satima zurio kroz prozor zagledan u svoju osobnu mitologiju, provincijski gradić koji će godinama kasnije eksplodirati u njegovoj imaginaciji. Njegov odgoj i izobrazba odvijali su se pod brižnom paskom majke Helene Berger koja je izvršila snažan utjecaj na Kantora vjerujući u njegov umjetnički poziv. Njen je lik neumorno oživljavao u svojim predstavama od *Wielopola, Wielopola do Danas je moj rođendan (Dziś są moje urodziny)* te u instalaciji *Portret majke (Portret matki)* poetski vrlo bliskoj Kazalištu Smrti.

Još kao srednjoškolski đak Kantor je odlučio postati slikar. Slikarstvo Henryka Siemiradzskog smatrao je svojom prvom inspiracijom. Njegove *žive slike*, kako ih je sam nazivao, fascinirale su ga svojom monumentalnom teatralnošću. S druge, pak, strane oduševljenje slikarstvom Jaceka Malczewskog kojeg je Kantor smatrao *genijalnim redateljem* otvorilo je njegovu najizraženiju životnu dihotomiju: slikarstvo ili kazalište. Mnogo godina kasnije brojni će proučavatelji Kantorovog djela njegovo kazalište



nazvati vrstom slikarstva, a njegovo slikarstvo vrstom kazališta. I sam je Kantor u više navrata ponavljao da dobru sliku treba *izrežirati*.

Ipak, nakon gimnazije završene u Tarnovu Kantor najprije upisuje studij prava, ali već nakon nekoliko prvih uvodnih predavanja od njega odustaje. Upisuje privatnu Slobodnu Školu Slikarstva Zbigniewa Pronaszka, a 1934. postaje student krakovske Likovne Akademije. Studirao je u klasi izrazito tradicionalnih profesora Ignacyja Pieńkowskog i Władysława Jaročkog. *Prve tri godine studija proveo sam u stanju ljenjive ravnodušnosti i bez većih ambicija. Slikarstvo mojih profesora nije mi davalo nikakve žive*

Tadeusz Kantor rođen je 6.4.1915. u malom provincijskom gradiću Wielopole Skrzyńskie smještenom 130 km istočno od Krakova. Bio je boležljivo dijete, dječak odrastao bez oca, dječak koji je satima zurio kroz prozor zagledan u svoju osobnu mitologiju, provincijski gradić koji će godinama kasnije eksplodirati u njegovoj imaginaciji.

poticaje. Program majstora nije sadržavao formiranje svijesti jer ju sami nisu posjedovali.<sup>1</sup> Tek posljednje dvije godine studija koje provodi u radionici Karola Frycza, slavnog poljskog scenografa, smatra važnim i uspješnim. *Mogli smo raditi što god nam se prohtjelo: slikati na platu, na papiru, po zidovima, projektirati, izrađivati lutke. Karol Frycz banuo bi s vremena na vrijeme i tada bi najčešće pričao o svojim egzotičnim putovanjima i o svome životu.(...) Tada sam počeo raditi nešto na vlastitu odgovornost.*<sup>2</sup> Za vrijeme studija njegovi posjeti kazalištu su učestali, proučava rusku i njemačku kazališnu avangardu, fasciniran uvijek onim što se identificiralo s buntom i revolucijom: kubizmom, suprematizmom Maleviča, konstruktivizmom Meyerholda, oslobođenim teatrom Tairova, Bauhausom, Andrzejem Pronaszkom, Leonom Schillerom, predratnim teatrom Cricot... Netom prije rata "otkriva" Stanisława Ignacyja Witkiewicza, Witolda Gombrowicza i Brunu Schulza, tri velike institucije poljske groteske. U tom studentskom razdoblju Kantor se po prvi put pokušava baviti kazalištem te priprema inscenaciju lutkarske predstave *Smrt Tintagilesa* Mauricea Maeterlincka (1938) kojim se oduševljavao još u gimnazijskim danima. (Predstava je izvedena samo jedanput.)

U situaciji ratne ugroženosti i okupacije u kojoj se nepodobno bavljenje kazalištem smatralo antidržavnom djelatnošću Kantor je primoran voditi dvostruki život. Radi kao slikar dekoracija u njemačkom kazalištu, a istovremeno pripada konspirativnoj skupini mladih umjetnika koji se sastaju u privatnim stanovima gdje organiziraju diskusije i izložbe. Kada 1943. Kantor postaje vođa te grupe, razvija se njegovo podzemno kazališno djelovanje koje Kantor naziva Nezavisno Kazalište (Teatr Niezależny). Režira *Balladynu* Juliusza Słowackog (1943) i *Odisejev povratak* (Powrót Odyssea) Stanisława Wyspiańskiego (1944). Kantorova želja da se *Odisejev povratak* odigra na peronu željezničkog kolodvora zvučala je poput provokativne maštarije koju u situaciji rata nije bilo moguće realizirati te se Odisej vraća u ruiranru, opustošjenu sobu. Toj će se predstavi Kantor stalno vraćati, naročito u periodu Kazališta Smrti. Značaj Odisejeva povratka leži u činjenici da Kantor prvi put koristi istrošene, pronađene predmete koje će kasnije nazvati Realnost Najbližeg Ranga. Bila je to nova vrsta kazališnih rekvizita – gotovi predme-

ti, pronađeni i istrgnuti iz realnog okruženja. U toj sobi (...) nisam radio dekoracije, nije bilo podjele na scenu i gledalište, dakle nije bilo one granice gdje započinje scena – prostor iluzije. Sam sam sebi tada rekao da ta soba mora biti realna. Napravio sam sobu uništenu ratom i to je bila stvarnost. Tada je u Poljskoj postojalo na tisuće takvih soba.<sup>3</sup>

Nakon rata Kantor se prvenstveno bavi scenografijom i slikarstvom. U lipnju 1945. zajedno s prijateljima i suradnicima iz razdoblja okupacije uređuje izložbu Grupe mladih likovnih umjetnika (radovi iz godina 1940–1945) . Godinu dana kasnije sudjeluje na Međunarodnoj izložbi suvremene umjetnosti u Parizu, a uskoro se vraća u Pariz na godinu dana kao stipendist. Tamo se upoznaje sa stvaralaštvom Kandinskog, Kleea, Miróa, Ernsta, Hartunga. Nakon povratka iz Pariza Kantor intenzivno radi na formiranju vlastite slikarske individualnosti. Aktivan je u umjetničkom životu. 1948. zajedno s ostalim slikarima Krakovske grupe organizira izložbu poljske suvremene umjetnosti. Postaje profesor na krakovskoj Likovnoj akademiji, ali na toj se funkciji ne zadržava dugo. Na zasjedanju Saveza poljskih likovnih umjetnika održanom 1949. u Katovicama Kantor zajedno s Marijom Jaremom odbija izložiti svoje radove, a kao posljedica tog postupka slijedilo je isključenje iz umjetničkog života, te otkaz na likovnoj školi. Ostaje mu scenografski rad. Do 1955. osmislio je i realizirao dvadeset pet scenografija. Iako je za njih primio brojne nagrade u kasnijim intervjuima, daje im marginalno značenje govoreći da je to bio jedini način da preživi razdoblje socrealizma. Možda je to njegovo marginaliziranje vlastitog scenografskog rada moguće objasniti činjenicom

da je taj rad predstavljao svojevrsnu izdaju jer je podrazumijevao ulazak u instituciju u kojoj se Kantor uglavnom izjašnjavao negativno. Slike koje je u tom razdoblju stvarao javno su izložene tek nakon Staljinove i Bierutove smrti. Ponovni posjet Parizu 1955. godine otkriva mu slikarstvo Wolsa, Foutriera, Mathieua i Pollocka. Od tada se njegovo likovno stvaralaštvo razvija pod utjecajem slikarstva materije (akcije) koje sam naziva slikarstvo informela. Ključni pojmovi postaju *slučaj, automatizam, materija te tretiranje umjetničkog djela kao procesa*.<sup>4</sup> Ta ista 1955. godina za Kantora je značajna i zbog toga što zajedno s Marijom Jaremom osniva Teatar Cricot 2 po uzoru na predratni Teatar Umjetnika Cricot (1933–1939). Kantor od predratnog Cricota preuzima jedino ime. U umjetničkom smislu Cricot 2 bio je kontinuirana podzemnog Nezavisnog Kazališta. Sama riječ Cricot anagram je poljskog izraza preuzetog iz francuskog TO CYRK (Ovo je cirkus). Prva premijera *Sipa (Małta)* Witkiewicza koja se održala 12. 5. 1956. (to je ujedno bila i prva poratna inscenacija Witkiewicza uopće) pokrenula je dugogodišnju neumornu potragu "za novim" koja je trajala sve do Kantorove smrti. Od samog početka Cricot 2 bio je zapravo Kantorovo vlastito kazalište. Njegova povijest odvijala se u smjeni ideja, a gotovo svaka nova predstava nosila je sa sobom i promjenu poetike. Kantor ga je određivao kao avangardu, u značenju da je neovisan i čak do mjere protesta odmaknut od recentnog. Nakon neuspjelog pokušaja da ga registrira Kantor odustaje od stvaranja institucije. Cricot 2 djeluje bez matične kuće, uvijek u polju amaterskog, uvijek dosljedan svom neformalnom statusu, ni na koji način vezan uz stalni prostor djelovanja. Moglo bi se reći da teatar Cricot 2 u materijalnom smislu, kao određena stalnost, nikada nije postojao (od 1976. postoji Cricoteka: prostor koji nije bio kazalište, već galerija, arhiv, neka vrst ureda). Ostvarivao se, oživljavao isključivo kroz predstave, pri čemu svaka nova predstava nije bila tretirana kao premijera, već kao početak nove razvojne etape: Autonomno kazalište, Kazalište informela, Nulto kazalište, Kazalište happeninga, Nemoguće Kazalište te na poslijetku Kazalište smrti. *Razvoj umjetnika, tako važan zbog obnavljanja njegove vitalnosti, ne znači usavršavanje forme (...) Razvoj znači prilagođavanje umjetnika vremenu u kojem živi, neprestano, do kraja njegovih intelek-*

*tualnih mogućnosti.*<sup>5</sup> Kantor je dakle u svom stvaralaštvu, i likovnom i kazališnom, uvijek bio na oprezu, uvijek je ostavljao otvorena vrata ne bi li osluhnuo što se u umjetnosti trenutno događa. Njegov odnos prema novim idejama redovito se iz fascinacije preobražavao u negaciju, pri čemu je prihvaćao onoliko koliko mu je bilo potrebno da potkrijepi vlastite zamisli.

Put prema konačnoj koncepciji Kazališta smrti trajao je gotovo pedeset godina. Svaka pojedina etapa detaljno opisana u teorijskoj refleksiji podrazumijevala je nove pojmove ili pak prilagodbu već postojećih. Poetizirana, zamršena, ponekad do nerazumljivosti, razmišljanja o vlastitim djelima često su bila puna antinomija, bezrazložne ushićenosti ili pak patetične melankolije. Njegovo cjelokupno stvaralaštvo ipak svjedoči potpunu posvećenost umjetničkom pozivu i svrstava ga među najveće kazališne vizionare 20. stoljeća.

J.K.

Korištena literatura:

Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor, Teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1991.  
Krzysztof Pleśniarowicz, *Teatr śmierci Tadeusza Kantora*, Verba, Chotomów, 1990.  
Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor, artysta końca wieku*, Wydawnictwo dolnośląskie, Wrocław, 1997.  
Jan Kott, *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Wydawnictwo słowo/obraz terytoria, Gdansk, 1997.  
Dalibor Blažina, *Schultz, Kantor, Galicija*, Gordogan, 1992/36.

## TADEUSZ KANTOR: 1955 – 1975.<sup>6</sup>

Sve je manje vremena.

Stoga moram žuriti.

sažimajući, pojednostavljujući,  
prisjećajući se predstava kazališta Cricot 2.

Moja "otkrića". U navodnicima.

Pristanimo na taj termin iako on ne objašnjava  
sve.

Upravo su ta otkrića bila uzrokom  
sve jasnijeg i sve izrazitijeg očitavanja  
i d e j e Kazališta Cricot.

NOVE! Naglašavam.

Moja otkrića nisu bile "dosjetke".

Tu čestu pojavu u kazalištu dobro poznajemo.

Služi brzom i jednokratnom efektu i "uspjehu".

Moja su "otkrića" imala svoje korijenje.

Početak svega možda je bila ideja  
usađena u moju podsvijest i prirodu.

Jedno od prvih "otkrića":

REALAN KAZALIŠNI PROSTOR,

a ne proizveden uz pomoć iluzije,

kako bi se ispoštovale didaskalije autora komada.

Tako na primjer u *Povratku Odiseja*

ne otok Itaka,

Već SOBA, njena ruina, u vrijeme rata,

u Krakovu, godina 1944!

U predstavi u Maloj Kuriji,

Ne kurija,

Već ORMAR, godina 1960!

U kojem su prignječeni glumci visili na vješalicama.

I odmah sljedeće, ili prije istovremeno "otkriće":

LJUDI – ATRAPE.

Probijajući se kroz mrtvu i neprijateljsku materiju glumac  
dolazi do živog, ljudskog organizma.

U predstavi *Precioze i Mandrii*

ne seoski krajolici i unutrašnjost palače,

već

kazališna GARDEROBA u kojoj gledaoci

ostavljaju "dio sebe", prvi sloj odjeće.

U garderobu "upadaju" ostaci radnje koja se  
odigrava iza vrata koja vode na SCENU.

Pojam OSTATAKA također je otkriće.

Pojam OSTATAKA

(radnje, govora, kretnji, predmeta)

razumijet ćemo tek ako imamo na umu da c j e l i n a

pripada PROŠLOM vremenu, zatvorenom

i da do našeg SADAŠNJEG vremena

dopiru samo OSTACI.

I odmah se pojavljuje pojam SJEĆANJA,

GLAVNI POKERTAČ i gotovo glavni glumac KAZALIŠTA

CRICOT.

U realnom, konkretnom stanju postoji samo

PROŠLOST. Iskušana i istrošena.

Ali to nije tlo na kojem

se gaje sentimentalizam

i uspomene.

"Zaobilazeći" sadašnje vrijeme,

izbjegavam deskripciju

i konvencionalni proces

o d r a ž a v a n j a i

reproduciranja.

Sadašnje vrijeme odražava se

u prošlosti još

bolnije,

jasnije,

dramatičnije –

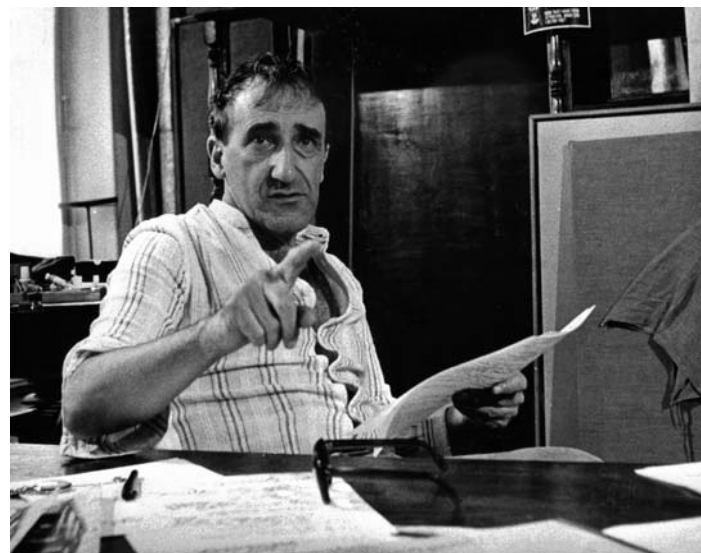
kazališno.

U dubini tih opisanih

otkrića već postoji

"otkriće"

REALNOSTI NAJNIŽEG RANGA.



U *Manifestu Ambalaže*

(godina 1963)

opisao sam predmete

koji

su izgubili svoju uporabnu vrijednost

svakodnevnog života,

"na pragu smetlišta",

postoje kao veličanstven i jedini

materijal za stvaranje

u m j e t n i č k o g d j e l a .

Pojam

BUEDE

prožimao je moje kazalište

od samog početka

od vremena Podzemnog Kazališta.

I još jedno "otkriće":

"IDEJA PUTOVANJA".

Ona je utisnula duboki

biljeg na kazalište Cricot.

Na sve što sam radio

i što još uvijek radim.

Lutalice i njihova prtljaga

(Godina 1967, *Vodena koka*)

Veliki lotalica.

Lutajući Židov.

Lutalačko kazalište.

Vašarska šatra –

Život kao Lutanje

i umjetnost kao putovanje

neprestano

u nepoznato.

I na kraju

posljednje "otkriće".

Kazalište

SMRTI

(godina 1975).

Ali tu već počinje n o v o

P o g l a v l j e

Veliki lotalica.

Lutajući Židov.

Lutalačko kazalište.

Vašarska šatra

Život kao Lutanje

i umjetnost kao

putovanje neprestano

u nepoznato.

## TADEUSZ KANTOR: KAZALIŠTE SMRTI<sup>7</sup>

1.

Craigov postulat: povratiti marionetu. Ukloniti živog glumca. Čovjek – kao kreacija prirode – je strani element u apstraktnoj strukturi umjetničkog djela.

Prema Gordonu Craigu, negdje na obalama Gangesa u palaču Božanske Marionete koja ljubomorno čuva tajnu istinskog KAZALIŠTA prispjele su dvije žene. Pozavidjele su tom Savršenom Biću na njenoj ULOZI razjašnjavanja ljudskih zamisli svetim osjećanjem egzistencije Boga, pozavidjele su joj na njenoj SLAVI; krišom su promatrale njene Kretnje i Geste, njeno veličanstveno ruho, i bijednom parodijom onog viđenog započele udovoljavati vulgarnom ukusu rulje. U trenutku kada su konačno naredile da im se izgradi hram sličan onome tamo – rodio se, nama vrlo dobro poznat, suvremeni teatar koji se očuvao do danas. Bučna Institucija Javne Koristi. Zajedno s njom pojavio se i GLUMAC. Kako bi obranio svoju tezu Craig se poziva na Eleonoru Duse: "...da bismo spasili Kazalište, ono mora biti razoreno, svi glumci i glumice moraju pomrijeti od kuge – oni čine umjetnost nemogućom..."<sup>8</sup>

2.

Craigova verzija: Čovjek-glumac je protjerao marionetu, zauzeo je njeno mjesto i tako uzrokovao propast kazališta.

Postoji nešto imponirajuće u stavu tog velikog Utopiste kada govori: "Iskreno se molim za povratak idola – nadmarionete u kazalište. (...) a kada se jednom pojavi i kad je ugledamo... još će se jednom odati počast opstojanju i uzdići će se božanski i sretan zagovor Smrti."<sup>9</sup> Craig je, sukladno ideji estetike SIMBOLIZMA, doživljavao čovjeka – podložnog nepredvidivim osjećajima i strastima, a u konzekvenciji i slučaju – kao potpuno strani element u homogenoj prirodi i strukturi umjetničkog djela koji uništava njegovu temeljnu vrijednost: cjelovitost.

Craigovoj ideji, kao i u svom vremenu imponirajuće razvijenom programu simbolizma, u devetnaestom stoljeću prethodile su izdvojene i neobične pojave koje su nagovijestale novu epohu i novu umjetnost: Heinrich von Kleist,

Craigova verzija: Čovjek-glumac je protjerao marionetu, zauzeo je njeno mjesto i tako uzrokovao propast kazališta.

Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Edgar Allan Poe... Sto godina prije toga Kleist, iz istih razloga kao Craig, glumca želi zamijeniti marionetom, smatrajući da je ljudski organizam, podložan zakonima PRIRODE, uljez u Fikciji Umjetnosti koja nastaje na temeljima Konstrukcije i Intelektu. Tome se pridružuju i zamjerke zbog ograničenih fizičkih mogućnosti čovjeka te osuda svijesti koja nezaustavljivo kontrolira te tako isključuje pojmove ljupkosti i ljepote.

3.

Od romantične mistike lutaka i umjetnih kreacija čovjeka XIX. stoljeća – do racionalizma apstrakcije XX. stoljeća.

Na, čini se, sigurnom putu, kojim je koračao čovjek Prosvjetiteljstva i Racionalizma, iz tame neočekivano iskaču sve brojniji DVOJNICI, LUTKE, AUTOMATI, HOMUNKULUSI. Umjetno stvorene tvorevine, suprotstavljene tvorevinama PRIRODE, tvorevine koje u sebi nose cjelokupno poniženje, SVE ljudske fantazije, SMRT, Stravu i Užas. Rađa se vjera u nepoznatu snagu MEHANIČKOG POKRETA, manjkalna strast iznalaženja MEHANIZMA koji svojim savršenstvom i apsolutom nadilazi ljudski organizam podložan slabostima.

Sve se to još uvijek kreće u izmaglicama demonizma, na granici šarlatanstva, nelegalnih praksi, magije, prijestupa i košmara.

Bio je to ondašnji SCIENCE FICTION, u kojem demonski ljudski mozak stvara UMJETNOG ČOVJEKA.

Sve su te prakse istovremeno označavale nagli gubitak povjerenja u PRIRODU i u onaj rajon aktivnosti čovjeka koji je bio usko povezan s prirodom. Na paradoksalan način iz tih krajnje romantičnih i dijaboličnih pokušaja da se prirodi oduzmu zakoni stvaranja, potjecao je, postajući sve neovisniji i sve se opasnije udaljujući od PRIRODE, POKRET RACIONALIZMA, čak MATERIJALIZMA, "BES-PREDMETNOG SVIJETA"; KONSTRUKTIVIZMA, FUNKCIO-

NALIZMA, MAŠINIZMA, APSTRAKCIJE, te na kraju PURISTIČKOG VIZUALIZMA koji je priznavao samo "fizičku prisutnost" umjetničkog djela.

Tu rizičnu hipotezu o podrijetlu ne odveć pohvalnu za stoljeće tehnike i scientizma postavljam na vlastitu odgovornost i radi mog osobnog zadovoljstva.

4.

Uvodeći "gotovu realnost", elemente života, Dadaizam ugrožava i poništava pojmove homogenosti i koherentnosti umjetničkog djela koje su postulirali simbolizam, l'Art Nouveau i Craig.

Ali vratimo se marioneti Craiga. Craigovska ideja o zamjenjivanju živog glumca lutkom, umjetnom i mehaničkom tvorevinom – u ime očuvanja savršene cjelovitosti djela – danas više nije aktualna.

Kasnije spoznaje, koje su bitno ugrozile jedinstvo strukture umjetničkog djela, unoseći u kolaže i asamblaže "STRANE" elemente, prihvaćajući "gotovu" realnost, u potpunosti priznavajući ulogu SLUČAJA, smještajući umjetničko djelo na strogu granicu REALNOSTI ŽIVOTA I UMJETNIČKE FIKCIJE – ove skupule s početka našeg stoljeća, iz razdoblja Simbolizma i l'Art Nouveau, učinile su nevažnim. Dva moguća izlaza: ili autonomna umjetnost i intelektualna struktura ili naturalizam, više nisu bili JEDINI IZLAZI.

Ako se kazalište u trenucima svojih slabosti podređivalo živom organizmu čovjeka i njegovim zakonima – automatski je i konzekventno pristajalo na formu imitiranja života, predstavljanja i reproduciranja. U suprotnom poretku, u kojem je kazalište bilo toliko snažno i nezavisno, te si je moglo dozvoliti oslobodenje od pritiska života i čovjeka, proizvodilo je umjetne ekvivalente života, koji su se pokazali više živim, jer su se vrlo lako prepuštali apstrakciji prostora i vremena, i bili su sposobni dosegnuti apsolutno jedinstvo.

Danas su obje te mogućnosti izgubile i svoju osnovu i svoju alternativnost. U umjetnosti se pojavila nova situacija i novi poredci. Pojavljivanje pojma "GOTOVE" REALNOSTI, istrgnute iz života – i mogućnost njenog ANEKTIRANJA, INTEGRIRANJA u umjetničko djelo kroz ODLUKU, GESTU ili RITUAL – postalo je puno jača fascinacija od

(umjetno) KONSTRUIRANE realnosti, od APSTRAKTNE tvorevine ili svijeta nadrealne Bretonovske "ČUDESNOSTI". Happeninzi, Eventi, Environnement<sup>10</sup> s kolosalnim su prodorom izvršili rehabilitaciju cijelih rajona do tada prezre REALNOSTI, čisteći je od balasta životnih predodređenja. Taj "DÉCALAGE"<sup>11</sup> životne stvarnosti, njeno izbacivanje iz kolosijeka životne praktičnosti pokrenulo je ljudsku maštu mnogo jače nego nadrealistična realnost snovitog maštavanja. Konačno, strahovanja pred neposrednom intervencijom života i čovjeka na planu umjetnosti – postala su beznačajna.

5.

Od "Gotove realnosti" happeninga do dematerijalizacije elemenata umjetničkog djela.

Ipak, kao i svaka fascinacija, tako se i ova nakon nekog vremena pretvorila u konvenciju, opće, lakomisleno i vulgarno upražnjavanu. To gotovo ritualno manipuliranje Stvarnošću, povezano s protestom protiv POLOŽAJA UMJETNOSTI I PROSTORA rezerviranog za umjetnost, postupno su počeli dobivati drugačiji smisao i značenje. Materijalna, fizička PRISUTNOST predmeta i SADAŠNJI TRENUTAK, kao onaj u kojem jedino mogu biti smještene događajnost i radnja – pokazali su se isuviše opterećujućim, došli su do svojih granica. PRIJESTUP je značio: te strukture treba lišiti njihove materijalne i funkcionalne VRIJEDNOSTI, dakle njihove KOMUNIKATIVNOSTI. Budući da se tu radi o posljednjem razdoblju, otvorenom, koje još uvijek traje – razmišljanja, koja slijede, odnose se i povezano su s mojim vlastitim stvaralaštvom.

Predmet (*Stolica* u Oslu, 1970) je postajao prazan, oslobođen od ekspresije, veza, referencija, znakova programskog spora u mijevanja, lišen svoje "message"<sup>12</sup>, usmjeren prema "nigdje", pretvarao se u atraju.

Situacije i događanja zatvarala su se u vlastiti PROSTOR, NESHVATLJIVO (nemoguće kazalište, 1973), u mojoj manifestaciji pod nazivom *Cambriolage*<sup>13</sup> dogodio se bespravan PRODOR u područje, u kojem je opipljiva realnost prelazila u svoje NEVIDLJIVO PRODULJENO TRAJANJE. Sve se izražajnije izdvaja uloga MISLI, sjećanja i VREMENA.

6.

Odbacivanje ortodoksije konceptualizma i "Masovne Službene Avangarde".

To uvjerenje, koje mi se sve više nametalo, da poimanje ŽIVOTA u umjetnosti može biti revidirano jedino kroz ODSUĆE ŽIVOTA u konvencionalnom značenju (ponovno Craig i Simbolisti!), taj proces DEMATERIJALIZACIJE, u mom se stvaralaštvu USPOSTAVLJAO na putu, koji je izbjegao cijelu ortodoksiju lingvistike i konceptualizma. Tome je zasigurno djelomično doprinijela i gužva, koja se pojavljivala na onom, danas već službenom kolosijeku i predstavlja nažalost posljednji odvojak DADAISTIČKE struje s njegovim sloganima TOTALNE UMJETNOSTI, SVE JE UMJETNOST, SVI SU UMJETNICI, UMJETNOST SE NALAZI U GLAVI i tome slično.

Ne podnosim gužvu. Godine 1973 napisao sam skicu novog manifesta, koji razmatra tu lažnu situaciju. Ovo je njegov početak:

Od vremena Verduna, Cabaret Voltaira i Water Closeta Marcela Duchampa, gdje je "položaj umjetnika" ostao zaglušen bukom Debele Berte – jedina ljudska šansa postala je ODLUKA, odvažnost da se napravi nešto što je bilo ili još uvijek jest nezamislivo, dugo je funkcionirala kao prvi stimulans stvaranja, uvjetovala je i definirala umjetnost. U posljednje vrijeme na tisuće prosječnih individua donose odluke, bez skrupula i bilo kakvog srama. Svjedoci smo banaliziranja odluke koja postaje konvencija. Ovaj opasan put postao je konforna autocesta koja nudi usavršenu sigurnost i informaciju. Vodiči, priručnici, orijentacijske ploče, smjernice, signalizacije, Centri, Kombinati Umjetnosti garantiraju izvrsnost funkcioniranja stvaralaštva. Svjedoci smo SVEOPĆEG RUŠENJA umjetnika – komandosa, uličnih boraca, interventnih umjetnika, umjetnika-pismonoša, epistologa, verglaša, uličnih komedijaša, vlasnika Kancelarija i Unajmljivača. Promet na to sada već službeno autocesti, koji prijete zasićenom grafomanijom i djelima minimalnog značaja, svakim danom sve više napreduje. Treba ju što je prije napustiti. Ni je to tako lako. Pogotovo u trenutku apoteoze SVEOPĆE AVANGARDE – slijepe i zaštićene najvišim prestižem INTELEKTA koji u svoje okrilje prima i pametne i glupe.

7.

Na sporednim stazicama službene avangarde. Pojavljuju se LUTKE.

Odlučno neprihvaćanje rješenja konceptualizma, iako su se činila kao jedini izlaz na tom putu kojim sam kročio, rezultiralo je time da sam ranije navedene pojmove posljednje etape mog stvaralaštva i pokušaje njihova određenja, smjestio na sporednim stazicama, koje su mi pružale više šansi ZA NEPOZNATO!!!

U takvu situaciju imam puno više povjerenja. Neko novo razdoblje uvijek započinje iz manje značajnih i manje vidljivih pokušaja, sporednih, koja nemaju puno toga zajedničkog s već priznatim pravcem, od privatnih, intimnih pokušaja, rekao bih čak: stidljivih.

Nejasnih. I teških! To su najfascinantniji i najvažniji trenuci stvaranja.

Sasvim neočekivano počinje me zanimati priroda LUTAKA: Lutka u mojoj inscenaciji "VODENE KOKE" 1967, lutka u "ŠUSTERIMA" 1970<sup>14</sup> imale su vrlo specifičnu ulogu: bile su svojevrsno nematerijalno produljenje, neki DODATNI ORGAN glumca, koji je bio njegov "vlasnik". Lutke sam već masovno koristio i u inscenaciji komada *Balladyna* Słowackog<sup>15</sup>. One su tu bile UDVOSTRUČENJE živih likova, kao da su obdarene višom SVIJEŠĆU, koju su dosegle "nakon što su ostvarile svoj život."

Te su lutke već tada bile jasno obilježene znamenom SMRTI.

8.

Lutka kao simptom "REALNOSTI NAJNIŽEG RANGA".

LUTKA kao sumnjiv čin ISKORAČENJA.

LUTKA kao PRAZAN predmet. ATRAPA.

Objava SMRTI. Model glumca.

LUTKA koju sam koristio 1967. godine u kazalištu Cricot 2 (*Vodena koka*) bila je nakon *Vječnog lutalice* i *Ljudskih ambalaža*, sljedeći lik, koji se na vrlo prirodan način pojavio u mojim *Zbirkama*, kao još jedna pojava sukladna s mojim davnim uvjerenjem, da su jedino realnost najnižeg ranga i najbednjiji predmeti lišeni prestiža, sposobni u umjetničkom djelu otkriti svoju punu predmetnost.

Lutke i Voštane figure uvijek su egzistirale na periferijama odobrene Kulture. Dalje od toga nisu imale pristupa, svoje su mjeste pronašle u VAŠARSKIM ŠATRAMA, sumnjivim OPSJENARSKIM KABINETIMA, daleko od veličanstvenih hramova umjetnosti, na njih su s visoka gledali kao na KURIUZITET koji se dodvorava ukusu rulje. Iz tog su razloga, upravo one, a ne akademske, muzejske kreacije u treptaju oka podizale koprenu.

I LUTKE imaju svoju stranu PREKORAČENJA. Egzistencija tih tvorevina, napravljenih na sliku i priliku čovjeka, gotovo "bezbožno", na ilegalan način, jest rezultat heretičke špekulacije, signal one Mračne, Noćne, Buntovne strane ljudskog djelovanja. Prijestupa i Tragova Smrti, kao izvora spoznaje. To nejasno i neobjašnjivo osjećanje, da kroz to ljudsko biće koje nalikuje živom, koje je lišeno svijesti i usuda do nas prolazi zastrašujuća objava Smrti i Ništavnosti – upravo to osjećanje postaje uzrok – istovremeno – prekorućenja, odbojnosti i privlačnosti. Osude i fascinacije.

U osudama su iscrpljeni svi argumenti. Skupljao ih je na sebe prije svega sam mehanizam djelovanja, koji je, lakomisleno smatran ciljem, mogao vrlo lako biti ubrojen u n i ž e f o r m e s t v a r a n j a ! **Imitacija, prividna sličnost**, koje služe vašarskom postavljanju **KLOPKI** i obmanjivanju gledatelja, upotreba "pripriostih" postupaka, koji izmiču pojmu estetike, zloupotreba i prijevara PRIVIDA, prakse iz sfere šarlatanstva!

Tu cjelokupnu osudu dopunjavale su postavke filozofskog svjetonazora, koji je još od vremena Platona često do dana današnjeg kao cilj umjetnosti postavljao otkrivanje Bitka i Smisla Duhovnog Postojanja, a ne upletanje u Materijalni Sloj svijeta, u tu prijevaru privida, najniži stupanj egzistencije.

Ne smtaram da bi LUTKA (ili VOŠTANA FIGURA) mogla zamijeniti ŽIVOG GLUMCA, kako su to zahtijevali Kleist ili Craig. Bilo bi to isuviše lako i naivno. Pokušavam definirati motive i usud te neobične tvorevine, koja se iznenada pojavila u mojim mislima i idejama. Njeno se pojavljivanje slaže s mojim, sve snažnijim uvjerenjem, da se ž i v o t u umjetnosti može izraziti jedino kroz o d s u ć e ž i v o t a, pozivajući se na SMRT, jedino kroz PRIVIDE, kroz PRAZNI-NU i nedostatak OBJAVE. LUTKA u kojem kazalištu treba postati MODEL, kroz koji prelazi snažno osjećanje SMRTI i stanja Umrlih. Model za Živog GLUMCA.

Lutke i Voštane figure uvijek su egzistirale na periferijama odobrene Kulture.

9.

Moje objašnjenje situacije koju je opisao Craig. Trenutak u kojem se pojavljuje ŽIVI GLUMAC nosi u sebi potencijal revolucije. Otkriće SLIKE ČOVJEKA.

Moja su promišljanja nastajala na područja kazališta, ali ona se odnose na cjelokupnu aktualnu umjetnost. Moguće je pretpostaviti da je Craig svoju sugestivno opisanu sliku koja zastrašujuće optužuje okolnosti u kojima se pojavljuje Glumac – stvorio iz osobnih potreba, kao ishodišnu točku za svoje ideje o "NAD-MARIONETI". Iako sam obožovatelj Craigovog veličanstvenog prijekora i njegovih strasnih optužbi (pogotovo imajući na umu propast današnjeg kazališta), iako u potpunosti prihvaćam prvi dio njegovog Creda, kada institucionalnom kazalištu negira svaki razlog postojanja – ne slažem se s njegovim poznatim presudama sudbini GLUMCA.

Jer mi se trenutak u kojem se GLUMAC prvi puta pojavljuje pred GLEDATELJEM (koristeći današnju terminologiju) čini upravo suprotno: kao r e v o l u c i o n a r a n i a v a n g a r d a n. Pokušat ću čak stvoriti i "pripisati Povijesti" sasvim drugačiju sliku u kojoj će slijed događaja imati upravo suprotan smisao! ... Iz zajedničkog kruga običajnih i religijskih rituala, zajedničkih ceremonija i zajedničkih ludičkih radnji izdvojio se NETKO tko je donio rizičnu odluku OTRGNUTI SE od kulturnog Zajedništva. Njime nije upravljala taština (kao kod Craiga), on nije želio postati predmet sveopće pažnje. Bilo bi to isuviše pojednostavljeno. To je prije morao biti buntovni, heretički, slobodan i tragičan um pun protesta, koji je imao hrabrosti stati oči u oči sa svojom Sudbinom i Udesom. Ako tome još dodamo i "sa svojom ULOGOM", imat ćemo pred sobom GLUMCA. Taj se bunt događao na terenu umjetnosti. Opisani slučaj, ili bolje demonstracija vjerojatno je prouzrokovala veliku pomutnju u umovima i proturječna mišljenja. Taj je Čin zasigurno doživljen kao IZDAJA starih, kulturnih tradicija i praksi, kao svjetovna oholost, kao ateizam, prevratničke tendencije, skandal, amoral, besramnost; u njemu su zasigurno vidjeli cirkusantske, komedijske poteze, egzibi-

cionizam i zastranjenost. Sam glumac, postavljen i zvan društva, dobio je ne samo oštre neprijatelje, već i fantastične obožavatelje. Istovremeno osudu i ugled.

Tumačiti taj čin RASKIDA (RUPTURE) egoizmom, željom za slavom i prikrivenim glumačkim sklonostima, bio bi tek smiješan i plitki formalizam. Tu se moralo raditi o nečem puno većem, o OBJAVI posebne važnosti.

Pokušat ću što zornije prikazati tu fascinantnu situaciju: NASUPROT onih, koji su ostali na onoj strani, stao je ČOVJEK PRIVIDNO SLIČAN njima, ali usprkos tome (nekom tajanstvenom i genijalnom "operacijom") neizmjereno dalek, uznemirujuće STRAN, poput MRTVACA, odsječen nevidljivom PREGRADOM – nevidljivom, ali ipak neizmjeranom i nezamislivom, čiji će nam se pravi smisao i JEZA ukazati jedino u SNU. Kao u osljepljujućem bljesku munje ugledali su nevjerojatno izražajnu, cirkusko tragičnu SLIKU ČOVJEKA, kao da ga vide PRVI PUTA, kao da su ugledali SAMI SEBE. Bio je to zasigurno SLOM, moglo bi se reći metafizički. Ta živa slika ČOVJEKA koji izranja iz mrakova kao da neprestance ide ispred sebe – bila je zastrašujuća OBJAVA njegovog novog LJUDSKOG STANJA, samo LJUDSKOG, s njegovom ODGOVORNOŠĆU i s njenom tragičnom SVIJEŠĆU, koja je njegovu SUDBINU odmjeravala nemogućim, posljednjim mjerilom, **mjerilom SMRTI**. Iz prostranstva SMRTI upućena je ta veličanstvena OBJAVA, koja je u gledateljima (nazovimo ih sada našim terminom) izazvala metafizički slom. I odnos prema SMRTI, prema njenoj tragičnoj i punoj JEZE ljepoti – bili su sredstva i umjetnost ovog GLUMACA (također prema našoj terminologiji).

Potrebno je revidirati istinski smisao odnosa: GLEDATELJ – GLUMAC.

POTREBNO JE POVRATITI PRVOTNU SNAGU POTRESA TOG TRENUTKA, KADA JE NASUPROT ČOVJEKA (GLEDATELJA) PO PRVI PUTA STAO ČOVJEK (GLUMAC), PRIVIDNO SLIČAN NAMA, ALI ISTOVREMENO BESKONAČNO STRAN, IZA BARIJERE KOJU JE NEMOGUĆE PRIJEĆI.

10.  
REKAPITULACIJA

Unatoč tome što možemo biti osumnjičeni, pa čak i osuđeni

za neodgovarajuću u tim okolnostima skrupuloznost, pokoravajući urođene predrasude i strahove, zbog preciznije slike i eventualnih zaključaka, ustanovimo točku ove granice koja nosi naziv: KONDICIJA SMRTI, jer ona određuje krajnji odnos koji još nije ugrožen nikakvim konformizmom KONDICIJE UMJETNIKA I UMJETNOSTI.

... taj naročit odnos koji izaziva jezu, ali istovremeno privlači, odnos živih prema umrlima koji do nedavno još kao živi nisu davali ni najmanjeg povoda za taj neočekivani prizor, povoda za nepotrebne podjele i zbrke; nisu se razlikovali i nisu se uzdizali iznad drugih, i kao posljedica tog, činilo bi se, banalnog, a kako će se kasnije pokazati, prilično važnog i vrijednog obilježja, bili su jednostavno, normalno, na način koji nije kršio poznata pravila neprimjetni, a sada odjednom na drugoj strani, nasuprot, začuđuju, kao da ih prvi puta vidimo, izloženi u dvoznačnoj ceremoniji: obožavani i istovremeno odbačeni, bespovratno drugačiji i beskonačno strani, i još: nekako lišeni svakog značenja, ne dolaze u obzir,



bez trunke nade da će pronaći neko mjesto u našim "ispunjenim" životnim odnosima, koji su nam jedino dostupni, poznati, koje smo u stanju razumijeti, a za njih nemaju značenja.

Ako se složimo da je osobina živih ljudi upravo njihova lakoća i sposobnost ulaženja u uzajamne i mnogostruke životne odnose, onda će se tek prema umrlima u nama odjednom i iznenađujuće roditi svijest o tome da je ta temeljna osobina živih moguća upravo zbog potpunog nepostojanja razlike, upravo kroz to što se ne razlikuju, kroz posvemašnju jednakost, koja nemilosrdno poništava

sve druge i suprotne iluzije, kroz jednakost zajedničku, odgovarajuću, sveobvezujuću. Upravo tek u mrli postaju (za žive) primjetljivi, plaćajući najvišu cijenu kako bi dobili svoju drugačijost, različitost, svoj LIK JASAN i gotovo cirkuski.

## KAZALIŠTE SMRTI

Postoji jedan poseban trenutak u kazalištu, kada nastupaju opasne i otrovne čini, kada se ugase sva svjetla i posljednji gledatelj izađe, kada opustoši dvorana – kada na sceni sve posivi, daleki pejzaži pretvore se u običnu zidnu boju, a porazbacani rekviziti i kostimi, donedavno očaravajući i prepuni sjaja, otkriju svoju otrcanost i dosadnu patvorenost, kada umiru osjećaji i geste, maločas tako žive i strastvene, i tako hvaljene.

Možda još jednom poželimo lutati po sceni, kao po groblju tražeći tragove života koji nas je prije samo nekoliko trenutaka uzbuđivao...

Je li to samo bila fikcija?

(...) Scena, VAŠARSKA ŠATRA, taj opustošeni svijet, poput vječnosti u kojoj se život rasplamsava na kratko, poput privida.

Bijedna baraka.

Na njenom prađu stoji pogrbljeni Pierrot, sa šminkom razmazanom od suza, uzaludno tražeći Kolombinu koja je već odavno otišla u svoj bijedni hotelčić.

Sve dok ne nestane sjećanje i slika te scene, tužni Pierrot neće otići – pokušavam reći nešto što će možda najdublje i najjednostavnije opisati moj put prema kazalištu.

Iako sam u različitim razdobljima, na različitim "etapama" i "postajama", upisivao kao na putokazima, nazive mjesta: kazalište informel, nulto kazalište, nemoguće kazalište, kazalište siromašne stvarnosti, Kazalište – putovanja, Kazalište smrti, uvijek je negdje na dnu to bila ona ista VAŠARSKA ŠATRA.

A ovi su je nazivi branili jedino od službene i akademske stabilizacije. Uostalom bili su poput naslova dugih poglavlja, u kojima sam savladavao opasnosti ovog puta koji je neprestano smjerao prema NEPOZNATOM I NEMOGUĆEM.

Gotovo pola stoljeća bijedna VAŠARSKA ŠATRA bila je zaboravljena. Prigušile su je purističke ideje, revolucije konstruktivizma, manifestacije nadrealizma, metafizika apstrakcije, happeninzi, enviromenti, otvorena kazališta, konceptualna kazališta, antikazališta, velike bitke, velike nade i iluzije, i veliki porazi i razočaranja.

Nakon mnogo etapa i bitaka danas svoj put vidim prilično

Možda još jednom poželimo lutati po sceni, kao po groblju tražeći tragove života koji nas je prije samo nekoliko trenutaka uzbuđivao...

Jasno i razumijem zbog čega sam tako uporno odbacivao formalni status i institucionalnost. Ili bolje rečeno – zbog čega su mene i moje kazalište tako uporno lišavali privilegija i uvjeta koji su ovisili o socijalnom statusu. Jer je to uvijek bila Vašarska Šatra.

Ono pravo Kazalište Emocija.<sup>16</sup>

Kazalište smrti posljednja je etapa Kantorovog iscrpljujućeg i neumornog traganja za istinskim kazalištem, a ujedno i njegov najzreliji poduhvat koji je godinama dozrijevaao gotovo nesvjesno u njegovim kazališnim razmišljanjima. 1975. godine Kantor neočekivano odustaje od pripajanja realnosti, otvoreno deklarirajući svoju zamorenost happeningom i konceptualizmom. U manifestu Kazališta Smrti piše da je smrt za njega postala *jedini argument protiv konformizma umjetnosti i života*.<sup>17</sup> Osnovna Kantorova preokupacija postaje nemogućnost oživljavanja mrtve prošlosti, alkemijsko nastojanje da magičnim zahvatom nekada žive osobnosti, povijesne ili fikcionalne, ponovno na sceni uspostave svoje egzistencije.

Prva predstava Kazališta smrti, Kantorova najoriginalnijeg otkrića, *Mrtvi razred (Umarla Klasa)*, svoje prvo javno pokazivanje doživjela je 1975. godine i vrlo je brzo dobila status remek-djela, kazališnog čuda (predstava je igrana sedamnaest godina, više od 1500 puta). Trinaest starčiča, obučeni u crno, bijelih lica poput voštanih figura, bili su Kantorovi izaslanici koji su zaglavljani u pohabanim, izlizanim školskim klupama grozničavo prenosili poruku beskrayne čežnje za minulim djetinjstvom. Pod stroгим nadzorom tajanstvenih "stvorova" Čistačice-Smrti s metlom-kosom u ruci i Pedla u Svršenom Prošlom Vremenu "prijepljenog" za stolicu gnječili su u rukama svoje školske torbe ili pak vukli za sobom svoje dvojnike-lutke. Njihov svijet, obilježen znamenom smrti sličan ispljuvku jednog sjećanja koje ciklički umire i obnavlja se, bio je strogo



Kazalište smrti posljednja je etapa Kantorovog iscrpljujućeg i neumornog traganja za istinskim kazalištem

odijeljen od svijeta živih, svijeta publike koji je Kantor ovaj put želio suočiti s "metafizičkim slomom".

Kantor *Mrtvi razred* nikada nije nazvao predstavom, za njega je to bila seansa koja se sastojala od niza sličica međusobno povezanih svojom trenutnom egzistencijom, krhkom i neprestano u opasnosti da se rasprši u nepovrat. *Nikada u sjećanju nema akcije, postoje samo sličice*. Metafizika fotografije ovaj je konceptiji dala temelje, trenutak bez prošlosti i budućnosti. Okamenjenost figura koje su ulovljene na celuloidnoj traci prenesena je na glumačku igru. Kantorovi glumci na pola puta između mehaničkog i živog svoju igru uvijek započinju iz trenutka uhvaćenog fotografijom, trenutka kojeg se uzaludno pokušavaju osloboditi. Sve što iz njih izlazi tek su fragmentarni iskazi, promašene akcije, apsurdan karakter radnje.

Veliki uspjeh *Mrtvog razreda* na festivalu u Edinburgu u kolovozu 1976. godine označio je početak turneje koja se nastavila u Velikoj Britaniji, Nizozemskoj, Njemačkoj, Francuskoj, Iranu, bivšoj Jugoslaviji, Belgiji, Italiji, Austra-

liji, Švicarskoj, Venezueli, Austriji, Americi, Meksiku, Švedskoj, Japanu, Španjolskoj, Izraelu, Kanadi, Češkoj...

Dok se u *Mrtvom razredu* Kantor još uvijek poigrava s literaturom (u programskoj knjizi Witkiewicz i Schulz imenovani su kao sudionici seanse), sljedeće seanse Kazališta smrti (*Wielopole, Wielopole, Neka krepaju umjetnici (Niech szczeną artyści)*, *Nikada se ovdje neću vratiti (Nigdy tu już nie powroce)*, *Danas je moj rođendan (Dziś są moje urodziny* (izvedena posthumno)) u potpunosti su subjektivne projekcije. 1980. godine Kantor izjavljuje: *Ni Witkacy, ni Schulz nisu više sposobni da tumače našu stvarnost*.<sup>18</sup> Probleme suvremenosti mogao je tumačiti još jedino sam Kantor koji je poput Harona, kako ga je nazvao Jan Kott, mrtve prevezio preko rijeke zaborava.

J.K.

## JAN KOTT: ESENCIJE 19

U *Mrtvom razredu* Tadeusza Kantora umrli ponovno zauzimaju svoja mjesta u školskim klupama, Klupe su na sceni postavljene neposredno ispred klupa ili stolica namijenjenih gledaocima, još i prije nego što započne predstava. U klupama sjede lutke dječaka i djevojčica. Umrli sjedaju pokraj samih sebe, pokraj prošlih sebe, pokraj sebe koji su bili. Postoje dva različita "razreda", dozvana iz zaborava i prozvana (kao što se učenik p r o z i v a kada se od njega očekuje odgovor) Kantorovim sjećanjem. Prvi razred jest onaj pred maturom u galicijskoj gimnaziji, u malom mjestu Austro-Ugarske monarhije dan prije početka Drugog svjetskog rata. Drugi "razred" u toj Kantorovoj halucinatornoj predstavi, jest mrtav ili bolje rečeno potpuno spaljen s tog zakutka zemlje, gdje su zajedno živjeli Poljaci, Ukrajinci i Židovi, jedni kraj drugih. *Mrtvi sam razred* prvi puta pogledao tek u kazalištu La Mama u New Yorku. Kada su na sceni uz melodiju bečkog valcera François, koja je rasla do zaglušnja, da bi zatim padala u šapat, vodeći predstavu, na trenutak zazvučale židovske uspavanke, pomislio sam kako je ta kazališna dvorana na East Villageu jedno od rijetkih mjesta na svijetu na kojem se među gledaocima mogu pronaći dvije, tri, možda četiri osobe, kojima je tu uspavanku nekada na hebrejskom pjevala baka ili majka. Kantorovi mrtvaci u njima su i dalje živi.

U tom istom kazalištu La Mama na East Villageu, pokraj Druge Avenije, gdje u poljskim restoranima poslužuju ruske knedle, a u ukrajinskim kiselu juhu s krakovskom kobasicom, gledao sam Kantorovu predstavu *Wielopole, Wielopole*. I to je također kazalište umrlih koji se vraćaju i lutaka koje su dvojnici živih. Moguće je to sročiti i drugačije: u Kantorovom kazalištu živi su dvojnici lutaka. Živi su dvojnici umrlih i to je možda ono najvažnije što Kantor ima reći.

U *Mrtvom razredu* kazališna vizija, koja se neumoljivo ponavlja i posjeduje tjelesnost i opsesivnost snovitog košmara, jest povorka umrlih koji se vraćaju kako bi ponovno sjeli u školske klupe. U *Wielopolu* vizija, koja i na likovnom i na tematskom planu (kod Kantora su slika, tema i opsesija jedno te isto – oteklina koja smeta poput broj-

U *Mrtvom razredu* Tadeusza Kantora umrli ponovno zauzimaju svoja mjesta u školskim klupama.

dotske traume) organizira predstavu, jest izbljeldjela fotografija sedmero novaka iz Prvog svjetskog rata, mobiliziranih u austrijsku vojsku. Stoje u stavu mirno, u poljskim uniformama s karabinom i bajunetom opasanom okonoge.

Fotografija je znak da je nešto bilo i u tome je njena posebnost među svim tim umjetnostima. Čak i izbljeldjela i dalje je sjećanje. I dalje je trag. Fotografski snimak, nekada sjajni kartončić, u cijelosti je svojoj krhosti trajniji od ljudskog tijela. Na velikim svjetskim prostranstvima, a uskoro bez iznimke u gotovo cijeloj Srednjoj Europi, taj se komadić papira pokazao često trajniji od domova sazdanih od cigli i betona, od ljudskih stanova i njihovih sadržina. Fotografija, kako je na to ukazao Roland Barthes u svojoj posljednjoj knjizi *Camera lucida*, izdanoj nakon njegove smrti, jest istovremeno prošlo i zaustavljeno vrijeme. Ona je znak smrti, ali poseban znak: slika, mrtvo, ono što je bilo postaje nepokretno, postoji, traje dalje, prepušteno raspadanju celuloze. Kantor je istovremeno otkrio i grozu i teatralnost fotografije umrlih.

Novaci iz prvog svjetskog rata u *Wielopolu* imaju izbljeldjele uniforme i zemljasta lica. Pokreću se poput marioleta. Nisu tek mrtvi. Ekshumirani su. I u završnoj sceni, nakon Posljednje večere, za koju su sjeli svi likovi obiteljske drame, bit će ubačeni u zajedničku raku. U tu istu masovnu grobnicu bit će bačene i njihove nage lutke / dvojnici.

Dramske su osobe u *Wielopolu* članovi obitelji: otac, majka, baka, četiri ujaka, od kojih je jedan prelat, tete i strine. Otac je jedan od novaka, ujak Prelat će ga u obredu vjenčanja stolom povezati s Majkom. Majku će još u vjenčanici silovati drugi novaci. Na sceni leži njena lutka s raskrećenim nogama. Ali već prije toga, u sceni Svadbene fotografije, Mladenka se kreće poput marionete. Otac / Mladoženja kreće se poput kostura. Staromodni fotografski aparat pretvorit će se u mitraljez. Kamera se pomalja kao cijev. Svi ginu pod mecima.

U Kantorovom kazalištu živi su već odavno trupla. Povijest obitelji započinje rekonstrukcijom sobe koja je nekada postojala. "Samo što nas u toj sobi nije bilo." – govori jedan od ujaka blizanaca. Na krevetu leži truplo ujaka Prelata. Okretanjem ručne poluge madrac se okreće: na krevetu sada leži lutka ujaka Prelata, zategnuta remenjem. Predmeti istrgnuti iz svoje svakodnevice, lišeni svojih funkcija u Kantorovom kazalištu postaju dramski rekviziti. Kantor priznaje svoju povezanost s Marcelom Duchampom: *realnost se može predstaviti jedino kroz realnost*. Kasnih tridesetih godina, u vrijeme moje pariške mladosti, oduševljavao sam se nadrealističkim glačalom s čavlom zabijenim u dno. Ili "paganinijevom violinom" tijesno omotanom zavojima poput iščašene ruke. Uništeno glačalo i zavijena violina već su odavno muzejski eksponati. Jednako kao i slavni Duchampov pisao.

Rekviziti u Kantorovom kazalištu ranjavaju maštu i tijelo. Ali u *Wielopolu, Wielopolu* mehaničku okrutnost, koja gotovo uvijek u sebi ima nešto od makabristične šale, uvijek istiskuje groza. Obiteljska drama događa se u vrijeme rata. Kao i kod Goje, grozi nije potreban potpis. Riječi su samo pokret usnica. Uz muzičku pratnju vojničkog marša koji, kao i valcer François u *Mrtvom razredu*, tihe da bi za trenutak opet postao zaglušujući, trupla se dižu iz mrtvih da bi za trenutak ponovno umrla.

Kantor prestravljuje slikom. I kao u Gojinom ratnom ciklusu, Kantorove dramske slike, osim svoje grafičke okrutnosti, posjeduju i znakove koji su arhetipovi groze i poniženja. Taj kršćanski arhetip očaja jest Sin Božji, razapet na križu. Teški drveni križ na scenu ulazi na leđima ujaka Prelata, koji je još trenutak prije blagoslivljavao novake na vojničkoj paradi. Na postajama Križnog puta novaci poprimaju obličja krvnika koji bičuju Krista. Na križu će redom biti obješeni likovi obiteljske drame. Na početku silovana mladenka, na začelju Prelat. Kantorovo kazalište, koje je započelo kao degradacija predmeta, postalo je svetogrđe sacruma. Ili možda izjednačavanje poniženja sacruma i profanuma. Ono posljednje poniženje je smrt.

Kantorovo kazalište nazivam kazalištem esencije. Prema poznatoj Sartreovoj definiciji egzistencija prethodi esenciji. Egzistencija su izbori i igre – moralne, intelektualne i društvene. Egzistencija je sloboda izbora. Esencija je ono što iza nas ostaje. Esencija je ljudska drama očišćena od

Egzistencija je sloboda izbora. Esencija je ono što iza nas ostaje.

slučaja i zabluda. Esencija je trag. Poput otiska ljuskara na kamenu još ne do kraja ispran vodom. Svaki čovjek / Everyman je kazalište kršćanske esencije. Drama je sadržana u jednom pitanju – tko će s tobom sići u grob? Ples Smrti je također kazalište esencije, iako je njegov cerek otpočeta prijateljevao s grozom. Taj je renesansni Ples Smrti ključ Kantorova kazališta. U svakoj njegovoj predstavi barem jedan lik predstavlja figuru Smrti. U *Mrtvom je razredu* to bila marketenderica, u *Wielopolu* to je jedna od teta. U ruci ima krpu. Umiva njome trupla, a zatim s poda briše krv. Grobovi su tragovi povijesti. U 20.st. to su masovne grobnice. "Smrt pretvara život u sudbinu." pisao je Malraux. U Kantorovom kazalištu smrt mokrom krpom briše svoje tragove. Zatim iz te krpe cijedi vodu.

U Shakespeareu sve postoji. U njemu također postoji i kazalište esencije. U drugom prizoru prvog čina *Macbetha* s bojišta pristiže glasnik: *Tko je taj čovjek krvavi? On može kazat, / Po izgledu mu jadnom sudeći, o buni / Sve najnovije glase.*<sup>20</sup> (*What bloody man is that? He can report, / As seemeth by his plight of the revolt / The newest state*). Taj glasnik s bojnog polja, polugol i sav zaliven krvlju, bez imena i prezimena neznan je vojnik, sama esencija povijesti. Vidim je u Kantorovu kazalištu.

U tradicionalnom japanskom kazalištu scena je još uvijek liturgijski žrtvenik. Poznati antropolog Masao Yamaguchi to naziva mjestom negacije, na kojem se odvija susret sa smrću. Ali u suprotnosti s kazalištem egzistencije, u liturgijskom kazalištu smrt nije individualna. U kazalištu esencije smrt je povijest. Kantor prisutan / neprisutan na sceni od prvog do zadnjeg trenutka predstave, pogrbljen, uvijek u istom crnom odijelu s crnim šalom, požurujući svoje glumce laganim, ponekad gotovo nevidljivim udarcem prstiju, kao da je nestrpljiv, jer sve to već predugo traje, može podsjetiti na Harona, koji otprača mrtvace na drugu stranu. Ali Kantor ne samo da ih otprača, on ih također i dovodi. U tom kazalištu tragova koji nestaju Kantor je na sceni sjećanje gradova i ljudi. I u tome je neobičnost i važnost *Mrtvog razreda* i *Wielopla, Wielopola*.

Novi Sad, svibanj 1982.



## TADEUSZ KANTOR: MOJ PUT DO KAZALIŠTA SMRTI<sup>21</sup>

“Nulto kazalište” nastalo je 1963. godine. Ta je godina važna zbog toga što su se mnogo kasnije na Zapadu pojavile (ne samo u kazalištu, već i u slikarstvu, glazbi, pa čak i poeziji) umjetničke prakse koje su se pozivale na to nulto područje. Pojam nultog kazališta, odnosno operiranje, kako ja to nazivam, prazninom, operiranje “bilo čim”, stvarima, da tako kažem, najnižeg ranga – to su pojmovi koji su se u zapadnoj umjetnosti pojavili tek oko 1966. godine, a u Poljskoj (...) su postojale već puno prije rata. Već kod Brune Schultzke nalazimo pojam degradirane realnosti.

Htio bih se koncentrirati na predstavljanje tog puta koji vodi od nultog kazališta preko kazališta happeninga, zatim Nemogućeg Kazališta sve do Kazališta Smrti. Svaka od tih etapa je važna. Revidiram vrijednosti koje sam otkrio, pri čemu pojam otkrića ne tretiram na megalomanski način, kao da sam to samo ja otkrio, jer nigdje u umjetnosti nema takve pojave.

Otkriće! – u znanosti se događa isto. Nigdje ne postoji onaj netko, onaj Gospodin Bog, koji je nešto stvorio, već prije toga stoji cijeli niz drugih pojava koje su dovele do tog otkrića. Ipak, polažem pravo na određene vrijednosti, koje sada želim revidirati, jer su one nastale upravo u Poljskoj. Nastale su, neovisno od eksperimenata i iskustava u zemljama poput Italije, Francuske, Engleske, Amerike, čiju umjetnost vrlo cijenim. Ipak neizmerno cijenim naše umjetničko iskustvo za vrijeme okupacije. Jer sve su te vrijednosti, koje sam u kazalištu i ne samo u kazalištu već i u slikarstvu, kasnije slijedio, nastale u vrijeme okupacije, u Podzemnom Kazalištu. To je bilo vrijeme potpune izolacije i mi ništa nismo znali o imenima poput Marcela Duchampa ili Mana Raya, ili pak o pojmu dadaizma. O dadaizmu smo ponešto znali zahvaljujući članku Helene Blum, koji je izdan u predratnom poljskom tisku.

U vrijeme okupacije bili smo u potpunosti izolirani. Pod pritiskom te neobično kondenzirane stvarnosti stvorili smo određene vrijednosti koje su se kasnije pojavile u Francuskoj, u Italiji, u Americi, itd. Osim toga imali smo

Predstavljanje tog puta koji vodi od nultog kazališta preko kazališta happeninga, zatim Nemogućeg Kazališta sve do Kazališta Smrti.

svoje praočeve. To su bili Witkacy, Bruno Schultz i u određenom smislu Gombrowicz. Oni su bili trojica pisaca koje je naša generacija prije rata priznavala. Bruno Schultz formulirao je pojam degradirane realnosti. 60-ih godina stvorio sam, za potrebe svoje umjetničke prakse, termin realnosti najnižeg ranga, pri čemu sam do te “realnosti najnižeg ranga” zapravo došao drugim putem. U tom smislu trenutku zaboravili na Schulzta jer je tada aktualniji bio Witkacy. Sada sam već u nekom smislu iscrpio Witkacyja i danas je za mene aktualniji Bruno Schultz i u određenom smislu Gombrowicz. To je prilično vidljivo u *Mrtvom razredu*. Ne odričem se utjecaja i govorim o njima otvoreno. U vrijeme okupacije pojam realnosti problematizirali smo tako da smo doveli u pitanje kazališni prostor ne zato što nismo imali na raspolaganju Teatar Slowackog: mi smo to kazalište prezirali. Nismo htjeli imati zgradu koja je rezervirana za umjetnost. Sami sebi smo rekli – tu ću priložiti citat iz 1943. godine – “kazalište se može realizirati jedino u prostoru koji nije pripremljen za konzumiranje umjetnosti, to znači upravo bilo gdje.” Tamo gdje nema stolica, nema dvorane, nema scene, nema rampe.

To je bio protest protiv prostora rezerviranog za umjetnost. Radilo se o realnosti, jer od realnosti do ništavnosti, od realnosti do nule – vrlo je blizu. Ukoliko se tu realnost prizna i ako se na to koncentriram, možda uspijem razjasniti temeljni problem s kojim sam se borio gotovo 30 godina.

Tako je ispalo da sam prije nekoliko godina imao privatna predavanja na Dramskoj školi. Na predavanjima su dolazili ljudi koji su kao bili na Odsjeku za režiju, a ja sam im pokušavao otkriti tajnu metode rada kazališta Cricot. Prije svega sam im rekao da zanimanje redatelja ne postoji, što je izazvalo određenu začuđenost. Da redatelj zapravo nije umjetnik – to je bilo primljeno još gore. Rekao sam im da je jedini umjetnik u kazalištu autor, glumac, glazbenik, često plesač, ali osim toga ne vidim nikog drugog. Čak ni scenograf nije umjetnik. Redatelj je slučajan čovjek.

Slučajan, jer redatelj ne može biti čovjek koji se specijalno obrazuje za to zanimanje. To može biti glumac, to može biti slikar, to može biti glazbenik, ali mora se bazirati na nekoj realnoj disciplini. To može biti pjesnik, ali ne može biti redatelj, jer takvo zanimanje ne postoji. Cijeli nesporazum našeg kazališta temelji se na tome da inzistiramo na režiji, što je, naravno, povijesno gledano opravdano.

U jednom je trenutku redatelj bio neophodan i nobilitacija čovjeka, koji je doveo do autonomije kazališta, trebala je takvo zvanje. Kasnije je, smatram, to zvanje postalo fiktivno.

Zatim sam počeo predavati o realnosti. Govorio sam prilično dugo; predavanja su ponekad trajala cijelu večer, pa i cijelu noć. Bile su to onakve noćne lekcije kao kod Brune Schultzke i u jednom mi se trenutku situacija u potpunosti rasvijetlila. Pokazalo se da ni na koji način ne mogu doprijeti do intelekta tih ljudi. Jedna mi je gospođica ovako rekla: “Oprostite, toliko nam govorite o toj realnosti i da ta realnost postoji samo u vašem kazalištu, da niti jednom drugom kazalištu ne priznajete tu realnost, a ja sam nedavno vidjela u kazalištu jednu glumicu, koja je na prosceniju prala kosu i prala ju je tako sugestivno da su svi povjerovali da ona zaista pere kosu.”

“Da li je njena kosa bila prljava?” – pitao sam.

“Naravno da ne – odgovorila je – ali ona je zaista prala kosu.”

A ja na to: “Ne, ni slično tome, ona se jednostavno pretvarala da pere kosu.”

I u tom je glupom primjeru upravo sadržan cijeli naš dosadašnji rad koji je postao najočitiiji u kazalištu happeninga. I to ne samo u kazalištu, nego u cijelom umjetnosti, a najprije u slikarstvu, jer je tamo postojao još od vremena dadaizma. Ta je tendencija svoj najpuniji izraz pronašla u razdoblju happeninga. Prije toga realnost se predstavljala, to znači postojala je neka realnost koja je prethodila stvaralačkom činu, koju je taj stvaralački čin predstavljao, odnosno ponavljao po drugi put. Moglo bi se reći da ju je on interpretirao, stilizirao, preobličivao, ali to više nije važno. Važno jest to da je postojala stvarnost koja je prethodila i da je postojala umjetnička činjenica, koja je s tom stvarnošću bila povezana tako što ju je predstavljala i imitirala. Recept happeninga nalaže da se realnost pred-

Dramski me tekst zanima kao književni tekst. Ali me se zato autorske didaskalije uopće ne tiču, kao ni tzv. fabula,

stavlja kroz realnost. I to je sve, to znači, realnost se ne može predstaviti kroz imitaciju, već samo kroz realnost.

U *Vodenoj koki*, to znači u razdoblju našeg bavljenja happeningom, šezdesetih godina, organiziranih uglavnom u Varšavi u Galeriji Foskal, realizirao sam taj program. 1967. godine odlučio sam da neću prenositi niti adaptirati iskustvo happeninga, već da ću stvarati takvu kazališnu realnost koja bi odgovarala tendencijama i iskustvima koja sam radio u različitim happeninzima.

To je bila utopija – jer ako se pretpostavlja da prihvaćamo književni tekst, to znači da u kazalištu uvijek postoji prethodna realnost, dakle književni tekst i da će predstava u odnosu na tu realnost uvijek biti neko objašnjenje, nekakav predstavljački komentar, a radilo se upravo o tome da tog predstavljanja nema. Činilo se da je to utopija, ali u umjetnosti uopće postoji samo utopija. I sve dok postoji utopija može postojati umjetnost. Ako se predstava postavlja bez ideje utopije, tada teatar postaje nezanimljiv.

Mnogi su mi ortodokсни zagovaratelji happeninga predbacivali, uglavnom na Zapadu, da to nije kazalište happeninga, budući da postoji konstruirani dramski tekst, a happening operira stvarnošću koja nije umjetnički konstruirana, već uzeta u svom sirovom stanju direktno iz života. Upravo se tu formirao moj perverzni odnos prema umjetnosti.

Smatram da se u umjetnosti ništa ne smije shvaćati predoslovno, to znači da ukoliko se iznosi neki program, sam stvaralački čin često upravo zaobilazi taj program. Zbog toga sam ja vršio određene manipulacije – bavio sam se krivotvorenjem. Tu već zadiremo na Schulzov teren. To je već gombrowiczansko-schulzovska tradicija, čak ne tradicija Witkacyja, jer Witkacy je sve vrlo ozbiljno shvaćao, bez obzira na njegovo preslobodno ponašanje. Ali zato Schultz postavlja – i to prvi od nas – krivotvorenje kao prvi postulat umjetnosti. Kod njega nastupaju lutke!

Što je to lutka? To je tvorevina niže kategorije, heretički začeta tvorevina, tvorevina koja na prevarantski način kri-

votvori stvarnost, ona je zabranjena spekulacija. Schultz govori da ako je glumcu potrebna jedna gesta desnom rukom, onda on mora imati samo desnu ruku, ako igra prednjim dijelom, onda njegov stražnji dio mora biti napunjen atrapama. On uopće postavlja problem atrape (i tu smo već na terenu *Mrtvog razreda*) kao jedine mogućnosti prikazivanja života i to je pitanje degradirane stvarnosti.

U predstavi *Vodena Koka* pribjegao sam određenom krivotvorenju, koristeći svoje iskustvo happeninga. Uglavnom si nikada nisam dozvoljavao da u potpunosti likvidiram književni tekst, na način na koji to rade mnogi suvermeni redatelji koji smatraju da se tekst piše na sceni za vrijeme proba ili od teksta u potpunosti odustaju. Tvrdim da na taj način kazalište silazi na teren baleta i pantomime te prestaje biti dramsko kazalište.

Književni tekst je idejni koncentrat. Dramskih pisaca imamo jako malo. Zašto? Zbog toga što dramski pisac mora biti utjelovljenje znanja. Da bi čovjek napisao dobar dramski tekst on mora biti neizmjerljivo pametan književnik i semantičar. Dramski me tekst zanima kao književni tekst. Ali me se zato autorske didaskalije uopće ne tiču, kao ni tzv. fabula, jer čitajući na primjer prve rečenice Witkacyjevog teksta, još uvijek iz tog teksta ništa ne zaključujem. Ako govorimo npr. o *Vodenoj Koki*, ne tiče me se to što tamo stoji Edgar i puca u svoju ljubavnicu koja stoji ispod stupa. Likovi između sebe izmjenjuju određene rečenice, određene obzire koji se zapravo uopće ne odnose na to ubojstvo. Događa se nešto što zapravo nije pucanje u Vodenu Koku, nije ubojstvo. Jer, uostalom, nakon tog pucanja ta je Vodena Koka i dalje živa. Govori razumno, ali nastupa nekakvo puknuće i to je za mene važno. Zadržavam ono što je već sadržano u tekstu, u potpunosti sam mu dosljedan. Ali ako govorimo o tzv. fabuli, tzv. radnji, polažem pravo na potpuno slobodan tretman te fabule. Polažem pravo na autonomnu radnju predstave. Predstaviti ću taj proces na primjeru *Vodene Koke*. Probe su trajale vrlo dugo, gotovo pola godine. Radnju predstave stvarali smo u potpunosti autonomno. Opisao sam je u partituri. Ta partitura nema ništa zajedničkog sa slijedom događaja, s onim što se događa u *Vodenoj Koki*. Na koji smo način stvarali autonomnu radnju predstave? Stvarao sam je oslanjajući se na vlasti-

ta iskustva koja sam provodio u svojoj umjetnosti. Ne želim reći: u slikarstvu, jer to više nije bilo slikarstvo. To su bili happeninzi, to su također bile slike, ali slike kao objašnjenja, kao komentari.

Tada sam bio okupiran idejom putovanja. Napisao sam cijeli niz eseja na tu temu, napravio sam cijeli niz happeninga, naslikao sam cijeli niz slika. Čak sam u Njemačkoj snimio film pod nazivom *Die Reise – Put*. Film je bio vrlo šokantan, sastojao se od niza segementa koji su govorili o putovanju, o putovanju u filozofskom smislu, životnom, tragičnom, u potpunosti svakodnevnom. S obzirom da se direktor muzeja upravo u to vrijeme selio iz jednog stana u drugi, imao sam na dispoziciji dva ogromna vozila. Radilo se naime o tome, da se ono što se događalo u Nirnbergu poveže s onim što se događalo u Krakovu. Direktor muzeja sjetio se da Wit Stwosz upravo putuje iz Krakova u Nirnberg, da je tu morao čekati jer su mu zbog dugova prijetili zatvorom. Kada je doputovao odmah je završio u zatvoru, jer je otkriveno da je i tu zapao u dugove. To cijelo njegovo putovanje u realnom vremenu taj je direktor identificirao s mojim putovanjem, mojim happeninzima, koje sam radio u Nirnbergu. Iz toga je nastao film pod naslovom *Put*. Kasnije sam radio još nekoliko happeninga koji su tematizirali tu ideju. I vrlo mnogo slika, različitih predmeta, kao npr. *Emballage de voyageur*<sup>22</sup>: na kotaču od bicikla ogroman ranac od gume. Upravo je tu započelo nulto kazalište, iako je nulto kazalište bio komad *Ludak i redovnica* Witkacyja i istovremeno objavljen manifest. To je bila 1963. godina. Tada sam se prvi puta u svome stvaralaštvu počeo baviti skitnicama, odnosno odječom skitnica. Walpurg u *Ludaku i redovnici* bio je doslovno ponavljanje jednog takvog čovjeka, kojeg sam redovito susretao, ali koji više ne hoda po Krakovu, a koji je imao na sebi najmanje pet kaputa, nosio je male ljestve i masu zavežljaja, nosio je sa sobom cijeli svoj imetak. Čovjek koji je navodno bio neizmjerljivo pametan, koji je raspravljao s mladim ljudima, peripatetičar. Čovjek koji je idealno predstavljao ideju putovanja, putovanja u smislu života. Ta je ideja putovanja u potpunosti realizirana u predstavi *Vodena Koka*.

Probe smo započeli tako što su svi glumci bili putnici, lutilice. Počeli smo kombinirati različitu odjeću i različite uloge. Jedan je imao masu kovčega, drugi je imao divov-

ski ranac na plećima, treći je imao vreću, netko drugi je također imao prtljagu, ali u obliku svoje ljubavnice. To je bio Apasz s ljubavnicom koja je za njega bila zauvijek povezana. Tvorili su jednu cjelinu. Tu su bila i dva Židova s jednom daskom, posljednjom slankom spasa. Postojao je cijeli niz likova koji su imali svoje kostime, svoju prtljagu, svoje priče, jer za svakog smo smišljali njegovu povijest: što je on bio, što je radio, kako će se dalje ponašati u životu. Svi su na nešto čekali, jer na putu se uvijek na nešto čeka, kao na peronu. To je bila realnost kolodvora, pomalo realnost starih ljudi i dok je još sve to bilo nekako malo govaito – teško je to drugačije opisati, započeli su se ocartavati određeni načini ponašanja, već je svatko imao svoje obrise. Zasižno plastične obrise, ali taj je plastični obris, u smislu crteža, formirao psihološki obris. Čovjek koji je na leđima teglio ranac dva puta veći od njega samoga (napunjen naravno papirima kako ne bi bio pretežak), ipak je je bio div koji je morao bježati.

Zamislimo da je to jedan sklerotični starčić, koji svako jutro radi gimnastičke vježbe i ima nenormalnog sina i unuka koji je još nenormalniji. Živi u obiteljskoj situaciji koja ima potencijal skandala. I tek smo tu ulazili u relaciju s Witkacyjem, odnosno s *Vodenoj Kokom*, i tako smo polagano, na vrlo prirodan način, ne kao na "normalnim" probama gdje postoji podjela uloga i svatko nešto ili nekog predstavlja – došli do Witkacyja, počeli smo prodirati u njegovu materiju. Likovi su već bili formirani u odnosu na ideju putovanja. Na sreću, sve nam se posložilo, jer moglo je biti i suprotno. Radilo se o tome da je tekst vrlo precizno išao svojim kolosijekom, a drugim paralelnim kolosijekom išla je radnja predstave. Naš je zadatak bio da pazimo da se ta dva kolosijeka nekim slučajem ne ukrste, odnosno da ne počnu odražavati jedan drugog, da ne postanu jedan drugom ogledalo, da jedan ne postane ilustracija drugog. Međutim, kontroliranje tog drugog kolosijeka, kolosijeka predstave, njegove autonomnosti i svojstvenosti, počivalo je na svojevrsnoj provjeri koja se temeljila na Witkacyjevom pojmu "napetosti".

Ako je između jedne semantičke cjeline teksta i njenog vremenskog ekvivalenta u predstavi bilo napetosti, govorili smo: "Dobro je." A ako te napetosti nije bilo, ako nije bilo *pro t r j e č n o s t i*, scenska realnost postajala je plitka – u potpunosti lažna. I tako smo se približili sve

Shvatio sam da iluzija, koju sam htio uništiti uz pomoć realnosti, u umjetnosti ima nevjerovatno važnu ulogu.

dalje, sve dok se nismo probili do kraja. Tada se pred nama pojavio novi zadatak. Sada je to trebalo spojiti, kako se ta dva kolosijeka ne bi raspala i tada je započeo istinski rad na – ne mogu reći *Vodenoj Koki* – već na toj predstavi, koju smo zvali kazalište happeninga.

Pri tome se uspostavilo, da smo se nalazili u realnosti, vrlo konkretnoj realnosti. U svakom slučaju glumac je bio gledalac. Do tog stupnja da većina gledalaca na početku prvog čina nije znala da je predstava već započela. Mislili su da je to još uvijek atmosfera gledališta, budući da je realnost gledališta bio kafić. Naime, odmah pokraj bio je kafić. Osim toga angažirali smo troje starih, što je moguće više autentičnih konobara. Oni su bili najbolji glumci, najbolji konobari naravno, koji su pristali igrati. Već su bili u mirovini. Mogli su poduzeti taj rizik i nastupiti. U takvom kazalištu oni su bili najbolji glumci. Upravo su oni gledaocima servirali kavu, čaj, vino, votku. I to sve za stolovima. Međutim, u jednom trenutku, kada je glumac naručio kavu sa šlagom, publika je mislila da je konobar gledalac. I to nije bilo tzv. sudjelovanje. Tamo nije bilo sudjelovanja gledalaca. Tamo se radala atmosfera krivotvorenja. Za mene je to bolji termin. Gledalac je bio zbunjen, nije znao je li predstava počela. Netko je čak i pitao: "Je li ovo već počelo?"

Uostalom to i jest tekst Witkacyja. "Je li to zaista počelo?" I tako su otprilike desetak minuta gledaoci bili u potpunosti zbunjeni. Nisu mogli odrediti granicu između umjetnosti i života. I upravo smo ovdje na terenu happeninga. Jer happening briše tu granicu – područje umjetnosti približava području života. Vrlo loši umjetnici happeninga često prelaze tu granicu, tvrdeći da se prije treba baviti onime što je na strani života, na taj način zapravo doslovno shvaćajući recept happeninga. Za mene je uvijek najvažnije bilo približiti se toj granici. U trenutku kada već prelazim granicu između života i umjetnosti – tu više ne mogu govoriti o umjetnosti.

Prošlo je nekoliko godina – radio sam Nemoguće Kazalište. Pojavio se novi problem. Shvatio sam da iluzija, koju sam htio uništiti uz pomoć realnosti, u umjetnosti ima nevjerojatno važnu ulogu. Ne možemo se odreći iluzije i uvjeravati ljude da pijući kavu stvaramo umjetničko djelo. Na taj način i dan-danas radi mnogo umjetnika, koji nas, pijući kavu ili obavljajući neke druge radnje, uvjeravaju da je to umjetničko djelo. Pišu pisma – to je umjetnička epsitografija. Smatrajući da je to umjetničko djelo, usipavaju u ta pisma pjesak i zatim ih razasijaju. Za mene je pitanje poigravanja s realnošću s ciljem da se uništi iluzija, odlučujuće samo do trenutka u kojem se iluzija još održava. Jer iluzija nastaje sama, bez našeg sudjelovanja. I to sam shvatio u kazalištu. U trenutku kada se glumac oslobađa iluzije, odnosno kada gledalac misli da je i glumac gledalac, već nakon nekoliko trenutaka, iluzija se, u potpunosti automatski, obnavlja. I glumac ponovno počinje igrati.

Moja uloga bivanja na sceni zajedno s glumcima za vrijeme predstave temelji se između ostalog na tome da kontroliram tu granicu. Ako uočim da se glumac počinje razigravati, odnosno da počinje odlaziti od konkretne realnosti (jer je nemoguće da to radi dugo), ja mu to neko vrijeme dozvoljavam, jer to je zaista fascinantno, ali u određenom trenutku stanem kraj njega. I to je dovoljno, jer ja sam ipak gledalac, a ne glumac. A ako je on još toliko inteligentan da mi se obrati (a bilo je takvih slučajeva, kada su glumci na mene bili ljuti, pa bi me počeli doslovno vrijeđati i zahtijevati od mene da se prestanem miješati) tada su ishodi još bolji. To su bili najljepši trenuci igre, kada su se oni sami oslobađali iluzije istovremeno igrajući. To se krivotvorenje množilo u nekakvim odbljescima kao u ogleđalima, u beskonačnim perspektivama.

U *Preciozama i mandrilima*, u Nemogućem Kazalištu, iluziji sam postavio zamku. Cijela se predstava odigravala u garderobi, u kazališnoj realnosti najnižeg ranga. Garderoba je – posebice u Poljskoj – takva institucija koju bi svatko htio zaobići, ali ona je brutalna i neophodna. Imali smo dosta poteškoća, npr. u Francuskoj gdje se garderoba tako ne doživljava. U Italiji smo ljudima morali skidati košulje, kako bismo dokazali da garderoba ipak ima svoju funkciju. Dakle, cijela se predstava odigravala upravo u tom prostoru najniže realnosti – u garderobi. Postojala su

dva garderobijera koji su pravilnik svoje garderobe nameitali ne samo gledaocima, već i cijelom komadu – svim umjetnicima. To je bila degradacija situacije umjetnosti na nivo garderobe. Ali tada sam istovremeno napravio jedan usjek: naime stvorio sam pozadinu. Tamo je postojala jedna malena dvorana, zatvorena pokretnim vratima, na kojima je bio natpis: “ulaz u kazalište”. I tamo, iza tih vrata, događalo se kazalište. Tamo nitko nije mogao ući. Iza tih vrata gomilali su se glumci, od tamo smo ih izbacivali, jer glumac uvijek teži prema fikciji i iluziji. To je bilo moje veliko otkriće. Nakon mnogo godina shvatio sam da glumac teži prema iluziji i da je tamo njegovo mjesto. Od tamo ga se isti tren izbacivalo i to, što je on reprezentirao događalo se u odnosu na nagomilanu dvoranu u “garderobi”, jer to je na kraju bila kazališna dvorana – i to kolosalna. Taj sustav garderobe bio je pomalo nalik na sustav mesnice. Glumac, koji je bio izbačen iz “kazališta”, pred gledaoce je podastirao svoje ostatke, ostatke onoga što je tamo u toj iluziji doživio, što je predstavljao na nevidljiv način (jer prije toga sam još radio nevidljivo kazalište). Dakle, cijeli taj teatar, cijeli taj Witkiewicz odigravao se iza vrata. Ono što su gledaoci vidjeli bili su tek ostaci koje je glumac bacao iza sebe nakon što su ga izbacili kroz vrata. Što se tiče *Mrtvom razreda*, tamo su se stvari još više zakomplicirale. Zbog toga što je pojam realnosti već postojao. Međutim, za mene je to još uvijek sve presvježije i ne mogu toga do kraja biti svjestan. Svoja teorijska promišljanja uglavnom izvodim mnogo kasnije, kada određeni problem koji razmatram prestane biti aktualan u mom stvaralaštvu. Danas još ne mogu reći sa sigurnošću postoji li u *Mrtvom razredu* iluzija ili ne. U svakom slučaju, opet je riječ o realnosti. Ali pitanje jesmo li mi iz te realnosti izlazili i dalje je otvoreno. Klupe su realnost. To su zaista klupe iz jedne siromašne škole. One nisu iluzija, oni su dio gledališta. Ne postoji niti jedna točka gledališta iz koje bi ih gledalac mogao doživjeti kao iluziju školske učionice. To upravo jest jedna školska učionica. Gledalac se zaista nalazi u toj bijednoj učionici. Tamo se ništa ne pretvara. To su zaista klupe i to je mašina sjećanja, mašina pamćenja. To je mašina kojom se rekonstruiralo prošlo svršeno vrijeme i te su klupe zapravo glavni glumac predstave. U tim se klupama odvija proces koji kroz sve glupe anegdote, kroz egzibicionizam, kroz erotizam, kroz lascivne

scene, tragične scene, kroz cijeli taj pakao želje za prisvajanjem prošlog vremena – tim klupama daje razlog postojanja. One tu igraju temeljnu ulogu. One su realnost.

Nekoliko starčića također su realnost. To je vrlo važno. Bio je to veliki rizik, jer mogli su nas optužiti za ismijavanje starosti. Sa svakim od njih obavio sam razgovor. Rekao sam:

“Gospodine, to je najveći rizik koji ćete u životu poduzeti. Predstaviti ćete svoj položaj, svoju situaciju. I bit ćete veliki junak, zaista, takav glumac, kakvi su bili samo najveći. Besramno ćete podastrijeti svoj trenutni položaj, jer glumac je uvijek besraman, glumac mora biti besraman”. Besramno!

Naravno i za mene je to bio rizik, jer takav čovjek je sirova materija, on nije glumac. On djeluje svojom biologijom, svojim izgledom, samim sobom, elementom, ljudskim organizmom. Igra li on dobro ili loše – to je nevažno. On jest. Moj se cijeli trud i rad temelje na tome da se izbjegne gluma. Da nitko na sceni ne glumi, nego da tamo jest. To je ta realnost. Izvan toga zapravo nema iluzije. Postoje tek određene manipulacije. Ja bih to nazvao mentalne manipulacije, koje se zapravo događaju na relaciji gledalac – glumac. Upravo to objašnjava onu moju misao da postoji granica koju je nemoguće prijeći. Da, postoji granica koju je nemoguće prijeći. Meni se čini da je to neko najviše osjećanje, kapitalno osjećanje, koje se (kako proizlazi iz razgovora s gledaocima) neprestano potvrđuje.

Zbog ovakvih su me razmišljanja, posebice u avangardnim krugovima na Zapadu, smatrali izdajicom cijelokupnog avangardnog pokreta. I zaista: ja jesam protiv cjelokupne današnje avangarde. Zbog toga što se protivim pojmu otvoreno umjetničkog djela. Otvoreno djelo nekada je moglo funkcionirati i sam sam tome doprinio na području slikarstva i likovnih umjetnosti. Do određenog trenutka ono je moglo biti fascinantno. No sada sam u svoj manifest Kazališta Smrti uvrstio jedan fragment koji neizmjerljivo vrijeda ve konceptualiste. Sada kada se namnožilo na tisuće ljudi koji sebe smatraju umjetnicima – tvrdim da je najveći lažac XX. st. bio André Breton koji je rekao da svaki čovjek može biti umjetnik. To je laž. Istinski umjetnik je neobično rijetka individua, kao što je i istinsko umjetničko djelo neobično rijetka pojava. Umjetničko djelo ne može biti otvoreno, već mora biti zapečaćeno sa

Zbog ovakvih su me razmišljanja, posebice u avangardnim krugovima na Zapadu, smatrali izdajicom cijelokupnog avangardnog pokreta.

sedam pečata. I mora biti nedostižno. Upravo ga ta nedostižnost čini toliko fascinirajućim i privlačnim. Zbog toga sam rekao da se umjetničko djelo izjednačava sa smrću, glumac sa mrtvacem, a lutka je onaj element koji na sebi nosi znamen smrti. To nije pitanje mehanizma. To nije pitanje Hoffmannovske epohe. Već Bruno Schultz u toj stvari ima potpuno pravo. Lutka – voštana figura nosi u sebi znamen smrti i to je njena najvažnija osobina. Svoje najviše glumačko savršenstvo glumac dostiže upravo kroz lutku. To je moj credo. To ne znači da bi glumac trebao oponašati automat, jer to je vrlo lako i oni to ne rade. Ali krajnje perfidno uvlačenje lutaka u tu igru, koja se zbiva na sceni, stvara atmosferu koja je potrebna da bi se prihvatila smrt. Da – prihvatila smrt!

Zbog toga se u svom manifestu vraćam tradiciji Craiga, ne samo zbog njegova poimanja marionete, već i zbog njegova poimanja same smrti. I zbog toga je za mene u umjetnosti (tu uključujem i likovne umjetnosti) izuzetno važan simbolizam.

Pojam smrti ne definiram u pogrebnom smislu, već kao posljednji argument protiv konformizma. Smrt je zaista posljednji argument, shvatio sam to bareći se likovnim umjetnostima koje su možda najviše teren prepun razdražljivosti, boležljivih stanja, kotao u kojem ključaju najrazličitije stvari. Prije otprilike dvije, tri godine to se pitanje počelo pojavljivati u mom likovnom stvaralaštvu, mom slikarstvu, u trenutku kada više nisam imao niti jedan argument protiv konformizma avangarde. Smatram da je nastupilo vrijeme avangardnog konformizma. Rekao bih čak i više od toga. Pojavila se službena avangarda, državna avangarda. Protiv nje više nema argumenata, jer svi su argumenti već iscrpljeni. Jedini argument je smrt. Čini mi se da forma ima sve manje značenje. Formom se više ništa ne može doseći. Govorimo li o *Mrtvom razredu*, vrlo je teško reći postoji li tu uopće ikakva forma. Nema je! To je jednostavno zatvoreno djelo koje se opire tumačenjima, ono je možda čak neobjašnjivo, ono djeluje samo

Uvjeren sam da je vizualnost u kazalištu odgovorna za polovicu dojma. I tome se protivim. Upravo zbog toga ne radim dekoracije.

svojom privlačnošću. Kada sam s glumcima počeo raditi na pojmu smrti, govorio sam im da je najfascinantnija pojava upravo mrtav čovjek. On privlači pažnju, fascinira i gledalac osjeća sram zbog te fascinacije. Kada na ulici ugledamo mrtvaca, osjećamo ogromnu privlačnost, i istovremeno ogromnu odbojnost. To isto vrijedi i za umjetničko djelo. Odnosi se to prvenstveno na glumca koji mora privlačiti pažnju kao niti jedan drugi umjetnik. Glumac mora imati još jednu vrlinu ili osobinu: da istovremeno privlači i odbija. Gledalac mora osjećati sram što se uopće u njega zagledao. Čini mi se da upravo iz tog razloga glumce nisu sahranjivali na groblju. Nisu ih sahranjivali na groblju, jer glumci su bili osobe koje su svojom blizinom morale izazvati osjećaj srama. Kao likovni umjetnik, kao slikar, u jednom sam trenutku otišao izvan slike, što ne znači da sam odustao od likovnih vrijednosti. Moglo bi se reći da sam odustao od pikturalnih vrijednosti, odnosno od ostavljanja tragova svojeg genija na platnu, i počeo sam ih ostavljati negdje drugdje: u životu, na ulici, negdje u krajoliku, itd. Uvjetno rečeno, ostavljao sam ih u mentalnoj sferi. Ne radim od toga svoj kazališni program, čak ni kada tvrdim da sam tvoreći realnost npr. u *Vodenoj Koki* polazio od svog slikarskog iskustva, odnosno iskustva happeninga i onih vrijednosti koje bismo mogli smjestiti u područje "Les arts", a ne "Les lettres".<sup>23</sup> Govorimo li o likovnoj umjetnosti, uglavnom uvijek mislimo o formi, o boji, o svim tim formalnim vrijednostima koje su povezane s tom disciplinom. Ja to proširujem, jer smatram da ti isti zahtjevi, ti isti postulati obavezuju u svakoj umjetnosti.

Veliko značenje pridajem slikarstvu, ali ne u smislu bogatstva, već više u smislu ograničenja. Meni se uopće čini da se na tome temelji cijela umjetnost. Što je čovjek stariji sve više primjećuje kako te granice među disciplinama nestaju. Čovjek osjeća da je to sve jedna cjelina. Naravno, nikada neću pisati pjesme jer



sam svjestan da bih kao pjesnik bio grafoman. Osjećam se bolje imajući određene alate u rukama, ali isto tako osjećam da ti isti zakoni postoje i u poeziji, i u glazbi, i u slikarstvu, u cijeloj umjetnosti.

Uvjeren sam da je vizualnost u kazalištu odgovorna za polovicu dojma. I tome se protivim. Upravo zbog toga ne radim dekoracije. Zašto ne radim dekoracije u kazalištu? Jer smatram da je to bogatstvo (ne znam čak ni da li to uopće jest bogatstvo), to obilje – rekao bih čak – određeni barok, koji trenutačno vlada u poljskoj scenografiji, nepodnošljiv. To nije vizualno bogatstvo, to je bogatstvo predmeta. Kao prilično iskusan likovni umjetnik, imam prilično visoke likovne zahtjeve, ali ipak – biram kazalište vrlo skromnih materijalnih sredstava. Ne zbog toga što nemam drugih mogućnosti, kada bih bio uporan i kada bih to htio, imao bih te mogućnosti, imao bih svoju slikarsku radionicu u kazalištu gdje bih mogao raditi dekoracije i veličanstvene kostime, mogao bih proizvoditi to likovno bogatstvo. Ali čini mi se da vizualnost počiva na nečem drugom. Da prije počiva na ograničenju sredstava. Tu su potrebna minimalna sredstva. U *Mrtvom razredu* postoji drvo seoskih klupa, crnina odjeće, voštana boja lica i ruku i ništa više. Pogledamo li Velázquezovu sliku, tamo postoji samo crnina i bjelina lica infantkinja i bjelina ruku infantkinja, i možda neki komadić ruže negdje upleten u kosu, i osim toga ništa. Uvjeren sam da se veličina skriva u ograničenju sredstava. Smatram da je u kazalištu glavni element radnja, kroz koju izražavam svu emociju koju želim prenijeti gledaocima... a najvažniji je glumac koji nosi svoju prošlost, svoju individualnost, stvara svoju vlastitu "fabulu".

- <sup>1</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor, artysta końca wieku*, Wydawnictwo dolnośląskie, Wrocław, 1997, str. 30
- <sup>2</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor, artysta końca wieku*, Wydawnictwo dolnośląskie, Wrocław, 1997, str. 30
- <sup>3</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor, artysta końca wieku*, Wydawnictwo dolnośląskie, Wrocław, 1997, str. 56
- <sup>4</sup> Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor, Teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1991, str. 13
- <sup>5</sup> Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor, Teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1991, str. 56
- <sup>6</sup> Tekst preuzet iz knjige: *Tadeusz Kantor, Teatr śmierci, Teksty z lat 1975–1984*, izabrao i uredio Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Krakow, 2004 (opaska prevoditelja)
- <sup>7</sup> Tekst preuzet iz knjige: *Tadeusz Kantor, Teatr śmierci, Teksty z lat 1975–1984*, izabrao i uredio Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Krakow, 2004 (opaska prevoditelja)
- <sup>8</sup> Prijevod preuzet iz knjige: Edward Gordon Craig, *O umjetnosti kazališta*, Prolog, Zagreb, 1980, prijevod: Nikola Đuretić Isto.
- <sup>9</sup> event (eng.) – događaj; environnement (fr.) – umjetnost ambijenta, aranžiranje prostora koji bi trebao "usisati" gledaoca
- <sup>10</sup> décalage (fr.) – prijenos, izbijanje
- <sup>11</sup> message (fr.) – poruka, informacija
- <sup>12</sup> cambriolage (fr.) – provala, krađa
- <sup>13</sup> Trebala bi biti 1972.
- <sup>14</sup> 1974. godine u kazalištu Bagatela u Krakowu
- <sup>15</sup> Kantorov tekst preuzet iz knjige: Jan Kłossowicz, *Tadeusz Kantor, Teatr*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa, 1991, str. 54.
- <sup>16</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor, artysta końca wieku*, Wydawnictwo dolnośląskie, Wrocław, 1997, str. 213.
- <sup>17</sup> Krzysztof Pleśniarowicz, *Kantor, artysta końca wieku*, Wydawnictwo dolnośląskie, Wrocław, 1997, str. 228.
- <sup>18</sup> Tekst preuzet iz knjige: Jan Kott: *Kadysz. Strony o Tadeuszu Kantorze*, Stowo / obraz terytoria, Gdańsk, 1997. (opaska prevoditelja)
- <sup>19</sup> Prijevod preuzet iz knjige: William Shakespeare, *Macbeth*, Sysprint, Zagreb, 2000; prijevod: Josip Torbarina.
- <sup>20</sup> Tekst preuzet iz knjige: *Tadeusz Kantor, Teatr śmierci*, Teksty z lat 1975–1984, izabrao i uredio Krzysztof Pleśniarowicz, Ośrodek Dokumentacji Sztuki Tadeusza Kantora CRICOTEKA, Krakow, 2004 (opaska prevoditelja).
- <sup>21</sup> *Emballage de voyageur* (zapravo *L'Emballage ambulante*, fr.) – *Lutalačka ambalaža* – naslov jednog od Kantorovih djela. Prema Kantorovom opisu iz teksta *Moje stvaralaštvo, moj put* to je bio "ogromni putnički ruksak na kotaču bicikla".
- <sup>22</sup> "Les artes", a ne "Les lettres" – klasično suprotavljanje umjetnosti i znanosti (humanističkih).
- <sup>23</sup>