

Др Зоран Ђерић

## ДРАМАТУРГИЈА ТАДЕУША КАНТОРА

Сажетак: За Пољаке, 2015. година је сва у знаку позоришта: 250 година од оснивања Народног позоришта у Варшави и исто толико година од јавног коришћења позоришта, 130 година од рођења авангардног драмског писца Станислава Игнација Виткјевича (*Stanisław Ignacy Witkiewicz, 1885-1939*), и 100 година од рођења Тадеуша Кантора (*Tadeusz Kantor, 1915-1990*). Кантор је био сликар, сценограф, аутор хепенинга, режисер, писац, теоретичар драме, глумац. Ипак, његово стваралаштво не може да обухвати ниједан од ових конвенционалних назива. С друге стране, тешко је о Кантору говорити као о типично пољском ствараоцу. Иако је цео живот био везан за Краков, срастао са пољском традицијом и историјом, излагао је и стварао по целом свету. Припада ствараоцима који су са разних крајева света почели крајем 40-их да граде уметничке формације касније препознате као нова или друга авангарда XX века. У његовом стваралаштву могу се пронаћи фасцинације конструктивизмом, надреализмом, затим енформел сликарством, дадаизмом, пре свих Дишамп (*Marcel Duchamp*), хепенинг, али, како је приметио Жерар Талабот (*Gerard Grassiot Talabot*), његово стваралаштво „не може се ограничити ни на једну од познатих тенденција“,

не може се лако додати ни уз једну од одређених и затворених струја, како је то приметио Јан Клосович (Kłossowicz), јер је отворено за тражење других, а истовремено чини се потпуно лично и посебно. Можда је најбоља дефиниција коју је дао Бабле (Denis Bablet): „Кантор је истовремено и конструктивиста и деконструктор, експресиониста и антиекспресиониста, љубитељ Баухауса и противник науке у уметности, надахњује се на изворима симболизма, скроз натопљен фантастиком, духовни брат Виткјевича и Шулца, а ипак аутор једиствен и изузетан. Изузетан јер никад се не згрушава, јер његово дело прераста дела оних које, иако никад не следи, ипак цени. Изузетан, јер спаја сопствене противречности“. Канторово стваралаштво Вјеслав Боровски (Wiesław Borowski) је дефинисао као *мортално*.

Одлучио сам се за краћи преглед његове драматургије, у значењу које овај термин има при одређивању правила драмског стварања. Следећи начела, теоријски јасно истакнута, променљива, али и примењивана током дуге позоришне праксе овог уметника.

Кључне речи: Тадеуш Кантор, драматургија, авангарда, аутономно позорите, енформел позориште, нулто позориште, позориште немогућег, театар смрти.

Тадеуш Кантор се родио 1915. у Вјелопољу (Wielopole), „мало, типично место на Истоку, са већим тргом и бедним улицицама. На тргу је била капела с неким свецем за католичке вернике и бунар, крај кога су се, најчешће при пуном месецу, приређивале јеврејске свадбе. На једној страни катедрала, парохија и гробље, на другој – синагога, тесне јеврејске улицице и такође гробље, нешто друкчије. Обе стране су живеле

у сложеној симбиози“ (по причи самог Кантора).

У једном интервјуу из 1974. године, истакао је: „Васпитавао сам се фасциниран свим што је било бунт, револуција и авангарда: кубизам, супрематизам Маљевича, унизам и часопис Форма, Пајперова (Tadeuz Peiper) «Звротница», Мејерхољдов конструктивизам, Татљин, Александра Екстер (Exter), ослобођени театар Таирова, Вахтангов, Театар Хабима, Баухаус,

Тријадични балет Оскара Шлемера (Schlemmera) и Карол Фрич (Frycz), чији сам био ученик, и велики, непоколебљиви Андеј Пронашко (Pronaszko), са којим сам имао срећу да блиско (после рата) сарађујем, и велики Леон Шилер (Schiller), и предратно позориште Крикот, и поносне авангардне скулптуре Јаремјанке (Jaremiának) и Вићињског (Wiciński)“.

С једне стране – фасцинација авангардом, углавном конструктивизмом, а с друге – традицијом симболизма и романтизма. Често иде у позориште, путује до Лавова и Варшаве, како би гледао поставке Леона Шилера. Тада настаје и прва његова позоришна режија, марионетска представа Тинтажилеова смрт (Śmierć Tintagilesa), Метерлинка (Maeterlinck), у студентском локалу, при краковској Академији лепих уметности, 1938. године. Оснива своје прво позориште: Ефемерно (и механичко) позориштанце лутака - Efemeryczny (i Mechaniczny) Teatryk Lalek.

Убрзо је избио Други светски рат, па је уметнички живот био забрањен. То није спречило гру-

пу младих људи, углавном студентска сликарства, са радикалним погледима, да се окупе око Кантора и његовог „подземног театра“. Прва драма која је изведена у том позоришту био је Коктоов Орфеј (J. Cocteau). Затим Баладина Словацког и Одисејев повратак Виспјањског. Представе су биле у приватним становима. Време окупације је такође време студирања авангарде – од конструктивизма до експресионизма и футуризма, књижевности – од симболизма (Метерлинка, Виспјањски), до Кафке (Franz Kafka), Гомбровича (Witold Gombrowicz), Шульца (Bruno Schulz) и Виткјевича. Виткјевич, Шулец и Гомбрович (поред Дишампа), то су ствараоци на које се Кантор најчешће позива.

Непосредно после Другог светског рата, Кантор започиње израду позоришног декора. Углавном у Кракову. Кратко га је као сценографа ангажовао у свом позоришту у Лођу Леон Шилер (Leon Schiller).

Године 1947. први пут путује у Париз. Сусреће се са надреализмом, са негеометријском апстракцијом. Фасциниран је

унутрашњом структуром материје („пресеком метала, ћелијама, генима, молекулима“). Привлачи га „разарање свих антропоморфних норми“. Одбија да слика по налогу соцреализма, тако да губи место на Академији лепих уметности. Повлачи се из јавног уметничког живота. Наступа период „подземног“ сликарства, затвореног стваралаштва, одсеченог од оног што се на свету дешава. Тек 1955. године враћа се нормалан поглед на уметност и Кантор излаже слике из краковског периода од 1949. до 1955. године. После тога окреће се енформелу. У том периоду је интензивно радио као сценограф, углавном за краковска позоришта.

„Аутономно позориште – индивидуално позориште“ (Teatr autonomiczny – teatr indywidualny), појмови су, постулати и практични резултати, које спадају у оно што би се могло назвати позоришном естетиком Тадеуша Кантора. Није реч о затвореном и довршеном систему, већ о нечему што стално подлеже модификовању, допунама.

Сам појам позоришта, аутономно позориште, по Кантору,

то је оно позориште које није апарат за репродуковање, тј. сценско интерпретирање књижевности, већ оно које поседује своју независну стварност. Произилазећи из идеја окарактерисаних као Велика позоришна реформа, тежи супротстављању „књижевном“ театру – „независним“ театром, кога сматра самосталном позоришном облашћу, истовремено скрећући пажњу и на све друге потребе публике „изван текста“. Не одбацује до краја текст (драму), већ уводи равноправност међу ауторе: текста и његове инсценације. Залаже се за самосталност, у односу на књижевност, за позоришне посебности, тражи „чистоту“ и типичност театра.

Основни термин у Канторовој позоришној теорији је појам места. Тражење „позоришног места“, изван позоришне зграде, с једне стране изражава његову разочараност позориштем као уметничком институцијом, а, с друге стране „ПОЗОРИШТЕ (драма, представа) којем можемо да ВЕРУЈЕМО, може да постане једно у МЕСТУ, које није искључиво за њега резервисано“. Ново место,

у коме треба да се одвија представа, није могло да буде конвенционално, неутрално и апстрактно. Ваљало га је тражити у самој стварности. Тај простор који је намењен аутономном позоришту, Кантор је називао „реалним местом“. Зато за своје представе није ни конструисао нити адаптирао ниједну зграду. Постављао их је на разним местима, тамо где је хтео, или тамо где је то могао да уради. Одатле потиче и неформални, у практичном смислу, статус његовог позоришта које је назвао Крикот 2 (Cricot 2). Годинама није било регистровано као институција, тј. повезано са неком зградом. Иако је постојала од 1976. године Крикотка је галерија, архив, „канцеларија“, а не „позориште“. Кантор је, пре свега, спроводио сопствени систем појмова и термина.

Узећемо за пример два појма: „гумац“ и „предмет“. Према Кантору, „гумац не обликује своју улогу, не ствара ликове, не следи их, он је, пре свега, оно што јесте, гумац, са целом том фасцинантном сфером сопствених предиспозиција и судбина. Није верна копија и репродукција уло-

ге, он је се прихвата, непрестано свестан своје властите судбине и сопствене ситуације. У одређеним моментима на природан начин ‘ангажује’ се у својој улози потпуно, да би је, кад мисли да је то прикладно, одбацио и помешао се са оном увек присутном, слободно текућом сценском материјом. Та зона слободне глуме мора да буде дубоко људска“.

С тим у вези је и пракса коју је упражњавао од давног, првог Крикот и „Подземног позоришта“, наставио са Крикот 2 - извођачи његових позоришних пројеката који нису били професионални глумци. У Крикоту 2 играли су, понекад врло важни, познати сликари, вајари, критичари, као и људи без одређеног занимања и школовања. „Може се ту говорити о сусретању великих индивидуалиста, који су својом психофизичком ауром могли да нађу својим улогама, па и целој представи валере који не могу да се постигну са професионалним глумцима“ (Клосовски).

Само поимање „предмета“ потиче од идеје Марсела Дишампа: *ready-made* супротстављен „уметничком предмету“. Истовремене-

но користи и надреалистички термин *objet trouvé*, коме даје одређену намену. Од самог почетка одбацио је традиционално поимање и функцију декорације и реквизите. „Готови“ и „пронађени“ предмети замењују код њега оне који су прављени за извођење, које он назива „фалшивим“, а служе „фикцији“ пластичних елемената традиционалног позоришта.

С једне стране, Кантор означава тенденције коришћења предмета као „оруђа за игру“, а с друге – види у предмету активног чиниоца, у одређеном смислу независног. Зато у свакој представи постоји најмање један „главни предмет“ или пре специјално конструисана „машина“, чије функционисање представља квинтесенцију опште идеје целе представе (Анеантизацијна машина у Лудаку и опатици, Хватаљка за пацове у Љупким страшилима, Механичка љуљашка у Мртвом разреду, Кревети смрти у Вјелопољу).

Подједнако глумац у костиму, као и сви предмети су део „сценске форме“ – позоришне композиције, јединствене по каракте-

ру – али унутар пуне супротности и напетости. Ту је и најважнија опозиција у целом систему Канторове позоришне естетике – супротстављање „уметности“ и „живота“, креације и материје, свесног деловања и случајности, „представе“ и „догађаја“. Два главна термина у његовој теорији која обележавају ове супротности су „илузија“ и „реалност“. Широко поимање термина „илузија“, уз још једно, „фикција“, за Кантора су обележје уметничког дела у традиционалном смислу. „Реалност“ је, за њега, скуп „готових предмета“, који потичу из стварности, које није изradio уметник, тек су „пронађене“ или изабране. Стварање је спровођење избора. Блиско је то поимању „антиуметности“.

Повремено се код Кантора наилази на појам „реалности најнижег ранга“. Равноправно са њим уводи појам „енформел позоришта“. Додаје до речи позориште придев енформел, који је нераскидиво повезан са његовим сликарством: од половине 50-их, користи енформел, који је заснован на „првотној“ материји, ослањајући се на спонтан гест, а не на компози-

цију. „Енформел позориште“ је, према Кантору, покушај „обгрљавања позоришног терена концепцијом, која је прожелла сва моја ранија делања аутоматски, потичући из признања случајности, процеса деструкције, спонтаног покрета и стихије материје“. Глумац постаје „згњечен“, лишен „индивидуалности и достојанства“, „помешан с мртвим предметима“ – поистовећен с њима, постаје заједно са њима „беспредметна материја“.

„Енформел позориште“ означава другу етапу у деловању Крикота 2 (1960-1962) и везује се са представом заснованом на Виткјевичевој драми У малом дворцу (*W małym dworku*, 1961).

„Нулти театар“ представља следећу етапу делатности Крикота 2 (1962-1964), а повезан је са представом заснованом на Виткјевичевој драми Лудак и опатица (*Wariat i zakonnica*, 1963). Произилази из идеје о аутономности позоришта. Она означава целину, у погледу органске сложености, када се тежи постизање највишег степена интеграције свих елемената. Тај степен Кантор назива „нултим“. Достигнуће

нултог степена кроз редукцију, или, како је говорио Кантор, „анеантизацију“. Тај процес дешава се у сфери психе. То су осећања и емоционална психичка стања (љубав, страх, јунаштво, трпљење, итд.).

У једном од есеја о „Нултом позоришту“, Кантор се пита да ли је могуће стање „не-играња“. Све то је у одбрану предмета и реалности – против „илузије“, а истовремено у циљу достизања идеала аутономије позоришта. Редукција до нуле. Долазак до границе.

Догађај, или *happening*, то је нешто што Кантор почиње да упражњава, а већ према својим теоријских претпоставкама, од 1965. године, после једног боравка у Америци. По тој теорији треба елиминисати сваку илустративност текста на сцени. Ослобађање реалности, стварног делања, реалних предмета...

Хепенинг је настао у свери музике (*Cage*), касније су га упражњавали ликовни уметници (*Carrow, Oldenburg, Grooms*), врло ретко уметници повезани са позориштем. Кантор је један од ретких који указује на театрал-

ну провенијенцију својих хепенинга. До 1969. године направио је много таквих хепенинга. Говорећи о осам својих хепенинг инсценација, на Бледу, 1969. године, које су се дешавале (поред осталих места) на железничкој станици, у казину и високо у планинама, Кантор је поново указао на проблем места, тј. да је већ сам избор места смештање у сам центар дешавања.

Следећа етапа Крикота 2, то је „Позориште немогућег“ (1971-1972). „Немогућност“ то је она иста идеја стварања представе у целисти ослобођене „илузије“ или фикције. У Канторовој позоришној теорији нашле су се идеје деструкције, које је преузео од Виткјевича, који је тежио стварању „апстрактне“ позоришне композиције.

Мртав разред (*Umarła klasa*, 1975) и Вјелопоље, Вјелопоље (*Wielopole, Wielopole*, 1980), представљају нову фазу, тзв. позориште смрти. „Театар смрти представља раскид са претходним етапама“, пише Денис Бабле. Из деструкције у конструкцију ганућа – „театар ганућа“. Ту су још две представе – Нека неста-

ну глумци (*Niech szczeną artyści*, 1985) и Никад се више нећу вратити (*Nigdy już nie powrócę*, 1988).

Последње представе означио је као *cricotages*. У програму за представу Где су некадашњи снегови (*Gdzie są niegdysiejsze śniegi*, 1979), објаснио је тај термин: „Cricotage је врста делања, које проистиче из искуства Театра Крикот 2 и из метода глумачке игре коју је тај театар открио и практиковао“. Назив *Cricotage* употребио је први пут за назив свог хепенинга из 1965. године. Реч је о својеврсним представама-предавањима које су настајале у Милану, Каселу, Хелсинкију, Шарлевилу, током сусрета са младим позоришним људима. У одређеном степену, њихов изглед зависио је од предлога ученика. У Венчању (*Un matrimonio / Ślub*, 1986) ученици су измислили фабулу. Машина љубави и смрти (*Macchina dell'amore e della morte / Maszyna miłości i śmierci*, 1987) је потпуно ауторско дело уметника. У осталим представама Врло кратка лекција (*Une très court leçon / Bardzo krótka lekcja*, 1988) и Тиха ноћ (*Ô douce nuit / Cicha noc*, 1990) ученици су били аутори ли-

кова и неких сцена. Те представе су излазиле пред јавност као ефекти рада Тадеуша Кантора са ученицима, као финале његових позоришних лекција.

Конститутивна основа Канторових представа, она која одређује карактер представљеног у њима света, то је „реалност најнижег ранга“, а уз њу семантички или „књижевни“ аспект њихових структура. У тренутку када говоримо о представљању („понављању“) или такође креирању некакве стварности, имамо посла са делом које поседује сопствену семантику, са јасно одређеним распоредом знакова, упутстава, а не више апстрактну композицију. Појављује се, значи, сложени проблем Канторовог односа према књижевности.

Може се уочити неколико основних аспеката, који су повезани са одређеним практичним поступцима. Пре свега, заснивајући аутономичност позоришта, избегавао је извођење драме. Потом, не одустајући од књижевности, третирао ју је као саставни део представе – један од „предмета“. „Користећи“ драмске текстове Виткјевича, или поигравајући се

са њима, дошао је до представе на „два колосека“, која се базира на две линије или колосека: линије текста (која је била ослобођена „фабуларне фактуре“) и линије која је требало да представља „аутономну, сценску акцију“. Практично, то је изгледало овако: Кантор је из књижевног текста преузимао одређене мотиве, фрагменте и сцене, неке фабуларне потке, исказе или само издвојене реченице. Није то радио, наравно, на принципу случајности, већ према сопственог семантичкој композицији представе. То је настојање да се у позоришту створи квазикњижевна композиција, или барем нешто аналогно књижевном (драмском) делу, што ће поседовати сопствену семантику, систем знакова и узрочност односа. Касније, у представама тзв. једног колосека, стварност је представљена као лична креација, а та „реалност нижег ранга“ није ништа друго до књижевни аспект Канторовог позоришта, пример семантичке уметности.

Кантор је био противник традиционалног поимања драмских дела. Залагао се за замену „про-

дукта“ самом креацијом. Рачуна се не дело, него процес његовог стварања. Притом, то није „отворена форма“, јер се заснива на унутрашњем реду, према сопственим теоријским поставкама, али то није никаква „пропозиција“, тек дело које је предодређено за извођење (понављање). Позоришно дело је разноврсна збирка, равноправних елемената: „Текст, глумца, гледалац, предмет – све има равноправно значење“. Позоришно дело идентификује се, пре свега, као игра: игра која се одвија унутар представе, између његових чинилаца; игра са примаоцима, односно поигравање са њиховим осећањима; игра глумца са својим делом и са оним који то гледају. У том смислу, представа, кад се изводи, увек има карактер про-

цеса. Зато је свако извођење представе у одређеном смислу „доживљај“ – и за примаоце, и за извођаче, и за самог аутора.

Позоришна делатност Тадеуша Кантора обухвата пола века. Зато је немогуће описати је на одговарајући начин. Ваљало би бити „живи сведок“ њихових извођења, потом располагати одговарајућом документацијом. Олакшавајућа је околност да је сâм Кантор оставио записе (ауторске партитуре) о скоро свим својим представама. У њима су садржани не само коментари и сугестије, већ и нешто што има самостални живот као књижевни текст. Управо на тим текстовима је заснован и овај преглед најважнијих обележја Канторове драматургије.

## ЛИТЕРАТУРА

*Hommage a Tadeusz Kantor.* Pod reakcją Krzysztofa Pleśniarowicza, Cricoteka, Uniwersytet Jagielloński, Académie Expérimentale des Théâtres, Kraków 1999.

Tadeusz Kantor, *Metamorfozy. Teksty o latach 1934-1974*, Ossolineum, Ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora, Cricoteka, Wrocław / Kraków 2005. Tom pierwszy pism

Tadeusz Kantor, *Teatr śmierci. Teksty z lat 1975-1984*, Ossolineum, Ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora, Cricoteka, Wrocław / Kraków 2005. Tom drugi pism

Tadeusz Kantor, *Dalej już nic. Teksty z lat 1985-1990*, Ossolineum, Ośrodek dokumentacji sztuki Tadeusza Kantora, Cricoteka, Wrocław / Kraków 2005. Tom trzeci pism

Зоран Ђерић, Незасићење. Пољска драматургија XX века, Центар за културу, Пожаревац 2006.

Зоран Ђерић, Драматуршки постскрипtum, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад 2014.

