

Ali, ako je i bilo pozorišnih poslenika u prošlosti, koji su obavljali neke dužnosti ili imali preokupacije koje bi izgledale kao najavljivanje poslova naših reditelja, njihova uloga u osnovi bila je drugačija, kao i cilj njihovog rada. Što se tiče njih, radilo se samo o povezivanju na najbolji mogući način različitih elemenata koji pripadaju realizaciji predstave, prema utvrđenim i opšteprihvaćenim kriterijumima (dobar ukus, sjaj... ili prastare forme). Nasuprot tome, što se tiče modernog reditelja, svaki put je u pitanju sama predstava i po značenju i po obliku: pre povezivanja, on bira, on odlučuje.

Nekoliko komentatora, među kojima su Žak Kopo i Andre Barsak, u pojavi reditelja videlo je samo logičnu posledicu stalno rastuće kompleksnosti predstave. Korišćenje sve brojnijih tehnika rada, koje su sve specijalizovanije, što je prouzrokovalo povećanje izvršnog personala u pozorištu, dovelo je do toga da je bila neophodna intervencija jednog novog lica, pozvanog da vodi glavnu reč o delovanju tih različitih stručnjaka. Funkcija reditelja bila bi tada samo da nadgleda »sasvim objektivno raspedavanje predstave.«¹⁾

Dakle, ovaj tehnološki argument je mač s dve oštrice. Ako je tačno da je teatar već pre sto godina počeo da uvodi nove tehnike, i to sve raznorodnije (od električnog osvetljenja do upotrebe pokretne pozornice i platoa koji se naginje po volji), takođe je neosporno da je naučni i industrijski razvoj učinio rukovanje tom novom tehnikom sve jednostavnijim: muziciranje električnih orgulja u modernim salama je, bez ikakve sumnje, veoma složeno i po zamisli i po proizvodnji, ali njima se, isto tako, upravo zbog te složenosti, veoma lako rukuje. Može se posumnjati da je predstavu s »mašinerijom« neke opere ili baleta u 17. veku, na primer, bilo jednostavnije ostvariti, imajući u vidu tada raspoloživu tehniku, nego danas neku raskošnu predstavu.

Prvi francuski moderni reditelj bio je Antoan. Sasvim je izvesno da njegova glavna preokupacija nije bila maksimalna upotreba novih tehnika. Kao potvrda: *Théâtre Libre* je otpočeo s radom u krajnje oskudnim uslovima. U osnovi, za Antoana se uopšte nije postavljalo pitanje materijalnih perfekcija u skromnoj sali *L'Elysée-Beaux-Arts*. Tek kasnije, u *Théâtre Antoina*, zatim u *Odeonu*, on je pokušao da modernizuje infrastrukturu (čak je mislio da sagradi novo pozorište — po uzoru na teatar u Bajrotu). Ali, on je već bio afirmisan kao reditelj.

Kao što je i sam govorio, njegovo delovanje nije težilo samo »davanju pravog okvira akciji« — treba podrazumevati da se akciji mora dati okvir koji je u skladu s tradicijom i s onim što je autor predvideo — ali još i to »da se stvori atmosfera«, a naročito »da joj se odredi pravi karakter«.

U tome je radikalna novina i to je ono što deli na jasan način današnjeg »reditelja« od nekadašnjeg. Reditelj se nekad nije starao ni o čemu drugom, osim da prikaže dramska dela onakvim kakvim ih je ostavila tradicija ili onakvim kakvim ih sebi predstavlja publika toga doba (pre 19. veka bilo je pravilo da se dela klasika izvode u savršenim kostimima, a ne u kostime doba koje prikazuju), ostavljajući mu samo da da luksuzan okvir i obogati spektakl, ali, u svakom slučaju, ne dovodeći u pitanje delo. Današnji reditelj se vezuje za samo delo: on mu određuje »pravi karakter«, tj. usmerava njegovo izvođenje, ne više onako kako je obično davano, već ovako kako ga on shvata, onako kako on podrazumeva da će ga razumeti. Pojedinci se brinu samo o jedinstvu predstave. On se stara o njenom značenju.

Ne samo da je u teatar uvedena nova profesija, nego se dogodila istinska promena. Pojava reditelja u današnjem značenju te reči stvorila je novu dimenziju u delovanju teatra: dimenziju razmišljanja o delu. Danas imamo medijatora između tog dela i publike, između jednog »večitog« teksta i

publike koja se menja i koja je podložna određenim istorijskim i socijalnim uslovima.

Evidentan je značaj ove pojave. Takođe je evidentna i promena do koje je došlo u praksi, štaviše u koncepciji teatra. Tek kad se pođe od toga, moguće je definisati modernu režiju, istovremeno kao funkciju predodređenu da nadgleda koherentnost predstave i kao način umetničkog izražavanja. Iz toga se, takođe, može zaključiti kakvim iskušenjima reditelj može da podlegne: da svede svoj rad na ono što je nekad bio reditelj (ovo iskušenje je retko kao namera, ali tragovi toga su česti kao činjenica), ili, suprotno tome, da mu pristupi potpuno sa stanovišta stvaraoca i zbog toga da zanemari tekst, štaviše da ga izostavi, ili da ostale saradnike na stvaranju predstave, posebno glumce, tretira kao obične i čiste materijale.

Ako se, za momenat, zadovoljimo time da istaknemo da je reditelj bez ikakve sumnje umetnik, dužnost je umetnika više da prenosi nego da stvara. Ne samo da radi s onim što je već postojeće i dobrim delom nepromenljivo: tekst, glumci... već se i obraća sasvim određenoj publici: publici svog teatra. Ne uzima se u obzir da je njegov rad više kolektivan no što je striktno individualan, čak i u uslovima izvođenja.

Nameće mi se ovde poredenje: zar reditelj ne deluje kao neki kritičar koji, takođe, stvara svoje delo, polazeći od drugih dela i u neposrednom stalnom menjanju sa svojom publikom? Covek bi mogao to podržati i pronaći među našim animatorima toliko pravnih komentatora. Mislim, uostalom, da nije hazarderstvo ako se konstatuje da savremeni razvoj teatra, kao rediteljskog teatra, odgovara u literaturi pravoj promociji kritičarskog rada.

Najzad, ovakva uloga reditelja nije mogla da doprinese transformaciji koncepcije, stvarane u Francuskoj, teatra za narod ili »na rodno pozorište«. Radilo se nekad o stvaranju »bratske zajednice« ljudi iz naroda, o čemu govori Romen Rolan, s težnjom da se unapredi jedna monumentalna umetnost stvarana za narod i od naroda.²⁾ Narodno pozorište danas liči više na pozorište razmišljanja — jedno preduzeće više za ispit, za vrednovanje našeg kulturnog nasleđa, nego za ostvarenje. I to pozorište počiva na režiji: imena Žana Vilara, Rožea Planšona, Žana Dastea, Ibera Ginjua, Gabrijela Gurana, Gija Retorea... to potvrđuju. S njima je moderni reditelj, umetnik i stručnjak u isto vreme, na putu afirmacije onoga što je možda njegova najdublja vokacija: vokacija narodnog prosvetavanja.

Prevela s francuskog Darinka Zimić
Izbor: Radoslav Lazić

NAPOMENE:

^{*}Iz knjige: B. Dort, *Théâtre public, Essais de critique*, Paris 1967.

¹⁾ Andre Antoan, *Razgovor o režiji, Pariska revija* od 1. IV 1903.

²⁾ Edvard Gordon Crejg, *O umetnosti pozorišta*, pisanio 1905, Pariz 1920.

³⁾ Iscrpni podaci se nalaze u značajnom delu Andrea Venstena *Pozorišna režija i njena estetika*, Pariz 1955.

⁴⁾ Definicija režije Mari-Antoanet Alevi u studiji *Režija u Francuskoj u prvoj polovini 19. veka*, Droz, Pariz 1938.

⁵⁾ Romen Rolan, *Narodno pozorište, Estetika novog teatra*, Albin Mišel, Pariz 1913.

nove pozorišne tendencije

KANTOROV VIZUELNI TEATAR

Predstavom Tadeuša Kantora MRTVI RAZRED, 12. septembra 1977. započeo je XI FITEF — posvećen post-avangardi. Izbor tekstova ovog značajnog poljskog reditelja i osnivača avangardnog pozorišta KRIKO — 2 (Cricot — 2) iz Krakova — metropole avangarde — kao i tekst poljskog teatrologa Zigmunta Grenja priredilo je Radoslav LAZIĆ i ovde se prvi put objavljuju.

tadeuš kantor

gledalac i glumac

Prema Gordonu Krejgu, negde na obalama Ganga, u hram božanske Marionete koja ljubomorno čuva tajne pravog POZORIŠTA, prodrle su dve žene. Pozavidele su tom Savršenom biću na njegovoj ULOZI prosvetljavanja ljudskih umova svetim osećanjem postojanja Boga, na njegovoj SLAVI; uhodile su njegove pokrete i gestove, njegove prekrasne haljine i jeftinom parodijom počele su da zadovoljavaju vulgarni ukus naroda. U trenutku kada su, na kraju, naredile da im se izgradi hram sličan onome tamo — nastalo je savremeno pozorište koje nam je već dobro poznato i koje do danas postoji. Bučna Institucija od javne koristi. Zajedno s njom pojavio se i GLUMAC. Braneci svoju stvar, Krejg se poziva na misao Eleonore Duze »da bi se pozorište spaslo treba ga uništiti, da svi glumci i glumice poumiru od kuge... jer oni onemogućavaju umetnost...«

Moja razmatranja su iz oblasti pozorišta, ali se odnose i na aktuelnu umetnost u ce-

lini. Može se pretpostaviti da je Krejgova sugestivno opisana slika optužbe okolnosti koje su stvorile glumca — stvorena za vlastito zadovoljstvo, kao polazna tačka ideje o »SUPER-MARIONETI«. I pored toga što ostajem poštuvalac veličanstvenog prezira i strasnih optužbi Krejga (posebno imajući u vidu totalni pad današnjeg pozorišta), ipak, posle potpunog prihvatanja prvog dela njegovog »kreda«, u kome odriče institucionalizovanom pozorištu pravo na bilo kakvo umetničko postojanje — ne slažem se s njegovim poznatim odlukama o sudbini GLUMCA.

Jer, trenutak pojave GLUMCA prvi put pred GLEDALISTEM (koristim današnje termine) čini mi se suprotnim: revolucionarnim i avangardnim. Čak ću pokušati da stvorim i »pridam Istoriji« sa svim drugačiju sliku, u kojoj će tok zbiljanja imati suprotan smisao.

Iz zajedničkog kruga običajnih i religijskih rituala, zajedničkih ceremonija i zajedničkih igri, uzdigao se NEKO ko je doneo odluku punu rizika — da se IZDVOJI iz kulturne zajednice. Nadmenost nije bila razlog za to (kao u Krejga) da postane predmet opšte pažnje. Bilo bi to suviše uprošćeno. To je pre morao biti buntovnički, svestan, jeretički, slobodarski i tragičan duh koji se usudio da ostane nasamo sa svojom sudbinom i kobi. Ako još dodamo: »sa svojom ULOGOM«, onda ćemo imati pred sobom GLUMCA. Taj bunt se manifestovao na polju umetnosti. Opisani slučaj, ili pre manifestacija, stvorila je, verovatno, veliku pometnju umova i oprečna mišljenja. Verovatno je taj ČIN primljen kao izneveravanje starih kulturnih tradicija i prakse, za svetovnu nadmenost, ateizam, opasne prevratničke tendencije, skandal, amoralnost, nepristojnost; u njemu su morali videti crte lakrdije, komedijanstva, egzibicionizma i izopačenosti. Sam autor, stavljen van društva, stekao je pored krvinih neprijatelja i fanatične obožavaoce. Istovremeno, osudu i slavu.

Bio bi smešan i plitak formalizam — ako bi se taj čin RASKIDA (RUPTURE) objašnjavao egotizmom, žudnjom za slavom ili skrivenim glumačkim sklonostima. Tu se moralo raditi o nečem mnogo većem, o neobično značajnoj PORUCI.

Pokušajmo da osmislimo tu fascinantnu situaciju: NASUPROT onima koji su ostali s one strane, stao je ČOVEK OBMANJUJUĆE SLIČAN njima, a pored toga (nekom tajanstvenom i genijalnom »operacijom«) beskrajno UDALJEN, potresno STRAN, kao MRTAV, odsečen nevidljivom PREGRADOM — užasavajućom i nezamislivom, čiji će nam se pravi smisao i UZAS otkriti jedino u SNU. Kao u oslepljujućem bljesku munje, iznenada su ugledali jasnu, tragičnu, cirkusku SLIKU ČOVEKA, kao da su ga ugledali PRVI PUT, kao da su ugledali SAME SEBE. Moglo bi se reći da je to sigurno bio metafizički ŠOK. Ta živa slika ČOVEKA koji izranja iz tame, koji neprestano ide napred — bila je uzbudljivo SAOPSTENJE njegove nove LJUDSKE SUDBINE, samo LJUDSKE, s njenom ODGOVORNOŠĆU i tragičnom svešču, koja odmerava njegovu SUDBINU neumoljivom i krajnjom skalom, skalom smrti. To relevantno SAOPSTENJE upućeno iz prostora SMRTI je u GLEDALACA (nazovimo ih našim terminom) izazvalo metafizički šok. Za obraćanje SMRTI, njenoj tragičnoj i punoj lepoti — postojala su sredstva i umetnost tog GLUMCA (prema našoj terminologiji).

Treba povratiti suštinski smisao odnosu GLEDALAC — GLUMAC.

TREBA VRATITI PRVOBITNU SNAGU ŠOKA ONOG TRENUTKA KADA JE NASUPROT ČOVEKA (GLEDAOCU) STAJAO PRVI PUT ČOVEK (GLUMAC), SLIČAN NAMA, A ISTOVREMENO BESKRAJNO STRAN, IZA NEPREMOSTIVE BARIJERE.

S poljskog prevela Biserka Rajčić

tadeuš kantor

likovi „mrtvog razreda“

Likovi Mrtvog razreda nisu individualizovani, niti jednoznačni. Kao da su sklepani i sastavljeni od različitih delova, od ostataka detinjstva, proživljenih sudbina minulog života (ne uvek dičnog), od maštanja i strasti — svaki čas se raspadaju i preobražavaju, u tom kretanju i pozorišnoj stihiji neumoljivo smeraju svojoj konačnoj formi koja se brzo i neopozivo hladi, koja treba u sebi da obuhvati CELOKUPNO SEĆANJE MRTVOG RAZREDA. U žurbi se čine poslednje pripreme za VELIKU IGRU S PRAZNINOM.

A pošto se to sve, ipak, događa u pozorištu — glumci Mrtvog razreda pridržavajući se pravila pozorišnog rituala, prihvataju se nekih uloga u nekakvom komadu, ne pridajući mu preteran značaj, čine to nekako automatski, iz obične navike, čak stičemo utisak da ih demonstrativno ne priznaju, kao da samo ponavljaju tuđe rečenice i radnje, olako i bez skrupula ih napuštajući; te uloge kao da su loše naučene, svaki čas se raspadaju, javljaju se ozbiljne praznine, nedostaju mnogi fragmenti, primorani smo da nagađamo i naslućujemo.

Možda se nikakav komad ne igra, a ako se tamo trude da stvore nešto, onda je to malo važno u odnosu na IGRU koja se stvarno odvija u tom POZORIŠTU SMRTI.

To stvaranje privida, nemarna improvizacija, banalnost, površnost, deliči rečenica, radnje koje se gase, samo nekakve intencije, čitava ta mistifikacija kao da se stvarno igra neki komad, ta »uzaludnost« — jedino su oni u stanju da učine da saznamo i osetimo Veliku prazninu i najdalju granicu — Smrt.

U sekvenci predstave Mrtvog razreda, pod naslovom ZAKULISNO S PRAZNINOM, nedvoznačno je dato pozorišno jezgro te Velike igre.

Primerdba: Bila bi neshvatljiva pedanterija bibliofila truditi se da nađeš te fragmente koji nedostaju radi potpunog »poznavanja« predmeta fabule komada.

Isto tako bi to bio najjednostavniji način uništenja tako značajne sfere OSEĆANJA!

Zato se ne ukazuje na upoznavanje sadržaja drame Stanislava Ignacija Viškjeviča Tumor mozgović? Ona je upravo onaj komad koji nam je poslužio za ciljeve koje smo već opisali.

RAZRED. U poslednjem zaboravljenom deliču našeg sećanja, negde u tesnom uglu — nalazi se nekoliko redova bednih, drvenih školskih KLUPA.

Rasute KNJIGE raspadaju se u prah... U dva UGLA, kao gemetrijski modeli nacrtani kredom na tabli, krije se sećanje na kazne... Školski KLOZET u kome se saznavao ukus slobode...

UČENICI, starci nad grobom i oni odsutni... dižu ruke opštepoznatim gestom i na tome ostaju... kao da nešto mole, nešto poslednje...

Izlake... razred pusti...

Izenada se svi vraćaju... počinje poslednja igra iluzije... veliki entré glumaca... svi nose malu decu sličnu leševima... jedva nemoćno vide, očajničkim pokretom se hvataju, oklembesena, vučena, kao da su griža savesti, kao da su metkom pogođena u nogu ta »goluždrava« stvorenja koja puze... ljudske kreature koje predstavljaju bestidnu tajnu svoje prošlosti... s »KVRGAMA« vlastitog DETINJSTVA.

ŽENA S MEHANIČKOM KOLEVKOM. Školski »vicevi«, oni žalosni incidenti, bolno »obnaženi«, »bez dlaka«, »bubuljičavi«, od strane roditelja stidljivo prečutkivani i tretirani kao niže razvojne forme — u stvarnosti »originalna« i »prva« materija života. Njihova nesebičnost i životna »neefikasnost« približuju ih umetnosti. Sadržje nostalgiju snova i jasnoću poslednjih stvari. Njihova životna, »zrela« ispunjenja su košmarna i sankcionisana izopačenošću.

ŽENA S MEHANIČKOM KOLEVKOM postaje objekt okrutne šale čitavog razreda; jurnjava i hvatanje završavaju se time što je stavlja u čudnu mašinu koja u popisu stvari figurira pod nazivom PORODIČNA MAŠINA. Njene funkcije su nedvoznačne. Uzgred, valja napomenuti da su u ovom pozorištu svi psihički i biološki procesi pretežno skandalozno »zakamuflirani«. Služe toj »Mašini« neobične vrste, ali dečje primitivnoj, malih tehničkih vrednosti, ali zato maštovitog.

»Porodična mašina« radi na ručni pogon, u delikventkinje izaziva mehaničko širenje i skupljanje nogu.

»Da ne bi bilo sumnje da je reč o rituality porađanja, SPREMAČICA-SMRT unosi MEHANIČKU KOLEVKU koja je pre slična mrtvačkom kovčegu. Razumljivom konsekvencijom, MEHANIČKA KOLEVKA (ovog puta doslovno) ljulja dve drvene kugle koje ispuštaju suv, nemilosrdan zvuk. To je već šala brutalne SPREMAČICE... rađanje i smrt — dva sistema koja se dopunjuju.

(Sva ta zbivanja se nejasno i zagonetno vezuju sa slučajevima iz komada, o čijoj je ulozi već bilo reči u uvodu.)

Ništa nije čudno što ta ista ŽENA S MEHANIČKOM KOLEVKOM, u daljem toku uvučena u čudan »ceremonijal« skoro ritualnog PLJUVAJANJA i posipanja dubretom, peva UŠPAVANKU koja je njen očajnički krik...

STARAC U VECEU sedi kao nekad u školskom klozetu, tom izuzetnom mestu, gde se usamljenost graničila sa slobodom... bestidno raskrečen i udubljen u beskonačno računanje (možda je nekad davno bio vlasnik radnje u varošici)... potresan bolom i gnevom vodi neodređene diskusije sa svojim Bogom... na onoj skandaloznoj Sinajskoj Gori...

STARAC S BICIKLOM se ne rastaje od svoje tužne i uništene igračke iz detinjstva... na njemu stalno izlazi u noćne šetnje, to jedino mesto čudno se skvrčilo na prostor učionice oko klupa... međutim, nije samo on na tom čudnom vozilu, već i razapeto mrtvo dete...

PROSTITUTKA-MESEČARKA je još u školi pravila bučne ekscese... izgravela je manekena iz izloga radnje, ali neobuzdanog manekena koji često stoji javno nag... Nije poznato da li su joj se kasnije ispunili snovi... Sada u ovom SNU MRTVOG RAZREDA izvodi svoju bestidnu igru oko klupa otkrivajući grudi...

PONAVLJAČ-RAZNOŠAČ POSMRTNICA, čopavi nesrećni učenik koga svi ignorišu... drugovi ga sadistički muče... možda su ga iskorišćavali, možda im je nosio knjige i torbe...

U snu, vezan konopcem za klupe, uporno ponavlja lekciju iz GRAMATIKE... demonstira tu svima nepotrebnju lekciju pred kompletno i nemilosrdno ravnodušnim razredom... kasnije pokazuje svoju notornu uslužnost, raznoseći i razdajući drugovima njihove vlastite posmrtnice...

SPREMAČICA — primitivka, koja još uvek, bez prekida, obavlja svoj realni posao. Njegova uzaludnost u materiji raspadanja MRTVOG RAZREDA ima jasan, skoro cirkuski prizvuk prolaznosti stvari. Te najniže aktivnosti se s predmeta prenose na ljude, i to nedvoznačno. Kupanje mrtvaca otkriva dalje kompetencije SPREMAČICE-SMRTI. Njena krajnja promena u košmarnu vlasnicu burdela povezuje najudaljenije pojmove u neko bezobzirno, ali ljudsko pomirenje: smrt — stid — cirkus — prah i pepeo — glanc — banalnost — poniženje — raspad — patos — apsolut...

Spremačica čita »poslednje vesti«: 1914. godina... izbijanje prvog svetskog rata... ubistvo austro-ugarskog prestolonaslednika u Sarajevu... Homoseksualac peva austrijsku himnu: »Bože, čuvaj nam cara...«

(U onom delu Poljske, koji je okupirala Austrija, ličnost habzburškog vladara bila je simbol iz doba mladosti naših baka).

HOMOSEKSUALAC — ličnost neodvojiva od razreda, ličnost »najnižeg ranga«, u kojoj je sakupljena sva melanholija svršeno-prošlog vremena, zauvek će i do kraja sedeti na svojoj stolici. Njegov povratak u život je samo još jedan štos razreda, koji ne treba uzimati u obzir...

ZENA NA PROZORU. Prozor je neobičan predmet koji nas deli od sveta »s one strane«, od »nepoznatog...«, od smrti...

Lice iza prozorskog stakla uporno želi nešto da saopšti, želi po svaku cenu da sazri...

Osećajući svoju kompletnu bespomoćnost, prati sve što se naokolo događa, sve pakosnije i žešće komentariše, pretvara se u guju i njena liriska nagovaranja na prvomajsku paradu završavaju se ludilom terora i smrti...

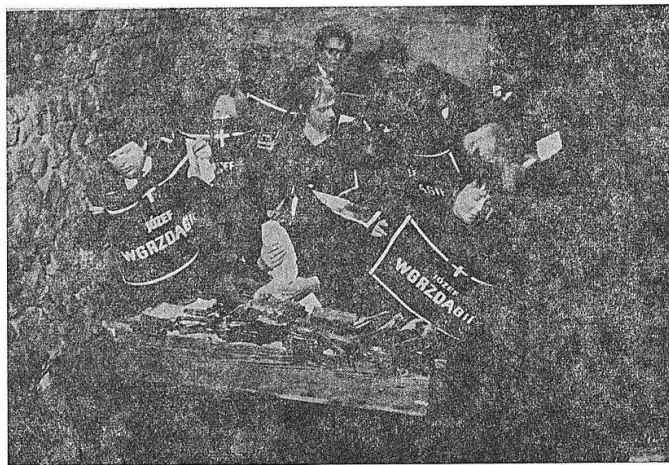
S poljskog prevela Biserka Rajčić

zigmunt grenj

nesahranjeni mrtvaci

Naslov sam pozajmio od Sartra koji je, svojevremeno, tako nazvao svoju poznatu dramu. Međutim, ne govorim o njemu, niti samo o egzistencijalističkom iskustvu poslednjeg rata...

... Tačno pre godinu dana, na Festivalu savremene drame u Vroclavu, gledali smo izvan konkurencije predstavu pozorišta **Kriko-2** (**Cricot-2**) **Mrtvi razred**, Tadeuša Kantor. Ostavila je dubok utisak. Došlo je do toga da žiri, sputan pravilnikom koji ne predviđa nagrade za predstave izvan programa, dodeli Kantoru samo počasnu nagradu. Izveštači su, takođe, **Mrtvi razred** proglasili najboljom ili jednom od dve najbolje predstave na festivalu. O njoj se dosta pisalo, ali ja nisam želeo da se uključim u hor, čekao sam da neko kaže o čemu je reč u toj predstavi, šta je njena neosporna i prava vrednost. Nisam dočekao. Najbliži is-



tadeuš kantor: »mrtvi razred« — teatar smrti

tini bio je razgovor između Konstantija Puzine, Tadeuša Ruževiča i Andžeja Vajde, objavljen u *Dijalogu* (1977/2)...

... O **Mrtvom razredu** se može govoriti sa smislom jedino na širokom planu poljske kulture. Sasvim je, na primer, beznačajna Kantorova inspiracija. To što su se tu našli Sulc i Vitkjevič, može biti slučajno ili je rezultat umetnikove bliskosti s tim piscima. Predstava, međutim, ne prikazuje njih, a u pozorišnim hronikama ne bih se usudio da Kantorovo ime stavim ispod imena tih književnika. Uostalom, kada je reč o adaptaciji književnog teksta, u pozorištu se on pokazuje znatno slabiji. Stvar uopšte izmiče pozorišnim klasifikacijama, jer nalazi svoje mesto samo onda, kada o njoj govorimo u kategorijama kulture. Samo iz te perspektive može se otkriti za sve frapantna izuzetnost Kantorovog dela.

Ono sadrži nekoliko planova. Najčitljiviji, najočigledniji, a istovremeno konvencionalan, jeste onaj na koji nas upućuje naslov, **Mrtvi razred**, dakle, stari ljudi koji su već umrli, a nekada su sedeli u istoj školskoj klupi. Kantor sada otkriva smisao u tome što se ti mrtvi i ti stari ponovo vraćaju u školske klupe. Spiritističko-materijalistički drugarski susret u ritmu valcera Fransa. To bi bio sadržaj zbivanja, tako se o njima uopšte govori, na tome se zaustavlja. To je, istovremeno, i sadržaj i forma. Međutim, i forma i sadržaj, tako ispričani, ispunjeni su besmislenim zbivanjima, radnjama lišenim logike i jasnoće značenja. Verovatno se zbog toga za **Mrtvi razred** izjašnjavaju svi bogom dani novatori i avangardisti.

Kakav im je samo hepening priredio Kantor! Koliko sjajnih emocija, na primer, skidanje pantalona jednog ostarelog učenika... Zadnjica, zadnjica, ogromna gombrovičovska zadnjica...

Emocije u Kantorovoj predstavi postoje, ali sasvim drugačije. Svaki glumački postupak je logičan, sa smislom, i... nekako bolan. U čas **Mrtvog razreda** Kantor je uneo tragičnu istoriju jevrejskog naroda na terenu Poljske, za vreme poslednjeg rata. Skidanje pantalona nije šala, to je podsećanje na esesovce, žandare, policajce, koji vrebaju po kapijama. Manekeni bacani na lomaču — to je uništenje naroda. Metalna lopta se ritmično kotrlja u kolevci iz koje treba da se razleže dečji plač. Precizno, u sceni za scenom Kantor odmerava kaznu sudbine, istorije. Ne ilustruje je, već je doziva znakom, simbolom, vaskrsava u sećanju one koji mo-

gu pamtili, one čija je osećajnost nestala u svakodnevnoj stabilizaciji. Sâm je neprestano na sceni, kao čutljivi animator, na njegov gest iz zvučnika se razleže muzika, na njegov gest oživljavaju lutke, kreću se ljudi. Šta to znači? Stvaralac pozorišta **Kriko-2** za sebe je izmislio ulogu konferansijera koji čuti? To znači, ipak, nešto sasvim drugo, nešto mnogo više. Kantor nije samo prisutan. Na njegov gest izvršava se uništenje naroda. Na njegov gest se izvodi veličanstveno, patetično odavanje časti, velika misa za duše i tela onih koji nisu sahranjeni onako kako nalažu ljudski običaji. To je motiv iz Antigone. Poljski umetnik vaskrsava sećanje na zločine i žrtve, podiže im spomenik u duhovnoj kulturi svoga naroda.

Znam da sve to zvuči prilično patetično. Ali, drugačije ne umem da govorim o toj predstavi i sumnjam da je dozvoljeno drugačije govoriti. On dodiruje suviše velike i suviše tragične stvari. Pokušaj pozivanja na rano stvaralaštvo Rudolfa Rudnjickog malo bi pomogao. Rudnjicki je za dlaku izbegao krematorijumske peći, delio je istu sudbinu sa svojim junacima. Misao Nalkovske, iz **Medaljona**, da su ljudi ljudima priredili takvu sudbinu, mramorno je lepa, ali veoma uopštena. Tadek, logorski kapo Borovskog, koji je dospao u mehanizam uništenja, vremenom se smanjivao, koliko je to bilo moguće, na taj način sačuvavši ne samo život već i svoju unutarnju nezavisnost. Navodim najbolje knjige, najbolnija iskustva posleratne književnosti. Bilo bi, međutim, premalo reći da se Kantor uključio u taj pokret. On, kreator **Mrtvog razreda**, prisutan neprestano pred gledaocima, odlučio je da na sebe preuzme odgovornost za sudbinu svojih junaka. Lično ih doziva u život i osuđuje na neljudsku smrt. Ozbiljan ili s osmehom na usnama, izvodi najveću umetničku ulogu. I jedino to je neponovljivo, fascinira u **Mrtvom razredu**, u kome je jedini veliki glumac, s crnim šalom obavijenim oko vrata kao crnim florom — Tadeuš Kantor. Sve ostalo: groteska i lirizam, humor i gorčina, sentimentalizam davnih uspomena, ne bi uspeli da istaknu vrednosti te predstave, nikada ne bi objasnili tajnu i, verovatno, ne bi izazvali onaj šok koji doživljavamo na predstavi **Mrtvog razreda**.

S poljskog prevela Biserka Rajčić