

světové
divadlo



tovstonogov/brook/kantor

TOLSTOJ/SHAKESPEARE/WITKIEWICZ

POLSKO

K představitelům polského avantgardního divadla patří vedle Jerzy Grotowského, Józefa Szajny i Tadeusz Kantor; experimenty v oblasti pantomimy charakterizují práci Henryka Tomaszewského, oblastí spíše teoretického výzkumu se k nim řadí Kazimierz Braun.

Tadeusz Kantor /nar. 1915/, nadaný krakovský umělec, vychází především z moderních směrů výtvarného umění /v roce 1939 absolvoval Akademii výtvarných umění v Krakově/. Za kruté nacistické okupace jeho "Nezávislé divadlo" hrálo po krakovských bytech tajná představení her polských klasiků. Skutečnost fašismu, která rozmetala dosavadní hierarchii hodnot, kdy konkrétní jevy nabývaly v tomto dobovém kontextu zcela jiný smysl, nutila umělce hledat nový výraz: Kantora vedla k abstraktnímu vyjádření. V poválečném období se věnoval spíše scenografii, později však navázal na původní tvůrčí styl. V roce 1955 založil divadlo "Cricot-2", které zaujímá zvláštní postavení mezi ostatními polskými scénami, nemá státní subvenci, jeho herci nejsou profesionálové. Přesto "Cricot-2" získal velkou pozornost nejen v Polsku, ale i v zahraničí. Protože se jeho pověst rozšířila i mezi našimi divadelníky a jeho tvorbu neznáme, přetiskujeme některé výňatky kritik z časopisu Théâtre en Pologne, vydávaného polským střediskem ITI. Bohužel se nám nedostaly do rukou jiné, kritické ohlasy ze zahraničních revuí.

Dokladem působení Kantorových inscenací na polské divadelníky je krátký rozhovor redaktora časopisu Dialog s dramatikem Tadeuszem Rózewiczem a režisérem Andrzejem Wajdou. Kritickému rozboru podrobuje Kantorovu tvorbu polský teoretik A. Grodzicki. Za velmi informativní považujeme mnohdy provokativní interview italského kritika E. Piergiacomiho, který - podle našeho názoru - více než cokoli jiného umožní našim čtenářům udělat si vlastní úsudek o Kantorových názorech i o povaze jeho tvorby.

Tadeusz Kantor a jeho divadlo „Cricot-2”

August Grodzicki

Umění Tadeusze Kantora bývá definováno jako "permanentní avantgarda". Tohoto umělce bychom mohli nazvat rovněž klasikem avantgardy, kdyby ve svém postoji, který jako celek zůstává stálý, nevycházel z neustálé proměny výrazových prostředků, inspirovaných postupně různými tendencemi světového umění. V každé fázi svého vývoje publikuje nový umělecký manifest a dává tomu, co dělá, specifický název. Často se říká, že Kantorovo divadlo vychází z výtvarného umění, ale umělec sám se pevně staví proti oddělování těchto dvou disciplín. Kdysi řekl: "Neodděluji své divadelní experimenty od svých zkušeností výtvarných. Myslím, že je třeba pokládat umění vždycky za celek a že profesionální specializace a hledání čistoty a specifiky vedou většinou k velmi zvláštním a pochybným výsledkům. Divadlo by se mělo - zvláště divadlo a zvláště dnes - octnout ve středu umění jako celku, uvnitř jeho problémů."

Začalo to "Nezávislým divadlem" /Teatr Niezależny/ v Krakově za nacistické okupace. Mladý Kantor, který těsně před válkou, v r.1939, zakončil studia na Akademii výtvarných umění v Krakově, měl tu odvahu, že se uprostřed lidského pekla pokusil vyvíjet činnost odpoutanou od obklopující jej skutečnosti. Se skupinou přátel nastudoval a v soukromých bytech uváděl tajná představení Słowackého *Belladyny* a Wyspiańského *Odyseova návratu*. Tato představení, která vycházela z koncepcí a forem abstrakce a byla vytvořena pod dojmem fascinace objektem, který ztrácí svůj původní praktický význam a stává se materiálem nové reality, obsahovala už zárodky pozdější Kantorovy činnosti. Po válce vytvořil mnoho "avantgardních" výprav

pro různá divadla, hlavně pro krakovský Teatr Stary. V jeho divadelní práci má však největší význam založení malého divadla, pojmenovaného "Cricot-2". Založila je z Kantorova podnětu skupina krakovských malířů roku 1955 a název odkazuje ke "Cricotu", který byl avantgardním divadlem malířů v letech třicátých. První hra uvedená v "Cricotu-2" byl *Cirkus* /Cyrk/ Kazimierze Mikulského, druhá /1957/ byla *Chobotnice* /Małwa/ Stanisława Ignacy Witkiewicze. Od té doby zůstává "Cricot-2" věrný tomuto autorovi: hraje pouze jeho hry.

Divadlo hrálo v kavárně krakovských výtvarníků. Obecenstvo - většinou mladé - sem přicházelo volně, přímo z ulice, bylo to trochu podobné pouličnímu divadlu. Sám Kantor nazval představení *Chobotnice* abstraktní komedií dell'arte. Obsahovala prvky expresivní, groteskní, metaforické, surrealistické. Další režie, Witkiewiczova hra *Na malém statku* /W małym dworku -1961/ byla jakýmsi manifestem nefigurativního umění. Představení mělo zničit každou formu, sblížit látku s akcí cestou náhody. Herci, absurdně nacpaní do poměrně malé skříňně, vytvářeli propletenec těl, vyjadřovali se špatně koordinovanými gesty, odříkávali úryvky textu. Manifest nefigurativního umění dotvrzoval, že látka není řízena stavebními zákony. Představení *Na malém statku* přineslo Kantorovi mezinárodní proslulost, ačkoli se hra proslavila teprve pět let po premiéře, v roce 1966. Kantorovo umění nepostupuje vývojově, ale ve skocích, naráz, i když se s prvky, jež postupně rozvíjí v jednotlivých fázích a manifestech, setkáváme v zárodečně podobě v jeho dřívější divadelní a malířské činnosti.

Po "Nefigurativním divadle" přichází "Divadlo nula" s Witkiewiczovým *Bláznem a jeptiškou* /Wariat i zakonnica/ v roce 1963. Text hry se v tomto představení úplně oddělil od scénické akce. Herci, stísnění na scéně zavalené spoustou skládacích židlí, odříkávali text, aniž ho představovali či interpretovali. Komentovali text, diskutovali o něm, přerušovali jej a zase znovu začínali. Byl to, jak řekl Kantor, "mlýn, který mele text, dokud divák nepochopí jeho význam". Příběh, text i akce se tak redukuje směrem k nule, herec se "neutralizuje" - odtud pochází název "Divadlo nula". Následující Kantorovo představení, Witkiewiczova *Vodní slípka* /Kurka wodna - 1967/, vychází z happeningových podívaných. Jejich podstata podle Kantora spočívá v tom, že "skutečnost je představována skrze skutečnost /a ne její imitací/", přičemž jde o umístění uměleckého díla v životní realitě. Ve *Vodní slípce* nehrají předměty žádnou roli ani nejsou podřízeny akcí. Stůl, vana plná vody, talíře, nádobí nedělají nic, než že zřejmě, objektivně existují, jednají pouhou svou reálnou přítomností. Postavy se zabývají běžnou činností: holí se, koupají, jedí chlebičky a

vejce na tvrdo, přenášejí zavazadla a bedny. Tyto úkony mnohonásobným opakováním ztrácejí svou utilitární tvářnost, stávají se "autonomními". Nic neilustrují, mají jen vyvolávat napětí svou emocionální hodnotou. I herci jsou pojednáváni jako objekty. "Kdo řekl, že v umění má objekt nižší postavení než člověk? Je to rovněž živá látka." Také dramatický text hraje roli objektu, stejně jako ostatní prvky představení. V rozhovoru s Teresou Krzemieńovou, otištěném v týdeníku *Kultura*, Kantor řekl: "Literární text je pro mne neobyčejně důležitý. Představuje zhuštěnou skutečnost, konkrétní skutečnost, nálož, která má vybuchnout. Není to základ divadla, ani impuls či inspirace. Je to partner. Abych řekl pravdu - nehrajeme Witkiewicze, hrajeme s ním. To se mi zdá být jediné čestné východisko. Pokládáme-li divadlo za umění, musí převzít všechny důsledky, které z toho vyplývají: musí být autonomním uměním, které se nemůže odvolávat na preexistující realitu." Inscenace *Vodní slípký* odpovídala Kantorovu programu, představovala jednotu režijní práce ve všech složkách představení, jež byly traktovány jako rovnocenné - objekty, herci, text, scéna, diváci - čímž byly přehodnoceny jejich základní vlastnosti.

Představení *Vodní slípký* odráželo dominantní tendence Kantorovy malířské tvorby tohoto období. Od roku 1965 do roku 1969 realizoval: *Krikotáž*, *Linie podílu/Linia podziażu*/, *Velká ambaláž /Wielki ambalaż*/, *Dopis /List*/, *Hodina anatomie /Lekcja anatomii*/, *Prám Meduzy /Tratwa Meduzy*/, *Poczt Marii Jaremové* a film, inspirovaný *Malým statkem*, natočený západoněmeckou saarbrückenskou televizí na Bledu v Jugoslávii. Tato nová verze hry znamenala přechod k nové fázi Kantorova umění, kterou nazval "Divadlo N" /"Divadlo nemožného"/; "Divadlo N" nemělo scénu. Herci se pohybovali v různých reálných místech, kde se odehrávaly události, jež svou neobvyklostí překročily hranice toho, co je možné. Jedna scéna se odehrála na alpském ledovci. Helikoptéra tam shodila skříň s výše 1500 metrů, před očima náhodných svědků, účastníků lyžařského kursu. Ti také viděli, jak postavy hrají scénu na troskách skříně. Uspořádání této scény mělo být "měřítkem, jež je s to měřit prostou životní skutečnost". S analýzou dalších scén "Divadla N" /bylo jich osm/ se obrátíme na samotného Kantora, který je popsal v rozhovoru se Zbigniewem Taranienským, uveřejněným v *Kultuře*: "Ve scéně v salóne s matkou a degenerovaným Nibekem bylo měřítko možného dáno stádem ovcí, které jsme nechali vniknout do salónu. Měřítkem nemožného bylo kasino...: parkey, lustry, mramor, zlacený kotouč rulety, patnáct hráčů, krupier na svém "trůně" - celý ten rituál. Autentičtí hráči, kteří doopravdy

hráli ruletu. Náhodou se k nim připojila skupina potulných hippies. V určité chvíli, kdy byla překročena hranice možného, se hippies svlékli do naha. Do sálu bylo přineseno chromné množství sena, takže se jím sál naplnil až do výše rulety. Zároveň sem vehnali slepice, které začaly poletovat a kdákaly ze vší síly. Ačkoli na počátku dostali hráči rulety a hippies pokyn, že nemají na akci reagovat, v určité chvíli se všichni jali pronásledovat slepice. To bylo také měřítko nemožného."

V roce 1970 Kantor uveřejnil nový manifest, Manifest 70, kterému přikládal velký význam. "Je to pokračování manifestu divadla nula", řekl Elżbietě Morawiecové v rozhovoru pro časopis Teatr, "koncepte, která eliminuje výraz - se všemi důsledky, které z toho vyvozujeme. Vyloučíme-li expresivitu, osvětlíme tím zcela nově problém recepce u diváků. Vycházím z toho, že může existovat umělecké dílo, které není určeno pro tradiční způsob přijetí, neplní však méně funkci uměleckého díla, prostě jen existuje, aniž se vysvětluje. Dílo, které nemá formu, estetické hodnoty, dokonalost, dílo nemožné, které nic nesděljuje, nic neodráží, neodvolává se na realitu, autora, diváka, uniká interpretaci. Dílo, které není obráceno žádným směrem, není určeno ani spojeno s místem, je jako život sám - přechodné, prchavé, ve stálém pohybu, nedělá nic, jen existuje. Pouze tato existence zasazuje okolní realitu do ireálné, dá se říci umělecké situace." - Myšlenky tohoto manifestu realizoval Kantor - pokud jde o výtvarné umění - v Uměleckém muzeu v Oslo; po stránce divadelní, nebo paradivadelní, na I. Experimentální dílně ITI v Dourdanu ve Francii, v "představení", které trvalo deset dní a odehrávalo se na neočekávaných místech. Představení "Cricotu-2" z roku 1973 *Grácie a coury /Nadobnisie i koczkodany/* rovněž navázalo na tento manifest. Vycházelo z osnovy Witkiewiczovy hry *Grácie a coury neboli Zelená pilulka, komedie s mrtvolami o dvou dějstvích a třech obrazech /Nadobnisie i koczkodany czyli Zielona Pigułka, komedia z trupami w dwóch aktach i trzech odsłonach/*. Ani tady už Kantor nehrál Witkiewicze, ale s Witkiewiczem. Představení do jisté míry zachovalo banální příběh krásné a zločinné vévodkyně Žofie d'Abencérage-Kremlínské, jejího skandálního života a soupeření jejích milenců. Tato zápletka se však odehrávala uprostřed scénické akce, která neměla nic společného s Witkiewiczovými údaji, uprostřed reálné skutečnosti, která se pouhou svou existencí stávala divadlem. Všechny prvky tohoto divadla, všechny "objekty", jimiž se uskutečňuje, se překrývají v dramatických šocích, v komických nebo děsivých efektech. Představení se odehrávalo v šatně, která byla zároveň šatnou

í scénou. Jako kdyby diváci, kteří přišli do divadla, nemohli vstoupit do hlediště, byli zadrženi v šatně a zataženi do hry. Akce vypadala zhruba takto: diváky vítají šatnáři, vousatá dvojčata, zpola klauni, zpola komikové němého filmu, velmi zábavní. Starají se o kabáty, rozesazují diváky, aby je zase hned přesazovali. Chovají se nenuceně a velitelsky. Potom zatáhnou část diváků do scénické akce, přidělí jim roli čtyřiceti panáků, kteří vágními gesty požadují svůj podíl ve hře, zatímco reproduktory opakují výkřiky "A my, a my?". Šatnáři rovněž po celé představení dirigují herce, strkají je na scénu nebo je zase brutálně vyhazují. Herci představují kuplíře, milence vévodkyně Kremlínské, jejíž erotické přednosti vychvalují. Jejich společnice je nevázaná barmanka, která představuje postavu vévodkyně, svede Tarquina a zabije ho, zaškrtí Pandeu, provokuje diváky. Všichni užívají rekvizít, jež nemají žádný vztah k "akci", které se aktivizují pouze svým absurdním spojením s postavami. Představení končí apokalyptickým tancem celé skupiny. Kantor je stále přítomen "na scéně". Prochází se s nehybnou tváří. Jako by vytvářel situace, svou přítomností se snaží potlačit divadelní iluzi. Na všechno dohlíží a zasahuje pokaždé, když představení hrozí, že upadne do "normálního" divadla, zaměřeného na výraz a nápodobu života. Soubor, který bylo těžko vymezit, vytvářel intelektuální, zneklidňující hru, která byla chvílemi velmi zábavná. Nebylo to už divadlo absurdity, ale sama absurdita akce.

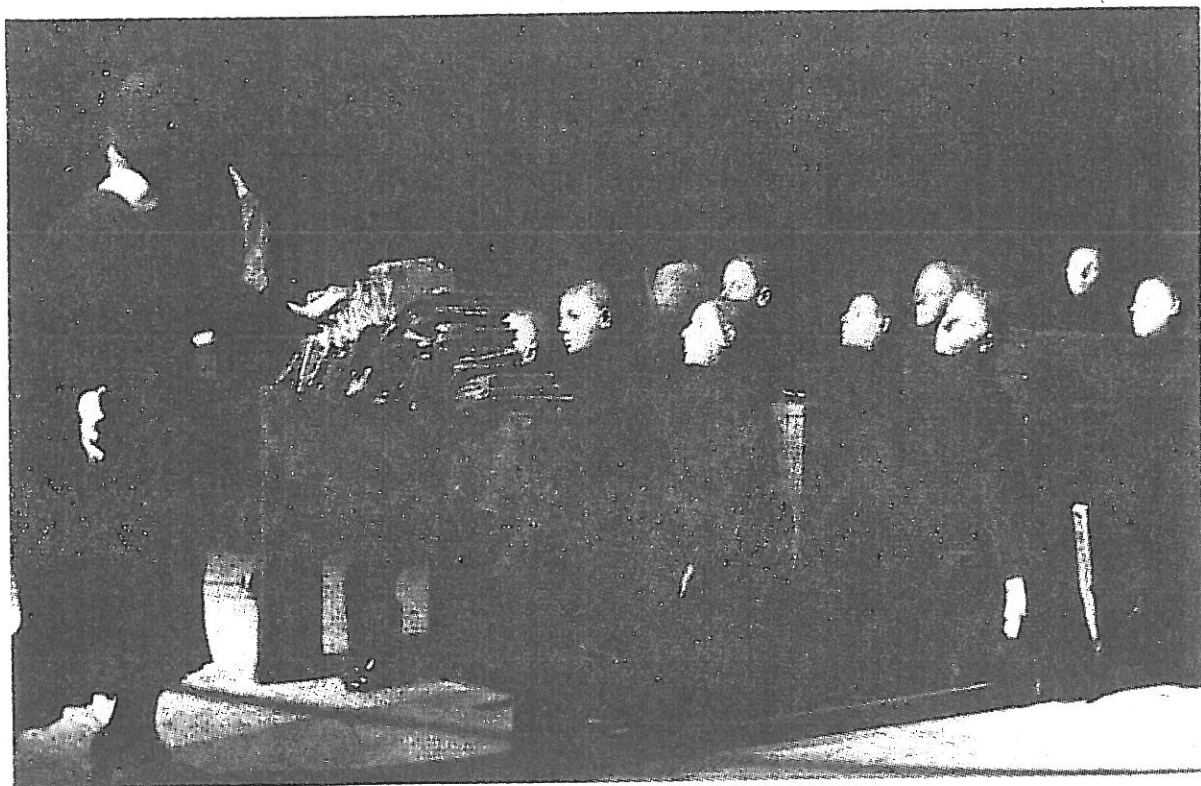
Poslední Kantorovo představení, *Mrtvá třída /Umarļa klasa*, 1975/, je vrcholem celého jeho díla. Okouzluje výtvarnou, zvukovou a slovní skladbou, dojíká svou hlubokou reflexí života a smrti a obrazem lidského údělu, který podává. V syntetickém výběru zhodnocuje objevy avantgardy let dvacátých a třicátých a zároveň odmítá následovat početná hesla dnešních avantgard. Zdánlivě se toto představení vrací k formě tradičního divadla, je tu jasně oddělena scéna od publika. Kantor však odhaluje zvláštní funkci herců a manekýnů: nesou "poselství smrti". Formuloval svůj nový program v manifestu "Divadlo smrti" /"Teatr Śmierci"/. Odvolává se nejprve na roli, kterou mají manekýni v jeho díle a v historii divadla, včetně divadla jarmarečního, a potom definuje smysl manekýna: "Nemyslím, že manekýn /nebo vosková figurína/ může nahradit živého herce, jak to chtěli Kleist a Craig. To by bylo moc snadné a naivní. Snažím se zjistit motivaci a určení této podivné entity, která se podvědomě vynořuje z mých myšlenek a představ. Její zjevení se shoduje s tím, jak ve mně stále sílí přesvědčení, že život může být v umění vyjádřen pouze nedostatkem života a obratem ke smrti, skrze zdání, prázdnotu,

absencí jakéhokoli posláním. V mém divadle se manekýn má stát modelem, který ztělesňuje a předává hluboký pocit smrti a údělu mrtvých-modelem pro živého herce."

K rozvinutí své teze Kantor vytváří a "připojuje k historii" obraz prvního objevení herce tváří v tvář ostatním lidem v dávnověku: "Zkusme si představit tu fascinující situaci: tváří v tvář těm, kteří zůstali na jedné straně, se tyčí člověk, přesně podobný každému z nich a zároveň /díky jakési tajemné, geniální operaci/ nekonečně vzdálený, strašlivě cizí, jako mrtvý, oddělený od nich bariérou - neviditelnou, ale hroznou, nepochopitelnou, jejíž skutečný smysl a hrůza se nám vyjevují pouze ve snu. Náhle, jako v oslepujícím světle blesku, spatřili křiklavý, tragicky klaunský obraz člověka, jako kdyby ho viděli poprvé, jako kdyby právě spatřili sebe samy. Byl to jistě šok, který bychom mohli hodnotit jako metafyzický. Tento živý obraz člověka, vycházejícího z temnot a kráčeji vpřed, byl přesvědčivou manifestací jeho nového lidského údělu, výlučně lidského - s jeho odpovědností a tragickým vědomím, jež měří svůj osud neúprosným a konečným měřítkem, měřítkem smrti. Z území smrti přišlo toto odhalující poselství, které vyvolalo v divácích /použijme tu dnešního pojmu/ onen metafyzický šok. A je to smrt, její tragická, hrůzná krása, z níž vycházejí prostředky a umění tohoto člověka, herce /abychom opět použili vlastního slovníku/. Musíme vrátit vztahu divák-herce jeho podstatný význam. Musíme obrodit tento původní účinek okamžiku, kdy člověk /herce/ se objevil poprvé tváří v tvář jiným lidem /divákům/, podobaje se přesně každému z nich a přesto nekonečně cizí, na opačné straně bariéry, kterou nelze překročit."

Mrtvá třída je vtělením teoretických principů Divadla smrti. Tato divadelní seance je plnoprávná "hra" s postavami, které jsou určeny svými přízvisky: Somnambulní prostitutka, Žena s mechanickou kolébkou, Žena za oknem, Stařec na kole, Stařec ze záchodku, Stařec - exhibicionista, Repetent-lepič smutečních oznámení atd. Čas od času se tu však setkáme s bližšími nebo vzdálenějšími ohlasy *Tumoru Mózgowicze* Stanisława Ignacy Witkiewicze. Občas se úryvky z textu této hry objevují v ústech postav *Mrtvé třídy*, které se na chvíli stávají postavami hry Witkiewiczovy, zaplétají se do situací, které jsou z ní vypůjčeny. To vše má vytvořit napětí mezi dvěma realitami - realitou divadla a realitou literárního textu, vytvořeného před ním. Poprvé se v Kantorově divadelní tvorbě setkáváme rovněž s vlivem Bruna Schulze /Bruno Schulz, 1892-1942, polský prozaik, malíř, grafik. Ve svém díle uniká z tíživé současnosti meziválečného Polska do šťastnějšího světa dětství. - Pozn.red./,

autora *Skořicových krámů*, *Traktátu o manekýnech* a povídky *Penzista*, příběhu starého muže, který se vrací jako školák do školy. Můžeme tu konečně objevit i reminiscenci Gombrowicze /Witold Gombrowicz, 1904-1969, polský prozaik a dramatik. Jeho "vize školy" je obsažena v románu *Ferdydurke-1938*. - Pozn. red./, odrážející jeho vizi školy. Tito tři spisovatelé jsou Kantorovi literární předchůdci: v jejich stínu se formoval. Je to velmi patrné v *Mrtvé třídě*, která navazuje na tradici polské avantgardy.



Představení začíná strnulým obrazem, který je jako vytržen z úzkostného snu. Staré ženy a staří muži, mrtvolně zsinalí, sedí ve školních lavicích, které jsou na jejich současnou míru zjevně příliš malé. Zaujímají strnulé, bizarní pozice jako voskové figuríny, všichni jsou černě oděni. Mrtvá třída. Hlídá je Vrátný minulého času, který sedí na židli, a Uklizečka-smrt, která se drží v koutě. Dlouhé minuty hledí "věční školáci" do publika vyhaslými, skelnými pohledy. Konečně se jedna senilní ruka zvedá, druhá, třetí, všechny. Pyramida rukou. Všichni tiše prosí o vyvolání, ale marně. Školáci-starci utíkají jeden po druhém ze třídy, až se vyprázdní. Ještě stále je ticho, ale ne na dlouho. Kantor, který je na scéně - jako v *Gráciích a couráech* - po celé představení, opravuje gesta herců, zabráňuje expresivním vybočením, diriguje neviditelný orchestr, teď dává rukou pokyn a z reproduktorů zabouří zvuky silné, radostné hudby, rytmicky živé, nádherné v její retrospektivní banalitě: populární valčík. Jeho první takty se vracejí jako odrhovačka po celé představení. Tentokrát doprovázejí

Velký vstup starců, kteří se vracejí jako na přehlídce a znovu zaujmají svá místa v lavicích. Každý si přináší manekýna mrtvolně vyhlížejícího dítěte, manekýna sebe sama z doby dětství. Jsou to, jak říká Kantor, "jejich larvy, v nichž je uložena celá vzpomínka na dětství, opuštěné a zapomenuté pod vlivem necitelnosti, bezpodmínečného pragmatismu, který nás zbavuje schopnosti obsáhnout celý náš život". - V průvodu, který je stále nevázanější, přicházejí starci ke svým lavicím a usazují se. Chtějí se vrátit ke svému dětství a vracejí se k jeho troskám.

Vyučování začíná, připomíná hlučnou židovskou školu. Vyučování se kříží s úzkostnými sny, "náměsíčnými baladami", "historickými odbočkami" nebo zase s úryvky situací ze hry *Tumor Mózgowicz*. Tyto disparátní prvky vytvářejí celek, jehož vypjatý rytmus je přísně strukturován okolo tří témat, jež vyznačují celek lidského života: dětství - stáří - smrt. Vyučování se odehrává podle nejvšednějších šablon: "školáci" jsou vyvoláváni, napovídají si, šeptají si do ucha, žalují profesorům, dostávají tresty, žádají o dovolení odejít za svou potřebou, smiřují se s disciplínou a nudou, provádějí si navzájem různé zlomyslnosti, rámusí, perou se, dělají na sebe grimasy - při vši senilitě infantilní. Mechanicky odříkávají úryvky školních vědomostí: král Šalamoun, Prométheus, husy na Kapitolu, Gallia omnis est divisa in partes tres, střed světa, Kleopatřin nos, Achillova pata, Prométheova játra. Skloňování podstatných jmen "prst a "velbloud" přechází do lamentací. Rozpočítadla se mění v hebrejská slovíčka. V určité chvíli dá Žena za oknem příkaz: proběhněte se, děti! Starci berou své brašny, radostně pobíhají kolem lavic za zvuků valčíku a všechno končí žalostným pádem. Postupně školáci, které profesor označuje, opouštějí scénu, život. Jen nehybní manekýni zůstávají v lavicích a slyšíme někdejší vřavu z magnetofonového pásku. Přestávka. Na scéně se objeví Uklizečka, tajemná postava se znaky hermafrodita, obdařená atributy své profese, hlavně velkým koštětem, které vypadá jako kosa. S přesností automatu začíná čistit nábytek. Potom přechází od věcí k lidem, čistí je a myje, což připomíná rituál umývání těla. Uklizečka se stále víc ztotožňuje se smrtí. V chronologickém pořadí však před smrtí předchází zrození. Porod. Působivá jidiš ukolébavka. Kadencovaný rytmus mechanické kolébky prolíná s melodií valčíku, jako by vyťukávala takt slavnostního pochodu. Vrátný táhne svého vlastního manekýna, připomíná "uzavřenou historickou minulost", vraždu arcivévodky v Sarajevu, za zpěvu hymny rakousko-uherské monarchie. Uklizečka čte popis této vraždy z novin. Svazek smutečních oznámení se rozlétne po lavi-

cích, starci je sbírají a hrají s nimi karty. Mumlají jména a příjmení zesnulých a vyměňují si konvenční, banální kondolence. Koná se slavnostní pohřeb. Ve zmatených scénách, vypůjčených z Witkacyho, se Stařec ze záchodku proměňuje v Tumora Mózgowicze, Stařec na kole v jeho syna. Jezdí stále kolem dokola, opakuje "nashledanou" a zase se vrací. Z Ženy u mechanické kolébky se stává Rozhulantyna, která přijímá vyznání lásky od Lorda Artura. "Koloniální Robinzonáda" a triumf techniky na příkladu daguerrotypu. Somnambulní prostitutka si obnažuje prsa a stehna. Hluchý Stařec-exhibicionista se dá bezdůvodně na útěk. Dvě nahé mrtvoly, oběti Starce ze záchodku, ho zatáhnou do smrti. Z toho všeho vyrůstá snová vize křečovitého divadla automatů. V kterémkoli okamžiku Kantor pokynem ruky zastaví tuto šílenou hru, která strne nehybně, jako by se zastavil film, potom ji znovu spustí a znovu zastaví. A tak dále, podle libosti. Nekonečný pohyb života beznadějně pokračuje.

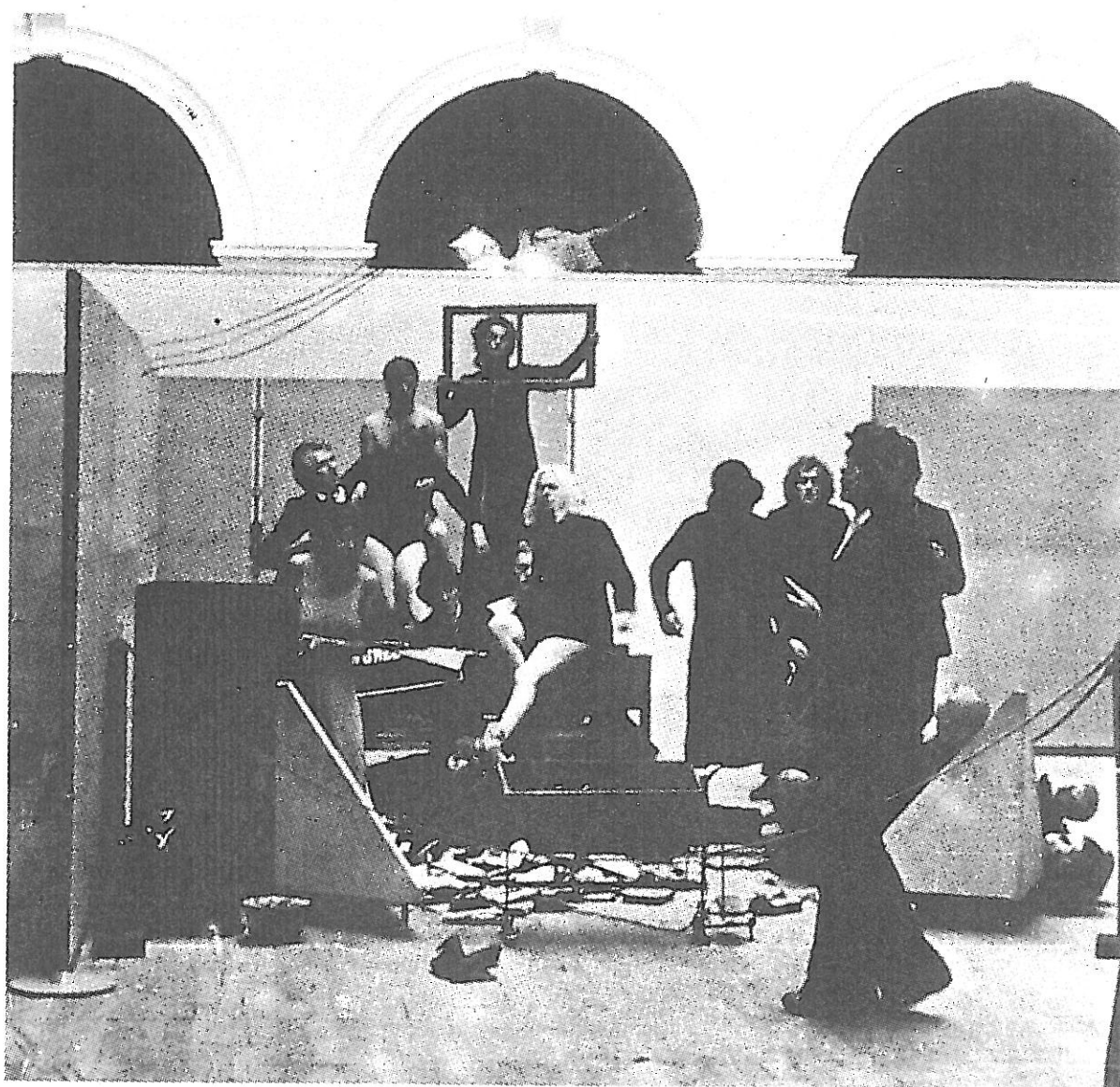
Žena za oknem nás fixuje pohledem...

Tato dramatická seance o chřadnutí lidského těla, o nezhojitelných troskách minulosti, o životě a smrti, je hrozná i klaunsky humorná, nádherná i potupná, je směšná a přitom reflektuje lidskou existenci. Po stránce výtvarné tu můžeme objevit perzifláž módních proudů, především hyperrealismu, nahrazujícího naturalistickou nápodobu člověka expresí výtvarného díla. Permanentní avantgardista tak útočí na avantgardu, ale jeho útok přispívá k vývoji avantgardního umění. Divadlo "Cricot-2" bylo vždycky odlišné, nepodobalo se žádnému jinému divadlu. Neexistuje jako instituce a není součástí systému subvencovaných divadel. Kantor jednou řekl: "Mám-li myšlenku, jednoduše ji uskutečním." Dělá to se skupinou herců a malířů v náhodných termínech, v krakovském sklepě Krzysztofory. Se svými představeními či seancemi pak jezdí po světě.

Tadeusz Kantor et son théâtre "Cricot-2", Le Théâtre en Pologne
1977, č.8 /228/, s.3 - 7,4 obr.

přehled tisku

Významná divadelní událost minulé sezóny, *Mrtvá třída /Umarļa klasa/* Tadeusze Kantora, vyprovokovala k vyjádření nejen kritiky. V časopise Dialog č. 2/1977 vyšel rozhovor, řízený šéfredaktorem Konstanty Puzyrou, jehož se zúčastnil dramatik Tadeusz Różewicz a režisér Andrzej Wajda, který představení natočil. Přinášíme z něj několik úryvků, jež se týkají Kantorovy přítomnosti na scéně, jeho role a akcí.



Kantor vypadá jediný jako živý v tomto univerzu mrtvých.

WAJDA

Pro mne byl Kantor zároveň hercem, i když nebyl spojen s ostatním představením. Byl jeho duší, jeho středem... Představení by se bez něho nemohlo hrát.

RÓŻEWICZ

Kantor opravuje rozmístění lavic, sbírá ze země předměty, občas je pomáhá hercům uspořádat. Někdy jim něco zašeptá, domlouvá se s nimi o něčem, ale především je řídí. Stojí za to pozorovat jeho jemnou ruku, která udržuje celé představení v určitém rytmu/.../ To naneštěstí schází v obyčejném divadle, kde máme z představení dojem rozmnožení/.../, zatímco zde máme dojem, že představení, jehož se zúčastníme, se hraje speciálně pro nás, že příští představení bude jiné, ale bude se rovněž hrát zvlášť podle požadavků těch, kteří na ně přijdou.

PUZYNA

Viděl jsem představení pětkrát a pokaždé na mne zapůsobilo stejně silně. Nemyslím, že to nezbytně souvisí s přítomností režiséra na scéně. Závisejí to na těsném spojení, které se vytváří mezi herci během zkoušek a které působí, že se nemohou rozloučit po celou dobu sta nebo dvou set představení: pouhé setkání v nich vyvolává proud energie, který toto spojení obnovuje.

WAJDA

Samozřejmě, že možnost zasahovat do představení, podílet se na něm, ovlivňovat bezprostředně to, co se děje na scéně, je tajný sen režiséra. My, kteří pracujeme v normálním profesionálním divadle, tuto možnost nemáme, to však není případ režiséra v japonském divadle. Tam režisér - ze zákulisí - udává tempo představení, vyťukává rytmus dvěma kousky dřeva; jeden večer vede herce k tomu, aby určitou scénu hráli živěji, jindy aby ji hráli pomaleji - přizpůsobuje představení své vlastní náladě. Nás, kteří režirujeme, rmoučí, že představení létá na vlastních křídlech a

že dobrá či špatná nálada, kterou v daný večer máme, nemůže už nijak ovlivnit to, co se odehrává na scéně.



Au fil de la presse, Le Théâtre en Pologne, č. 8 /228/, 1977,
s. 36

Zájezdy divadla „Cricot-2“

VELKÁ BRITÁNIE

/zkrácená verze/

Od 15. srpna do 22. září 1976 bylo divadlo Tadeusze Kantora "Cricot-2" na zájezdu ve Velké Británii, kde uvádělo *Mrtvou třídu*. První etapou zájezdu bylo Skotsko. Skupina sehrála patnáct představení mimo oficiální program XXX. edinburghského festivalu, kterého se zúčastnilo na dvě stě divadel z celého světa, mezi nimi soubory jako La Mama ze Spojených států nebo vynikající skupina tradičního divadla Bunraku z Japonska. Byla to třetí návštěva tohoto polského souboru v Edinburghu.

Dalšími zastávkami divadla "Cricot-2" byl Cardiff, hlavní město Walesu, a Londýn.

Přinášíme několik ukázek z mínění britského tisku o tomto turné.

SUNDAY TELEGRAPH, 20. srpna 1976

Kantor nám už na minulých edinburghských festivalech předvedl dvě mimořádná díla. Nyní nám nabízí třetí: *Mrtvou třídu*, kterou dává ve velkém sále Umělecké koleje, v rohovém prostoru, vymezeném nataženými provazy.

Když diváci přicházejí na svá místa, herci už sedí nehybně ve svých lavicích v pozorné či lhostejné pozici. Mohl by to být obraz z Grévinova muzea - provaz natažený ve vyšší kolenou podtrhuje tento dojem. Jenom jejich horečnaté pohledy působí jako živé.

Jeden po druhém se začínají pohybovat, ale neobratně jako paňácové. Pomalu si uvědomíme, že jeden z nich - Kantor osobně - řídí tento ples v rytmu obsedantního valčíku.

Zatímco se hudba /z pásku/ zesiluje, ve třídě se rozpoutává chaos: je to výsměch vyučovacím metodám "papouškování", rozpoutává se žertování.

To všechno se odehrává v rytmických zvucích hudby.

Vyučování skončilo, žáci opouštějí třídu, ale okamžitě se vracejí, přinášejí manekýny takřka v životní velikosti, kteří jsou s nimi spojeni.

Groteskní uklízečka, samá prsa a zadnice, vchází, mává svým koštětem jako smrt kosou. Žáci jsou odstraněni, na jejich místech sedí manekýni. Manekýni teď vypadají stejně mrtví - nebo živí - jako jejich předchůdci. Kantor - tak jako Serban - chce skoncovat se stereotypními formami divadla. Právě to se daří jeho živému muzeu voskových figurín, živé demonstraci lidského determinismu, kde všechno do sebe vzájemně zapadá /hudba oživuje režiséra, režisér oživuje herce a herci zase oživují manekýny/.

Alan Riddell

FESTIVAL TIMES, 25. srpna 1976

Vcházíme po jednom do sešlé třídy, kde sedí herci, připomínající voskové figuríny, černě odění, s tvářemi zsinalými. Mlčenlivá společnost pomalu ožívá, polská slova a mimika mají zvláštní poutavost. Jeden hraje učitele, vyučování začíná. Situace je rázem jasná, zaujme nás. Náhle se všichni rozprchnou, poté se s namáhavým klopýtáním vracejí. Tisknou k sobě dětské manekýny, tíživé fantómy svých bývalých já, jež s groteskní posedlostí vystavují na obdiv a které později v drásavém zvratu zase odhazují. Znovu se usadí, aby se opět zvedli v crescendo polského valčíku, jejich tváře jsou rozzářeny extází, jejich ruce se pohybují unizono. Tento okamžik kvadrofonního veselí se víckrát opakuje, ale Kantor pokaždé přivede hudbu za meze únosnosti a euforická skupina ustoupí, zhroutí se. Kantor tak získává a zároveň vymezuje naše reakce.

Valčík se změní v lomoz dvou dřevěných koulí v mechanické kolébce - rakvi: rytmus života a smrti, tlukot srdce novorozeněte a lomoz popravčí káry.

Vizuální účinek tohoto představení je podivuhodný. Převažuje černá a šedá, ostatní barvy jsou mdlé a vybledlé. Ži-

vá těla vytvářejí a znovuvytvářejí postavy skutečného tan-
ce smrti. Kantor se pohybuje na scéně od začátku do konce,
spojuje vlastnosti cholerického maestra a pozorného pohřeb-
ního pořadatele. Ale *Mrtvá třída* působí především překva-
pivou silou svého emocionálního náboje. Přehlídka mrtvých
děti je víc než symbol, víc než spektakulární motiv: je
prostě srdceryvná.

Brian D. Barron

Kantor

THE GUARDIAN, 30. srpna 1976

...Kantorova divadelní seance *Mrtvá třída* byla nepochybně
nejlepší ze sedmi či osmi představení, která jsem mohl
zhlédnout /z těch přibližně dvou set, která se tu divákům
představila/. Nemožná bych mluvit o Edinburgu, aniž řeknu,
že se domnívám, že Kantor nás zde obdařil jedním z největ-
ších obrazů moderního divadla: je to zaprášená, zchátralá
třída, obydlená starými žáky, kteří znovu prožívají své
vzpomínky a obsese. Jako v ostatních Kantorových předsta-
veních /*Vodní slípka* a *Gracie a courty*/, i zde jsou po-
stavy jakoby vydány na pospas monstrózním utkvělým před-
stavám: Stařec na kole, který se nechce zbavit své zpro-
hýbané hračky; věčný školní "obětní beránek", který pali-
čatě opakuje mluvnické cvičení, které nechce nikdo po-
slouchat; žena, která drží ve výši své tváře okno, jež
ji odděluje od vnějšího světa. Je velmi těžké přeložit
do slov dojem, který ve mně toto představení zanechalo
/.../ Domnívám se, že velikost tohoto představení je
zčásti dána univerzálností obrazu, který nám předvádí:
všichni jsme seděli ve školních lavicích a všichni nese-
me po celý život emocionální břímě svého dětství /Kanto-
rovy sinavě bledé postavy se skelnými pohledy nosí do-
konce na sobě zavěšené dětské manekýny, jakoby se nikdy
nemohly zbavit tohoto počátečního já/. Velikost předsta-
vení pramení však rovněž z horečné živosti Kantorovy pro-
dukce, kterou on sám doslova řídí od samého počátku -
stejně jako z vizuálního humoru /.../

Michael Billington

THE TIMES, 30. srpna 1976

Pro mne tato premiéra upevňuje samy základy experimentálního divadla, staví nám před oči pravdu o lidském životě, jejíž tragické prostoty by se nedosáhlo žádným jiným způsobem. Kontrast toho, co jsme byli, s tím, co se z nás stává; nevyhnutelné přežívání dětství v dospělém životě, svět pojmáný jako školní třída, místo vynucené a ponižující disciplíny, kde až do svého posledního dechu doufáme, že se dozvíme něco, co by tomu všemu dalo nějaký smysl /.../

Co je zcela přístupné každému diváku v tomto představení - to je zvláštní smysl minulého času, minulosti, která jako kotouče dlouho netknutého prachu visí nad tímto melancholickým zákoutím. Patos předmětů vyhozených na smetiště: stohy plesnivějících knih, zrezavělá kamna, staromódní trestné nástroje, noviny, které oznamují zahájení války v roce 1914, petrifikované na kolenou uniformovaného vrátného /opět loutky/.

Míjející čas v představení vibruje jako struna na houslích. Nic k tomu nepřispívá víc než spříznění, jež vytváří Kantor mezi vycpanými loutkami a herci z masa a kostí. Zdá se, že se setkávají ve stejném bodě naplnění. Děti dosáhly stejného stupně vzdělání jako jejich starší sourozenci, jejichž paměť slábne: jak text přichází k lekcím z gramatiky a literatury, hloupé a mechanické odpovědi třídy odpovídají stejně dobře mládí jako senilitě.

Irving Wardle

THE TIMES, 31. srpna 1976

Kantor je především vizuální umělec a jeho soubor není složen z herců, nýbrž z umělců. Jejich příspěvek je dokonalá série pohyblivých obrazů, vybraných z Boschova díla, děsivá a znepokojivá směs komedie a horroru.

Paul Overy

THE LISTENER, 2. září 1976

Richard Demarco pozval znovu do Edinburghu společnost "Cricot-2" Tadeusze Kantora a znovu se prokázalo, že znalost jazyka - polštiny - tu není nutná. Jsou-li obrazy di-

vadla La Mama téměř náboženské, Kantorovy vytvářejí sbírku hořce humoristických kreseb, jakoby vytržených z tajných záhybů vystrašené paměti /.../

Toto mrtvé vyučování sice začíná ve třídě, ale nekončí v ní, i když ponurá výchova, kterou tam postavy dostávají, zůstává hlavní metaforou představení. Školní vrátný zanotuje rakouskou státní hymnu, když se doví, že korunnní princ byl zavražděn v Sarajevu. Valčík, který se naplno rozpoutá, rozežene třídu a za oknem se kdosi upřeně dívá. Co znamená to okno? Co znamená ta nedůvěra, odcizení, kterou snad vyjadřuje ten inkvizitorský pohled, oddělený od života nedobytnou skleněnou plochou?

Je to minulost, která nás pozoruje, nebo smrt, která čeká, nebo prostě matka, která se přišla podívat, kdo má dnes odřené kolena?

Kantorova díla zhušťují tento druh snových obrazů do toho, čemu sám říká seance. Účin *Mrtvé třídy*, dalšího nezapomenutelného představení, spočívá v tom, že nás spojuje s přízračným, důvěrně známým světem, který je nám však přesto vzdálenější než měsíc.

THE DAILY TELEGRAPH, 6. září 1976

Nejvýznamnější hosté, které uvítala "Marge" /Marginální divadlo, tedy divadlo neoficiální. - Pozn.red./ tento rok, přijeli z Krakova - totiž společnost Tadeusze Kantora. Jejich příspěvek, *Mrtvá třída*, předložil stejný problém umění-horroru jako plátna Maxe Ernsta, z nichž jedno, zapůjčené pro festival, ukazuje strašidelnou krajinu, obydlínou obscénními sfingami /.../

Kantor kombinuje loutky a herce v znepokojivém, tíživém, surrealistickém snu. Ukazuje nám ubohou školní třídu, obsazenou starými lidmi, kteří znovu prožívají svou minulost. Znovu nabývají své někdejší školní rutiny, na mučení se přitom kroutí a zároveň vytahují. Občas loutky, pověšené na zádech starců a reprezentující jejich ztracené mládí, napovídají, že jejich prohra v dospělosti - ztráta lidské přirozenosti a pozdější utrpení - vyplývá z těch zaprášených roků, které strávili mezi zašlými svazky. Kantor sám,

pochmurný, s protáhlým nosem, neopouští vůbec scénu, kde řídí herce jako dirigent, nebo náhle zvedne ruku, aby podtrhl ponurý a hrozivý tikot hodin nebo zvuky kavárenského sentimentálního valčíku, jehož rytmus, jako planý příslib naděje a radosti, osvětlí na okamžik traumatizované tváře ubohých žvanilů, uvězněných ve své posedlosti /.../

Jak je možné, že hrůza v takovém umění, jako je Kantorovo nebo Ernstovo, může přivodit - jako se to letos v Edinburghu stávalo tak často - pocit radosti a uspokojení? Snad proto, že vyhání do jasného denního světla úzkosti a obavy, které v nás byly nejhrouběji skryté, pomáhá nám pohlednout na ně zpříma a pochopit je. Přinejmenším si při tom uvědomíme, že nejsme sami.

John Barber

INTERNATIONAL HERALD TRIBUNE, 7. září 1976

Tvorba pana Kantora je antividadlo. Pokouší se vytvořit nový žánr dramatu, formu obdařenou abstraktními vlastnostmi hudby nebo skulptury. Nevím, mám-li mu přát úspěch, protože si cením divadla právě pro ty humanistické kvality, které by pan Kantor - pokud je na něm - vyhnal. Ale *Mrtvá třída* je nesporně představení stejně oslnivé, jako znepokojující.

John Walker

EVENING STANDARD, 23. září 1976

Jak bychom tedy mohli definovat Kantorovu vnitřní identitu, víme-li, že strávil největší část svého života tím, že stíral hranice, jež oddělují živé divadlo od výtvorů statických umění? Jedna z odpovědí, které jsou možné a jež "Cricot-2" silně podporuje, zní, že Kantorovo divadlo záměrně inklinuje k formě mimu, kde úryvky dialogů jsou omezeny tak, aby zůstaly pozadím obrazů, jež jsou především vizuální. Ačkoli je "Cricot-2" přecpaný frenetickou, agresivní akcí, tak vyostřenou, aby mohla přímo zaútočit na diváky, je tato akce členěna césurami, v nichž maniakální gestikulace herců náhle strne v zátiší.

Tyto pauzy, které nám skýtají potřebný protilek proti této matoucí aktivitě, která by bez nich propukla v nepřetrži-

tý, únavný příval mimiky, nám nadto připomínají, že Kantor potřebuje pořádat své herce do monochromatických mas. Minimální počet rekvizit na scéně - řady lavic, dřevěná židle, napodobené kolo, okenní rám, smeták a povšechně zpodobené umyvadlo - je traktován spíš sochařsky než jako funkční nástroje. Nadto diváci od počátku do konce představení nikdy nevědí, dívají-li se na živé herce nebo na nehybné loutky: představení začíná nehybným shromážděním podobizen a Kantor po celou dobu své "hry" odmítá nedvojsmyslně odlišit lidské bytosti od manekýnů.

Richard Cork

PLAYS AND PLAYERS, listopad 1976

Je tu hudba, pantomima a polský text, ale není nutné rozumět slovům: jejich zvuková hodnota, kterou Kantor pokládá za objekt o sobě, je s dostatek expresivní, abychom se nemuseli uchýlovat ke slovníku. Především tu však je skulptura, objekty instalované v prostoru, objekty, které - jak Kantor vysvětluje v jednom ze svých teoretických esejů - nejsou fiktivním zpodoběním reálných objektů, ale samy jsou reálnými objekty. Jsou tu také herci, jež Kantor rovněž pokládá za objekty, občas je nahrazuje loutkami nebo je s loutkami staví do protikladu. Manifestačně tak navazuje na Gordona Craiga a jeho koncepci nadloutky, Übermarionette /pojem vytvořený šíleným géniem německého romantismu Heinrichem von Kleistem/.

/.../ Jsem přesvědčen, že hlavní divadelní proud se zna-
telně obohatí konfrontací s tímto avantgardním experi-
mentem. Můžeme se tu naučit mnoho, i kdyby to bylo jen
umění seskupovat postavy na scéně ne staticky, ale dyna-
micky, nebo schopnost co nejlépe využít rekvizity; ještě
více pak fascinují možnosti hry člověka s loutkou. Kan-
tor se hrdě odvolává na své spříznění se Stanisławem
Ignacy Witkiewiczem, velkým polským avantgardním uměl-
cem, který byl jako Kantor malíř a dramatik a který ve
svých bizarních a skvělých hrách, stále častěji hraných
v cizině, ale v Anglii naprosto neznámých, rovněž kombi-
noval nejpřekvapivějším způsobem hru loutek a lidí.

Martin Esslin



Tournée du Théâtre "Cricot-2" en Grande-Bretagne, Le
Théâtre en Pologne 1977, č.3 /223/, s.24-26

HOLANDSKO

Největší pozornost v tomto představení zasluhuje přítomnost Kantora ~~sameho~~. Ovládá herce a manekýny, kteří pod diktátem jeho výrazných rukou v utrpení znovu prožívají svůj umělý život /.../ *Mrtvá třída* je dítě divadla a výtvarník Kantor každý večer znovu vytváří svou hru. Ohnivý pohled jeho podivuhodných očí nám potvrzuje, že to není póza.

Jac Heijer, NRC Handelsblad, 2. března 1977

Zažil jsem oslnivou moc tohoto dramatického divadla, tohoto kusu hraného starci a manekýny, který je navzdory jazykové překradě velmi srozumitelný, díky neuvěřitelným mimickým možnostem interpretů /.../ Sledujeme *Mrtvou třídu* divadla "Cricot-2" jako smutnou seanci černého humoru, týkající se Nicoty, jež je tak mistrovsky vyjádřena, že zůstává stále Nicotou.

Jan Spierdijk, De Telegraaf, 3. března 1977

Program definuje představení jako "divadelní orchestr lidského strachu". A skutečně při představení nemyslíme jen na divadlo a na vizuální umění, ale rovněž na hudební kompozici. Není to jen díky hudbě, která se čas od času ozve, ale především díky Kantorově přítomnosti /.../

Kantor pečuje o čistotu představení, na němž se podílejí herci, malíři a umělečtí kritikové.

André Rutten, Trouw, 3. března 1977

Málokdy mohu sledovat představení, které nás drží v takovém napětí jako to, jež jsem viděl v úterý v divadle Mickery, kde polský soubor "Cricot-2" dává svou fascinující *Mrtvou třídu* /.../ Kratičké scény se střídají s přesností, jež bere dech. V této hře, která nám svírá hrdlo, se obrazy střídají jako ve filmu. Na tvářích s mdlými očima, s apatickým, bezvýrazným pohledem můžeme číst štěstí, ale ještě více bolest a strach...

Ko van Leewen, Haarlems Dagblad, 2. března 1977

Domnívám se, že polský umělec Tadeusz Kantor se svým souborem "Cricot-2" dokázal vytvořit vizuální situaci, vyjadřující své poslání v nové, drtivě a dojemně působivé formě...

Hans van den Bergh, Het Parool, 2. března 1977

SPOLKOVÁ REPUBLIKA NĚMECKA

Úchvatné představení krakovské skupiny "Cricot-2" v Norimberku a Erlangenu: Tadeusz Kantor se svou nedostižnou skupinou uvádí pod dvojznačným titulem *Mrtvá třída* dramatickou scénu návratu starců do školy. Bolestná koláž vizí a vzpomínek, vytvořená ze smutné komiky a komického smutku, vzdálená každé konvenční divadelní formě a přitom znovu navazující na divadelní konvenci. Tak se zrodilo divadlo, které nutí k přemýšlení/.../ Kantorova pochmurná revue uniká jakékoli klasifikaci, neboť se vědomě brání každé uznané divadelní konvenci. Divák je zaujat touto útočnou, často paradoxní hrou, jejíž poslání se nedá vyjádřit jinou formou /hodnotu Kantorova umění potvrzuje i to, že odolává každému teoretickému komentáři/.

Dieter Stoll, AZ, 17. března 1977

Mrtvá třída je školní třída, nikoli buržoazní třída. Kantor varuje před interpretačním zneužitím své hry... Kantorovy experimenty mají své kořeny v expresionismu a symbolismu. Postavy rozžhavené do běla, exaltovaná gesta, mlčenlivá výmluvnost symbolů, to vše ukazuje, jak vytrvalý je evropský expresionismus /.../ *Mrtvá třída* má málo společného s divadlem v tradičním smyslu slova. Neobsahuje žádnou akci, nevnučuje žádný příběh lidského osudu, ale nabízí velkou metaforu, vytvořenou z variací jediné dané situace.

Günter Rühle, Frankfurter Allgemeine Zeitung,
18. března 1977

Půldruhé hodiny divadla, jaké jsme nikdy nezažili. A přece to není divadlo. Co to tedy vlastně je? Literatura, výtvarná výstava, balet, mystérium? Nebo snad přesněji antiliteratura, antiumění, antibalet? Krakovské divadlo "Cricot-2" Tadeusze Kantora a jeho představení *Mrtvé třídy* bychom s velkými obtížemi vpravovali do nějakého vymezeného uměleckého žánru. Ještě větší je naivní překvapení, které v nás vyvolává to, co se odehrává v těch devadesáti minutách premiéry ve Staré tržnici v Norimberku. Překvapení nad Kantorovými úplně novými, zvláštními formami a metodami, nad sugestivní silou představení a jeho poselství, jež lze těžko popsat, neboť se obrací více k intuici než k inteligenci. Jaké je to tajemně univerzální divadlo!

NZ, 17. března 1977

Tadeusz Kantor má stejně jako Witkiewicz dvojí nadání; jako malíř a divadelník představuje předvoj polského současného výtvarného umění a divadla. Nespolehá se na jazyk, podle mého názoru ho používá instrumentálně, veden spíš jeho zvukovou hodnotou než posláním, které šíří. Celý význam událostí, které divák prožívá, je v gestech, mimickém výrazu, postojích herců a choreografii scénických obrazů.

Helmut Schneider, Die Zeit, 24. března 1977



/.../ Ačkoli jsme na začátku festivalu, kde nás může ještě překvapit třicet souborů a kde očekáváme první mezinárodní zasedání Evropa-Latinská Amerika, už nyní se zdá, že nikdo nepřekoná krásou a velikostí *Mrtvou třídu*, předvedenou krakovským malířem a režisérem Tadeuszem Kantorem /.../ Kantor, který je rovněž "recidivistou" festivalu v Nancy, nás už dříve překvapil. Tentokrát námi otřásl.

Carolina Alexanderová, 1^{Express}, 9.-15.května 1977

/.../ Mistr je zde Polák Tadeusz Kantor, jako obvykle ve vlastní osobě přítomný na scéně - mezi těmi, kdo se dívají, a těmi, kdo hrají. Kontroluje obě strany, starostlivý o každý detail. Tento bdělý muž-orchester je necitelný profesor v *Mrtvé třídě*, divadelní hře, kterou napsal a uvedl se souborem "Cricot-2" a kterou nám letos umožnil zhlédnout festival v Nancy. Je to dokonalé dílo - zřejmé, jako umělecké dílo nesporné, přesvědčivé. Nic k tomu nelze dodat. Nebo mnoho. Divák odchází z této závažné demonstrace otřesen, šťasten, že se mohl svým zrakem dotknout divadla. Obával se, že se ze světového festivalu vrátí bez tohoto nezvratného důkazu, co všechno je možné mezi tvůrcem a herci. Nutí je nemilosrdně pracovat a hrát, mohli bychom věřit, že jsou mu vydáni na milost a nemilost, soudíme-li podle matematické přesnosti toho, co se odehrává mezi lavicemi, a všeho kolem. Lidé-herci se zde podle Kantora stávají dvojníky, manekýny, automaty, homunkuly, umělými bytostmi, jež v sobě nesou všechna ponížení, všechny sny, smrt, fantastiku a strach. Smrt především. Tadeusz Kantor je rovněž malíř, výtvarník a ví dobře, že smrt je podmínkou umění, jeho jedinou nezbytností. Vybuchuje však smíchy a vzbuzuje na rtech těch, kteří se uchváceně dívají, úsměv staré nostalgie. Nenaléhá, dá nám právě tak čas osušit si slzu. Není třeba libovat si v poněkud samolibém smutku, automaticky vyvolávaném židovskými příběhy, ustupovat melancholii písní jidiš. Ale



přece Polsko... řekne se. Ano, Polsko a všechny hrůzy války. Ale *Mrtvá třída* není jenom tohle. Je tu také jiná reflexe, širší a abstraktnější, dovedená k obrazu, slyšitelná. Jsou tu především herci, kteří hrají mrtvé a hrají živé, kteří se dívají na mrtvé a ještě dál, s obdivuhodným mistrovstvím těl a tváří. Obrazy jsou ve své zdánlivé improvizovanosti komponovány s pečlivostí a přesností něčeho, co nemůže vypadat jinak.

Mathilde La Bardonnie, *le Monde*, 12.května 1977

Le Théâtre "Cricot-2" à Amsterdam, à Nuremberg et à Nancy,
Le Théâtre en Pologne 1977, č. 11 /231/, s.32-34, 1 obr.

KANTOR - PROROK AVANTGARDY

Enrico Piergiacomi

Divadlo "Cricot-2", bouřlivě oslavované kritikou i publikem velkých festivalů v minulém roce /Nancy, Bělehrad, Paříž/, vystoupilo v lednu poprvé v milánském CRT /Centro per la ricerca del teatro/ s Mrtvou třídou pod vedením malíře, scénografa a režiséra Tadeusze Kantora. Prorok "avantgardy": zvláštní, nepřístupný, pochmurný, ale také estét, výsměšný a sarkastický. Jedním slovem, herec! Požádali jsme ho při této příležitosti o rozhovor.

Co si myslíte o italském publiku, zvláště o milánském? Existuje nějaký rozdíl mezi tím, jak vás přijalo italské publikum a publikum v jiných zemích?

Na začátku jsem viděl neobyčejně živé publikum, na reprízách se mi zdálo trochu odlišné. Ne, nemyslím, že je rozdíl v přijetí u publika v té či oné zemi. Musíte vědět, že jsme hráli v mnoha zemích. V Německu, Francii, Jugoslávii, Íránu a teď v Itálii - a myslím, že v publiku velký rozdíl není. Naše práce není národní, ale téměř univerzální.

V Íránu nás určitě pochopili, ale nepochopili vztahy ke katolické církvi. Přesto je téma dětství a stárí obecné. Je velmi obtížné definovat, jaké je vlastně přijetí, jehož se nám od diváků, zvláště

italských, dostává. Například Němci jsou expresionističtí, jsou takoví od přírody, a přijali představení jako výraz nitra, zatímco ve Francii a Itálii, kde je, myslím, duch citlivější k formě, bylo přijato spíš v souvislosti s "formální otázkou".

Co je to formální otázka?

Není to jen forma o sobě. Jde o celou strukturu. Snad existuje rozdíl mezi tím, jak nás přijímají mladí a méně mladí. Zralí lidé oceňují humoristickou stránku, protože v tomto představení je mnoho humoru, není to tragédie toho "nejhoršího": v určitém smyslu je to tragédie, v jiném cirkus. Téměř cirkus. Zatímco mladí - všeobecně vzato - "přemýšlejí" velice vážně.

V Miláně jste hostem CRT, na půdě, která před nějakým časem hostila první část seminářů Grotowského. Chystá se snad nějaká kulturní výměna mezi Polskem a Itálií nebo je hostování vašeho divadla v CRT pouhá shoda okolností?

Prosím vás, nemluvme o Grotowském, protože mě nezajímá. Ne, pan Grotowski mě absolutně nezajímá, tak o něm nemluvme. Pan Grotowski je zloděj. Má ohromný úspěch v zemích, kde je velice špatné divadlo. Grotowski je zloděj!

Promiňte, ale já jsem se ptal...

Ne, nechci mluvit o panu Grotowském. Nezajímá mě.

Chtěl jsem vědět, jestli jste zpozoroval rozdíl v přijetí u publika jako následek seminářů Grotowského.

Já jsem "publikum" jen viděl, neznám je. Přišel jsem sem na soukromé pozvání, ne v rámci kulturní výměny. Nikdy, nikdy! Pan Grotowski, to je kulturní výměna, pan Grotowski, který je oficiální. Já nejsem oficiální a neexistuje žádná kulturní výměna mezi Polskem a Itálií na úrovni divadla "Cricot-2". A pak...nemůžu ani říct, že znám dobře polské publikum, protože mě nezajímá. Zajímá mě jen mé osobní, individuální dílo. Nedělám představení pro publikum. Stojím mimo, mimo společnost. Nechápu, proč mícháte pana Grotowského, který pro mne nic neznamená, který je zloděj, s "Cricotem-2", který existuje už 35 let.

Chtěl jsem se vás zeptat...

Pan Grotowski cestuje jako "profesor a spasitel divadla", zatímco já jsem umělec naprosto soukromý a individuální, který zaujímá stejnou pozici všude na frontě, kterou je celý svět. Pozici malíře, kterého zvou jeho přátelé. Divadlo "Cricot-2" není oficiální diva-

dlo, institucionální divadlo; samozřejmě z toho pochází mnoho nesnází, protože neinstitucionální divadlo se nemůže obejít bez překážek - a to kvůli svému vlastnímu existenčnímu statutu.

Vaše divadlo je odjakživa pokládáno za "avantgardu". Mohl byste se vyjádřit, jaký k tomu zaujímáte postoj?

To já říkám, že moje divadlo je avantgarda! Není za ni pokládáno - ono je avantgarda!

Co rozumíte pojmem avantgarda?

Jsem pro vývoj umění a proti oficiální avantgardě, která dnes existuje na celém světě. Dnes totiž existuje i oficiální avantgarda, víte?

Ale co je vůbec avantgarda?



Oficiální avantgarda?

Ne, ne, avantgarda jako taková.

Avantgarda je avantgarda. Avantgarda existovala od té doby, co přišli impresionisté. Protože koncem 19. století vznikla jako kon-

cepcce. Ovšem malíři a sochaři renesance byli také avantgardní vzhledem k malířům a sochařům, kteří pokračovali v umění středověku.

Jak to, že jste při svém zájezdu do Itálie pominuli římské publikum, které vás už poznalo, protože vidělo vaše předešlé práce?

Byli jsme pozváni jen do Florencie a Milána. Pozval nás také pan Bartolucci do Říma, ale než jsme odjížděli, napsal nám, že nemá prostředky. Opravdu...nemá peníze.

Ke svým jevištním a dramatickým experimentům využíváte především Witkiewiczových komedií, jako Vodní slípka, Blázen a jeptiška, Zelená pilulka a jiné. Můžete nám říct, co je v tomto umělci, kterého si tak vážíte?

Ano, Witkiewicz je velice důležitý. Zabil se v roce 1939 za německé okupace. Snad věřil, že je konec světa.

Witkiewicz nám v některých aspektech připomíná Becketta, když už ničím, tedy tematikou katastrofy, která přepadá současného člověka.

Ne, Witkiewiczův filozofický koncept je odlišný. Představuje divadlo absurdity, zatímco Beckett, to je divadlo "nula".

Ale mně se zdá, že divadlo absurdity nebo divadlo zbavené "významu" se vždycky ztotožňovalo s Beckettem?

Ne, protože, jak vidíte, materiálem *Mrtvé třídy* je reálný život. /Witkiewicz vezme reálnou situaci a reálné postavy a pak je úplně destruuje./ Jsou to reálné postavy, které se chovají absurdně, tedy velice humorné.

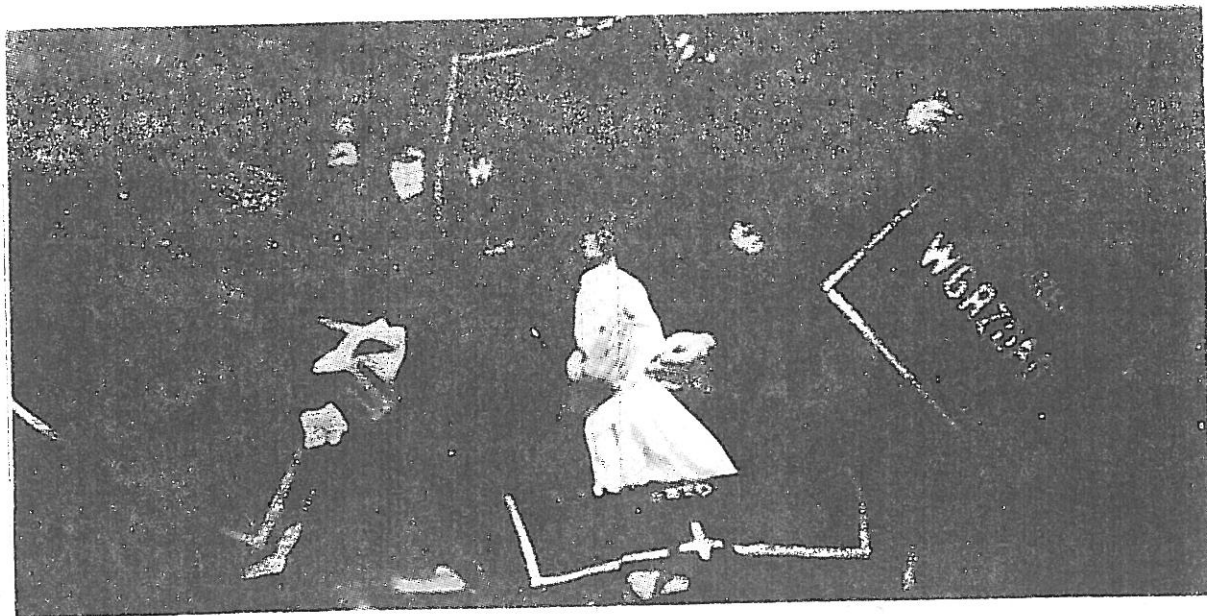
Také v Artaudovi najdeme, chceme-li, Witkiewicze /například v odporu k literárnímu divadlu/.

Ne, protože Artaud - to je v jádře čistý expresionismus, zatímco Witkiewicz ne. Vytváří situaci, která má všechny vnější znaky skutečnosti a pak ji destruuje, se vším humorem, který je tu možný. Hráli jsme Witkiewicze až po válce. Tehdy se udělalo několik pokusů inscenovat ho, ale byly velice špatné. Witkiewicze hrál v Polsku poprvé "Cricot-2". Dnes se hraje ve všech divadlech, ale velice špatně. Celé oficiální divadlo ho hraje, což není v divadelní instituci možné. Witkiewiczovy práce nejsou frašky, ale ve skutečnosti se hrají, jako kdyby to frašky byly, jen pro zasmání. Banální.

Proč tolik chcete inscenovat tohoto autora?

Proč? Pro nás! Pro předválečnou generaci byl Witkiewicz nejvýznamnější neoficiální spisovatel, byl známý jen v prostředí studentů, revolucionářů. Napsal třicet pět divadelních her a mnoho teoretických traktátů o malířství, divadle a také o narkotikách. Byl zároveň jedním z nejlepších polských malířů, jako malíř byl trochu expresionista a surrealista. Já jsem ve své malbě pro pohyb, který se nezakládá na konstruktivismu, jsem pro hmotu, materiál - tak říkají - biologický. Takový byl i Witkiewicz, proto se s ním identifikuji. Z jeho umění jsem použil "dekompozice látky", udělal jsem ve své malbě totéž.

Ještě něco: řekl jsem jednou, že nehrajeme práce od Witkiewicze, ale hrajeme s Witkiewiczem. Ve skutečnosti jeho díla neinscenujeme, protože děláme dnešní divadlo. Je pro nás něco jako partner v karetní hře - a jako takový je velmi nebezpečný. Ať je tomu jakkoli, dělám "své" divadlo, divadelní strukturu, kterou jsem sám objevil. Věc, která se úplně liší od koncepce Witkiewiczova divadla, mnohem bližší divadlu překvapení - zkrátka, divadlo futuristické.



"Cricot-2" byl založen v roce 1955 jako struktura, která se skládá z jednotlivých "etap": v roce 1961 "Divadlo informel" /"Nefigurativní divadlo"/; 1963 "Divadlo nula", 1968 "Divadlo happening" 1972 "Divadlo nemožného" a konečně "Divadlo smrti". To jsou fáze, které tvoří základ našeho divadla.

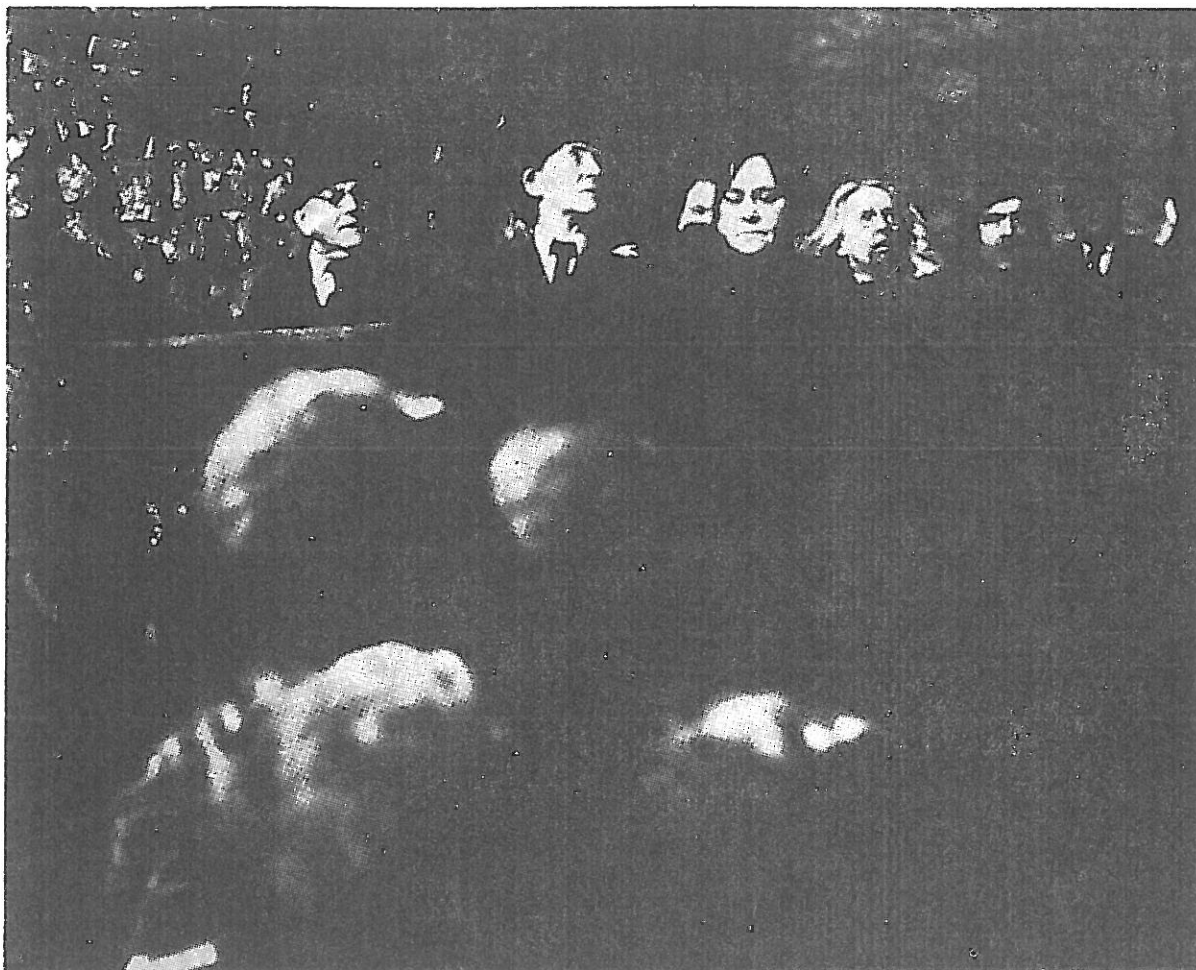
A po "Divadle smrti"?

Nevím! Pojem smrti však nemá být chápán ve smyslu konce. Smrt v umění existovala vždycky. Nejzajímavější aspekt života je aspekt ne-

představitelný, tedy smrt. Permanentní smrt! Nevím, jak divadlo, ale umění všeobecně se nahlíží v biologickém smyslu.

Vaše přítomnost uprostřed scény, to, že dirigujete herce jako dirigent orchestr - znamená to něco zcela přesného? Je to součástí nějaké revoluční techniky "neo-avantgardy"?

Ne, nejde o to být dirigentem orchestru, je to něco mnohem komplexnějšího. Pro mne existují vždycky dvě strany: na jedné straně skutečnost, realita, na druhé iluze, představení, fikce, nápodoba. Důležitá však je realita, ne realismus. Na čem mi nejvíc záleží, to je hra herce: vždycky ji uplatňuji jako funkci reality, ne představení. Což je samo o sobě velice obtížné. Nelze si představit herce, který "nepředstavuje", protože "představuje" vždycky. Pokoušel jsem se pracovat s realitou v tom smyslu, že herec nepředstavuje žádnou roli existující v textu před začátkem představení. To není happening, to jsem objevil už za války, v ilegálních divadlech, protože tehdy jsme dělali ilegální divadlo; o tom se dá mluvit v ortodoxním smyslu - jako o utopii. Proto můžu prohlašovat: přijímám pouze realitu, protože nejsem ortodoxní.





Vím, že realita neexistuje bez iluze, ale je tomu tak jen mimo naši vůli. Tak tedy je má přítomnost na scéně přítomnost "iluzí", které se začínají vytvářet ještě než herec začne hrát. V prvních okamžicích hraje reálně, protože je sám sebou, pak začíná hrát roli, která nebyla ve scénáři. V tom okamžiku stačí, že mu podám ruku nebo mu začukám na rameno, aby se ke mně obrátil. Tak zasahuje realita. To je má role a využívám jí trochu i k tomu, že dělám také dirigenta, abych někde dával impulsy a - pochopitelně - opravoval.

Využíváte této techniky také v jiných představeních?

Ano, ve *Vodní slípce*. Dá se říci, že odsud jsem vyšel, protože to bylo představení, kterého jsem si velmi vážil, neboť diváci na něm hromadně participovali.

Je hudba pro vaše inscenace významná složka? A jaká hudba?

Ano, zvuk, zvuková oblast. Ne hudba. Velmi důležitý je především rytmus. Nikdy nechci od skladatelů hudbu, která slouží k ilustraci

"situace" v představení, ani formálně nejdokonalejších elementů. Všimněte si například valčíku v *Mrtvé třídě*. Jeho skladatel dělal před válkou kabaretní hudbu. Beru si - jako ve své malbě - hotový, připravený objekt. Hotový objekt - to je například Marcel Duchamp. Tak tedy vezmu docela banální hudbu a ta přichází jako "hotový objekt", bez jakékoli formální hodnoty. Vytrhnu jej ze života a použiju tak, jako se v malířství užívá koláže. Tehdy přestává být banální, neboť dostává formální význam, pokud je začleněno do konstrukce představení.

Zdalo se mi, že jsem pochopil, že ve vašem divadle se popírá přítomný čas jako racionální konstrukce budoucnosti, která jí odpovídá, eož poněkud odporuje vašim teoriím.

Víte, pro mne časy - minulý, přítomný, budoucí - jsou velice důležité, protože podle mého názoru nemůžeme být prognostiky. Ano, tuhle myšlenku měli futuristé - a přesto byli stále ve svém "přítomném čase". Tak jako já dnes existuji v přítomnosti. Co to však je - přítomný čas? Je to manipulace přítomného, která slouží minulosti. Když jsou lidé mladí, mají samozřejmý vztah k přítomnosti a věří v budoucnost. Ale po mnoha letech a významných zkušenostech, které máme za sebou - co můžeme dělat? Můžeme manipulovat vlastní minulost. Nejde tu o sentimentalitu, o nostalgický sentiment k minulosti. Myslím, že je to velmi racionální metoda: manipulovat minulostí, aby se vytvořilo něco nového, možná i pro budoucnost. "Jsou staří". Chtějí se vrátit za každou cenu ke svému dětství, ale nic nenajdou. Ve všem tom pesimismu jsem našel velmi optimistické, pro umění zcela nové prvky. Člověk se snaží najít znovu vlastní dětství, rekonstruovat je, a to je realita této divadelní práce. Je to divadlo, a to divadlo fantastické.

Myslíte si, že manekýni v Mrtvé třídě publikum dojímají, vzrušují? A v které chvíli se toto vzrušení stává provokativním?

Atmosféra představení je úplně chladná, bez emocí, vím to, ale to vyplývá z mé tendence, která je čistě divadelní. Řekl jsem to také v jednom svém "manifestu", když jsem chtěl rekonstruovat téměř metafyzický okamžik objevení člověka na divadle. Gordon Craig chtěl zrušit živého herce a nahradit jej nadloutkou; pro mne je samozřejmě marioneta - to jest manekýn - velice důležitá, ale z důvodů zcela opačných. Gordon Craig byl symbolista, a symbolistům hotová skutečnost a součásti života destruovaly představy o jednotě a uměřenosti uměleckého díla. Proto je samozřejmé, že Gordon Craig požadoval loutku. Pro mne je naopak živý herec důležitější než cokoli jiného,

protože odjakživa se přijímalo oddělení, existující mezi hercem, scénou a divákem. Na začátku existoval "střed" mezi účastníky "ritu". Ne herci, ale účastníky.

V jistém okamžiku se kdosi - "a to je můj příběh" - vzbouřil, vystoupil z "kruhu", z tohoto společenství, a podstoupil všechny následky, které to mělo. Tak vznikl herec. Proto objevení živého herce je nej-revolučnější fenomén. Samozřejmě, že po staletích existence divadla se toto zjevení stalo něčím zcela všedním - a právě proto jsem se chtěl v *Mrtvé třídě* /s trochou megalomanie/ znovu zmocnit tohoto okamžiku. Když se živý herec poprvé objevil před diváky, vyvolal v nich trauma, a abych se vyhnul této slepé uličce, použil jsem představy Smrti. To znamená: "herec je mrtvý", "umění je smrt" - tedy identifikuje se s ní. Je to něco skoro odporného, krutého, ale byl to jediný způsob, jak ještě jednou dobýt tento metafyzický okamžik. V okamžiku, kdy v muzeu voskových figurín spatříme manekýna, přepadne nás strach: víme, že je to vosková figurína, ale to, že v ní identifikujeme smrt, nás paralyzuje. To je důvod, proč používám manekýny a proč mají fungovat jako prostředníci mezi smrtí a





hercem. Na tomto představení jsme pracovali rok a bylo to velmi podnětné také pro herce. Měl jsem mnoho požadavků, mezi jiným také dost ohavný nápad použít skutečných mrtvol, ale to bylo nemožné - zákon to zakazuje.

Můžeme - s trochou dobré vůle - v Mrtvé třídě spatřovat "smrt divadla"?

Ne, to ne. Už Duchamp a všichni abstraktivisté říkali, že umění musí zemřít a přesto vytvořili abstraktní umění, které se dnes definuje jako životní luxus. V té době tomu bylo skutečně tak, všichni

konstruktivisté se domnívali, že umění musí zmizet a že je nahradí lepší sociální život. Witkiewicz se domníval, že laické umění nemůže existovat, protože je možné jen v přímém vztahu s náboženstvím. Také Duchamp řekl: "Umění je mrtvé, ať žije umění!" Já se naopak domnívám, že umění potrvá.

Znáte americkou divadelní avantgardu: Boba Wilsona?

Neznám. V Americe je velmi seriózní avantgarda malířská, aspoň před několika lety tam byl velmi živý pohyb, velmi prudký, nevím, jak to vypadá teď - chybí mi přehled posledních let. Důvěru v divadlo nemám. Nedůvěřuji čistě profesionálnímu divadlu. Na velké předválečné divadelní revoluci v období konstruktivistů se podílely všechny disciplíny. Nelze si představit Mejercholdovo divadlo bez konstruktivistů, proto dnes vkládám takovou naději do malířství, v němž byla revoluce velice silná. V malířství neexistuje chvíle klidného přechodu. V divadle byla četná přechodná období bez jakékoli tendence. Celých deset let před válkou a po válce existoval v divadle eklekticismus a akademismus, včetně let, kdy jsme založili "Cricot-2". Tehdy převládal názor, že v divadle nemůže existovat avantgarda. Divadlo bylo masovou institucí a avantgarda znamenala nejužší cestu. Jak režiséři, tak divadelní autoři zastávali tento - ve skutečnosti velmi pohodlný - názor, který sloužil k tomu, aby divadla sama avantgardu vyloučila, přesto, že tu vznikla avantgardní dramatická literatura.

Zdá se, že herci ve vašem divadle jsou také hudebníci, malíři, básníci. Jak to děláte?

Ano, je to velice jednoduché: nevěřím, že se dá dělat divadlo jen s profesionálními herci. Ale co jsou to profesionálové? Jsou to anonymní osoby bez tvořivé senzibility, bez vývoje. Od konstruktivismu a expresionismu nebyl už vývoj; tyto směry vytvořily modely pro herce. Přesto existovalo také "Divadlo nula". Ano, teď se říká: je zapotřebí herců! Ale jakých herců?

Co je to herec?

Když říkám herec, rozumím tím "mrtvého" - a soudí se, že to nemám v hlavě v pořádku - proto se obracím k neprofesionálním hercům. Osoby sebrané z ulice, u nichž je divadelní instinkt silnější než u profesionálních herců.

Minulý rok - bylo to u příležitosti festivalu v Nancy - váš list Le Monde označil za nejlepšího herce na světě. Co o tom soudíte?

O tom nic nevím. Nemám zdání. Snad.